

------- 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

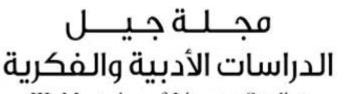


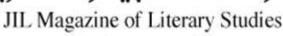












_____ مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ___

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 هاشمي

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 وأبعداها:

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 المجلمة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية.

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.

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكربلقايد تلمسان / الجزائر د. أحمد رشراش جامعة طرابلس / ليبيا د. خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

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

اللجنة العلمية:

أ.د. أيمن ميدان جامعة القاهرة / مصر.
أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية / فلسطين.
أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار/ العراق.
أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.
أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل / العراق.
د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.
د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.
د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة / مصر.
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. فاضل عبود التميمي . جامعة ديالي . العراق. أ.د. علاء الدين أحمد الغرايبة . جامعة الزيتونة . الأردن. د. طارق ثابت . جامعة باتنة 01 . الجزائر. د. لحسن عزوز . جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي . الجزائر. أ. عايدة سعدى . جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر.

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 تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر في 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 إلها
 - البريد الإلكتروني للباحث
 - ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط12.
 - الكلمات المفتاحية بعد الملخص
 - •أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية العربية، الفرنسية والإنجليزية،
 - •أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق
 - •أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوبة والنحوبة والإملائيَّةِ
 - •أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:
- اللغة العربية نوع الخط(Fraditional Arabic) وحجم الخط(16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية نوع الخط(Iines New Ronan) 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 Mcrosoft Word في نهاية كل صفحة
 - •أن يرفق صاحب البحث تعربفا 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 يطلها 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	
7	• الافتتاحية.
9	• تعليم العربية للناطقين بغيرها في الوسائط الإلكترونية بيئات التعلّم الإلكتروني أنموذجا: د. بن يحيى
	ناعوس -المركز الجامعي غليزان. الجزائر.
25	• البنية العاملية وسيمياء العنف الجهادي داعش وإدارة التوحش: د. عبد اللطيف مرزوق السُلمي
	جامعة جدة ، المملكة العربية السعودية.
39	 مفهوم الانزياح في النقد العربي من المثاقفة إلى التأصيل أ.د. جمال حضري أستاذ جامعي. الجزائر.
51	• الوطن في عيون أبنائه المغتربين انطلاقًا من أعمالهم الروائية: تاء الخجل لفضيلة الفاروق أنموذجًا
	• أ.عيسى طهلال، د.لطرشي الطيب/جامعة الجلفة.
59	• قصة سيدنا يوسف عليه السلام: دراسة في بنية الزمنن د. قديرة سليم الجامعة الإسلامية العالمية
	إسلام آباد، باكستان.
67	• التصوير الفني الإبداعي عند ابن الرومي، زيدون جميل الشوفي، جامعة دمشق. سوريا.
85	• تباين رسم المصاحف العثمانية وأثره في الإعراب لفظا ومعنى، د. مسالتي نبيل جامعة الأمير عبد القادر
	ق <i>س</i> نطينة الجزائر.
101	• السّرد الشّعبيّ» بين سلطة الإقصاء وبلاغة الخطاب" د. يوسف أحمد إسماعيل. جامعة حلب، سوريا.
117	• رأس الحسين/ أسئلة التاريخ أسئلة الدم قراءة في رواية رأس الحسين للروائي عبد الله خليفة،
	د.عزالدين جلاوجي – الجزائر.
127	• An Analytical Reading Of Abū aṭ-Ṭayyib Al-Mutanabbī's Poem "Stop Blaming Me!" Dr. Muhammad Moustafa Muhammad Abd-ur-Rahman Al-Azhar University.



الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

في هذا العدد الجديد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية والذي زامن صدوره أيام عيد الفطر المبارك جمعنا لكم باقة من البحوث المعرفية المتنوعة، حيث اختلفت الموضوعات بين الشعر العربي القديم (كالدراسة التي تناولت بالبحث والتنقيب شعر المتنبي والدراسة التي تحدث عن بنية الزمن في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، والبحث الذي عن رسم المصاحف العثمانية..)، وكذا السرد (مثل الدراسة التي حاورت رواية رأس الحسين والدراسة التي نقبت في رواية تاء الخجل، والدراسة التي تحدثت عن السرد الشعبي).

هذا وتفرقت باقي البحوث بين الانزياح في النقد العربي وسيمياء العنف الجهادي وتعليم اللغة العربية باستعمال الوسائط التكنولوجية.

نأمل أن يكون العدد عند حسن ظن الجميع، وفي هذا المقام أوجه شكري لكل أفراد أسرة المجلة على الجهود المبذولة في سبيل إنجاحها وأقول لهم ولكل المتابعين: عيدكم مبارك وكل عام وأنتم في إنجاز وألق واستمرارية مبدعة.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمى

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 © 2017



تعليم العربية للناطقين بغيرها في الوسائط الإلكترونية بيئات التعلّم الإلكتروني أنموذجا

د. بن يحيي ناعوس

قسم اللغة العربية وآدابها - المركز الجامعي غليزان . الجزائر

ملخص:

يعتبر الاهتمام باللغة العربية عند كل واحد منا من القضايا الأساسية التي لا مناص منها، وذلك لأنها لغة القرآن الكريم، ولغة أمتنا الممتدة عبر التاريخ بما تركته من تراث علمي و أدبي زاخر اتَّخذت من اللسان العربي وعاء لها، و بهذا مازالت السياج الحضاري لها، و ذلك، أيضا، لأنها وسيلة التواصل بين الأجيال السابقة و الحاضرة ؛بل هي وسيلة تواصل مع غير الناطقين بها الذين يهتمون بهذا التراث الزاخر بالمعرفة.

و قد اعتُمدت وسائل شتى في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها تيسيرا في اكتسابها وتعلمها ، و التواصل بها ،و في زمننا أتيحت الوسائط الإلكترونية باعتبارها الوسيلة العصرية في عملتي التعلم و التعليم .

و قد ركَّزت اللسانيات التطبيقية ، كما بينت البحوث اللسانية لدى جملة من الباحثين العرب في مختلف المعاهد والأقسام، على ضبط جملة من الاستراتيجيات في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الوسائط الإلكترونية تيسيرا للعملية التعلمية و التعليمية .

و قد برزت مجموعة من التحديات التي تدور في فلك تعلم اللغة العربية مما جعل المهتمين بذلك أن يبحثوا عن الحلول المناسبة للخروج من تلكم العوائق التقنية ، وذلك حتى تتبوأ اللغة العربية المكانة اللائقة بها ،باعتبارها لغة عالمية تجتذب أعدادا متزايدة من طالبي تعلمها و الراغبين في اتقانها للتعرف على الثقافة العربية الإسلامية و قد اعترفت بها كثير من الدول و المنظمات العالمية.

هذا البحث إلى إعادة النظر في المناهج المعتمدة و المتبعة في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الوسائط الإلكترونية بغية تطويرها وجعلها مواكبة للعصر، و ذلك بعد التعرف على واقع تدريس و تعليم اللغة العربية في الوسائط الإلكترونية وتقويمه عن طريق إلقاء الضوء على التحديات و السلبيات القائمة في مجال تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الوسائط الإلكترونية

و السؤال المحوري الذي يطرحه هذا البحث كيف هو واقع تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الوسائط الإلكترونية؟ وما هي التحديات الإدارية و الفنية و التقنية التي تواجه تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في الوسائط الإلكترونية؟



و ماهي خصائص ومميزات وأنواع بيئات التعلم الإلكتروني ؟و أين تكمن نجاعتها؟

الكلمات المفتاحية:

التعليمية- التعلم-اللغة-الشبكية-البيئات-تشومسكى-النظرية-الكفاية-الوسائط الإلكترونية.

1) الاتجاهات المعاصرة في تعليم اللغة العربية:

تركِّز التعليمية المعاصرة في تعليم اللغة العربية على ضرورة تجنب التلقين لأنه يجعل المتعلم يقوم بوظيفة واحدة تتمثل في التلقي دون التفاعل الإنمائي لقدراته التعلمية التي تساعده على كسب قوة معرفية ،و بالتالي تؤهله لصناعة المعرفة.

و من هنا ؛ فهي تسعى إلى إشراك المتعلم في العملية التعلمية عن طريق جعله هو المحور فها، و هي تهدف بهذا إلى غرس القدرة على استثمار المعارف و المهارات، و استخدامها في شتى المواقف التواصلية.

و لتحقيق أهدافها في تعليم اللغة العربية وجب اعتمادها على التخطيط التربوي المناسب الذي يختار الاتجاه الذي يتوافق مع طبيعة اللغة العربية ، لأن معرفة المدخل في تعليم اللغات هو الذي ييسر وضع المنهاج اللغوي المناسب في تعليم وتعلم اللغة العربية، و مما يساعد على تنظيم محتواه ، ووضع أساليبه ،ووسائله ،و طرائق التعليم الكفيلة بتحقيق الأهداف المتوخاة من ذلك.

لهذا فإن الناظر المدققفي تعليم اللغة يجد أن هناك ثلاث اتجاهات في تعليم و تعلم اللغات:

الاتجاه التواصلي: يرمي هذا الاتجاه في تعليم اللغة إلى تيسير التواصل ، وهو الهدف الأساس من وجود اللغة أصلا. وذلك "أنّ أداة الاتّصال اللغوي هي اللّغة بألفاظها مكتوبة أو منطوقة، والمعاني التي تحملها الألفاظ تمثّل المثير، وردّ فعلا لمتلقّي مثل الاستجابة، وذلك كلّه هو نتاج عمليا تعقلية وأدائية بين طرفي عملية الاتّصال"1.

و تنطلق عملية التواصل من رغبة المرسل في التخاطب مع غيره،لدافع من الدوافع التواصلية، فينشئ رموزا لغوية و غير لغوية و ما على المرسل إليه إلا محاولة فك هذه الرموز ليستطيع فهم الرسالة، و بالتالي الاستجابة لها أو أن يتحول المرسل إليه إلى مرسل وهكذا دواليك.

لهذا اعتبر هذا الاتجاه تعليم و تعلُّم اللغة وسيلة أساسية في التواصل داخل بيئة لغوبة محددة.

و من هنا؛ ركَّزت العملية التعلمية لديه على ضرورة

"أن يكون من بين الأهداف الاهتمام بكفاءة الاتّصال، والاتّصال فيحدّ ذاته مهارة شديدة التعقيد؛ حيث تتضمّن أكثر من مجرد إتقان تراكيب لغوية، فينبغي مراعاة أن يكون المنطوق ملائما لمستويات عدّة منها هدف المتحدث، والعلاقة بين المتحدث والمتلقي، والموقف، والموضوع، والسياق اللغوي"2.

و يقتضي هذا جعل تعلم اللغة و تعليمها ليس قاصرا على تعلم القواعد فقط ، وإنما التركيز على وضعها حيز الاشتغال و الممارسة. الاتجاه التكاملي: من خلال القراءة المتأنية لهذا الاتجاه في تعليم اللغة نجد أنه يقوم "على فكرة الرّبط بين المواد الدراسية المختلفة، والتّعامل معها من منطلق وحدة المعرفة، وهذا المدخل يوجب على واضعي المنهج إعادة تنظيمه بطريقة تزول فها

¹⁻محسن على عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمّان -الأردن، 2008، ص69.

²⁻ أحمد عيد عوض،مداخل تعليم اللغة العربية،دراسة مسحية نقدية،سلسلة البحوث التربوية والنفسية،جامعة أم القرى،ط1، 2000، ص68.



الحواجز بين المواد الدّراسية المختلفة، وتتكامل فها المواد مع بعضها، فتقدم الخبرات المختلفة في صورة متآزرة تؤدي إلى تمكين المتعلّم "1.

إذ أن هذا المنهج يرى أنه ليس "موقفا سليما في تعليم اللغة، أن يلقن المعلم قطعة شعرية أو نثرية أو آيات قرآنية ،يرددها ،ويكرّرها حتى يحفظها ،وهو لا يعي دلالتها، ولا يتمرس بجوّها!وليس موقفا سليما في تعليم اللغة ذلك الذي يملي فيه المعلّم على تلاميذه قطعة لم يتمثّلوها، وليس موقفا تعليميا لغويا ذلك الذي يراد فيه التلميذ على أن يكتب عبارة مبتورة ليست كاملة الدلالة بخطّ جميلٍ... ذلك أنّ هذه المواقف كلّها وأمثالها تقصر اللغة على أن تكون لفظا وحسب، أو رمزا مكتوبا وحسب، وما هي بذلك، فما اللفظ إلا أداة وما الرّمز المكتوب إلا وسيلة، وهما أداتان أو وسيلتان في بيان معنى، أو ترسيخ إحساس، أو التّعبير عن موقف"2.

و يرى هذا الاتجاه أن هذه الطريقة مفيدة ومطلوبة، لكنها وحدها لا تعلّم العربية ،ولا تتيح" للمتعلّم مهما بذل من جهد أن تتكوّن لديه الملكة اللّغوية، التي يستطيع معها أن ينطق لغته بطريقة سليمة أو أن يكتبها بصورة قويمة، أو أن يقرأها على وجهها الصحيح، فلا قواعد النّحو والصّرف وحدها بمستطيعة أن تنطق المتعلّم لغته، ولا قواعد البلاغة ومصطلحات النقد فقط بقادرة على أن تجرى قلم المتعلّم بتلك اللغة ،وإنّما هذه وتلك ضوابط وأدوات تعين وتمهّد وتساعد وتيسّر، ولكنها لا تصنع ولا تبدع ، وإنما الذي يصنع ويبدع هو تلك (الملكة اللغوية) التي تصير-بعد أن تَتِمَّ للإنسان- مثل كلّ ملكاته ،تؤدي وظيفتها دون أن يحسّ الإنسان بعملها"3.

و هذه النظرة التكاملية في تدريس اللغة "لاتختصّ بتدريس القواعد، بل تتجاوزه إلى تعلّم اللّغة بأنشطتها المختلفة؛ يتمّ بواسطتها تدريس القراءة والإملاء والتعبير، ونصوص المطالعة..."4.

وتأسيسا على ما سبق ؛ فإن هذا الاتجاه يدعو إلى تبني الأسلوب الناجع في "تنظيم عناصر الخبرة اللغوية المقدمة للطلاب، وتدريسها بما يحقق ترابطها وتوحّدها بصورة تمكنهم من إدراك العلاقات بينها، وتوظيفها في أدائهم اللغوي، وذلك من خلال محتوى لغوي متكامل العناصر؛ ترتبط فيه توجهات الممارسة والتدريبات اللغوية، والقواعد اللّغوية بمهارات اللغة، ونوع الأداء المطلوب من خلال نص شعري أو نثري، أو موقف تعبيري شفهي أو تحريري، وتدريسها بطريقة تعتمد إجراءاتها على التكامل والممارسة والتدريب وتقويم الطلاب أولا بأول"5.

و للإشارة فإن اختيار النصوص الأدبية ليس عشوائيا ،و إنّما يكون وفق نظرة تكاملية حيث تكون تللكالنّصوص الأدبية المختارة" مركزا وأساسا تتجمّع حوله أنواع البحوث اللّغوية المختلفة، كتفسير مفردات النّص وشرح عباراته، وتوضيح ما اشتمل عليه من الصور البلاغية والمسائل النحوية، وما ورد به من الإشارات التاريخية ،والارتباطات الجغرافية، وبيان ما عسى أن يلوح به من محاسن ومآخذ... مع التحدّث عن حياة الشاعر أو الكاتب صاحب النص، وما قد يكون له من مميّزات ومآثر على اللغة وآدابها، ومدى تأثّره بغيره وتأثيره في سواه، وذكر الظروف والمناسبات التي قيل فيها النّص، وقد يستطرد المؤلف، فيستشهد على صحّة آرائه

¹⁻ محسن علي عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، ص82.

²⁻ نهاد الموسى، الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، ط1، دار الشروق، عمان -الأردن، 2003 ، ص61.

³- أحمد هيكل، في الأدب واللغة، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص95.

⁴⁻أنطوان صياح، تعلّمية اللغة العربية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2006، ص130.

⁵⁻أحمد عيد عوض، مداخل تعليم اللغة العربية، دراسة مسحية نقدية ، ص21.



بذكر نصوص أخرى تؤيدها، وذكر نصوص أخرى تشبه النّص المدروس في موضوعه... وإذا كان النّص شعرا فقد يعرض المؤلف لبيان بحره و قافيته"1.

يرى كثير من الباحثين في التعليمية، تلخيصا لكل ما ذكر عن هذا الاتجاه، على أنَّ تطبيق هذه الطريقة في تعليم اللّغة العربية لا يعود للمحدثين بل يعود الفضل فيه إلى العرب القدامى الذين كان تعليمهم للّغة يقوم دائما على النّص، الذي قد يكون القرآن، وقد يكون ديوان شعر أو دواوين، وقد يكون جملة من نصوص شتّى، تدار حولها ألوان الدراسات المعجمية والصرفية والنحوية والبلاغية، وكتاب الكامل للمبرد في معظمه مثال ناصع الدلالة على هذا المنهج، فقد اصطفى المبرد في كتابه نماذج متكاثرة من مختار الشعر والخطب والحكم والأحاديث والحكايات مطرفا منوّعا، وكان يعقّب عن كلّ نصّ ببيان ما يحتاج إليه البيان من معاني الغرب، وإعراب المواطن اللّطيفة، والكشف عن أسرار التّركيب وفنون التّعبير"2.

الاتجاه الوظيفي: يسعى التعليم، بصفة عامة، على تأهيل المتعلم للتكيف مع محيطه، و الانسجام معه انسجاما يجعله يندمج اندماجا كليا فيه، و لهذا الغرض كانت اللغة من بين الوسائل الأساسية في تحقيق ذلك الاندماج.

لهذا ركَّزت العملية التعلمية وفق هذا الاتجاه "على وظيفة اللغة في الحياة، وكونها وسيلة لتحقيق التواصل بين الناس للتعامل مع شؤون الحياة المختلفة، ولما كان للّغة هذا الدور توجّب أن تلبّي حاجة الفرد لاستعمالها في المواقف التي تتشكل منها الحياة"3.

ولهذا كله يدعو المنحىالوظيفي ، بصفة خاصة ، في تدريس العربية هو تدريسها بطريقة تؤدّي إلى إتقان المهارات اللغوية الأربع: فهم اللّغة مسموعة ، وفهمها مقروءة ، والتعبير الشفوي .. والتعبير الكتابي ، فوظيفة اللغة ، أية لغة هي القدرة على الفهم والإفهام ، ولإتقان هذه المهارات الأربع لابد من اعتبار قواعد اللغة (قواعد تركيب الكلمة ، وقواعد تركيب الجملة ، وقواعد الكتابة) وسائل لإتقان المهارات الأربع السابقة لغايات فيحدّ ذاتها 4.

فإذا طُبقت الطريقة السابقة ،في تدريس اللغة ،بدقة فإنَّ "قواعد اللغة وضوابط الرّسم وقوانين البلاغة ليست مهارات مستقلة يسعى المتعلّم إلى إتقانها لذاتها، وإنما لتصحَّ مهاراتُه اللغوية الأساسية، التي هي الاستماع، والقراءة، والكلام، والكتابة"5.

و إن نحن سرنا في تعليم اللغة العربية سيرا بعيدا عن وظيفة اللغة في الحياة ،يقينا سوف"نتعلم العربية قواعد صنعة وإجراءات تلقينية، وقوالب صمّاء، نتجرّعها تجرّعا عميقا، بدلا من أن نتعلّمها بلسان أمة ولغة حياة، وقد تحكمّت قواعد الصنعة بقوالها الجامدة فأجهدت المعلّم تلقينا والمتعلّم حفظا، دون أن تجدي عليه شيئا ذا بال في ذوق اللغة، ولمح أسرارها في فن القول، وانصرف همّنا كله إلى تسوية إجراءات الصنعة اللفظية بعيدا عن منطق اللغة وذوقها"6.

ومن هنا وجب" النّظر في محتوى اللغة التي تقدّم للمتعلم، ومن ثمّ السؤال ماذا يجب أن نعلّم من العناصر والآليات اللغوية في مستوى معين من مستوبات التعليم يتوجه بالوجوه الآتية:

¹⁻محمد صالح سمك ، فن التدريس للتربية اللغوية، وانطباعاتها المسلكية، وأنماطها العملية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص55، 56.

²-نهاد الموسى، الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، ص75.

³⁻محسن علي عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، ص84.

⁴⁻ حافظ اسماعيل علوي وليد أحمد العناني، أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2009، ص64.

⁵⁻ على النعيمي، الشامل في تدريس اللغة العربية ط1، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2004م ، ص27.

⁶⁻محمود أحمد السيد ، شؤون لغوية ، دار الفكر المعاصر بيروت، دار الفكر دمشق، ط1،1989، ص68.



- ليس كل ما في اللغة من الألفاظ والتراكيب ،وما تدل عليه من المعاني يلائم الطفل أو المراهق في طور معين من أطوار ارتقائه ونموّه.
- لا يحتاج المتعلّم إلى كل ما هو ثابت في اللّغة للتّعبير عن أغراضه، بل تكفيه الألفاظ التي تدلّ على المفاهيم العادية، وبعض المفاهيم العلمية والفنية أو الحضاربة، مما تقتضيه الحياة العصربة...
- لا يمكن للمتعلّم أن يتجاوز أثناء دراسته للغة في مرحلة معينة حدا أقصى من المفردات والتراكيب، بل وفي كل درس من الدروس التي يتلقّاها ينبغي أن يكتفي فيه بكمية معيّنة، وإلا أصابته تخمة ذاكرية، بل حصر عقلي خطير قد يمنعه من مواصلة دراسته للغة"1.

وذلك عائد لا محالة إلى أنَّ "اختيار موضوعات النّحو المقررة على الصفوف المختلفة في مدارسنا، لا يتمّ على أساس موضوعي وإنّما تُخْتَارُ هذه الموضوعات في الأغلب والأعمّ، بناء على الخبرة الشخصية والنّظرة الذّاتية لأعضاء لجان وضع المناهج"2.

و من هنا وجدنا كثيرا من" المقرّرات النّحوبة المدرسية ركّزت على الجانب المعرفي الموسوعي، وهذا ما أدّى إلى ازدحام المناهج بموضوعات كثيفة تضمّ حشدا هائلا من المصطلحات ،والتعريفات ،والقواعد اللغوية"3.

و عموما فإن الاتجاهات الثلاثة تسعى إلى جعل اللغة وسيلة تواصل و ممارسة حياتية بكل ما تحمله هذا الكلمة من معان جعل الفرد عنصرا مندمجا في المجتمع اندماجا إيجابيا و فعَّالا.

2) واقع تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها في الوسائط الإلكترونية:

من خلال تتبعنا لجملة من البرامج التي تهتم بتعليم اللغة العربية لغير الناطقين ها في الوسائط الإلكترونية ألفيناها تنقصها رؤبة موحدة على مستوى العالم العربي لتعليم العربية لغير الناطقين بها، ووجدناها تشكو من قلة الوسائط والبرامج الإلكترونية الإثرائية المبنية وفق مستوبات تعليمية ممنهجة، والاكتفاء بما هو موجود على مستوى الجهود الفردية. ومن هنا وجب البحث عن السبل الكفيلة بتحقيق الغاية المرجوة من تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، دعا كثير من الباحثين المختصين في هذا المجال إلى " ضرورة نشر ثقافة تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها عبر وسائل الإعلام المرئية والمقروءة، ورفع التقاربر إلى المسؤولين لتصوير واقع تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها في مدارس الدولة كافة، مع إعداد الدراسات والبحوث التي ترصد واقع تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها؛ لتشخيص القصور وتحديد أسبابه، وإعداد الخطط التطويرية، سواء المتصلة بتطوير كفايات المعلمين المهنية والعلمية أم بمخرجات التعلم في المنهج والمقرر الدراسي، أم المتعلقة بالبيئة المدرسية، والوسائط التعليمية والمخابر اللغوبة، بالإضافة إلى ضرورة الاطلاع على المناهج المعتمدة في المدارس الخاصة، وتبادل الخبرات وعرض التجارب الناجحة في مجال المناهج وطرائق التدريس والتقويم؛ لتعميم ما هو مفيد وممتع"4.

.http://omerhago.blogspot.com/2012/12/blog-post_763.html و

¹⁻ عبد الرحمن الحاج صالح بحوث ودراسات في علم اللسان، دار موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص203.

²⁻ على أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط،2001م ص292 ،ويراجع: ظبية سعيد السليطي تدريس النحو العربي في ضوء الاتجاهات الحديثة، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2002، ص31.

³⁻محمد صاري، واقع المحتوى النحوي في المقررات المدرسية، تحليل ونقد، (التواصل) مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدرها جامعة عنابة، الجزائر، ع8 جوان 2001.ص44. http://www.alittihad.ae/details.php?id=51893&y=2014&article=full: ينظر-

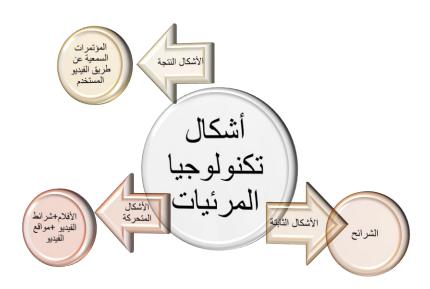


3) آليات تطبيق التعليم الإلكتروني و دور المعلم:

كل ذلك يدعونا إلى ضرورة مواكبة ما يشهده هذا العصر من تطورات مستمرة ودائمة في الوسائل التكنولوجية التي يمكن أن نعتمدها في العملية التعليمية و التعلمية في تدريس اللغة العربية ،و يمكن أن نجملها في تقنيات ثلاث هي:

أولاً: تكنولوجيا الصوتيات: حيث تقسم هذه إلى نوعين ، الأول تفاعلي مثل المؤتمرات السمعية والراديو قصير الموجات، أما الثانية فهي أدوات صوتية ساكنة مثل الأشرطة السمعية والفيديو.

ثانياً: تكنولوجيا المرئيات (الفيديو): ومما يلاحظ في زماننا أن مقاطع المرئيات (الفيديوهات) لها تأثير عجيب في نشر المعلومة و التعليم في شتى التخصصات بل هو من أعظم الوسائل المساعدة للتفاعل المباشر وغير المباشر 1،ويتضمن جملة من الأشكال مثلما يوضحه المخطط التالى:



ثالثاً: الحاسوب و شبكاته: يُعتبر الحاسوب أهم عنصر من عناصر التعليم الإلكتروني ،ونجد أنه يستخدم في العملية التعليمة و التعلمية بثلاثة أشكال و هي:

أ- التعلم المبنى على الحاسوب والتي تتمثل بالتفاعل بين الحاسوب والمتعلم فقط،

ب- التعلم بمساعدة الحاسوب يكون فيه الحاسوب مصدراً للمعرفة ووسيلة للتعلم مثل استرجاع المعلومات أو مراجعة الأسئلة والأجوبة.

ت- التعلم بإدارة الحاسوب حيث يعمل الحاسوب على توجيه وإرشاد المتعلم2.

-

¹⁻ الهادي، محمد، التعليم الإلكتروني عبر شبكة الإنترنت، القاهرة، الدار المصربة اللبنانية، 2005، ط1، ص96.

 $^{^{2}}$ قنديل ، أحمد ، التدريس بالتكنولوجيا الحديثة ، القاهرة ، عالم الكتب ، 2006 ، ط1 ، 2



ثم ظهر مصطلح جديد وهو ما يعرف بالوسائطالتعليمية الإلكترونية والتي تعني " الاستعانة بوسيطين أو أكثر في عرض و تقديم الخبرات التعليمية للتلاميذ عبر برامج يتحكم بتشغيلها الكمبيوتر. و تشمل هذه الوسائط النص المكتوب والرسوم والصور الثابتة والمتحركة والصوت والموسيقي بمؤثرات لونية مثيرة "1.

و يمكن أن نجمل تلك الوسائط في المخطط التالي:



من الملاحظ على هذه الوسائط أنها تحفز المتعلم على الإقبال على التعلم لما فيها من يسر و سهولة في الوصول إلى المعلومة ، حيث تتنوع أساليب استخدامها كالكتب الإلكترونية التي أضحت تنافس الكتب الورقية في نسبة المقروئية منها ،و خاصة تلك الكتب الإلكترونية المتحدثة بحيث يظهر نص الكتاب على شاشة الكمبيوتر في نفس وقت ظهور صور ثابتة وإصدار أصوات تعبر عن العبارات المكتوبة. وتعمل هذه التقنية على تدعيم صحة قراءة التلاميذ من خلال نطق الكلمات الصعبة صوتياً 2.

من هنا ، فقد تغير نمط العملية التعليمة إذ أصبح التركيز منصبا على المتعلم بوصفه المقصد الأساسي لها ، وخاصة مع التطورات التكنولوجية التي ذكرناها آنفا ، إذ إن التعلم صار ذاتيا لدى الطالب فهو الذي تُنمى مهاراته في البحث عن المعلومة في الشبكة العنكبوتية ، وعليه أن يتحقق منها ، ويبقى المعلم هو القائد و الموجه و المشرف للعملية التعلمية و التعليمية.

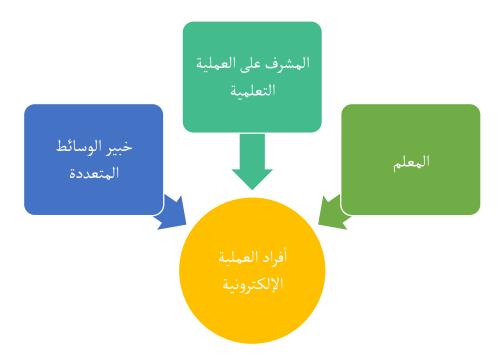
و عليه فإن العملية التعلمية الإلكترونية ترتكز على ثلاثة أفراد وهم:

_

¹⁻ قنديل ، أحمد ، التدريس بالتكنولوجيا الحديثة ، القاهرة ، عالم الكتب ، 2006 ، ط ، ص174.

²⁻ ينظر المرجع نفسه.





ويتجلى من هذه المخطط على أن العملية التعلمية الإلكترونية تغيرت أسسها تغيرا يجعلها تختلف عن الطريقة التقليدية، فدور المعلم لا يكفي في تحقيق أهدافها، فهو عنصر من عناصرها إذ لم يعد توصيل المعلومة هو الأساس؛ بل لابد من مراعاة توصيل المعلومة و وسيلة عرضها، و هنا يأتي دور المشرف الذي يتابع العملية التعليمية الإلكترونية بدقة ثم يتولى بعد ذلك خبير الوسائط المتعددة بالتنفيذ.

ويتضح مما سبق ؛ على أن دور المعلم انحصر في ثلاثة أدوار وهي :

أولاً: يقوم المعلم بشرح المادة التعليمية و بسطها باستخدام الوسائط الإلكترونية المتاحة و على الطلاب اعتماد نفس الوسائط في فهم المادة و التفاعل معها.

ثانياً: يقوم ،ايضا، بدور المشجع على التعلم عن طريق اعتماد فن طرح الأسئلة، و ربط الطلبة ،في مختلف الدول،فيما بينهم الكترونيا.

ثالثاً: دور المحفز على توليد المعرفة والإبداع فهو يحث الطلاب على استخدام الوسائل التقنية وابتكار البرامج التعليمية التي يحتاجونها، وبتيح لهم التحكم بالمادة الدراسية بطرح آراءهم ووجهات نظرهم1.

و منالأمور التي تساعد على إنجاح العملية التعليمية الإلكترونية، زيادة على ما ذكرناه سابقا،من حيث التخطيط و تطوير برامج التعليم الإلكتروني ما يلي:

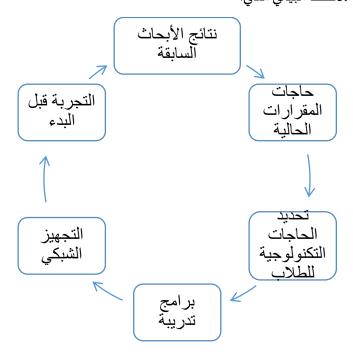
- دراسة الأبحاث السابقة حول التعليم الإلكتروني وأخذ نتائجها بعين الاعتبار.
- 2. دراسة المقررات الحالية ومعرفة ما الذي يحتاج إلى تطوير وإضافة معلومات جديدة أو تعديل.
- 3. تحديد حاجات المتعلمين ومتطلبات المقرر الدراسي قبل اختيار نوع التكنولوجيا المستخدمة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمى © 2017

¹⁻ينظر: قنديل، أحمد، التدريس بالتكنولوجيا الحديثة، القاهرة، عالم الكتب، 2006، ط، ص174.



- 4. عمل برامج تدربب للمعلم والطالب حول الوسائل التكنولوجية وكيفية استخدامها.
- 5. تجهيز كل موقع بالتسهيلات التكنولوجية المحتاج إلها والوصول إلها بسهولة، مع توفير خطوط الاتصالات الفورية لحل المشكلات التي تواجه المتعلمين.
 - 6. البدء مع عدد محدود من الطلاب لمعرفة المشكلات التي تواجه عملية التطبيق والعمل على السيطرة عليها و معالجتها 1.
 ويمكن أن نجملها في المخطط البياني التالى:



بعد هذه الخلاصة التوضيحية ننتقل إلى بيئات التعلم الإلكتروني التي تنفذ فيها تلك البرامج التعليمية .

4) بيئات التعلم الإلكتروني:

يقسم علماء و خبراء العملية التعليمية الإلكترونية بيئات التعلم الإلكتروني إلى ثلاثة أنواع بحسب الطربقة المعتمدة في ذلك:

أولاً: التعلم الإلكتروني أو الشبكي المباشر: وهنا يستغنى نهائيا عن المدرسة التقليدية إذ تقدم المادة التعليمية مباشرة عبر الشبكة ، حيث يعتمد الطالب على بشكل كلي على الإنترنت و الوسائط التكنولوجية بشكل تام للوصول إلى المعلومة حيث تلغى العلاقة المباشرة بين المعلم و المتعلم ، لكن هذه البيئة يمكن أن تؤثر سلباً على التعلم، وذلك لأهمية المعلم والتفاعل المباشر بينه وبين الطالب.

ثانياً: التعلم الشبكي المتمازج: وقد نجحت هذه البيئة الإلكترونية ،مقارنة بغيرها ،في توصيل المعلومة بطريقة أنجع و أيسر ،و ذلك لأنها استطاعت أن تمزج بين بيئتين مختلفتين:

بىئة تعليمية تقليدية

بىئة تعليمية إلكترونية

¹⁻ ينظر: الهادي، محمد، التعليم الإلكتروني عبر شبكة الإنترنت، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2005، ط1، ص103.



حيث أبقت على التفاعل بين المعلم و المتعلم لما للمعلم من دور أساسي في العملية التعليمة ، إذ لا نستطيع أن نلغي دوره بأي حال من الأحوال ، وبه تتم العملية التعلمية في متعة وانسجام تامين .

وتُبقي للطالب دوره الرئيسي داخل العملية التعلمية الإلكترونية فهو ليس متلقي فقط و إنما صانع للعملية في جميع مراحلها ، كمثال على ذلك فإن المركز الوطني لتعميم التعليم عن بعد في الجزائر يعتمد هذه البيئة فعندما يسجل الطالب تسلم إليه الكتب أو الأقراص التي حضر فها المعلم التعليمية و يبقى متواصل مع الموقع و ترسل إليه الكترونيا عندما يفتح حسابا خاصا داخل موقع المركز الوطني فروضا لينجزها بمفردها و بعد مدة ترسل إليه الحلول ليقوم نفسه ذاتيا و هكذا ثم يجرى له امتحان في نهاية السنة لإثبات المستوى.

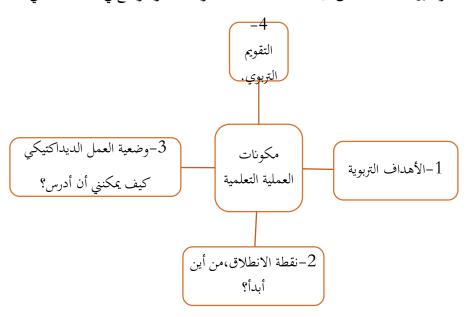
و هناك طريقة في نفس البيئة إذ تقدم المادة العلمية في أقراص قبل أن يستمع المتعلم للمحاضرة على الشبكة ، فهئ لقبول المادة و يناقشها أثناء العرض بما لديه من معلومات قبلية .

و نلاحظ أن هذه البيئة تنشئ جوا تفاعليا كبيرا بين الطالب و الأستاذ فيه التحفيز على تلقف المعلومة بكل أربحية ؛بل إنها تحمله المسؤولية التامة في البحث عن المعلومة وفهمها ،و كأن الطالب يكوِّن ذاته بذاته ، وتبقى الطريقة التي تقدم فيها المادة العلمية داخل الوسائط الإلكترونية هي الفيصل في نجاح هذه البيئة.

وخاصة فيما يتعلق بتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بغيرها، إذ إن أول ما يعترض الطالب هو نطق الحروف بطريقة صحيحة ، إذ لا يكفي القراءة بل لا بد أن يمزج معها الصورة و الصوت حتى يتسنى له معرفة مخارج الحروف ونطقها بطريقة سليمة من العيوب النطقية .

و هنا يتجلى دور المعلم الأساسي ،وعلى وجه الخصوص في مجال تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وذلك إذا نظرنا في مكونات العملية التعليمية وجدناها تستدعى وجود المعلم.

فقد ذكر خبراء التعليمية على أن العملية التعليمية تتكون مما هو موضح في المخطط التالي:



فمن خلال هذا المخطط نلاحظ أن هذه المكونات تشير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى ضرورة وجود المعلم حتى تُؤتي العملية التعلمية أُكلها.



ثالثاً: التعلم الشبكي المساند: وفيه يتم استخدام الشبكة من قبل الطلبة للحصول على مصادر المعلومات المختلفة 1.

إن الحديث يدفعنا في هذه المرحلة إلى تبيان الفرق بين تعلم اللغة الأصلية و تعلم اللغة الثانية في مجال هذا البيئات التي ذكرناها بما أن تعلم اللغة لغير الناطقين يعتبر شكل من أشكال التعليم بصفة عامة، إذ يخضع إلى النظريات السلوكية و النظريات المعرفية.

وهو بعد ذلك يخضع إلى جوانب كثيرة من الطرائق الخاصة بتعليم اللغة الأم أو الأصلية، لهذا سنذكر أهم النظريات الحديثة التي تطرقت إلى صلات تعليم اللغة الأجنبية بتعليم اللغة الأم:

نظرية التطابق 2أو التماهي: ترى هذه النظرية بأن اكتساب و تعلم اللغة الأم و اللغة الأجنبية عمليتان متطابقتان، و هي ترى بهذا سهولة تعلم اللغة الثانية .

و من هنا ؛ جاز استراتيجيا أن نعتمد نفس الخطوات في اكتساب اللغة الثانية ، وكأنها تفتح الباب أمام المعلم و المتعلم لاكتساب اللغة الثانية بكل سهولة و سلاسة.

نظرية الاختلاق أو التباين 3: ترى هذه النظرية التي ظهرت في الخمسينات من القرن الماضي علىيد العالم اللغوي (لادو) أن اكتساب اللغة الأم وذلك عائد المسألة الأولى: فيما يتعلق بالبنية اللغوية لكل لغة، ففي النحو العربي، مثلا، "تتأسس ثنائية المعنى والمبنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة العربية، والتحولات التي تحدث فيها. ولذلك فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى، فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، والبنية موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية؛ لأن كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه"4.

المسألة الثانية: و هي تتعلق بعملية الفهم و التعبير، فكل لغة طريقتها الخاصة ومنهجها في التركيب و التأليف.

لهذا كله حدث التباين في طريقة التعليم، فاللغة الأم يجد الفرد نفسه يعتمد طريقة الاكتساب الفطري التلقائي، بينما في اللغة الثانية يحتاج إلى تكاتف عناصر العملية التعليمية في اكتسابها.

نظرية تحليل الأخطاء 5: تركز هذه النظرية على دراسة الأخطاء التي يقع فيها المتعلم أثناء استعمال اللغة سواء أكانت هذه اللغة الأم أم اللغة الثانية.

و عليه وجب تحليل هذه الأخطاء لتبيان مصدرها عن طريق التدقيق فها مليا لكي يتسنى له بعد ذلك تصنيفها إلى نحوية أو صرفية أو صوتية أو دلالية أو تقديم أو تأخير وهكذا دواليك.

¹⁻ الهادي، محمد، التعليم الإلكتروني عبر شبكة الإنترنت، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2005، ط1، ص32.

²⁻ينظر: نايف خرمة، دعلي حجاج، اللغات الأجنبية، الكوبت، عالمالمعرفة، ط(1988)،..ص81.

³-المرجع نفسه: ص 83.

⁴⁻ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، مادة (بني) ط1، بيروت، دار صادر للنشر، وإبراهيم مصطفى وأحمد الزبات و حامد عبد القادر ومحمد النجار، المعجم الوسيط، (1 /72)، باب الباء، وزكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة، دار مصر للطباعة، (ص23)، وعبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة، القاهرة، دار المعارف، 1989م، (ص

^{8)،} ومصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوبة، القاهرة، منشأة المعارف، مصر، (ص11).

⁵-المرجع السابق، ص83.



و من الأسئلة التي ينبغي على المعلم أو المتعلم أو الدارس طرحها لكي يتسنى له معرفة الأسباب التي جعلت هذه الأخطاء تحدث أثناء التعلم أو أثناء الممارسة الفعلية للغة عن طربق التواصل هي:

- -هل هذه الأخطاء ناجمة عن التداخل باللغة الأم؟ ويطرح هذا السؤال في حالة تعلم اللغة الثانية ، وفي حالتنا هذه تتعلق بتعلم اللغة العربية لغير الناطق بها ، أي هل هذه الأخطاء لحقت المتعلم من اكتسابه للغة الأم فأصبحت صفة لصيقة لديه .
- هل هذه الأخطاء ناجمة من طريقة تعلم اللغة الثانية نفسها، أو من صيغها ، مما يجعلنا نركز على ضرورة اعتماد التصحيح الآلي أو التقويم الذاتي الآني حتى لا تلتصق هذه الأخطاء و لا يستطيع ، بعد ذلك، المتعلم التخلص منها.
- -هل هذه الأخطاء ناتجة عن طريق العملية التعلمية نفسها، سواء كان ذلك في سوء اختيار طريقة التعليم أو سوء التواصل بين طرفي العملية التعليمية إلى غير ذلك مما نجم عن ذلك بروز هذه الأخطاء أثناء ذلك.
- -هل هذه الأخطاء ناجمة عن العملية التواصلية أو الموقف التواصلي، أي عندما حاول المكتسب للغة الثانية جعلها حيز الاشتغال في وسطها اللغوي.
- وخلاصة ما تذهب إليه هذه النظرية حيث أنها تُرجعالأخطاء إلى عوامل في التعلم في شتى مراحلها أو في نقص المعرفة بالنظام اللغوي الذي يتعلمه.
- نظرية الجهاز الضابط: من المعلوم بأن هذه النظرية أسسها (ستيفن كراشن) الذي ركز فيها على العلاقة بين التعليم التلقائي و التعليم الموجه 1، إذ يرى بأن هناك طريقتين لتعلم اللغة الأجنبية:
- -الطريقة الأولى: وهي أن يكون اكتساب اللغة الثانية يكون لا شعوريا إذ يحتاج المتعلم إلى استخدامها في بيئتها لأغراض حياتية فهو لا يهتم بالقواعد و التراكيب بقدر اهتمامه بتحقيق التواصل مع من حوله 2.
 - مثال على ذلك المهاجر الذي اضطرته الظروف إلى أن يسكن في بيئة غير بيئته الأصلية (جزائري في فرنسا، سوري في ألمانيا..).
- -الطريقة الثانية: وهنا يكون تعلم اللغة الأجنبية إراديا حيث يكون التركيز منصبا على تعلم القواعد ، وهذا الذي نراه في المدارس (الخاصة أو العامة) المهتمة بتعليم اللغات ،و ينصب الاهتمام على ضبط و تصحيح الأخطاء في جميع المراحل التعليمية و التعلمية.

نظربة تشومسكي:

من خلال القراءة المتأنية لأصول هذه النظرية نستنتج أن تشومسكي يرى "أن اللغات الإنسانية على اختلافها تجمعها خصائص عامة ترجع في أصلها إلى العقل، وهذه الخصائص العامة هي جزء من الملكة الفطرية التي يمتلكها الطفل، والبالغ على السواء بحكم امتلاكه لهذه الآلة الفريدة والمميزة للإنسان، وهي العقل، وتظهر آثار تلك الخصائص العامة عندما يتعرض الطفل عن طريق السماع للاستعمال اللغوي في بيئته، حيث يقدم له هذا السماع المادة اللغوية التي تعمل فها الملكة الفطرية، ومن ثم يستطيع استخدام تراكيب معقدة وقواعد مجردة للتعبير عن أفكاره بسهولة وبسر "3.

¹⁻ ينظر:نايف خرمة، د علي حجاج، اللغات الأجنبية، الكوبت، عالمالمعرفة، ط (1988)،. ص83-84.

²⁻المرجع نفسه، ص 84.

³- ينظر :د. بليغ حمدي إسماعيل " استراتيجيات تدريس اللغة العربية - أطر نظرية وتطبيقات عملية " ،دار المناهج، ص5.



والقدرات العقلية ،كما يرى أصحاب هذه النظرية ،هي التي تؤهل الأطفال على أن يتعلموا" قواعد لغوية بالغة التعقيد بسرعة هائلة. توجي هذه السرعة في اكتساب قواعد اللغة بأن الإنسان ذو تركيب خاص يؤهله لاكتساب اللغة عن طريق تحليل البيانات اللغوية التي يتلقاها وتكوبن الفرضيات حول كيفية التركيبات اللغوية "1.

و من هنا ؛وجب التركيز ،كما يرى تشومسكي،على الكفاية اللغوية التي تعني "معرفة المتكلم أو السامع للغته، وعليه فقواعد اللغة عنده هي وصف للكفاية الحقيقية للمتكلم المثالي، فالهدف الاستراتيجي للسانيات هو الكشف عن المقدرة اللغوية المشتركة بين جميع المتكلمين التي تمكنهم من فهم وبناء عدد غير محدود من الجمل الصحيحة قواعدياً والتي لم تسمع من قبل وأما الأداء فشأ ثانوي، إذ لا يشكل سوى قمة جبل كبير من الكفاية اللغوية التي يتحكم في تشكيلها عوامل كبيرة لا تتعلق بعلم اللغة"2.

ومما يجب الإشارة إليه فيما يخص تفسير ظاهر اكتساب اللغة فإن هذه النظرية تعتبر من أهم النظريات اللغوية في ذلك، بخلاف النظرية الوصفية البنيوية السلوكية، التي ترى أن عملية الاكتساب اللغوي تتم عن طريق التلقين، والاستجابة الشرطية، والحافز وبمكن تلخيص موقف هذه النظرية من ظاهرة اكتساب اللغة من خلال النقاط الآتية":

- -1إن اكتساب البني اللغوبة عند جميع أطفال البيئة الواحدة يتم على نسق واحد.
- -2يكتسب الطفل السليم المعرفة اللغوية من خلال تعرض شفاف لما يسمعه، دون تدرج.
 - -3يستطيع الطفل أن يكتسب لغة قومه في خلال أربع سنوات بطريقة سهلة وميسرة.
 - -4يجب ألاّ تتعدى خصائص لغة الطفل التي يكتسبها قدراته الطبيعية على الاستيعاب.
- -5إن الطفل السليم لا يكتسب اللغة واستعمالاتها فحسب، بل يمتلك القدرة والتقنية على التواصل اللغوي، وبالتالي يتمكن من إدراك أهمية اللغة ودورها الوظيفي في المجتمع الذي يعيش فيه.
- -6إن الطفل الذي نجح في اكتساب لغة قومه يكون قد نعَّى في ذاته تصوراً داخلياً لتنظيم من القواعد، يسمَّى "الكفاية اللغوية" أو "القدرة اللغوية".

لهذا فإن النظرية (التوليدية والتحويلية) ،لدى تشومسكي، "ترى أن عملية اكتساب اللغة عند الطفل هي عملية اكتساب تنظيم من القواعد بالغ التعقيد يؤهله لتعلم لغته من خلال تعرضه مباشرة للمظاهر اللغوية المحيطة به، وهذا شيء خاص بالإنسان وحده، لا يشاركه فيه مخلوق آخر؛ لما ميزه الله به من عقل ومنطق عن غيره من المخلوقات الأخرى "4.

ومما سبق تكون هذه النظرية، وفق التفسيرات التي أتت بها، "قد هدمت كثيراً من المفاهيم السائدة قبلها في تفسير ظاهرة اكتساب اللغة. إذ ترى أن الطفل بصفته إنساناً يتوصل في خلال مدة زمنية قصيرة نسبياً إلى اكتساب الكفاية اللغوية، وهي المعرفة بتنظيم قاعدى بالغ التعقيد يؤهله لتعلم اللغة"5.

¹⁻المرجع السابق،ص5

²⁻المرجع نفسه ،ص5.

³⁻المرجع السابق، ص5

⁴⁻المرجع نفسه،ن ص.

⁵⁻المرجع نفسه،ن ص.



وعلى هذا فقد خالفت النظرية التشومسكية ، بصورة أساسية واضحة ، التفسير الذي كان سائداً منذ قبل ، والذي يتلخص في أن الطفل يقوم بوظيفة نقل للغة قومه ، و يحاول أن يحاكيها إلى أن يتوصل إلى أن يلم بلغة وسطه اللغوي ، وفي أن ذهن الطفل ، قبل ذلك ، صفحة بيضاء تتلقى مثيرات البيئة ، وهذا هو التفسير الذي نادت به النظرية السلوكية في تفسير ظاهرة اكتساب اللغة ، والتي يمكن تلخيص موقفها في النقاط الآتية":

1. إن اكتساب الطفل لغة قومه يندرج ضمن إطار نظرية التعلم، فهو شكل من أشكال السلوك الإنساني، ولا يختلف عن أية مهارة سلوكية أخرى.

2. يتم اكتساب الفونولوجيا عند الطفل من خلال تحويل الأصوات العفوية إلى أصوات لغوية عن طريق تدعيمها، أو عن طريق تعزيز الطفل باتجاه اكتساب الأنماط الصوتية من الكبار.

3. تتولد الاستجابات اللفظية عند الطفل عبر المثير، أو الحافز الفيزيائي، وتتعزز من خلال محاولات الطفل التلفظ بها. إن محاكاة الكلام هي بمثابة تشجيع، ومكافأة للمناغاة التي يقوم بها الطفل في أول مراحل الاكتساب. يكتسب الطفل – من وجهة نظر هذه المدرسة السلوكية – أصوات اللغة بصورة آلية من خلال التكرار، والتواصل، والممارسة المستمرة لهذه العادات اللفظية. يتم اكتساب الطفل طريقة نطق الكلمات، وفهم معانها وتركيها في جمل مفيدة عبر مسار شرطي.

ويرفض تشومسكي هذه النظرة إلى اكتساب اللغة؛ لأنها قائمة على آراء سابقة وأولية؛ ولأنها تنظر إلى الإنسان على أنه آلة، أو على أنه لا يختلف عن الحيوان، ولا تراعي قدراته العقلية والمنطقية والفكرية.

ويتبين مما سبق أن نظرة تشومسكي إلى عملية اكتساب اللغة تختلف كلية عن النظرة السلوكية، التي ترى أن عملية الاكتساب تتم تدريجياً من خلال لا شيء، أو من خلال "دماغ فارغ"، وبواسطة الاستقراء والتعميم، وبدون أية ضوابط بيولوجية1.

الخاتمة: تركيب واستنتاج

أراد هذا البحث أن يبين أن العملية التعليمة قد تغيرت بفعل التطورات التكنولوجية الحديثة التي أضحت تشكل جزء مهما من حياة الأفراد ؛بل إن ضرورة أن يبقى الإنسان في حياة تعلمية مستمرة دفع المختصين إلى ضرورة الانتقال من التعليم التقليدي إلى التعليم الإلكتروني مادام أن الانسان أضحى ،كما أسلفنا،مرتبطا ارتباطا وثيقا بالوسائط الإلكترونية الحديثة.

هذه الوسائط الإلكترونية استغلت لتيسر العملية التعلمية ،خاصة فيما يتعلق بتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، إذ أنه من غير المعقول أن يوجد العدد الكافي من المعلمين أو الهياكل لتعليم اللغة العربية في جميع بقاع العالم، فأضحت هذه الوسائط بديلا عن ذلك.

و قد خلص البحث إلى أن البيئة الإلكترونية المناسبة في ذلك هي بيئة التعليم المتمازج التي تعني "المزجبينأنماطمختلفة منالتكنولوجيا المعتمدة على الإنترنت لإنجاز هدفتربوبمثل:

(الصفوفالافتراضية المباشرة، والتدربسالمعتمد على السرعة الذاتية، والتعلمالتعاوني، والفيديو، والصوت، والنصوص) "2.

¹⁻ ينظر :المرجع السابق ،ن ص.

http://www.ektab.com-2



مكتبة البحث

أحمد عيد عوض،مداخل تعليم اللغة العربية، دراسة مسحية نقدية، سلسلة البحوث التربوية والنفسية، جامعة أم القرى،ط1، 2000.

أحمد قنديل ، التدريس بالتكنولوجيا الحديثة ، القاهرة ، عالم الكتب ، 2006 .

أحمد هيكل، في الأدب واللغة، ط1، دار غربب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

إبراهيم مصطفى وأحمد الزبات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، المعجم الوسيط.

ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، مادة (بني) ط1، بيروت، دار صادر للنشر.

أنطوان صياح، تعلّمية اللغة العربية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2006.

بليغ حمدي إسماعيل " استراتيجيات تدريس اللغة العربية - أطر نظرية وتطبيقات عملية" ،دار المناهج.

حافظ اسماعيل علوي وليد أحمد العناني، أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2009.

زكريا إبراهيم، مشكلة البنية،القاهرة،دارمصرللطباعة.

ظبية سعيد السليطي تدريس النحو العربي في ضوء الاتجاهات الحديثة، ط1، الدار المصربة اللبنانية، 2002.

عبد الوهاب جعفر، البنيوبة بين العلم والفلسفة، القاهرة، دار المعارف، 1989م.

عبد الرحمن الحاج صالح بحوث ودراسات في علم اللسان، دار موفم للنشر، الجزائر، 2007.

على أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط،2001م.

على النعيمي، الشامل في تدريس اللغة العربية ط1، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2004م.

محسن على عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمّان -الأردن، 2008.

محمد الهادي، التعليم الإلكتروني عبر شبكة الإنترنت ، القاهرة، الدار المصربة اللبنانية ، 2005.

محمد صاري، واقع المحتوى النحوي في المقررات المدرسية، تحليل ونقد، (التواصل) مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدرها جامعة عنابة، الجزائر، ع8 جوان 2001.

محمد صالح سمك ، فن التدريس للتربية اللغوية، وانطباعاتها المسلكية، وأنماطها العملية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

محمود أحمد السيد ، شؤون لغوبة، دار الفكر المعاصر بيروت، دار الفكر دمشق، ط.1989.

مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوبة، القاهرة، منشأة المعارف، مصر.

نهاد الموسى، الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، ط1، دار الشروق، عمان -الأردن، 2003.

نايف خرمة، د على حجاج ، اللغات الأجنبية ، الكونت، عالم المعرفة، ط(1988).



المواقع الإلكترونية:

http://www.alittihad.ae/details.php?id=51893&y=2014&article=full

http://www.ektab.com

.http://omerhago.blogspot.com/2012/12/blog-post_763.html



البنية العاملية وسيمياء العنف الجهادى داعش وإدارة التوحش

د.عبد اللطيف مرزوق السُلمي، أستاذ علم اللغة السياسي جامعة جدة، المملكة العربية السعودية

ملخص:

في الواقع إن مفهوم العنف اللفظي هو مفهوم حمّال أوجه، لذا فإن مقاربته أو محاولة تحديده يضعنا أمام مجموعة من الوقائع والممارسات المختلفة والمتعددة والتي لا تشترك أو تتقاطع فيما بينها سوى في التسمية (اسم العنف). وإذا كان معناه مشتركا تتقاسمه العديد من الحقول المعرفية (علم النفس والاجتماع والتاريخ والسياسة والقانون...)، فإننا نستطيع إيجاده كذلك داخل مختلف الصيغ والأساليب اللسانية أو الخطابات التي توصف بأنها عنيفة سواء في بعدها الصريح أو الضمني، إنها خطابات الشرّ والشقاء والإساءة. لكن بعيدا عن تلك التصورات المشتركة وبدلا من تعميمه داخل تلك الحقول المعرفية الأخرى، فإن العنف اللفظي، منظورا إليه من زاوية لسانية وسيميائية، يشمل العديد من الممارسات الخطابية المختلفة جدا، وهذه الممارسات هي ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

الكلمات المفتاحية: البنية العاملية- السيمياء- العنف- داعش- الخطاب

The actantial Structure and the Semiotics of Jihadists' Violence ISIS and the management of Savagery

Dr. Abdul Lateef Marzooq Al-Solami An Assistant professor of Political Linguistics,

University of Jeddah, Jeddah, KSA

Abstract

In fact, the notion of verbal violence has several meanings; therefore, investigating and defining it put us in front of many facts and different separate practices with no relations but labelling (violence label).

As its notion is studied in many disciplines (Psychology, Anthropology, History, Politics, Law...etc.), we can find it in the different linguistics forms, styles and discourses that described as explicitly or implicitly violent. They are discourses of evil, misery and abuse. Regardless the mutual views and generalizing the notion of violence in the other disciplines, the verbal violence studied from the linguistic and semiotic angels has many different discursive practices. The current research paper tires to investigate them.

Key word: the actantial Structure - semiotic - Violence - ISIS - discourse.



تمهيد

استطاعت النظرية السيميائية في أصولها المعرفية وثرائها التأويلي، أن تفرض نفسها على الدراسات الأدبية والثقافية والإعلامية والفنية منذ السبعينيات من القرن الماضي. وشكلت اتجاهات متباينة ومتنوعة تنوع المواضيع والخطابات التي تناولتها بالدرس والتحليل. ونظرا للأهمية البالغة التي تكتسيها السيميائيات في مقاربة كل الظواهر والوقائع الإنسانية وفي الطريقة التي يتم وبواسطة هذا العلم الجديد معرفة الكلمات والأشياء والصور وتأويلها بوصفها علامات دالّة، أ فقد حاولنا أن نشير إلى أهميته وضرورته، وهي محاولة تجعل فهمنا للتجربة الإنسانية واكتشاف الحياة اليومية والوجود بعامة أحد رهاناتنا الأساسية في هذه الدراسة؛ خاصة عندما يتعلق الأمر بدراسة خطاب أو ظاهرة العنف عند أخطر التنظيمات الإرهابية والتكفيرية التي عرفها عالمنا العربي والإسلامي، ونعني بذلك تنظيم "داعش" المتطرف. الذي لا يقف فقط عند حدود إنتاج خطابات لفظية سمعية أو بصرية يلقى بها في الأنترنيت وفي كل مواقع التواصل الاجتماعي للتداول والاستهلاك، بل يدرجها أيضا ضمن أنظمة ثقافية وتاريخية تجعل منه تنظيما يحاول السيطرة على عقول الشباب ودفعهم للاندماج والانخراط في بوتقة هذا التنظيم وفي كل الحروب والمعارك التي يدعو لها.

ولتفكيك شفرات خطاب التنظيمات الإرهابية والآليات الإقناعية التي يوظفها، فإننا سوف نعتمد على السيميائيات في مستوياتها التأويلية لإظهار كل البنيات الممكنة للمعنى لحظة انبثاقه وتداوله وتلقيه. وسوف نعتمد بشكل خاص على السيميائيات التأويلية والثقافية (أمبرطو إيكو وتشارلز ساندرس بيرس) والسيميائيات التوليدية (غريماص) اعتمادا على مرجعياتها النظرية سواء من حيث أسسها المعرفية الناظمة لتصوراتها، أو من حيث القوة التجريبية لنماذجها التطبيقية والإجرائية التي تسعى لتحليل التفاعلات بين الأنساق الثقافية. فالبناء السيميائي للثقافة هو نظام من الأسس والقواعد السيميائية التي تتحول بها تجربة الحياة اليومية إلى أنموذج 2

1- البنية العاملية وسيمياء البلاغة الجهادية

ينظر ألجيرداس جوليان غريماص إلى هذه البنية وفق ثلاثة أزواج عاملية بإمكاننا القيام بوصف شامل لكل الإمكانات التأليفية للنشاط الإنساني، وهي:

- المرسل/المرسل اليه: دور العامل المرسل هو إقناع العامل الذات بالبحث عن موضوع القيمة، والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه قائمة على محور التواصل
- 2- **الذات/الموضوع:** يشكل هذا الزوج قطب الرحى في البنية العاملية، إذ يعتبر محور الرغبة أي أن الذات ترغب في الحصول على موضوع القيمة، ويكون هذا بعد إقناع الذات من قبل المرسل. أما الموضوع فهو المرغوب فيه من قبل الذات.
- 3- المساعد/المعيق: يشكل محور الصراع، فالمساعد يساعد العامل الذات في البحث عن موضوع القيمة، أما المعيق فيشكل عقبة وحاجزا أمام الذات في الحصول على موضوع القيمة.

ولا يعني العامل – هنا- الشخصية فقط، بل هو مفهوم شامل، قد يعني المؤسسات والقيم والأفكار والفضاءات والأشياء وغيرها من المفاهيم المجردة، كالسعادة، والجهاد، والإسلام...

¹⁻ عبد الله بريمي: مطاردة العلامات بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس الإنتاج والتلقي دار كنوز المعرفة 2016ص: 21.

^{2 -} ماسيمو ليوني: سميائيات الأصولية الدينية، خطاباتها وبلاغتها وقوتها الإقناعية، ترجمة عبد الله بريمي دار كنوز المعرفة للطباعة والتوزيع والنشر سنة 2016 النص مأخوذ من مقدمة المترجم، ص: 16.



وتتسم البنية العاملية بكونها بنية عامة ومجردة، يمكن تعميمها على الكثير من الظواهر والنصوص والخطابات، وترتبط هذه البنية العاملية بشكل وثيق ومتصل بالبرامج والخطط والاستراتيجيات التي ينبني عليها الحدث. ومن هنا، فإن البرامج هي بمثابة وحدات دلالية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات.¹

وعليه، فالبنيات العاملية تشكل مستوى توسطيا بين المحايثة والتجلي، لأنها هي البؤرة الأساسية والتي من خلالها يتم الانتقال من المستوى المستوى العميق إلى المستوى السطحي، أي الانتقال من العلاقات إلى العمليات. والكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق استراتيجية دلالية محددة، ووفق نظام يستدعي التحكُّم فيه بدقة، 2 لكي نستطيع ضبط المكون المرتبط بالحدث كيفما كانت طبيعته، لأن الكون الدلالي لا يدرك إلا من خلال تجسيده داخل أدوار ووظائف أو على شكل صفات تجدد كينونة القيمة، حيث تعد «الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فها الذات فاعلا والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة أيضا عبارة عن مشهد» ويعمم غريماص هذا الطرح على كل عالم دلالي صغير بقوله إن «عالما دلاليا صغيرا لا يمكن أن يحدد كعالم أي ككل دلالي، إلا بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يُبرَّرَ أمامنا، كمشهد بسيط كبنية عاملية». 4

وسنوضح طبيعة هذه البنية في كل نُظم خطاب تنظيم "داعش" من خلال ما نشرته مؤسسة البتار الإعلامية. أحد الأذرع الإعلامية لتنظيم "داعش". لأبي محمد العدناني. المتحدث باسم التنظيم. والتي بعنوان (قل للذين كفروا ستغلبون) وهي التي سبق أن نشرتها مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي، الجناح الإعلامي لتنظيم "داعش". يقول العدناني: الحمد لله القوي المتين، والصلاة والسلام على من بعث بالسيف رحمة للعالمين، أما بعد؛ قال الله تعالى: ﴿قُل لِلَّذِينَ كَفَرُوا سَتُغْلَبُونَ وَتُحْشَرُونَ إِلَى جَهَنَمَ وَبِنْسَ الْهُهَادُ (١٢) قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللهِ وَأُخْرَىٰ كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُم مِثْلَيْم رَأْيَ الْعَيْنِ وَاللّه يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَن يَشَاءُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَعِبْرَةً لِأُولِي الْأَبْصَار).

أيُّها الصليبيون، أيُّها الروافض، أيُّها العلمانيون، أيُّها المرتدون، ويا يهود، يا أيُّها الكفار أجمعون؛ تحالفوا ضد المسلمين ما شئتم تحالفوا ويا يهود، يا أيُّها الكفار أجمعون؛ تحالفوا ضد المسلمين ما شئتم تكالبوا، كيدوا وامكروا واحشدوا وتحشدوا ألا إنكم ستغلبون، وفي جهنم تحشرون. ستغلبون أيها المرتدون، وستغلبون يا يهود.

﴿سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِن قَبْلُ ﴾. كدأب آل فرعون وقوم نوح وقوم هود ستغلبون.

كدأب بدروالأحزاب وخيبر ستغلبون. كدأب اليمامة واليرموك. كدأب القادسية ونهاوند ستغلبون. كدأب حطين وعين جالوت ستغلبون أيها الكفار أجمعون. وما الرقة والفلوجة والموصل ولا تدمر ولا الرمادي منكم ببعيد. ستغلبين بإذن الله يا روسيا. وستغلبين يا أمريكا وتحشرين أنت وجيشك وحلفاؤك إلى جهنم وبئس المهاد. وتظن أمريكا أنها ستنتصر على المجاهدين! ألا خسئت أمريكا وخسأ حلفاؤها6.

فالنظرية السيميائية نظرية دلالية في الأساس، تستهدف بناء نماذج قادرة على إبراز نظم الخطاب وطريقة التواصل. ومادمنا نتحدث عن السياق التواصلي للبنية التلفظية، فلا ضير من الحديث عن البنية العاملية كما تصورها وشرح مفاهيمها السيميائي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمى © 2017

¹⁻ جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة الدكتور جمال حضري، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:22.

²⁻ السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000، ص: 19.

³⁻ حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط3، ص.33.

⁴⁻ السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص: 19.

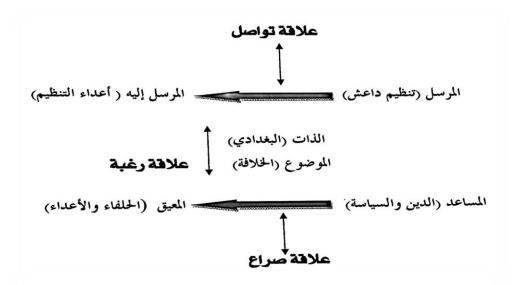
^{5 -} أبو محمد العدناني: قل للذين كفروا ستغلبون مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي.

^{6 -} المرجع نفسه.



غريماص داخل خطاب العدناني وكل خطابات التنظيم. ومن ثم، يمكن لنا من خلال هذه البنية العاملية أن نتحدث عن ذاتين متقابلتين: ذات متكلمة مرسلة، وذات مخاطبة مستمعة ومتلقية (المرسل إليه). فالذات الأولى هي ذات العدناني (تنظيم داعش) التي تتوارى وراء ضمائر التكلم، وصيغ التملك، وأفعال المضارعة والحضور والأمر، والصيغ الانفعالية، والتهديد والوعد والوعيد والترهيب والترغيب ... أما الذات المرسل إليها فهم أعداء التنظيم وأنصاره في الوقت نفسه. أما عن الموضوع المرغوب فيه، فهو الخلافة والسيطرة على الكون وجعله يعيش تحت سقف قيمي واحد. بيد أن ثمة مجموعة من المعيقات التي تقف في وجه الذات العدناني (تنظيم داعش)، في سعيها لامتلاك موضوعها الأثير لديها (الخلافة)، كما يتجلى ذلك واضحا في: محاربتها من قبل أمريكا والحلفاء في حين، تتمثل العوامل المساعدة للذات في: الجهاد والدين وفي تقديم التنظيم نفسه على أنه ضحية المؤامرة.

ويتجلى البعد التنظيمي لهذه البنية في كونها صورة أو صيغة تجريدية، إنها بنية قابلة لفهم المتخيل البشري، وانعكاسا للكون الجماعي، يمكن صياغته صوريا على النحو الآتي:



هذا، ويتكون ملفوظ الحالة من الذات والموضوع. وتكون العلاقة بينهما علاقة عاملية. ويعني هذا أن الذات ليست شخصية، وليس الشيء شيئا، بل هما أدوار وعوامل أو ما يسمى بالأدوار العاملية وقد يكون ملفوظ الحالة متصلا أو منفصلا على النحو التالى:

- 1- (الذات ٨ الموضوع). وبعني هنا علاقة الاتصال بين الذات والموضوع.
 - البغدادي يرغب في الوصول إلى الخلافة
- 2- (الذات الموضوع). وبعني هنا علاقة الانفصال بين الذات والموضوع.
 - هناك أمور عدة تعيق وتفصله عنها.

وفي عدم بلوغه أهدافه أو موضوع قيمته بعبارة سيميائية، يُقدم تنظيم "داعش" نفسه للعالم على أنه ضحية مؤامرة من قبل العدو الفاجر المرتد، وهو الذي يعيق تنفيذ برنامجه وخططه الاستراتيجية. فالآخر كما ترسخ هذه النظرية يبدو دائما متآمرا يسعى إلى القتل والإبادة أما "نحن" فمستهدفون أبرياء معرضون للفناء والموت لأن الآخر يريد موتنا وقهرنا وإبادتنا. وقد لعب تنظيم "داعش" على تأجيج شعور الأتباع، انطلاقا من فكرة التآمر عليه وعلى الإسلام وأبناء الأمة، ليشيد بذلك خطابًا إقناعيًا وبلاغة



جهادية مضللة. وتلعب هذه الفكرة الأيديولوجية دورًا لا يمكن تصور خطورته في تأجيج العنف وتأليب الجماعات على تبني العنف المقدس في مواجهة الخطر الموهوم الداهم. وهذه النظرية "نظرية المؤامرة" تأخذ طابعًا رمزيًا يولد طاقة عنف رمزية تستهدف الآخر وتعمل على تدمير معانيه ورموزه؛ وهنا يبدو الطابع الرمزي لهذه الرؤية التي تولد حالة من الهياج النفسي الجامح والخطير بين الأفراد والجماعات. فالقتل، قتل الآخر وتدميره، كراهية الآخر والتربص به يأخذ هنا طابع الدفاع عن النفس والوجود والكينونة والهوية ويصبح العنف مبررًا ومشروعًا ومقدسًا ضد الآخر. وقد تكون هذه النظرية من أكثر نظرية العنف الإنساني خطورة وقدرة على الفتك والتدمير. فهذه النظرية تثير رهابًا وتدفع إلى الإرهاب والقتل باسم الدين والمقدس. فالآخر وفقًا لهذه النظرية شيطان يجب أن يقدم على المذابح قربانًا للآلهة التي تمنحنا الرضا والهدوء والسكينة. 1

ويتميز تنظيم "داعش" الإرهابي برغبته الجامحة في مقاومة المجتمع المخالف لمعتقداته، ومع ذلك فإن هذا التنظيم المتزمت لا يشكل وحدة متجانسة الهوية والتكوين، بل وحدة تتنوع في اتجاهاتها وتتناقض في أيديولوجياتها وأهدافها وغاياتها، وعلى الرغم من هذا التباين فإنها تتفق في أمر واحد هو إعلان الحرب ضد النزعة الإنسانية بكل ما تنطوي عليه من قيم وإنسانية. وتحت تأثير هذه العداوة المشتركة للخطاب الحداثي.

إن التنظيمات الإرهابية تتحالف فيما بينها وتعمل على تكوين شبكات قادرة على ممارسة التأثير السياسي والاجتماعي في داخل المجتمعات التي تتواجد فيها، وإعلان الحرب ضد مختلف التجليات المدنية والديمقراطية القائمة في هذه المجتمعات. ² وهي في سياق هذا الصراع ضد الإنسانية تقوم بممارسة العنف وتأجيج الصراع، وتعمل على تحقيق استمرارية الصراع والعداء ضد المجتمع الإنساني بكل قيمه، وذلك من أجل بناء وتشكيل الهويات المتطرفة والإقصائية والاستئصالية. يقول العدناني: «قد سمعتم رسالتنا لقادتكم وأمرائكم فاسمعوا وعوا ما أقول: إننا بإذن لله قادمون إليكم، وإننا والله لمشفقون عليكم. فخذوا عنا كلمات وتأملوها، وإن لم تجدوها حقًا فدعوها: نعلم أن نيّاتكم متعددة، وأحوالكم ومقاصدكم شتى: منكم من يقاتلنا لديننا لا يريد دولة إسلامية، كرهًا لشرع الله ونصرة للطواغيت ورضيً بالقوانين الوضعية، وهؤلاء قليل ولله الحمد. وكثير منكم يقاتلنا رغم أنه يريد تحكيم شرع الله ولكنه ضلّ ولم يهتدِ بعد. ومنكم من يقاتلنا ظنًا أننا عدوًا صائل. ومن يقاتل لبعض متاع الدنيا أوراتب يناله من الفصائل. ومنكم من يقاتل حميّة أو شجاعة أو إلى ما هناك من النيات وسوء البضاعة. فاعلموا أننا لا نميز بين هذه الأصناف والمقاصد؛ وحكمهم عندنا بعد القدرة واحد. طلقة في الرأس فالقة أو سكينة في العنق حاذقة.

هذا يعني أن العنف الديني لا يشكل مجرد ممارسة بالنسبة لهذه الجماعات الإرهابية فحسب بل يشكل الأوكسجين الذي يجعلها قادرة على الحياة والوجود والاستمرار، فمن غير العنف تفقد هذه الجماعات مشروعية حضورها ووجودها، ومن هذا المنطلق يمكن القول أن العنف يشكل منطلق وجود هذه الجماعات ويشكل المناخ الذي تعيش فيه وتستمر لتواصل دورة وجودها واستمرار خصوبها.4

وقد دعا العدناني كذلك في خطابه إلى الجهاد باعتباره ضرورة مُلحة من أجل السير على خُطى "السلف الصالح"، ومواجهة أعداء الأمّة الإسلامية، حيث إن العدناني والبغدادي زعيم التنظيم معه يستخدمان اللغة والدين من أجل تبرير مشروع "داعش" السيامي ورؤبته لدولة الخلافة الإسلامية، ونشير إلى أن استخدام لفظ " الموحدين والمجاهدين" جاء بغرض التعظيم، وقد أكد

¹⁻ علي أسعد وطفة: الأسس الرمزية والأسطورية للعنف الديني المعاصر: مجلة نقد وتنوبر للدراسات الإنسانية والسياسية أغسطس/آب،2015 ، ص:14.

²⁻ المرجع نفسه ص:14.

^{3 -} أبو محمد العدناني: قل للذين كفروا ستغلبون، مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي.

⁴⁻ على أسعد وطفة: الأسس الرمزية والأسطورية للعنف الديني المعاصر، مرجع سابق، 14.



على أن المجاهدين إنما يبذلون تضحياتهم من أجل الظفر بالشهادة. يقول العدناني: «اجتمعوا وتحالفوا جميعا وتكاتفوا، اجتمعوا كل يوم وخططوا وكيدوا وامكروا، اجتمعوا وتآمروا واحشدوا، لن يخافكم الموحدون، لن يهابكم المجاهدون، فقد لاذوا بركن شديد واحتموا بالعزيز الحكيم الحميد واثقين مطمئنين...أيها اليهود، أيها الصليبيون، أيها الملحدون، أيها الروافض أيها المرتدون، أيها الصحوات أيها المجرمون، يا أعداء الله أجمعين، إننا ماضون على دربنا واثقون من نصر ربنا فموتوا بغيظكم، والله لن تروا منا بإذن الله إلا ما يسوؤكم. ومن ينج منكم من تفجيرنا ولا يطاله سلاحنا، ليموتن كمدا بإذن الله من نصرنا، فأبشروا أيها المسلمون في كل مكان فدولتكم بفضل الله تقوى وتشتد، باقية بإذن الله وتتمدّد، ماضية في دربها على بينة وبصيرة من ربها، واثقة خطاها لا ربب ولا شك» أ.

2- من دال العنف اللفظي إلى مدلولات العنف الجسدي

عاد العدناني لدعوة خلايا التنظيم في الدول الغربية للقيام بعمليات نوعية، قائلا: «نجدد الدعوة للموحدين في أوروبا والغرب الكافر وكل مكان لاستهداف الصليبيين في عقر دارهم وأينما وجدوا، وإننا خصوم بين يدي الله لكل مسلم يستطيع أن يريق قطرة دم صليبية واحدة ولا يفعل سواء بعبوة أو طلقة أو سكين أو سيارة أو حجر أو حتى بركلة أو لكمة ولقد رأيتم ما فعله مسلم واحد في كندا وبرلمانها وما فعله إخواننا في فرنسا وأستراليا وبلجيكا رحمهم الله جميعا وجزاهم عن الإسلام خيرا وغيرهم الكثير». 2

لم يقتصر عنف "داعش" على القريب فحسب، بل تجاوزه للبعيد ونقصد بذلك الكيان الغربي. فالتنظيم يبدو أنه مصمم على نقل المعركة خارج حدوده، وذلك عبر جيل جديد من الشباب المقاتلين من قلب أوروبا يحمل الملامح والطبائع الغربية وليس عبر انتقال عناصر تقليدية يسهل متابعتها، وهو ما يعني أن الإرهاب القادم سيكون من داخل الغرب وليس من هجرة الشرق كما يروح الأوروبيون. فالبداية كانت في استهداف أستراليا بطريقة بدائية لكنها تثبت الوجود من خلال فتى يبلغ من العمر ثمانية عشر عامًا حاول طعن ضابطين من شرطة مكافحة الإرهاب خارج مركز للشرطة في ملبورن، كان ذلك في سبتمبر من العام 2014. وانتقل الاستهداف إلى كندا في حادثتين في شهر أكتوبر من العام 2014، حينما حاول شاب يبلغ من العمر خمسة وعشرون عامًا استهداف جنديين بالقرب من مونتريال وهو الأمر الذي أسفر عن مقتل أحدهما، وكذلك حادثة قتل جندي كان يحرس نصب تذكاري بعدها بأيام قليلة. وفي أكتوبر من نفس العام وقعت حادثة في نيويورك ثم أستراليا مجددًا، لينتقل التنظيم في نهاية العام إلى استهداف أوروبا من خلال حادثتين في فرنسا في يومين متتالين يومي من شهر دجنبر عام 2014. ثم كانت الحادثة الأبرز في مطلع العام 2015 وهي المهداف صحيفة "شارلي إيبدو" وهي التي أحدثت ضجة عالمية، ولفتت الأنظار. إلا أن استهدافات التنظيم تتطور وتصل أكثر فأكثر إلى أماكن استراتيجية مؤثرة في الغرب رغم الاستعدادات الأمنية المشددة وذلك بسبب الاعتماد على أبناء تلك البلدان المؤفين بدروبها لتنفيذ هذه المخططات وهو الأمر الذي يزيد من عنصر سرّية العمليات وفرص نجاحها حيث يصعب اكتشاف المخططان سوى بعد التنفيذ. 3

⁻ أبو محمد العدناني: قل موتوا بغيظكم، مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي. 1

⁻ أبو محمد العدناني: قل موتوا بغيظكم، مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي. 2

https://www.noonpost.net - أين ستكون ضربة داعش القادمة في الغرب؟ ينظر الرابط: 3



العنف المادي والجسدي	•	ظي خلي	العنف اللف
يربق قطرة دم	-	الصليبيون	_
عبوة	_	الروافض	_
طلقة	_	العلمانيون	_
سکین	-	المرتدون	_
سيارة	-	اليهود	_
حجر	-	الطواغيت	_
ركلة	-	الكفار	_
لكمة	-	البغل أوباما	_
الأشلاء	_	. ت و د. فصائل الردة والعمالة	_
الجماجم	-	فصائل العار	_
سلاحنا	-	الحثالة	_
موتنا	_	الشياطين	_
حدّ السيف	-	المسيد سين	

ويستند تنظيم "داعش" الإرهابي عملا بفكرة إدارة التوحش، إلى أفكار خاصة ترجم بشاعة عنفه الجسدي والمادي، وتتبدّى في إعدام الرهائن، وكانت هي مرجعهم الأساسي لحرق الطيار الأردني معاذ الكساسبة، وطريقة الحرق البشعة ليست الوحيدة .. بل توجد طرق أخري للإعدام المتوحش وأبرزها الذبح وقطع الرأس .. أو تقطيع الأوصال بحيث تقطع أيدي الرهينة و قدميه ويترك بلا طعام أو شراب حتى تخرج روحه، إلى جانب القتل بالإغراق في الماء، والإلقاء من على المرتفعات سواء من الأدوار العليا أو من فوق الجبال والنقاط المرتفعة. كما تنبني استراتجية "داعش" القتالية على حشد مجموعة من الفتاوى تؤيد:

- قتل الأسرى.
- وسبى النساء، وفرض الجزبة.
 - وأخذ الغنائم.
- وتطهير أرض الخلافة من غير المسلمين.
- وتحرّم كل ما حرّمته داعش، وتوافق على ما فرضته على الناس من مسلكيات ومحددات ...

بل إن "داعش" راحت في ذلك إلى أقصى مدى، وطبقته بشكل سافر، ومبالغ فيه. انطلاقا من توظيفها لمعجم لغوي يساير استراتيجياتها التطهيرية من قبيل:

- إدارة التوحش.
- النكاية والإنهاك والإشراك.
 - الفوضى المتوحشة.



- شوكة النكاية.
- شوكة التمكين.
 - قيام الدولة.

هذه هي مفردات الفكر الذي قامت عليه خلافة أبي بكر البغدادي زعيم تنظيم "داعش". وإدارة التوحش تقوم على أفكار دموية وتكفيرية وأساليب عمل إرهابية خطيرة عابرة للجغرافيات ومتشبثة بتاريخ تم صنعه بعيدا عن إسلام نبي الإسلام والمسلمين سيدنا محمد صلّى الله عليه وسلم، الذي بعثه الله رحمة للعالمين.

إن التحليل السيميائي سوف يساعدنا في رصد الأليات الإقناعية والأشكال البلاغية المتنوعة والمتعددة التي تعتمدها التنظيمات المتطرفة في تصربف مواقفها وأيديولوجياتها العنيفة التي تلبس لبوس الدين من أجل السيطرة على العقول الشابة سواء في البلاد العربية الإسلامية أو في الدول الغربية، وكيف تتحول هذه العقول في رمشة عين إلى عقول متطرفة في منازلها وأمام شاشات حواسيها دون عناء، مستغلة بكيفية متحمسة حداثة هذه الوسائل التقنية، ولكن لكي تحارب تكنولوجيا وأيديولوجيا الحداثة التي ما انفكت، هذه التنظيمات الإرهابية والمتطرفة، وما فتئت تشكك في منظومة قيمها. ولم تكتف هذه التنظيمات الإرهابية بهذا التشكيك، بل لقد سعت إلى رفض كل المفاهيم الحديثة حول الدولة ومسألة تداول السلطة وحق المجموعات في المشاركة في الحكم بصرف النظر عن دينها وجنسها، وتكربس الحقوق السياسية والإنسانية في الحربة والعدالة والمساواة أمام القانون، وهي مبادئ أتت بها التطورات السياسية الحديثة بعد نضال قادته شعوب متعددة وكرسته في منظومة حقوق الإنسان تحت عنوان تحقيق الديمقراطية وحق الشعوب في الوصول إلى إنجازاتها. 1 وبأتي هذا الرفض تطابقًا مع التمسك بأفكار الماضي واعتباره المقياس الذي يجب أن يقوم عليه الحاضر فكرًا وممارسة مع تغييب كل مظاهر التحول الزمني. إن الحلم المثالي لهذه هذه التنظيمات المتطرفة ليس إيقاف التاريخ وأحداثه فقط، بل هو -بشكل خاص- شلّ الحربة التأويلية لجماعة دينية ما، وتعدّ هذه النقطة الأكثر خطورة في الخطاب الإرهابي المعاصر المتقنّع بالدين خاصة عندما يتعلق الأمر بقراءة النصوص الدينية. فالمتطرف دينيًا، هاهنا، هو أقوى حامل للعنف؛ فما إنْ يتيقّن أن فكرته هي وحدَها الفكرة الصحيحة حتى يجيز لنفسه الادعاء بأنه وحده يمتلك الحقيقة، فيقتنع بأن الله قد أوكل إليه مهمة الدفاع عنها، وبذلك لا يأخذ على عاتقه واجب تكفير من يخالفه الرأى وحسب، بل وواجب قتاله أيضًا^. إن هذه التنظيمات الإرهابية العنيفة، تعمل دون كلل، أيضا، على بلورة المعنى عبر أفعالها: وعندما يستحيل الإقناع تلجأ إلى القوة. ولتفعيل هذا الإقناع، لجأت هذه التنظيمات، إلى خلق استراتيجيات خطابية للسيطرة على الأغلبية العظمي من الشباب تبدّت في توظيفها للخطاب الديني في صيغته البسيطة والمختزلة، ضد الخطاب المعاصر والحداثي. وبتمثّل هذا الخطاب هوبته وشرعيته من الفتاوي التي تبيح العنف والقتل، هدف إخضاع رغبة المجتمع الحداثي في التطور للرجوع إلى الوراء عن طربق الترهيب والتقتيل، واستعمال كل أنواع الانتقام الأشدّ كراهية. وسواء اختارت هذه التنظيمات الإرهابية الهود والمسيحيين والمسلمين وغيرهم، هدفا لعدوانيتها، فإن ما يهم فيها ليس هو الهوبة العرقية أو الدينية للأعداء الذين تواجههم، ولكن في الحقيقة لأن لديها عدوا ينبغي مهاجمته، عدو يجسد مبدأ الغيرية يقوض وبنسف مصدر رزق هذه التنظيمات الإرهابية³.

¹⁻ ماسيمو ليوني: سميائيات الأصولية الدينية، خطاباتها وبلاغتها وقوتها الإقناعية، ترجمة عبد الله بريمي دار كنوز المعرفة للطباعة والتوزيع والنشر سنة 2016 النص مأخوذ من مقدمة المترجم، ص: 16.

^{2 -} المرجع نفسه، ص: 16.

^{3 -} ماسيمو ليوني: سميائيات الأصولية الدينية، خطاباتها وبلاغتها وقوتها الإقناعية، ترجمة عبد الله بريمي مرجع سابق، ص: 16.



3- المربع السميائي البنية الدلالية والمنطقية للعنف

كثيرا ما يعترض العنف سبيل التواصل اللفظي، حيث يغيب الحوار لتحل محله قذائف كلامية تجهض أساليب التعامل السوي مع الآخرين، فالواقع المعاش يكشف أن الكلمات التي يرسلها تنظيم "داعش" في حق خصومه أصبحت منمّطة متعارف عليها في كل خطاباته ويكررها باستمرار من أجل ترسيخها لدى المتلقي، ليبقى السؤال المطروح: لماذا يقف العنف اللفظي عقبة في طربق التواصل؟

إن العقل العنيف، هو نتاج جملة من الحالات والعوامل المتداخلة والمركبة مع بعضها بعضًا والتي تتسع للعوامل والشروط المذاتية، كما تتسع للعوامل والظروف الموضوعية، فطبيعة التكوين الثقافي الذي تلقاه أنصار تنظيم "داعش" هي التي تحدد إلى حدّ بعيد صور العنف، فثقافتهم العنيفة يتحول بموجها اللسان إلى أداة للأذى والتّسلّط بكل صنوفه وأشكاله، وتتحول اليد، بالمقابل، إلى ممارسة القتل والتدمير وكل أشكال العنف المادي والجسدي. فالعنف بوصفه ظاهرة مجتمعية له جذوره الثقافية، وموجباته المعرفية، وعنف "داعش" يقوم على جملة من القيم الخلافية المتضادة بين المسلم المجاهد والكافر المرتد وهذا النظام الخلافي هو ما يميز سيميائيًا الوحدة اللغوية عن غيرها وتمثل هذه القيم جملة من السمات الدلالية التي تختلف فها وتتقابل سائر عناصر النسق، فوجود اختلاف ما يفترض بصورة عامة وجود عناصر إيجابية أما في اللغة فإنك لا تجد إلا الاختلافات بدون وجود لعناصر إيجابية فسواء اعتبرت الدال أو المدلول فإنك لن تجد في اللغة أفكارًا ولا أصواتًا وجودها سابق لوجود النظام إنما تجد فها اختلافات في المفهوم على مستوى المدلولات أو التصورات الذهنية، وأخرى صوتية على مستوى الدوال وهي اختلافات نابعة من النظام، وما يمكن استنتاجه أن اللغة نظام تحدد عناصره بعضها البعض، وتضبط فيما بينها من علاقات فلا وجود لها إلا في نطاق ذلك النظام كما أنها ليست جردًا للكلمات يوافقها عدد من المعاني.

ويكشف التحليل السيميائي لخطابات "داعش" عن وجود شبكة من الاختلافات والانزياحات، تبنى عليها الدلالة داخل خطاباتهم. وحتى لا تبقى هذه الانزياحات والاختلافات مائعة منسابة لا توقفها ضوابط ولا تحدها تخوم، فقد أوجد هذا التحليل قياسا يضبط حركة الانتقال فها: من التنظيم الذي يهتم بتسلسلها إلى المنطق الذي يحكمها. إنها القولبة التي تحكم المكونات الخطابية، والمنطق الذي يدير كونها الخطابي. وهكذا فإن هذه البنية تحدد الشروط المعتمدة في الإمساك بأي كون دلالي دون الاهتمام بمادة تجلّيه وظهوره. فإذا كان هناك شيء ما يدل على شيء آخر، فإن هذا لا يعود إلى قدرة حدسية محددة لمضمون ما يدل عليه هذا الشيء، ولكنه يعود إلى كوننا نستطيع انطلاقًا منه تحديد نسق من العلاقات كما هو الشأن في العلاقات التالية:

(م) تعني مقابل	- أبيض (م) أسود - لا أبيض (م) لا أسود	- علاقة ضدية
	- أبيض (م) لا أبيض - أسود (م) لا أسود	- علاقة تناقضية
	-لا أبيض (م) أسود -لا أسود (م) أبيض	- علاقة اقتضائية
	- ۵ اشود (م) ابیص	



ومن ثم يكون المربع السيميائي عبارة عن تأليف تقابلي بين مجموعة من القيم الضمنية: والمربع السيميائي كما صاغه السيميائي غريماص هو ترسيمة أو مخطوط لمقولات تفصح عن علاقات ضدية، وتناقضية، واقتضائية، تنظم وتحدد المقولة الدلالية، وكما يقول بول ريكور إنها تجعل من وحدة معنوية ما مكونًا دلاليًا صغيرًا، أي نظامًا علائقيًا بسيطًا، فما يكون هو ما ينظم أيضاً، وهو ما يسمح بالتحكم لاحقًا في المعنى أي العنصر الذي يحكم كل التحولات.

بداخل المربع السيميائي كل ثنائية متضادة باستطاعتها إدارة واستيعاب مواقف وتصورات متضادة لهذا السبب فالثنائية المتضادة كما عبرت عنها "داعش" في كل خطاباتها وحاولت من خلالها صناعة أتباع للدفاع عن قراراتها والانخراط لنصرتها سياسيًا ودينيًا واجتماعيًا وثقافيًا، هي ثنائية الكفروالإيمان. ومكن قراءة هذه الثنائية المتضادة على النحو الآتي:

- التمسك بالإيمان لوحده كما هو الأمر عند التنظيم وأنصاره ومن يتبنى خياراته وقناعاته.
- 2- التمسك بالكفر لوحده كما هو الأمر عند التيارات الغربية الكافرة والملحدة والعلمانية والمرتدة التي تقاتل التنظيم أمربكا وحلفاؤها.
- 3- التمسك بالإيمان وبالكفر على حد سواء كما هو الأمر عند الأنظمة الحاكمة أو تلك الموزعة على مجموعة من الأحزاب السياسية.
- 4- لا إيمان ولا كفر كما هو الأمر عند بعض كبار رجالات الدولة سواء منهم المتشبعين بالاستبداد أو المتشبعين بالقيم الكونية وبالبرامج الدولية في كل مجالات التنمية.

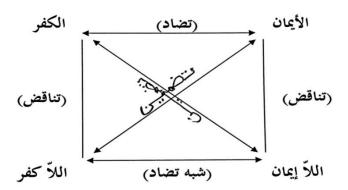
وبعني هذا أن البنية الدلالية للمربع السيميائي تتمثل في التقابل بين وحدتين دلاليتين، هما:

- الإيمان -
- الكفر.

ويجمعهما محور دلالي واحد هو الدّين. ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

- 1- **علاقات التضاد**: الإيمان والكفر.
- 2- علاقات شبه التضاد: اللاّ إيمان واللاّ كفر.
- 3- علاقات التناقض: الإيمان و اللا إيمان، والكفر واللا كفر.
 - 4- علاقات التضمن: الإيمان واللا كفر، والكفر واللا إيمان





فهذه البنية الدلالية الأولية (الإيمان والكفر)، يجب أن تصمم على أنها التطور المنطقي للمقولة المعنوية المزدوجة، ومن ثم تشكّل الألفاظ في علاقة ضدية قابلة لأن تصاغ في أشكال وصور جديدة بحيث تكون هذه الأشكال هي المناقضة لأصلها.

وبالتالي يمكن عقد علاقة اقتضاء بين ألفاظها: السالب والموجب. كما يتضمن المربع السيميائي علاقات التضاد وشبه التضاد، وعلاقات التنقض، وعلاقات التضمين والاستلزام اتصالا وانفصالا. ويشكل المربع السيميائي كذلك جملة من الأزواج الدلالية البسيطة التي تشكل العالم الدلالي الإنساني. ومن هنا، " فالمربع السيميائي ليس إلا البنية الأصولية للدلالة حين تستعمل كشكل لتنظيم الجوهر الدلالي"¹

ويقوم المربع السيميائي على استكشاف البنيات الدلالية البسيطة المولدة لمختلف التجليات السطحية لنصوص "داعش". والبنية الدلالية البسيطة هي التي تشكل محورا دلاليا يتكون من وحدتين دلاليتين متقابلين: إيمان (م) كفر. فالتقابل المزدوج هو الذي يشغل الفضاء العقلي لكل كائن مفكر، وكأنه طاقة أو ضغط قابل للتحيين باستمرار، وذلك لكونه يمثل الأنشطة السميائية الجوهرية. إن مفهوم التقابل الاختلافي، بهذا الاعتبار سيلعب دورا جوهريا على مستوى تقبلنا للعالم المحيط بنا، خاصة وأن هذا المفهوم لا يظهر إلا باعتباره مفهومًا لسانيًا. وعلى هذا فإن التطور المنشود ذا الطبيعة الأصولية، لا يمكن إيجاده إلا بالاعتماد على علاقتين: علاقة الإثبات وعلاقة النفي. إذ أن كل إنتاج للمعنى سيؤول إلى اللعب على هذين القطبين. ويظهر أن وضع هذه العلاقة المزدوجة من قبل النص، بين قطبين متقابلين، بسيط جدا. ذلك أنها تعد من أجل إثبات طرف وإلغاء طرف آخر، ومن ثم تأخذ موقعها في إطار علاقة النفي والإقصاء وما يترتب عنه من تهديد وتخويف وتقريع وسبّ وشتم وسخرية وتحدي، وهو ما نلمس في خطاب أبي محمد العدناني الناطق باسم التنظيم في خطابه: قل موتوا بغيطكم.

«وأقول لزعماء وقادة الفصائل والجماعات والأحزاب والفرق والتنظيمات، الذين يحاربون الخلافة، ويزعمون أنهم يعملون لإعادة الخلافة! لهؤلاء ومن وافقهم أقول: سنمضي بإذن الله في دربنا وإنها الخلافة. فإن أعجبكم؛ فتوبوا وأوبوا والتحقوا بركها وانصروها فإنها الخلافة. أقمنها بحد السيف رغمًا عن أمريكا وحلفائها مغالبة لطواغيت الأرض وحكامها. وإننا ماضون بأمر ربنا نعلي صرحها، ونعيد مجدها. وإن لم يعجبكم؛ فإننا أيضًا ماضون، وسنفعل ما نريد. فإن عجزت فتاوى منظريكم عن صدنا، وفشلت توجهات سفهائكم أعني حكماءكم عن ردعنا وردنا؛ فالجؤوا لمجلس الأمن أو هيئة الأمم، عسى أن يصدروا لكم قرارًا بوقفنا أو منعنا! أو إن شئتم استنجدوا بحلف الصليبيين أو أيّ من الطواغيت أو بالروافض أو النصيرية أو بالشياطين، عسى أن يرسلوا لكم غطاء جوبًا أو مددًا بربًا. وإن لم يعجبكم؛ فانطحوا الجبل أو اهدموه، أو احرثوا البحر أو إن

⁻ سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص: 129. 1



شئتم فاشربوه. وإن لم يعجبكم أيها الأشقياء؛ فابتغوا نفقًا في الأرض أو سلمًا في السماء. وإن لم يعجبكم؛ فموتوا بغيظكم، موتوا بغيظكم! سنفعل ما نربد وقت ما نشاء. » ¹

إن خطاب "داعش" يكشف عن إصرارها على البقاء والتمدد (باقية وتتمدد) بيد أن هذا لا يعني ببساطة، مجرد التوسّع الجغرافي غير المحدّد للحدود المادية للخلافة، بل أيضاً توسيع النفوذ العالمي بهدف تعزيز قابلية مشروع التنظيم للبقاء والاستمرار. ف "داعش" أعلن عن هدف بعيد المدى، هو إقامة دولة إسلامية، أو خلافة، تستند إلى اجتهادات متطرفة للغاية في الشريعة، ما جعله أكثر من مجرد تنظيم إرهابي، فالتنظيم لا يتبع مرجعًا إسلاميًا محدّدًا، ويرفض مذاهب الإسلام الأربعة. ويستمرّ بدلاً من ذلك في تفسير الشريعة بالطرق التي تبرّر وتضفي الشرعية على ممارساته وأفعاله الوحشية وهكذا، ينبغي النظر إلى إيديولوجيته باعتبارها أداة للحصول على الشرعية والدعم، وأنها في تطوّر مستمرّ. استخدم "داعش" ترويج الإيديولوجيا جنبًا إلى جنب مع الاستراتيجية العسكرية لإثارة الارتباك في صفوف الناس، فحين يسيطر التنظيم على إحدى القرى، وحتى قبل أن يؤمّن المنطقة، غالباً ما ينخرط في أعمال يُنظر إليها على أنها ترويج للشريعة، مثل حرق علب السجائر، وتدمير قوارير الكحول، وجلد النساء اللواتي يرتدين ملابس "غير لائقة". ترمي هذه الخطوات إلى إظهار أن الترويج للشريعة الإسلامية هو في صلب أولويات التنظيم، ما يساعده على نيل الشرعية. وبعد أن يستولي التنظيم على إحدى المناطق وببدأ بحكمها، يستخدم الشريعة كمبرّر لمنع أعضاء في المعارضة السورية من العمل، ولقتل هؤلاء الأشخاص بحجة أنهم مجرمون، من العمل، ولقتل هؤلاء الأشخاص بحجة أنهم مجرمون، وبتم صليهم لاحقاً أو إخضاعهم إلى ممارسات وحشية علنية. وينفّذ التنظيم أيضاً إعدامات علنية وفظائع أخرى مشابهة بشكلٍ وبتم صليهم لاحقاً أو إخضاعهم إلى ممارسات وحشية علنية. وينفّذ التنظيم أيضاً إعدامات علنية وفظائع أخرى مشابهة بشكلٍ دوري لترهيب قاعدته وجعلها تمثل إليه بدرجةٍ كافية، بحيث تقلّ الحاجة إلى استخدام العنف ضدها. وهكذا، يصبح السكان دوري لترهيب قاعدته وجعلها تمثل على مكر أنفسهم ذاتياً، الأمر الذي يستخدمه التنظيم كادليل" على أن أتباعه مخلصون دوري المراهدي المنطرة التنظيم قادرين على حكم أنفسهم ذاتياً، الأمر الذي يستخدمه التنظيم كادليل" على أن أتباعه مخلصون اله

ويهدف المربع السيميائي إلى تقديم جزء لا يتجزأ من صورة الوجود الخطابي عند "داعش" ضمن شبكات دلالية أيديولوجية قائمة على التعارض والاختلاف، على الإثبات والنفي... وتتحدد أيديولوجيا النص من الداخل النصي لا من خارجه، عبر استخلاص التقابلات الممكنة والبنيات الدلالية البسيطة الكامنة في المربع السيميائي. بمعنى أن تحريك المربع السيميائي يكون بتوجيه العمليات في إطار سلاسل منطقية تنتج عنها أيديولوجية النص. أي تغيير المضامين والقيم حسب علاقات ومسار معين.

ومما هو متفق عليه لدى غريماص ومدرسته أن هناك شيئًا ما يدعو إلى وجود النص، وشيئًا لغويًا يتوالد منه ويتناسل عبر مسار توليدي ذي عدة مستويات: مستوى تركيبي سطحي وعميق، ومستوى دلالي، ومستوى منطقي دلالي، وكل مستوى من هذه المستويات يتوالد ويتناسل بالمربع السيميائي الذي فيه ثلاث علائق دينامية: علاقة التكامل، وعلاقة العموم والخصوص، وعلاقة التوفيق. وهذه العلاقات هي ما يجعل النص ينمو ويتناسل، عبر التشابه والاختلاف، بالتحام واتساق وانسجام. ويتم إيجاد التشابه والاختلاف والاتساق والانسجام بالقراءة التحليلية المستندة إلى المقومات وإلى السمات، والمقومات السياقية. والسمات قد تمنح منحا لإثبات الخواص المذكورة، كل هذه المعارك اللغوية ناتجة عن البحث عن موضوع ذي قيمة يسعى المعني إلى الاتصال به أو الانفصال عنه في تحول أو تحول مستمر 3.

^{1 -} محمد العدناني: قل موتوا بغيظكم مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي.

²⁻ لينا الخطيب: استراتيجية تنظيم الدولة الإسلامية: باقية وتتمدد ، مركز كارنيغي للشرق الأوسط. على الرابط:

http://carnegie-mec.org/2015/06/29/ar-pub-60542

³⁻ محمد مفتاح: حول مبادئ سيميائية مجلة علامات، العدد.16 المغرب، مكناس، ص:62.



استنتاجات

إن مقاربة العنف في أبعاده اللفظية من زاوية سيميائية يحمل في ذاته جوانب مهمة نجمل بعضها فيما يلى:

- أيّ "عنف لفظي" هو تعبير ظاهر عن قصد تواصلي لشيء يتضمن قيمة سلبية؛ وتعدّ دلالة هذه القيمة الأكثر بروزًا في التلفظ أو في الخطاب كما في حالة: التهديد والإهانة والسب، والقذف والاتهام، واللوم والانتقاد...
- أيّ "عنف لفظي" هو تعبير عن عدم احترام إرادة الآخرين؛ وهذا التعبير هو السّمة البارزة في التلفظ أو في الخطاب كما في حالة: الحظر، والإجبار والإكراه...
- أيّ "عنف لفظي" هو تعبير عن صراع ناتج عن تناقض بين مصالح على حساب مصالح أخرى وهذا الصراع هو السّمة البارزة في التلفظ أو في الخطاب كما في حالة: التناقض، والتنصل، والتنكر، والدحض...
- تسمح لنا السيميائيات بالتعرف على الأصل الدلالي والبنية العميقة للعنف والتطرف، كما يمارسه تنظيم "داعش"، وتحديده بكيفية دقيقة في انفصال تام عن الخطاب الديني الذي يستعمله.
 - تمكننا السيميائيات أيضا، من تفكيك شفرات معجم خطاب العنف كما تتداوله التنظيمات المتطرفة.
- قوة هذه التنظيمات الإقناعية وبلاغتها التحريضية وقدرتها على تجييش واصطياد الشباب عبر شبكات التواصل الاجتماعي وتحويلهم إلى صفّها بشكل متزايد، تظهر في منحها هؤلاء الشباب أسلوب حياةٍ، ملىء بالإغراءات.
- لا تشتغل السيميائيات فقط بطريقة استنباطية، انطلاقا من التحليل المجرد لمعجم العنف عند تنظيم "داعش" وحقوله الدلالية، ولكن أيضا بطريقة استقرائية، عبر الملاحظة المنهجية للواقع الاجتماعي والكون الثقافي الذي تدير فيه هذه التنظيمات كل صراعاتها.
- وما يمكن للسميائيات أن تقدمه، أيضا، لدراسة هذه الظاهرة لا يكمن في تحليل الأسباب التي كانت وراء دفع المئات من الشباب للانضمام إلى معركة جهادية.
- إن السميائيات، بالمقابل يجب، أن تقترح قراءة للآليات الإقناعية التي كانت أولا وراء استقطاب وغواية وجذب هؤلاء الشباب إلى كون تأثير العنف الديني، وكيف اقتنعوا أيضا بالتخلي عن كل شيء للمخاطرة بحياتهم باسم الجهاد. 1

قائمة الصادروالمراجع:

- 1- بربمي عبد الله: مطاردة العلامات بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس الإنتاج والتلقي دار كنوز المعرفة 2016.
 - 2- بوطاجين السعيد: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000.
 - 3- العدناني أبو محمد: قل للذين كفروا ستغلبون مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامي.
 - لعدنانى أبو محمد: قل موتوا بغيظكم، مؤسسة الفرقان للإنتاج الإعلامى.
- 5- كورتيس جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة الدكتور جمال حضري، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2007.
 - 6- لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3. 1990.

⁻ ماسيمو ليوني: سميائيات الأصولية الدينية، خطاباتها وبلاغتها وقوتها الإقناعية، مرجع سابق. النص مأخوذ من مقدمة المترجم، ص: 14. 1

The state of Livership and the state of the

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - العام الرابع - العدد 31 جوان 2017

- 7- ليوني ماسيمو: سميائيات الأصولية الدينية، خطاباتها وبلاغتها وقوتها الإقناعية، ترجمة عبد الله بريمي دار كنوز المعرفة للطباعة والتوزيع والنشر سنة 2016.
- 8- المرزوقي سميرو شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة 1985.
 - 9- مفتاح محمد: حول مبادئ سيميائية مجلة علامات، العدد.16 المغرب، مكناس.
- 10- وطفة علي أسعد: الأسس الرمزية والأسطورية للعنف الديني المعاصر: مجلة نقد وتنوير للدراسات الإنسانية والسياسية أغسطس/آب،2015.

مواقع وروابط إليكترونية

- 1- **الخطيب لينا:** استراتيجية تنظيم الدولة الإسلامية: باقية وتتمدد ، مركز كارنيغي للشرق الأوسط. على الرابط: http://carnegie-mec.org/2015/06/29/ar-pub-60542
 - 2- أين ستكون ضربة داعش القادمة في الغرب؟ ينظر الرابط:https://www.noonpost.net



مفهوم الانزياح في النقد العربي من المثاقفة إلى التأصيل أ.د. جمال حضري أستاذ جامعي. الجزائر.

يستخدم مصطلح الانزياح على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية العربية، مما يعكس قبولا ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثا وحداثة، حيث تتسع محاولات التأصيل للمصطلح انطلاقا من مصادرة التناسب هذه.

ولأن المفهوم ينطوي على بعدي المثاقفة والأصالة أي كونه حصيلة اتصال بالثقافة الغربية من جهة وذا جدور مكينة في التراث النقدي العربي من جهة أخرى، فقد تجاذبته آراء واتجاهات مختلفة، تنحو به تارة تجاه منابته الغربية فتحاول زرعه كما ورد وفق أبعاده وحمولاته "الغيرية"، وتارة أخرى نحو إلباسه لبوسا تراثيا خالصا ينزع عنه مظاهر الاغتراب بأن يُشَق له من موروثنا موقع وفضاء وأصول وأمداء.

ولا شك أن وراء هذه التجاذبات خلفيات وأسبابا، ليس أقلها كون المفهوم في رأي المثاقفين لم يستفز الباحثين إلا بعد أن أصبح عند الغربيين محور نظرية ذائعة في دراسة الأسلوب وفحص مكوناته والإحاطة بأبعاده اللغوية والنفسية والاجتماعية والتداولية. فنظرية الانزياح تشكل أهم اتجاهات الدرس الأسلوبي منذ دشن دوسوسير البحث اللساني بمنهجه الوصفي البنيوي، فتلقف تلامذته وأبرزهم شارل بالي الفكرة وطبقها على مدونة الكلام بعد أن كانت خالصة لمدونة اللسان، وجاء بعده ليو سبتزر ومدّ المنهج إلى معالجة الأسلوب من منظور المبدع والمؤلف فتشكلت أسلوبية الفرد، معتبرا الانزياح في مستوى التعبير اللغوي معيارا للانزياحات النفسية والاجتماعية. لكن ميشال ريفاتير أعاد لمفهوم الانزياح إجرائيته البنيوية الخالصة بأن سلطه على النص في تكوينه اللغوي المحض، فكانت أسلوبيته البنيوية أهم فعاليةً في تحديد معالم الأسلوب من منظور محايث صرف.

عند هذه العتبات من إشعاع المفهوم، وصلت أصداؤه إلى الدارسين العرب، فكانت السبعينات محطة فارقة في تاريخ دراسة الأسلوب من خلال الانزياح، فقد وصل عن طريق الترجمة إلى مزاحمة المناهج السياقية التي كانت تحفل بها الساحة النقدية العربية، وتوفر له من الأسباب ما أذاعه مشرقا ومغربا، ولكن التلقي لم يكن بالتسليم والطاعة، فقد نهض له بعض الدارسين من الملمين بالموروث النقدي العربي القديم بالتمحيص والفحص، ولم يصعب عليهم أن يجدوا ضمن المدونة العربقة تلك ما يمت للوافد الجديد بالصلات، فكان الاتجاه التأصيلي الحريص على توطين الفكرة في تربة خاصة بنا على اختلاف في درجات هذا التوطين. إن هذه الدراسة محاولة لتتبع هذا الحراك الجميل وهو يستثمر علاقات الاحتكاك بالآخر من جهة ويحاول استهاض الموروث الذاتي من جهة أخرى، فتنبثق عن ذلك اتجاهات مهما تخاصمت، فإنها تفتح للدارسين آفاقا فسيحة في تناول النص الإبداعي ضمن الاجتهادات المقترحة.



تمهيد في البحث عن المصطلح وأبعاده:

من أوائل من انتبه إلى أهمية الانزياح في دراسة الأسلوب د.عبد السلام المسدي، وقد اتجه منذ البداية إلى محاولة تأصيله في التراث العربي واستثماره في قراءة معاصرة للتراث تمُكّنُ من إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية، وقد مثّل لإمكانية هذا الاستثمار بباب تضمين الحروف، أي استعمال بعضها مكان بعض، وأورد رأيا لابن جني في هذا الخصوص تعليقا على الآية الكريمة وأُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِيّامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ أَ واستخدام "إلى" في موضع "ب" على أساس إفادة الرفث معنى الإفضاء، والإفضاء يناسبه حرف "ب" فيقول ابن جني: "اعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذانا بأن الفعل في معنى ذلك الآخر فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه" ثم يعلق المسدي قائلا: "فهذا الاتساع الذي يتحدث عنه ابن جني ليس سوى انزياح "ق.

ويتضح من هذه الإحالة على ابن جني رأي المسدي في كون الدراسات اللغوية والنقدية العربية القديمة تتضمن إشارات-تتسع أو تضيق – تتعلق بمفهوم الانزياح، فضلا عن أراء مهمة في الأسلوب واستطرادات غاية في الاتساع حول الوجوه البلاغية واستخداماتها، خاصة ما دار منها حول النص القرآني، غير أن تلك الآراء تحتاج إلى إعادة عرض وفق هذا المنظور المستحدث.

وفي هذا الاتجاه بالذات الذي يسعى إلى ربط الجهد البلاغي القديم بمناهج الدراسات النقدية الحديثة، تندرج أعمال د.شكري عياد لوضع مبادئ لعلم أسلوب عربي. فحين يستعرض الباحث جهود البلاغيين واللغويين، يشير إلى مباحث هامة لها صلة بظاهرة الإبداع اللغوي مثل القياس والحكاية والاتساع كما ترد مثلا عند سيبويه ضمن "ما يسميه الاتساع في الكلام ...و يعني به الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو ... وأكثر أمثلة الاتساع تدخل في باب المجاز عند البلاغيين، ولكن سيبويه يكتفي بإثبات علة واحدة و هي الاختصار. والحذف هو أحد العوامل الطبيعية التي تؤثر في اللغة كما أشرنا فيما سبق وأكثر المجازات فيها الحذف والاختصار ويمكن أن تعد منه كما عدها سيبويه، وشأن المجاز عظيم في الإبداع اللغوي ولكن الحذف أوسع كثيرا" 4، فلدينا مصطلح الاتساع كما أطلقه سيبويه وشرحه عياد بكونه خروجا، وأدخله في المجاز و عدّ منه الحذف والاختصار.

وفي تناوله لخاصية التحول الدلالي كمفهوم من مفاهيم الأدبية في التراث النقدي العربي، يشير توفيق الزيدي إلى مفهوم الاتساع في المعاني عند القدماء "وهو ما محّض له البلاغيون مصطلحا قارا هو المجاز، وتتأكد لنا السمة العامة لهذا المفهوم من خلال المعنى اللغوي لكلمة مجاز وهو الطريق والممر، فمن دلالات الطريق الاتساع وانتفاء الحواجز، وهو ما انعكس على المصطلح فكان شاملا لكل طرق القول"1. فالباحث أعطى مفهوم الاتساع و المجاز مصطلح التحول وربط بين التحول الدلالي والاتساع في المعاني أو المجاز عند البلاغيين.

من منظور مغاير وفي محاولة لربط الجسور بين النظريات اللسانية والشعرية ومقولات الدراسات النقدية واللغوية العربية التراثية، يندرج كتاب "النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص" لمجموعة من الباحثين، وفي الفصل الثاني منه: "حدوث الشعر"، يرد نص للفارابي بعنوان "الشعر من التصرف في المواضعات" يقول فيه: "فإذا استقرت الألفاظ على المعانى التي جعلت علامات لها فصار واحد واحد لواحد واحد وكثير لواحد أو واحد لكثير و صارت راتبة على التي جعلت

¹ - من الآية 187 من سورة البقرة

 $^{^{2}}$ - أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد على النجار، المكتبة العلمية، بيروت، (د. ت) ج 2 ص 310

^{3 –} عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس ،تونس ط3، ص 165/164

^{4 -} شكري عياد، اللغة و الإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، ص111

¹¹⁷ منهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 1



دالة على ذواتها صار الناس بعد ذلك إلى النسخ و التجوز في العبارة بالألفاظ"2، فقد أعطى الباحثون لما أسماه الفارابي تجوزا و اتساعا عنوانا هو التصرف³ وخصّوا به لغة الشعر وللبحث عودة إلى هذا المستوى من اللغة.

وربط محمد العبد مفهوم الانحراف بمباحث علم البيان خاصة في العلاقة بين اللفظ والمعنى فيقول: "وإذا كان علماء المعجمات وجامعو اللغة قد انصرفوا إلى ضبط العلاقة بين اللفظ ومدلوله استنادا إلى الاستخدام المعياري بوضع معجمات الحقول الدلالية ...فإن مباحث علم البيان قد عالجت هذه العلاقة بين اللفظ ومدلوله في الاستخدام الأدبي الفني في ظواهر المجاز والاستعارة والتشبيه وهي من ظواهر الانحراف بالدلالة الحقيقية إلى دلالات أخرى مجازبة "4.

ويأخذ الانزياح مفهوم العدول عند محمد عبد المطلب حين يقابله بالمجاز لدى البلاغيين العرب "ويكاد يكون-المجاز-ممثلا لأكبر قيمة في انتهاك النظام اللغوي والخروج على مألوفه، والعدول فيه يبدو بشكل بارز في تحديد مفهومه على المستوى اللغوي أو المستوى الاصطلاحي مما جعل له دورا بارزا في الدلالة ومباحثها ودورا بارزا في خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتمثيل"⁵.

و يفرد رجاء عيد لفكرة الانزياح حيزا هاما من بحثه في الأسلوبية بين التراث والمعاصرة، فيورد ملامح من التحليل الأسلوبي في التراث، ومظاهر الانزياح في الاستخدام الأدبي للغة، خاصة ظاهرة الالتفات عند الجوزي والجرجاني وغيرهما، مع استعماله مصطلحا آخر هو الشجاعة مرادفا للانزياح والعدول ويورد قولا لابن الأثير: "واعلم ...أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك، فهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها". بينما يرى صادق الجويني أن علم المعاني هو علم الأسلوب العربي، و يجعل هذه المصادرة عنوانا لمؤلفه "المعاني علم الأسلوب"، وعند تناوله فكرة التجوز يرى أنها أوضح ما ارتبطت بالأسلوب عند حازم القرطاجني في المهاج فيقول: " وبمقتضى هذا التوسع نسمح لأنفسنا بأن نعتبر أن له نظرية قائمة الذات في القضية ومتماسكة الأجزاء وليست من قبيل خواطر الذهن التي قد تصيب عن غير قصد.. وهذا التجوز هو الذي يسميه في موطن آخر "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه"، وهو الذي يطلق عليه لفظ التصرف العام في مقام استعرض فيه أهم مظاهر التصرف، فبين بذلك مذهبه في منهج درس الأساليب. المهاج، ص 367 "2.

تتضافر هذه الآراء و غيرها للباحثين العرب المحدثين في تأكيد إمكانية استثمار معاني الخروج و العدول والتصرف والاتساع و المجاز-التي أوسعها النقاد و اللغويون العرب القدماء بحثا-من منظور المفهوم الحديث للإنزياح و الربط المنهجي بين تلك الدراسات و مباحث الأسلوبية. لكن السؤال المطروح هو إلى أي مدى يشهد هذا الثراء الاصطلاحي على وعي الدارس العربي القديم بأبعاد الظاهرة الأسلوبية وإحاطتها إجرائيا بهذا المفهوم الذي تفننوا في تسميته؟

² - المهيري، صمود، المسدي، النظرية اللسانية والشعرية، الدار التونسية للنشر، ط1، 1988، ص 239

^{3 -} المرجع نفسه، ص 239

⁴⁻محمد العبد، اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1989، ص 14

^{5 –} محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لنجمان، ط1، 1994، ص 3

^{1 -} رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، 1993، ص 233

² - صادق الجويني، المعاني علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996، ص 229



أ-إدراك الظاهرة الأسلوبية ووصفها: تحفل كتب النقد و تاريخ الأدب بوقائع الخلاف بين اللغويين والنقاد وهو نزاع يتجاوز-كما يقول عبد الحكيم راضي-الظرف الطارئ أو السبب العارض إلى أساس علمي دافعه رعاية كل فريق لمستوى واحد من مستويي اللغة. قيقول الشاعر عمار الكلبي:

ما كل قولي مشروحا لكم فخذوا ما تعرفون، وما لم تعرفوا فدعوا⁴

و الكلام موجه للنحاة و يتضح منه أن الكلبي باعتباره شاعرا ليس ملزما بأن يقول ما يوافق رأي النحاة فقط، بل عليهم أن يتعلموا منه، وربما اقتنع لغويون كبار باستقلال الشعراء في تصرفهم في لغة الأدب فكان أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يأخذان بآراء بشار في الشعر. 5

وحاول النقاد التأسيس العلمي لاختصاص الفريقين لفك النزاع بينهما، فابن الأثير يقرر"أن أسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية، أو نقل كلمة لغوية، وما جرى هذا المجرى، وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها" أو لأن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب، وتداخل الاختصاصين يفسد الفنين كليهما. ومعنى هذا أن لزوم القاعدة لا يخلق القول البليغ، كما أن إلغاء القاعدة يضيع إمكان التواصل، وليست الإحاطة باللغة مبررا للرقابة على كل إبداع تماما كما لا تضمن القدرة على الإبداع ذاته، يقول الصولي: "أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة أو أقام إعرابها، أحسن أن يختار جيدها وبعرف الوسط والدون منها وبميز ألفاظها؟"أ.

هذا هو المظهر الأول الذي ينبئ عن إدراكهم الضمني التفرقة بين مستويين للغة، لا يقف أحدهما إلا منزاحا عن الآخر، من خلال جملة من الثنائيات تعزز هذا الوعي المبكر.

1-الكلام البليغ والكلام العادي:

يقول ابن وهب في تحديد البلاغة: "القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام وحسن النظام وفصاحة اللسان" ثم يردف "وإنما أضيف إلى الإحاطة بالمعنى اختيار الكلام لأن العامي قد يحيط قوله بمعناه الذي يريد، إلا أنه بكلام مرذول من كلام أمثاله، فلا يكون موصوفا بالبلاغة، وزدنا فصاحة اللسان لأن الأعجمي واللحّان قد يبلغان مرادهما بقولهما فلا يكونان موصوفين بالبلاغة، وزدنا حسن النظام لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه وتصيير كل واحدة مع ما يشاكلها فلا يقع ذلك موقعه" وفي المعنى ذاته يقول صاحب كتاب الصناعتين: "وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة و معرضه خلقا لم يسمّ بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى، ومن قال أن البلاغة هي إفهام المعنى فقط، فقد جعل الفصاحة واللكنة ...والإغلاق والإبانة سواء" قد يتضح من النصين التفريق بين مستوى عام يكتفي بأداء الغرض والإحاطة بالمعنى، ومستوى بليغ يجتهد فيه قائله فوق الإحاطة بالمعنى في اختيار الألفاظ وإحسان نظمها وفصاحتها وليس ذلك للعامي الذي قد يحيط بمراده دون حاجة إلى كل هذه الإجراءات. هناك إذا مستوى إفهامي ومستوى بليغ في رأي العسكري، أما أبو حيان التوحيدي فيذهب بعيدا من خلال تصنيف وظيفي للغة في مستويما كليهما فيقول: "والإفهام إفهامان،

^{3 –} عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي مصر، ص 72

^{4 –} المرجع نفسه، ص 09

⁵ –المرجع نفسه، ص 10

⁶ –المرجع نفسه، ص 13

¹ –المرجع السابق، ص 12

² - ابن وهب، **البرهان في وجوه البيان**، ص 163، أورده راضي في المرجع السابق ص 27

 $^{^{2}}$ أورده راضي في المرجع السابق ص 18، أورده راضي في المرجع السابق ص 29 $^{-1}$



رديء وجيد: فالأول لسفلة الناس لأن ذلك جامع للصالح والنافع، فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة وتخير اللفظ واختصار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة، وهذا الفن لخاصة الناس لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام"4.

بغض النظر عن العناية بالشكل في هذا التصنيف، فإنه تلاحظ بوضوح الإضافة الهامة التي يتضمنها، فاللغة مستويان، بنيوي ووظيفي، إذ من خلال البنية تتميز اللغة الفنية-أو البليغة-بعنايتها بالشكل (شكل التعبير) في حين تكتفي اللغة العادية بالمستوى المغاير أي العناية بما يؤدي الوظيفة في أقصى حدود الاقتصاد، ومن حيث الوظيفة تكتفي اللغة في مستواها العادي بالإفهام، بينما تزيد في مستواها الفني عن الإفهام بالإطراب على حد قول أبي حيان.

2-التفرقة بين الشعر والنثر:

يرتبط هذا التمييز بين الفنين بالتفرقة بين مستوبي اللغة العادي والبلاغي، ففن النثر أقرب إلى المستوى الإفهامي والشعر أبعد عن هذا المستوى، ولكن التفرقة بينهما أكثر تخصيصا، فهي تفرقة تستند إلى معايير مثل الضرورات (عند النحاة) والحقيقة والتخييل والتقرب والإغراب.

فالتفرقة على أساس التخييل تميز الشعر على أنه مجال الخيال، وحديثا يشار إليه بتحرير العلامة الشعرية من مرجعيتها، وإشارتها إلى ذاتها وتضافرها مع غيرها لتوليد العالم الشعري. ولا تبتعد آراء البلاغيين والنقاد عن هذه الإشارة، يقول ابن سينا:"إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة" ، وهو تعريف ينطوي على حد دلالي وحد شكلي، فمن حيث الدلالة لا يخضع الشعر لمعيار الصدق والكذب، ومن حيث الشكل يفارق الشعر الكلام العادي بخضوعه لبناء مخصوص. ويبين ابن سينا أهمية التخييل من حيث الوظيفة بكون الكلام المخيل هو "الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه".

فاستخدام التخييل-من منظور تواصلي-تعطيل للوظيفة الإبلاغية وسعي إلى الغموض والالتباس (ambiguïté) وهو عمل ينطوي على تمايز مع النثر، حيث التركيز على الوظيفة الإخبارية وتسهيل سبيلها بتقوية الوظيفة المرجعية.

وقريب من هذا ما نقله إبراهيم أنيس عن جابر بن حيان: "لغة العلم هي التي لمفرداتها مقابلات في العالم الخارجي، وهي التي تساق في تركيبات يمكن أن توصف بالصدق والكذب...أما ما لا يوصف بأنه كذلك من تعبير عن ذات النفس فهو أدب وفن" فمع أن معيار التفرقة في هذا النص-هو معيار الصدق والكذب، فإن ما يعطفه على سابقيه هو تأكيده على الوظيفة المرجعية للغة العلم وتعطيل هذه الوظيفة في لغة الأدب والفن، حيث تهيمن الوظيفة التعبيرية بمفهوم رومان جاكبسون على الوظيفة الشعربة.

3-من حيث الإغراب و القرب:

وصلت الدقة في تمييز الشعر إلى الفصل بينه وبين النظم، زيادة في تفعيل المفارقة بين مستوبي اللغة، فلا يكتفى بالانزياح في مستوى الشكل بل يوضع معيار الإغراب في تشكيل الدلالة، يقول ابن رشيق: "قال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على

^{4 –} التوحيدي، المقابسات، ص 170، أورده راضي في المرجع السابق ص 31

 $^{^{-1}}$ المهيري، صمود، المسدي، النظرية اللسانية و الشعرية، ص

^{2 –} المرجع نفسه، ص 248

 $^{^{279}}$ – إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 28 ، ص



المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وسوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن" وهو ما يؤكده الشريف الرضي بإبرازه هذا البعد الذي يجعل الشعر كلاما مخصوصا له شفرته التي لا يحلها إلا القادرون على فكها فيقول: "إن كلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارة الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد وأخرى من قرب، لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم وبفهم أغراضهم" أ.

4-من حيث الضرورة والرخص:

وهذا معيار آخر ميز من خلاله القدماء لغويين ونقادا لغة الشعر عن لغة الاستعمال، فالشاعر وحده يجوز له من الخرق والعدول ما لا يجوز لغيره، فهو يخرق عن وعي و إرادة، ورعاة القواعد يثورون تارة ويقعدون أخرى لهذا الانزياح، ولذلك وضعوا ضمن قواعدهم ما أسموه مواضع الاضطرار، ولكن من النقاد من لم يعتبر هذا التخريج، وعد الانزياح في اللغة الفنية وخرقها للقواعد المعيارية اتساعا واختيارا وليس اضطرارا. وها هو الجرجاني ينقل في الوساطة عن المتنبي قوله: "قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره لا للاضطرار إليه ولكن للاتساع فيه واتفاق أهله عليه فيحذفون وبزيدون"².

وليس هذا التخريج وقفا على النقاد بل إن النحويين أيضا قعدوا لهذا المبحث، فسيبويه يعقد بابا في الكتاب لما يجوز في الشعر وما لا يجوز في الكلام، وعلق أبو سعيد السيرافي على ذلك قائلا: "اعلم أن سيبويه ذكر في هذا الباب جملة من ضرورة الشعر ليرى الفرق بين الشعر والكلام ولم يتقصّه، لأنه لم يكن غرضه في ذكر ضرورة الشاعر قصدا إليها نفسها، وإنما أراد أن يصل هذا الباب بالأبواب التي تقدمت فيما يعرض في كلام العرب و مذهبهم في الكلام المنظوم والمنثور"3.

فالضرورة التي قصد لها سيبويه معيار للتفرقة بين الشعر وغيره أي النثر أو الكلام كما سماه. وهي -في الحقيقة-محاولة لاستيعاب العملية الإبداعية والقدرة على الابتكار والتوليد والإثراء التي للغة الأدبية، وهي قدرة لا تحدها هذه القواعد بقدر ما تحدها همم المبدعين أنفسهم، يقول الأصفهاني: "فلابد أن يدفعهم -الشعراء- استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة، فمرة يعسفونها بإزالة أمثلة الأسماء والأفعال عما جاءت في الجبلة-لما يدخلونه من الحذف و الزيادة فها-ومرة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار"4.

5-من حيث أصل الوضع والمجاز (الاصطلاحي والفردي):

هو منظور آخريتم من خلاله النظر إلى مستويين من الاستعمال، استعمال مشترك، عام، هو أصل الوضع والتصرف إزاءه بالنقل والتقليد، وهي المزية فيه وليس في استعماله إغراب أو إدهاش، واستعمال فردي قوامه المجاز والخروج عن أصل الوضع والمزية فيه الإغراب وإحداث الدهشة.

وعلى أساس هذه التفرقة رفض الشعراء ملاحظات النحويين و اللغويين، فالمعرفة بأصل الوضع لا تعني الإحاطة بقدرة كل شاعر على الإبداع و التجوز و الاتساع، يقول ابن الأثير: "أهل الخطابة والشعر توسعوا في الأساليب المعنوية فنقلوا الحقيقة إلى المجاز و لم يكن ذلك من واضع اللغة في أصل الوضع و لهذا اختص كل منهم بشيء اخترعه في التوسعات المجازبة" وهذا التمييز نتيجة لما

^{4 -} أبو الحسن علي بن رشيق، العمدة في محاسن الشعرو آدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر، بيروت، ج1، ص 129

^{1 –} أورده عبد الحكيم راضي، **نظرية اللغة**، ص 40

^{2 –} الجرجاني، ا**لوساطة بين المتني وخصومه،** تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 2006، ص 373

^{3 -} أورده راضي، المرجع السابق، ص 47

^{4 –} أورده راضي، المرجع نفسه، ص 51

^{1 –} أورده راضي، نظرية اللغة، ص 120



سبق التنويه به سابقا، فالحقيقة هي بقاء الاستعمال على أصل وضعه في اللغة أو كما قال السكاكي: "هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع"²، ويكون المجاز هو الكلمة يراد بها غير ما وقعت له في أصل الوضع. ويترتب على هذه التفرقة-النتيجة أن الحقيقة تطرد لأنها جزء من أصل الوضع بينما لا يطرد المجاز لأنه ليس منه ولكنه اختراع فردي مخصوص، وهي نتيجة أخرى تميز بين المشترك والمخصوص، بل إن المخصوص إذا ذاع وشاع واطرد لم يعد مجازا، ومن هذا الباب نشأة الترادفات واتساع معاجم اللفة، وهو ما تنبه إليه ابن جني في عنوان له في الخصائص "في أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"³. ويوسع الفخر الرازي من هذه الفكرة مما يؤكد أثر الاستعمال في اللغة فيقول:"...الحقيقة إن قل استعمالها صارت مجازا عرفيا و المجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية" فلتلاحظ هذه النظرة وقربها من فكرة التشبع و خيبة الانتظار في الدراسات المعاصرة، لأن الحقيقة لا تثير متلقها و المجاز يثيره فإذا كثر ضعفت الإشارة، و كذا الحقيقة التي لم تطرد فإنها تكتسب غرابة و جدة و قدرة على تمييز السياق الذى ترد فيه.

6-المثال و الاستعمال:

يمثل التقدير وسيلة النحاة واللغويين في رعاية النمط المثالي للغة، وهو مبدأ يمكن من تجاوز ظاهر العبارة إلى احتمالاتها أو باطنها، بما يضمن اتساق الانزياح مع القواعد المقررة و يلاحظ تشابه هذا المنظور مع منظور الاتجاه التوليدي التحويلي في النحو الذي يفترض وجود بنيتين للغة، بنية سطحية و بنية عميقة مثالية.

وثنائية المثالي و المنحرف أو القاعدة والانزياح ليست عمل النحاة وحدهم ولكن اللغويين أيضا، فالأولون يرعون نظام الجملة و الآخرون يرعون أصل الدلالة كما سبقت الإشارة إليه. و هذه الثنائية-حسب عبد الحكيم راضي-هي مقياس الحكم على فنية الأثر الأدبي، إذ البحث البلاغي العربي انحصر في صميمه في ثنائية المثال والانزياح. و لتطبيق هذه الثنائية وضع اللغويون قواعد عدة تحدد عملية الانزياح، و تتنوع بتنوع المستويات التي يحدث فها، ويمكن الإشارة إلى بعضها و هي: الرتبة في مقابل التقديم والتأخير، والحركة الإعرابية، والمساواة مقابل الزيادة والنقص، والحقيقة مقابل المجاز، والمطابقة مقابل خرقها على مستوى مباني التصريف.

وقد برّر اللغويون كل انزياح في كل مستوى بأغراضه وسياقاته التي تفرضه ولا تعدو أن تكون جميعا تخصيصا أو تركيزا على المعنى الحادث والصيغة المنزاح إليها، يقول ابن جني: "فإذا كانت الألفاظ أدلة على المعاني ثم زيد فيها شيء ...أوجبت القسمة له زيادة المعنى به وكذلك إذا انحرف به عن سمته وهديه كان ذلك دليلا على حادث متجدد له"5.

هذا التجاذب بين القطبين هو الذي يفسر إدراكهم للتمايز بين قطبين، القاعدة والانزياح وميدانها الطبيعي اللغة الأدبية والشعر تحديدا حيث تتفجر طاقة الإبداع والتحرر من القيود والاستسلام الكامل لهاجس الجدة والإدهاش والإغراب والغموض، وسواء أسمّى اللغويون الانزياح ضرائر والبلاغيون مجازا فالأهم أن يكون قادرا على تفسير عملية حيوية وخلاقة. و إزاء القاعدة التي جدّ النحاة واللغويون في وضعها يوجد البلاغيون أنصار الإبداع والانزياح -على حد تعبير راضي- يتمسكون ويتحمسون لصفة الانحراف

² –المرجع نفسه، ص 116

³ – إبن جني، ا**لخصائص**، تحقيق محمد على النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، 1956، ج2، ص 448/447

⁴ – المرجع السابق، ص 121

 $^{^{5}}$ –ابو الفتح بن جني الخصائص، ج 5



في اللغة الأدبية فيقتفون آثار مدرسة البصرة النحوية الصارمة في آرائها النحوية والبلاغية وذلك تصعيدا من التوتر والحيوية "فهم يبحثون عن المذهب الذي يسمح لهم بتصعيد حدة الانحراف"1.

من خلال هذه العناصر القائمة على ثنائيات:

- -لغويون/بلاغيون والتي تندرج تحتها ثنائيات كلام بليغ/كلام عادي، شعر/نثر، قواعد/رخص، حقيقة/تخيل
 - -أصل الوضع/ الاصطلاح و تحتها المشترك/المخصوص، الحقيقة /المجاز
 - -المثال/الاستعمال أو القاعدة/ الانزباح

يبرز إدراك الدارسين العرب القدماء نحاة و لغويين ونقادا وبلاغيين فضلا عن الشعراء لمستويين من اللغة، مستوى مثالي في استخدامها العادي ومستوى إبداعي يخترق المثالية وينتهكها، والمثالية من منظور نحوي هي في تشكيل عناصر الكلام ومن منظور لغوي هي في نظم هذه العناصر مما يثمر مثالية اللغة في استعمالها المألوف، ولئن قام النحاة واللغويون من خلال آلية التقدير برعاية هذه المثالية وافترضوا بنية مقدرة وراء كل بنية ظاهرة تبرز خرقا ما على مستوى الاختيار (اللغة) أو التركيب (النحو) فإن البلاغيين ذهبوا وراء عملية الانزياح وهم مدركون لأبعاد القاعدة المنزاح عنها جاعلين منها أساسا في تنظيرهم للانزياح، حيث لا انحراف إلا عن أصل، و هذا الانزياح الواعي زيادة على كونه جزءا من بنية اللغة الأدبية فإن له استراتيجيته التواصلية، يقول الزمخشري: "إن العدول من أسلوب إلى أسلوب فيه إيقاظ للسامع وتطرية له ينقله من خطاب إلى خطاب آخر لأن السامع ربما مل من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر تنشيطا له في الاستماع واستمالة له في الإصغاء "2.

ب- هاجس الأصل وتقعيد الانزباح:

لقد ارتبطت أبواب المعاني عند العرب القدامى بفكرة الانزياح، فلا مجال للكلام عن مراعاة الأصل في باب المعاني وإلا عدّ الكلام مكرورا معادا. وتتعدد في هذا الباب صور الانزياح مقرونة بتقديرات البلاغيين وتخريجاتهم والتي منها:

- -مباحث التقديم والتأخير والاعتراض والحذف على مستوى التركيب
- -الإيجاز والإطناب حيث إن الأصل فيه المساواة فيكون اللفظ بقدر المعنى
- -الالتفات وهو انزياح عن أسلوب إلى أسلوب مخالف للأول والأصل هنا هو المطابقة بين عناصر السلسلة الكلامية وتتمثل في العلامة الإعرابية وفي الضمائر (التكلم-الخطاب-الغيبة) وفي العدد (الإفراد-التثنية-الجمع) وفي النوع (التذكير-التأنيث) وفي التعيين (التعريف-التنكير) وفي استخدام الفعل (الدلالة على الزمن) وفي حروف المعاني وفي الفصل والوصل وفي التكرار النمطي للأصوات وفي الإيقاع الدلالي (المقابلة-الطباق) والإيقاع الصوتي (الجناس-القوافي-السجع-الترصيع-المعاضلة-لزوم ما لا يلزم) وبنيات أخرى تأخذ طابع التكرار كالتوكيد والإرصاد والمشاكلة.

لكن هذه الصور الوفيرة التي سبق ذكر بعضها في معرض الدلالة على إدراك اللغويين والنحاة والنقاد العرب القدامى لظاهرة الانزياح باعتبارها جملة إجراءات تتميز من خلالها لغة الأدب عن لغة الاستعمال، تثبت من وجهة نظر مخالفة محدودية الانزياح وخضوعه للتقنين المسبق، وربما الأصوب أن يقال أن المبدع كانت أمامه خيارات في الاستعمالات المنزاحة وهو المجال الذي لم يبتعد عن الإبداع في الصورة أو ما أسماه البلاغيون الاستطراف والبعد عن التشبيه والإغراب في الاستعارة أما باقي الصور البنائية الأخرى فتدرج فيما أسماه سيبويه الاتساع، متناولا فيه المجاز والحذف والقلب أو ما أسماه ابن جني شجاعة العربية،

-

^{1 –} عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة، ص 334

^{2 –} محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 279

^{1 -} شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3، 1996، ص 36

⁸⁵ ص كري عياد، اللغة و الإبداع، ص 2



وتناول فيه ما ذكر خاصة التقديم والتأخير، ومعنى ذلك أن الانزياح يتم في إطار اللغة "لأن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف ولا سيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف، وهي أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة بحيث لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرجا إلى ضرب من الكلام يأباه العقل السليم فضلا عن الفطرة اللغوية". فالمبدع أمام مرونة التركيب في الجملة العربية ليس بحاجة إلى اختراق قواعدها بل يختار من وسائلها المطروحة ما يناسب غرضه. وحتى في حالة اختياره للصورة المنزاحة (لفظية أو تركيبية) فلا يكون قد انزاح عن قواعد اللغة ولكنه انزاح عن الأصل و هو يعني عادة المنطق الفطري.4

بذلك تكون فكرة الانزياح في التراث النقدي الأدبي العربي محتكمة إلى القواعد وليست خارقة لها، تتم في إطار العرف لا تتعداه ولذلك ارتبطت حركات التجديد بالمضامين والأغراض ولم يكن التجديد ليمس الأوزان مثلا إلا في زمن متأخر. كما أن الانزياح ارتبط باللفظ غالبا وبالتركيب النحوي، لكنه لم يتعدّ الجملة إلا في حالات الفصل والوصل والإيجاز والإطناب فلم يتصوروا الانزياح الشامل الذي يستغرق النص، وحتى في تناول أعمال شاعر كلها كما في الموازنات فإن التناول تفتيتي حيث يقابل اللفظ باللفظ والصورة بالصورة.

ومع أن القرآن الكريم وفّر فرصة سانحة لمثل هذا التصور البنيوي، فإن الدارسين تتبعوا الألفاظ والصور والحروف متفرقة مشتتة، ولو أن عبد القاهر أسقط نظريته في النظم تطبيقيا على نصوص كاملة لأمكن رؤية هذا التصور الشامل المتكامل للنص الأدبي كعمل إبداعي منزاح فنيا ولغويا عن المعيار الذي تصوره هو ألا وهو قواعد النحو. هذه النظرة التجزيئية هي التي جعلت معايير الانزياح غير ثابتة كما أن المستويات غير محددة، فهناك مستوى الاصطلاح ومستوى التصرف، والحقيقة والمجاز والشعر والنثر والنظم والشعر والأصل والفرع وهي مستويات تولّد معاييرها كالتخييل والإفهام والإمتاع والضرورة والرخص والإغراب والغموض والصدق و الكذب وأصل المعنى وأصل الوضع وهكذا...

والظاهر أن غياب نظرة شاملة للانزياح تستوعب اللغة الأدبية مرده، فيما يرى شكري عياد، إلى غياب تعريف واضح للأسلوب، فتحديد الأسلوب هو الذي يفتح المجال أمام الانزياح والاختيار وغيرهما من المسائل التي يقتضها تحديد الأسلوب، ويرجع أيضا إلى غياب تمييز بين الأجناس الأدبية من حيث لغة كل جنس وهذا السبب يبدو أنه نتيجة للأول. والسبب الأخير هو ارتباط دراساتهم البلاغية والنحوية بالنص القرآني الذي يمثل في الآن ذاته المعيار والانزياح كلهما، الأصل والفرع، فهو النص المعجز من جهة و هو النص المعيار من جهة ثانية فالإعجاز يعني أعلى درجة من التوتر بين اللفة المألوفة واللغة الأدبية وهو المعيار بالنسبة للإبداعات الشعرية والنثرية، فوجدت اللغة الأدبية نفسها بين معيار للمثالية ومعيار للانزياح هو النص القرآني مما زاد في تضييق هامش الانزياح.

ويضيف د.شكري عياد أن نظرة العرب القدماء إلى اللغة كان لها أثرها البالغ في تصورهم للغة الأدبية¹، فالأسلوب في نظره تحكمه نظرتان:

-نظرة القدماء: الذين يرون اللغة ثابتة ثبوت حقيقة وما اعتبروه من الاستعمال توقف عند عصور الاحتجاج حتى أن تعريف الأسلوب عند ابن خلدون هو المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه²، وهو عبارة عن صورة ذهنية ينتزعها من

^{3 –} المرجع نفسه، ص 84

⁴ –المرجع نفسه، ص 86

^{1 –} شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 19

^{2 -} عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 19



أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال. لقد تصور ابن خلدون البنية العميقة أو"الهيئة الذهنية التي يصدر فيها الشعر أو النثر تصورا لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم".

-نظرة المحدثين: الذين يرون أن اللغة ثابتة افتراضيا بما تمليه الضرورة المنهجية.

إن ثبات اللغة باعتباره حقيقة مصادرا عليها كان له أثر عميق على تصور اللغة الأدبية، فالنحويون واللغويون اعتبروا –من هذا المنطلق- انزياحات الشعر ضرورة يضطر إليها الشاعر وحده بينما اعتبره البلاغيون مجازا للدلالة على أنه سبيل مقصود، ومن ثم اعتبر الأسلوب نسجا في منوال بدل أن يكون نسجا لا سابقة له. لذلك سعى الدارسون العرب المحدثون إلى تجاوز هذه المصادرة التي عطلت جانبا مهما هو ارتباط اللغة بالاستعمال ومن ثم الأسلوب بالأداء، يقول شكري عياد: "وحين نحاول اليوم أن نبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة فإنما نعيد الأمر إلى نصابه ولكننا نستبدل من علم لغوي صلب ينكر الواقع ويتجاهله إلى أن يكسره الواقع، علما لغونا يستمد قوانينه من الواقع ليعود أقدر على التأثير فيه"!.

ومن ثم فإن مصادرة المحدثين على أن اللغة نظام ثابت افتراضيا كان له أثره الكبير في نشوء علم ينصب على الاستعمال أو الأداء وهو علم الأسلوب عموما كفرع للسانيات، ثم سرعان ما التقطه دارسو الأدب وأصبح ميدانه اللغة الأدبية باعتبارها تحقيقا فرديا للغة. هذا فارق الاستعمال -باعتباره إبداعا في مجال الأدب- إطار القواعد اللغوية ليجعل منها بنية ذهنية لها دور تفسيري وليس دورا معياريا تقييميا، فلم تعد القواعد للصحة ولكن للتفسير دون أن يعني ذلك أن الأسلوب قد خرج عن كونه إبداعا في اللغة فهو يقوم "بقوام الظاهرة اللغوية ولكنه ليس هذه الظاهرة اللغوية فقط، أي أنه ليس العلامات اللغوية وحدها أو التراكيب البلاغية وحدها أو الدلالات والمعاني وحدها وإنما الأسلوب جماع بنيوي لهذه العناصر الأدبية اللفظية والمعنوية الكلامية والدلالية في الانتظام الذي يحققه الإبداع الأدبي. هناك إذا جدلية صميمية و تعددية على شتى مستويات الظاهرة اللغوية تنم عن الأسلوب كانزياحات شخصية ولكن التجربة الأدبية بمجموع رصيدها الشخصي والجماعي حين تحقق ذاتها وأصالتها تظل في حدود استعمالها للغة وشعرتها"?.

إن هذا التصور الجديد على الدارسين العرب المحدثين والمخالف للتصور التراثي، أعطى شرعية لعلم الأسلوب أو الأسلوبية التي يرى محمد عبد المطلب أنها "بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكل إبداع ذي طبيعة لغوية دون أن تبتعد عن جماليات اللغة ودون أن تعتمد على قواعد مسبقة جاهزة، بل إنها ترى في النص خالقا لجمالياته من خلال صياغته، وفي هذا يفترق نص عن نص ويختلف عمل أدبي عن آخر-لا من خلال الجودة و الرداءة –ولكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة، فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء أو تتكرر الأنماط أو تتكاثر المنبهات الفنية "3.

ولكن شكري عياد له موقف متميز في هذا الخصوص، فهو يرى أن التفرقة الحاسمة بين اللغة والكلام وفرت الأرضية الصالحة لقيام علم الأسلوب وموضوعه هو الأسلوب باعتباره ظاهرة لغوية فردية، ويقوم منهجيا على الوصف، ولكن أسلوبية أسلوبية الانحراف كما أرادها ستيفان أولمان تتناقض مع سعي الأسلوبيين إلى استقراء قانون للانحراف: "الأولى إذن أن يعد الانحراف في النصوص الأدبية ومثله الاختيار-في هذه النصوص أيضا-مبدأ مسلما به يبيح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص

^{3 –} المرجع السابق، ص 20

¹ - شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 21

² –عدنان بن ذريل، **اللغة و الأسلوب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 193

³⁵⁷ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص



الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادرا على التوصيل أو بعبارة أخرى أن الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة بحيث تتحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية "4.

لكن د.عياد يرى أن أخذ المفهوم في إطلاقه باعتبار وظيفته السلبية أي خرق قواعد اللغة لا يتسق ومفهوم القواعد في النحو العربي الذي هو نحو معياري وخرق القاعدة فيه هو استعمال للأقل فصاحة وهذا لا يعكس منحى الإبداع والابتكار الذي يراد للانزياح أن يكون تعبيرا عنه. وانطلاقا من التصور ذاك يرى د. عياد أنه فيما يخص اللغة العربية، فإن المجال فيها واسع لألوان من التصرف لا يتجاوزها المبدع إلا وخرج إلى ما تأباه الفطرة فمجال الاختيار واسع و لكن مجال الانحراف ضيق إذا ما قيس بالقواعد اللغوية، ويخلص إلى القول بأن الانحراف "إذا قصد به مخالفة القواعد فهو قول غير صحيح بالنسبة للنحو العربي، لأنه ينزاح عن الأفصح إلى الأقل فصاحة"1.

ويستطرد قائلا: "فالانحراف عندنا إذن يكون أيضا في البناء النحوي للجملة ولكنه لا يعني مخالفة القواعد وإنما يعني العدول عن الأصل والأصل يعنى عادة المنطق الفطرى"².

والملاحظ أن د. عياد يأخذ مفهوم الانزياح (الانحراف عنده) باعتباره مخالفة في البناء النحوي بما يعني انزياحا عن الأصل وهو جزء من الانزياح بمفهومه الشامل عند الغربيين وهو ما يصطلحون عليه باللامنطقي (ALLOGIQUE) ويعالج الانزياح هنا طبقا لافتراضات عدة أهمها ما أسماه تشومسكي بسلم الصحة النحوية ويضاف إليها صور الانزياح على المستويات الأخرى الصوتية والصرفية والدلالية.

وقريبا من هذا الموقف ولكن في اتجاه أشد محافظة يرى بعض الباحثين أن في الدراسات البلاغية التراثية أسسا صالحة لتأسيس أسلوبية عربية، فمنهم من يأخذ جهود القرطاجني بداية موفقة في هذه السبيل³، ومنهم من يعتبر فكرة النظم لعبد القاهر نظرية قائمة بذاتها لا ينقصها إلا شمول التطبيق ف"ليس من شك في أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها الإمام الجرجاني في كتابه النفيس (دلائل الإعجاز) وحين صاغ عبد القاهر آراءه في النظم لم يكن يبعد عن فكرة اختلاف الأسلوب باختلاف ترتيب الكلام وجعل بعضه بسبب من بعض. وكانت دراسات عبد القاهر في التقديم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير والإضمار والإظهار والقصر وعدمه والإيجاز والإطناب والتأكيد وعدمه، وغير ذلك من وجوه المعاني وكذلك دراساته لوجوه لأساليب الحقيقة والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والتورية وحسن التعليل وغير ذلك من وجوه البيان والبديع، كان ذلك كله عملا جديدا في البلاغة العربية وتفصيلا واسعا للأسلوب وتحديدا قربا من مفهوم الأسلوبية في المذاهب الغربية الحديثة".

ويندرج في الاتجاه ذاته موقف د. أحمد درويش مع وعي أكبر بضرورة الاستفادة من الدراسات المعاصرة و هو —بالفعل- ما يجسده عمليا من خلال جهوده في الترجمة لأحدث النظريات الأسلوبية والشعرية، وكذلك دراساته للتراث من منظور تجديدي، يقول في هذا الصدد: "ليس أمامنا من سبيل إلا محاولة تطوير أسلوبية عربية وهي تستلزم بالضرورة تطوير فروع أخرى كثيرة من فروع الدراسات اللغوية والأدبية وإجراء دراسات وصفية متأنية على لغة الأدب المعاصر والاستفادة دون شك بالتجارب التي سبقتنا في هذا المجال في الأسلوبية الحديثة والاستفادة أيضا بتجارب التراث البلاغية بعد إعادة قراءتها ومحاولة ترشيد فهمها من جديد". و

^{4 -} شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 30

¹⁻شكري عياد، اللغة و الإبداع، ص 85

^{2 –} المرجع نفسه، ص 86

³ –صادق الجويني، **الأسلوب علم المعاني**، ص 229

^{4 –} عبد المنعم خفاجي، محمد فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1991، ص 05

^{1 –}أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص 06



ما يستشف من كثير من الآراء هو التحول في الدراسات العربية لمواكبة المستجد من النظريات كما هو حال مجمعات اللغة العربية التي لا تزال تتحرج من فتح الباب لمثل هذه التصورات الوافدة ف"إذا نظرنا إلى في مواقف المحدثين فإننا نجدها متفاوتة، فمنها المحافظ كموقف مجمع اللغة العربية بالقاهرة الذي يشذ إلا القليل من أفراده بصورة محتشمة متواضعة عن عدّ كل مظهر من مظاهر الخروج عن اللغة خطأ ولحنا، فنحن لا نتجاوز مع المجمع مستوى التوقيف الذي نرى أن القدماء كانوا أشجع في تليينه. والواقع أن ما مر بنا من مواقف القدماء ليس فيه تعرض إلى مظاهر التراكيب النحوية ولا الجزئيات الحرجة حتى نقول إنهم باستعمالهم مفردات الخروج أو العدول أو إعمال الحيلة أو التجوز.. يعنون كذلك الخطأ واللحن، ونحن كذلك لسنا واثقين من أن المجمع في حديثه عن الخطأ واللحن يعني كذلك غير ما يختص به الخروج في التراكيب والقواعد النحوية ولكننا عندما نعلم أن المجمع في حديثه عن الخطأ واللحن يعني كذلك غير ما يختص به الخروج في التراكيب والقواعد النحوية ولكننا عندما نعلم أن الأسلوب لم يحظ بالرعاية التي تستحق عند المجمعين، لا نكاد إلا أن ننعت مواقفهم بالتحفظ"2.

في مقابل هذا الاتجاه التوافقي مع التراث و محاولة التأسيس عليه وتطعيمه والإضافة إليه، يرى د.صلاح فضل أنه لا يمكن البناء على تصور خاطئ لأن فكرة الانزياح والأسلوبية عموما لا يمكنها أن تلتقي مع التراث البلاغي عموما ومنه التراث العربي، فالمنهجية البلاغية قديما تعتمد الفكرة المجردة المسبقة التي ربما استلهمت ملمحا جزئيا منفردا، فتصنفه وتبحث عن وجوهه وأنماطه ثم تلتمس له تطبيقاته وشواهده، مما أدى إلى انفصام تام بين البلاغة وأشكالها وواقع الإبداع، ويصل إلى القول بأن "المعيار البلاغي عشوائي متعسف لم يقم توازيا بين النظرية و التعبير و هذا ناتج عن أمرين: الطابع المثالي غير التاريخي الذي كان مسيطرا على العلوم و عدم التمييز بين الأجناس وفروقها المتنوعة...وحتى قاعدة عصور الاستشهاد كسروها"³.

كما أن هذه المنهجية الانتقائية في تناولها للنصوص والتجزيئية في تناولها لصور الانزياح لا تلتقي والمنهجية الحديثة التي يستوعب الانزياح فيها جميع المستويات ولا ينتقي نماذجه ولكنه يتناول النص الأدبي كاملا، يحصر فيه وجود الظاهرة مستندا إلى عامل ثابت يقيس عليه، والأهم من ذلك أن "علاقة الملامح اللغوية التي يتضمنها نص أدبي متشابكة فيما بينها، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق وهي علاقات ذات طابع إيقاعي وصوتي تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر وهي تمارس انحرافها بشكل مرهف دقيق مما يجعل من الضروري أن نبحث عن واقع تأثير العمل الأدبي في درجة الضباب وتكامل جميع عناصره، مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجاذب معا، مما لم يكن واردا في نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق". وبهذا تبرز فكرة السياق كإجراء مميز للأسلوبية عن المنهجية البلاغية التي جزأت عناصر موضوعها المتفاعلة أصلا، من هنا فإن التمايز بين المنهجين ليس هامشيا بل هو جوهري يمس الأسس المنهجية ذاتها، ولذلك فإن اللقاء بين الدرس البلاغي التراثي والدرس الأسلوبي بحاجة لمزيد تمحيص وبحث خاصة ضمن جهود بعض البلاغيين التى التى التى التى التى التى المنهجية على النص القرآني.

إن المسألة لم تعد تتعلق بالحفاظ على التراث أو الثورة عليه بقدر ما تتعلق بالحذر من التباس المفاهيم والربط غير الواعي بينها، والذي قد تفرضه تقاطعات طفيفة، فيحرم ذلك الالتباس الباحثين من التمثل الصحيح للدراسات الحديثة التي نشأت وتطورت في بيئة وواقع بعيد، ولا ينبغي أن يفهم أن الاستدراك ممكن بمجرد العودة العجلى إلى التراث واقتطاع بعض المفاهيم من سياقاتها الفكرية والاجتماعية وتطويعها حتى يثبت تقارب منهجين وموضوعين غاية في التمايز والاختلاف.

²⁻صادق الجويني، الأسلوب علم المعاني، ص 229

³ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992، ص 113/112

¹⁷³ صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 1



الوطن في عيون أبنائه المغتربين انطلاقًا من أعمالهم الروائية: تاء الخجل لفضيلة الفاروق أنموذجًا ... في عيسى طهلال/جامعة الجلفة ... د. لطرشي الطيب/جامعة الجلفة

ملخّص:

تناولت هذه الدراسة تجليات تيمة الوطن في الرواية الجزائرية المعاصرة ، متخذة من رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق أنموذجا؛ فحاولت البحث في ماهية الوطن ونقيضه الغربة ، ثم استعرضت أهم الروائيين العرب الذين اشتغلوا بالحديث عن الوطن ، ومنهم الجزائريين لتتوقف مطولا عند فضيلة الفاروق ، وكيفية تجلي الوطن في عملها الأنف الذكر ، لتكشف أن الوطن عندها قد أخذ عدة أوجه ؛ انطلاقا من الوطن المأزوم إلى الوطن الجريح إلى الوطن المنشود إلى الوطن البديل ، خاصة أن الوطن في الرواية لم يعد ذلك الحيز الجغرافي البارد، بل أصبح ذو أبعاد نفسية واجتماعية تم استجلاؤها من خلال هذه الدراسة .

مقدمة:

نظرا لأهمية الوطن في حياة الإنسان، وأهميته كتيمة في الأعمال الإبداعية، جاءت هذه الورقة للبحث في كيفية تجلياته، وطريقة حضوره فيها، ولما كانت نظرة المبدع الذي يعيش في أحضان الوطن، ويعايش أحداثه ووقائعه اليومية تختلف عن نظرة المبدع الذي يعيش في الغربة؛ جاءت هذه الدراسة لتجيب عن الأسئلة التالية: كيف نظر المبدع الجزائري إلى وطنه من بلاد الغربة؟ كيف تجلى الوطن كموضوع في أعماله الإبداعية خاصة جنس الرواية؟ وكيف كتبت فضيلة الفاروق عن وطنها الجزائر من غربتها بيروت خاصة سنوات الأزمة؟

1-مفهوم الوطن:

أ-لغة:ورد في لسان العرب في مادة: و. ط. ن: «الوطن: المَنزل تقيم به ، وهو موطن الإنسان ومحله .» أ، فالأساس في الوطن إذن الإقامة ، وإن لم تُحدد هنا بمدة معينة ، ولكن يُفهم من كلمة الإقامة طول المدة ، ويقال : «أَوْطَنَ فلان أرض كذا وكذا أي اتخذها محلا ومسكنا يقيم فها.» أو معلوم أن الإنسان لا يغير إقامته بسرعة مما يؤدي به بطبيعة الحال إلى التعود على مكان إقامته وبالتالي الوفاء له .

ب-اصطلاحا: «وهو البلد الذي يكون فيه الإنسان ، وُلِد فيه أو لم يولد ولكن قَصد التَّعيُّش لا الارتحال عنه.» ولا يبتعد التعريف الاصطلاحي عن التعريف اللغوي بل يكاد ينطبقان ، فالوطن إذن لا يتعلق بمكان الولادة ولا مسقط الرأس ولكن بمكان السَّكن والمكوث والبقاء .

¹ ابن منظور ،أبوالفضل محمد بن مكرم، لسان العرب ، تص : أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصادق العبيدي ، ج 15، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1999م ، ص 338.

² العلى صالح ، صالح ، الشيخ سليمان الأحمد ، أمينة ، المعجم الصافي في اللغة العربية ، الرباض ، السعودية ، 1401هـ ، ص 752.

³المجددي البركتي ، محمد عميم الإحسان ، التعريفات الفقهية ، منشورات محمد علي بيضون ، ودار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003م ، ص 238.



غير أننا نجد من الناس من يعيش زمنا طويلا في مكان ما، ثم يعيش زمانا آخر في مكان آخر فهل يصبح لأمثال هؤلاء وَطَنَيْن ؟! ،إن المفهوم الحقيقي للوطن ليس ما هو موجود في الكتب ولا المصادر ، ولا هو منوط ببقعة جغرافية معينة ولا هو ما تحمله بطاقة التعريف الشخصية ؛ إن للوطن أبعادا أخرى أهم وأعظم في داخل الذات الإنسانية ، إنه ذلك المكان الذي ولد فيه الإنسان وترعرع لاهيا على ترابه مستنشقا هواءه ، حاملا إياه بين ثنايا نفسه فيرتحل معه أينما سافر ويحط معه الرحال أينما حط ، ذلك هو الوطن .

ومنه نستشف معنى الوطنية وهي :« شعور يتكون عند الفرد بارتباطه بشعب أو جماعة معينة والولاء لنظام هذا الشعب ، فالوطنية هي الشعور العاطفي للفرد بارتباطه ببيئة معينة ، والوطنية في كافة مظاهرها عبارة عن الدافع الذي يؤدي إلى تماسك الأفراد وتوحدهم وولائهم للوطن وتقاليده وقيمه والدفاع عنه بالغالي والنفيس.» أنه لا يمكن فصل الوطنية عن المواطن ، كما لا يمكن تخيل مُواطن لا يشعر بالوطنية أو معدم الوطنية تجاه وطنه ، ولكن حجمها في نفوس الأشخاص و طريقة تعبيرهم عنها يختلف من شخص لآخر ، غير أنها تظهر أكثر جلاء لدى الكتاب بسبب إحساسهم المرهف وقدرتهم أكثر من غيرهم على التعبير إنها: «شعور بمحبة الوطن يعبر عنه في الأدب أحيانا نثرا أو نظما ، ويتضمن ما تحتويه نفس الشاعر أو الكاتب من مقدار إخلاصه لوطنه ، كما ينطوي على حث القارئ على المشاركة في هذا الشعور.» ويعاني الذي تفرض عليه الظروف أو تملي عليه اختياراته العيش بعيدا عن الوطن ، شعورا بالنقيض ؛ إنه شعور الغربة والاغتراب عن الوطن.

2-مفهوم الغربة: «هي عاطفة تستولي على المرء وبخاصة على الفنانين فيعيشون في قلق وكآبة لشعورهم بالبعد عما يهوون، أو يرغبون فيه، وتبرز خاصة في حالة الابتعاد عن ديار الأحبة. » وإن كان الإحساس بالغربة لا يتوقف فقط على الذين يبتعدون عن مواطنهم، فقد نصادف من يسيطر عليه هذا الإحساس حتى وهو في وطنه وبين ظهرانيه ومع إخوانه؛ لكن المؤكد أن ألم الغربة ومرارتها بالنسبة للبعيد عن الوطن تكون أكثر حدة، ويختلف الأدباء في التعبير عنها حيث: «يعبر الفنان عن مشاعره بصور، وأخيلة، ومعان تختلف جودة وعمقا باختلاف الشخصية المبتكرة. » فعندما يتولد هذا الإحساس في نفس الأديب الغرب عن وطنه يدفعه لا محالة إلى الإبداع ربما بإسهاب أكثر من ذاك الذي لم يذق مرارة هجر الأوطان، حتى وإن كانت الغربة اختيارية فهي لا تعدم أن تكون مرة.

غير أن الأدباء يختلفون في بث شكواهم وآلامهم ، فهناك من يركز على سجنه الجديد – البلد الذي ارتحل إليه- وعلى العكس من ذلك هناك من يركز على الحنين إلى الوطن ، فلا تخلو مواضيعه وأعماله الإبداعية من ذكر الوطن بمختلف أبعاده .

2- تيمة الوطن عند الكتاب العرب: لطالما كانت تيمة الوطن حاضرة في أعمال الكتاب العرب خاصة أولئك المنفيين الذين تعرضت أوطانهم للحروب سواء الخارجية أو الداخلية ، وكذا أولئك الذين نفتهم أنظمتهم السياسية نتيجة مواقفهم المضادة للسلطة فرحلوا ، ولكنهم لم يرحلوا ، ولعل الشعر كان أكثر الأجناس الأدبية تناولا لهذا الموضوع حتى بات الشاعر يعرف باسم شاعر القضية أو شاعر الوطن على غرار "محمود درويش" و"سميح القاسم" و"بدر شاكر السياب".

¹ عبد الفتاح عبد الكافي ، اسماعيل ، معجم مصطلحات عصر العولمة (مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية) ، دار الكتب العربية ، دط ، 2003م ، ص507.

²وهبه ، مجدي ، المهندس ، كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1984 م ، ص 435 .

³ جبور ، عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984م ، ص 186.

⁴ المرجع نفسه ، ص 186.



ثم لما أصبح جنس الرواية هو ديوان العرب في عصرنا -إن صح التعبير - ، بات موضوع الوطن من أكثر المواضيع التي يتم التطرق إليها ، بل أصبحت هذه التيمة تتجلى أكثر فأكثر ضمن المتون الروائية ، فنجدها تظهر عند الروائيين العرب ، ولكن بدرجات مختلفة ، وبنظر إليها من زوايا مختلفة .

لقد تم تناول موضوع الوطن في الروايات العربية قديما وحديثا ، لكن في عصرنا هذا باتت معظم الأعمال لا تخلو منه خاصة بسبب الأزمات التي مرَّت بها الشعوب العربية ومازال بعضها يعاني منها إلى غاية يومنا هذا ، فمن حروب وأعداء خارجيين إلى حروب وأعداء داخليين ، وكل الأقطار العربية لم تسلم لا من هذه الحروب ولا تلك ؛ لكن الفرق أن الوطن تم تناوله أيام الحروب الخارجية من قبل الأقلام الأدبية مركزين فيه على الثورة ودفاع الشعب المستميت من أجل الاستقلال والحربة ، أما في أيام الحروب الداخلية فتم تناوله مركزين فيه على معاناته من جراء ما يحدث له من قبل أبنائه .

المغرب، الجزائر، تونس، ليبيا، مصر، سوريا...كلها عانت من الحروب الخارجية والداخلية ، فكتب أبناء هذه الأوطان عن الثورة ،عن الرغبة في الاستقلال، عن الإرهاب ، عن الأزمات الاقتصادية وفي كل هذه الأعمال حضر الوطن إن تصريحا وإن تلميحا ، وعلى سبيل الذكر لا الحصر نذكر روايتي "الأفيال" و"تلك الأيام" لفتحي غانم ، و"أساطير رجل الثلاثاء" لصبحي موسى ، وفي سوريا نجد رواية "مغلق للصلاة" للكاتب مصطفى سعيد و"دمشق يا بسمة الحزن" لألفة إدلبي كما نجد رواية " وتشرق غربا" لليلى الأطرش ورواية "الوطن في العينين" لحميدة نعنع وغيرهم كثر ،وفي لبنان نجد رواية " ليلة المليار" لغادة السمان ، ومن فلسطين نذكر رواية "وداع مع الأصيل" لفتحية محمود الباتع .

3-تيمة الوطن عند الكتاب الجزائرين:

شغل الوطن الأم —الجزائر- حيزا معتبرا في أعمال أبنائه الكتاب فمنهم من تحدث عن ثورته على غرار محمد ديب في ثلاثيته المشهورة "الدار الكبيرة" و"الحريق" و"النول"، وكاتب ياسين في روايته "نجمة"، ومولود معمري في " نجل الفقير"، و"الأرض والدم" ، وآسيا جبار في " أطفال العالم الجديد"

ومنهم من تحدث عن حربه الأهلية أمثال واسيني الأعرج في "ضمير الغائب"، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، و"سيدة المقام"، و"حارسة الظلال"، ورشيد بوجدرة في روايتيه " فوضى الأشياء" و"تيميمون"، وأحلام مستغاني بثلاثيها التي اشهرت شهرة منقطعة النظير "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير"، هذا بالإضافة إلى أعمال اكتسح فها الوطن مساحة واسعة ابتداء من أهم عتبة في المتن الروائي إلى الخاتمة ونقصد روايتي زهرة ديك " في الجبة لا أحد"، و "بين فكي وطن"، وياسمينة صالح في روايتي "لخضر"، و"وطن من زجاج".

وكنموذج لهذه الدراسة سنختار واحدة من أبناء هذا الوطن التي اختارت بملء إرادتها الغربة والاغتراب عن الأرض الأم ، فقررت السفر إلى بلاد أخرى ، إلى بيروت، فكانت راحلة غير مرتحلة ، وكتبت عن وطنها لكن بتقنيات التلميح والإيحاء لا التصريح ؛ مما طبع أعمالها بفنية وجمالية كبيرتين ، تستفز القارئ إلى بذل الجهد لاستنطاق ما خلف العبارات والجمل ، والكلمات مُحاوَلةً منا تلمس تيمة الوطن ، والكشف عن أهم تجلياته في أعمالها ، إننا نقصد الروائية الجزائرية "فضيلة الفاروق" ونقصد من أعمالها رواية "تاء الخجل"

4- تيمة الوطن في روايات فضيلة الفاروق:

لقد حضر الوطن في أعمال فضيلة الفاروق ابتداءً من رواية "مزاج مراهقة" إلى "أقاليم الخوف" ، وهي التي كتبت هذه الأعمال انطلاقا من وطنها الجديد بيروت، فلطالما تحدثت عن "آريس" مسقط رأسها ، كما تحدثت عن "قسنطينة" ولايتها التي فتحت لها



آفاق الإبداع ، كما كتبت عن الجزائر ، بمختلف ولاياتها ومناطقها ، بكت فضيلة الفاروق وطنها حين نزف دما ، وحلمت به واقفا على رجليه فاتحا ذراعيه لأبنائه خاصة المبدعين منهم ، وتكلمت عنه عندما أصبح كالعضو المشلول ، وتحدثت أيضا عن الوطن البديل "بيروت" ؛ فالوطن كان دائم الحضور في أعمالها ورواياتها .

5- تجليات الوطن في رواية "تاء الخجل":

5-1-الوطن المأزوم:

عالجت رواية "تاء الخجل" العشرية السوداء ،والمحنة الأليمة التي مر بها المجتمع الجزائري ، والمشادات الكبيرة التي وقعت بين جهة الإنقاذ الإسلامية والحكومة الجزائرية والتي كان مسرحها بالطبع الوطن الجزائري: «لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم ؟ وسأجيبك: إنه ربما الإيمان ، إذ أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب ، والوطن يشيع أبناءه كل يوم . الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز وتلوثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات .» أهكذا بدأ حديثها عن الوطن ، وطن يستنشق رائحة الموت كل يوم ؛ مشغول عن أبنائه الأحياء بدفن أبنائه الموتى ، يسير حثيثا نهو الهاوية ، يتحول رويدا إلى أسر كبير : «تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت ، 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997 ، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997 ، والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة ، ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة ،... جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه ، سجني الانفرادي ، داخل وطن مليء بالقضبان .» قضبان صنعها أبناء هذا الوطن ضد إخوانهم ؛ نفس المير ، نفس المير ، لكن التوجه اختلف ، والتطرف أصبح هو سيد الموقف .

عندما يتأزم الوضع في بلد ما تشعر وأن البلد كائن حي يشعر ويتألم ، يناجي ويتكلم ، يطمح ويحلم ، إنه يشارك في الأحداث بسمائه وأرضه ، بشوارعه ومبانيه : «تجبرك قسنطينة على الوقوف احتراما لمرور جنائزها ، ولهذا ستتوقف عند مرور الجنازة الأولى

ثم الجنازة الثانية ...

ثم الجنازة الثالثة...أقطع الطريق،... صمت الشوارع مخيف والناس وقوف ، والنعوش الخضراء تقصد بيوتها الأبدية ...القبور كالمقاهي يزورها الناس أكثر من مرة في اليوم .»³ ها هي الروائية تعبر عن كيفية مشاركة الشوارع في الأزمة ، إنها صامتة صمتا مخيفا ، وها هي القبور تتشبه بالمقاهي في كثرة ارتياد الناس لها ، حقا إنها أزمة لا تضاهيها أزمة .

ثم تغوص الفاروق في أزمة أخرى يمر بها الوطن أو بالأحرى أبناء هذا الوطن ؛ لكن الفرق هذه المرة أن الفاروق تحدثت عنه ليس كضحية بل كمساهم بالدرجة الأولى في الجريمة فعلى لسان أبطالها تقول : «- أنا عن نفسي وجدت الحل ؛ ساترك المسرح ، وسأتزوج ثم أعود إلى "سكيكدة" ، موطني الأصلي .

- كنت أنتظر أى شيء إلا هذه المفاجأة.
 - يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة ؟
 - إنك موهبة يا كنزة.

¹ الفاروق ، فضيلة ، تاء الخجل ، دار رياض الريس ، بيروت ، لبنان ، دط ، 2001م ، ص 15.

² الفاروق ، فضيلة ، تاء الخجل ، ص 36.

 $^{^{3}}$ المرجع نفسه ،ص 3



- ربما لكن ليس في هذا البلد.

- عندنا فقط تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ .» فهذه المشكلة التي تطرقت لها الفاروق كان ومازال أبناء الجزائر يعانون منها إلى غاية اليوم وإن اختلفت أشكالها وأثوابها ، وهي إذا دلت على شيء فإنما تدل على أن الوطن مأزوم بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، فالوطن الذي يقتل الإبداع قبل أن يولد حري بمبدعيه أن يهجروه إلى وطن آخر .

تعود الفاروق لتصف مدن الجزائر إبّان السنوات السوداء في حديثها عن صديقتها كنزة: «عادت إلى سكيكدة كما عاد أكثر الناس إلى مدنهم الأصلية هروبا من المدن الكبرى التي صارت مخيفة وجارحة .» فكذا إذن كان حال الإرهاب متمركزا في المدن الكبرى مثلما تمركز الاستعمار الفرنسي في أكثر المناطق الاستراتيجية ،حالهم في ذلك كحال أي وباء؛ إنه يختار الأماكن التي تناسبه للتكاثر فيها، فالمدن الكبرى كانت محل إقامة المثقفين والمبدعين والناشطين الصحفيين الذين كانوا أول مستهدف للجماعات الإرهابية ولكن ليس آخر مستهدف وأرواح الأبرباء التي سقطت أكبر دليل.

الكاتبة وفي أكثر من مرة تلقي باللوم والعتاب على الوطن. تشعرك وكأنه مشارك فيما حدث ويحدث له: «في المطار كان "قدماء مرسيليا" يروحون ويجيئون بـ"شيشانهم" التي تعرف عن انتمائهم القروي ، وكانت عاملة تنظيف لا مبالية تثير الغبار علينا ، كنا كلنا صامتين ... كحال الوطن .» أو ليس من حق الوطن أن يصمت ، بل الأجدر به أن يدافع عن أبنائه ، أن يوفر لهم الأمن والسلم ، والعيش الكريم هاته الضروريات التي باتت مفقودة في الوطن الأم الجزائر في تلك الفترة .

2-5- الوطن الجريح:

على قدر لوم الكاتبة للوطن ،واتهامها له على قدر تعاطفها معه بل وبكاءها عليه ، : « قسنطينة الجميلة! وحده الفقر تطاول على عفتك .أنت المدينة التقية التي كانت لا تدخلها الخمور ، مات تاريخك الجليل ، وصارت حدائقك تعج بالشواذ والسكارى والمخدرات ، على بعد منة متر ... يتجاور الطهر والنجاسة .. وإنه في نظرها يكون أحيانا ضحية وأحايين كثيرة الجلاد ، فقد يؤذي أبناءه وقد يؤذى هو من قبل هؤلاء الأبناء ؛ من أحال صورة قسنطينة مدينة العلم والعلماء إلى وكر للشواذ والسكارى غير أبنائها!؟ فها هي الكاتبة تبكي وفاة إحدى شخصيات روايتها لكنها في العمق تبكي جراح وطنها : «نامي "يمينة" ... لو لم تموتي نازفة فقط ، لو لم تموتي عضوا عضوا ، لو لم تموتي بالتقسيط ، لو لم تنتحر "رزيقة"، لو لم تجن "راوية" ، لقلت إن الربيع في الجزائر بغير ، لا أزهار في الجزائر بعد اليوم لا حقول ، الأرض مغروسة ببنادق "محشوشة الماسورة" ، الأشجار تثمر حبات من الرصاص .» ولقد كانت الجزائر عرضة للظروف التي فرضت عليها أن تكون ما كانته ففي أكثر من مرة وعلى مدار قرون جرح ومازال يجرح هذا الوطن، فلطالما عانى من التقتيل وتشرّب ويلات الحروب : «كل شيء في هذي الجبال تعود الحرب ، والقتال ، الجزائر منذ اليونان ، منذ الرومان ، منذ بيزنطا منذ الوندال ، منذ الأتراك ، منذ فرنسا وهي في حالة قتال .. كا لكن القتال في الفترة التي تحدثت عنها الفاروق كان قتالا مرا وقاسيا ، حيث لم يفرق بين الصغير ولا الكبير ، لا النساء ولا الرجال ، والقتل من قبل الإخوة كان وقعه أكثر إيلاما.

لقد كانت جراح الوطن هي نفس جراح الكاتبة ، تتكلم عنه وكأنه أقرب رفيق لها أو كأنه هي ذاتها .

¹ الفاروق ، فضيلة ، تاء الخجل ، ص 38.

² المرجع نفسه ،ص 39.

³ المرجع نفسه ،ص 95.

⁴الفاروق ، فضيلة ، تاء الخجل ، ص 63.

⁵ المرجع نفسه ،ص 93.

 $^{^{6}}$ المرجع نفسه ،ص 93.



3-5- الوطن المنشود:

طيلة صفحات الرواية التي تمتد على مدار خمس وتسعين صفحة ، وفي معرض حديثها عن الوطن الأم ، وما يعانيه ، كان هناك حديث ضمني عن الوطن المشتهى الذي كانت تتمنى الحصول عليه ؛ وإن لم تصرح الكاتبة بذلك إلا أن القارئ يستطيع فهم إيحاءاتها المتكررة: «وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد ، كانت مدينة على مقاسات القلب .»¹ ، وقسنطينة ولاية من أهم ولايات الوطن ، تتحدث عنها الكاتبة أيام كان الأمن والسلم يعمان ربوعها ، قبل انفجار أكتوبر 1988م، تصفها معجبة بها راضية عنها فتقول في مناجاة لها مع صديقها الذي كان هو الآخر يحدثها عن الجزائر :«وكنت تكتب لي عن العاصمة ، عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء ، والحي الجامعي في "بن عكنون" ثم تحدثني عن البحر ، كنت تقول لي إن العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل وكنت تكره الخمّارات ، حينها تتذكر "آريس" وبساتينها وهواءها الجبلي النقي ، فأحدثك عن قسنطينة وأشجار الصنوبر والمسرح ، ودار الإذاعة والتلفزيون وحفلات الصيف وسهرات رمضان وبكاء الشتاء ، ورقصة الضباب على الجسور.» كان الوطن هكذا ، على هذه الشاكلة ، وكانت الكاتبة تنتظر منه المزيد ، كانت تحلم به يسير نحو التقدم والازدهار ، الرقي والعمران ، لكن ما حصل كان عكس تمنياتها وحتى عندما خرج من أزمته لم يكن في مستوى توقعات مواطنيه وأبنائه سيما النخبة المثقفة ؛ لكن ما حصل كان عكس تمنياتها روقودا ، والتمسك به هو الشعار الوحيد الذي قد يوصلنا إلى تحقيق أمانينا في الحصول على وطن كما نتمنى :« انتهتُ أن في عينيها بريق أمل . انتهت أن قسنطينة قد ازدادت جمالا .» أيانه حب الوطن ، هو الذي يدفعك إلى التمسك بالأمل وإن كان ضئيلا، الأمل في تغير الوطن نحو الأفضل .

3-4- الوطن البديل (الغربة)

عندما بكت الفاروق جراح الوطن ، وتألمت لألمه ، ونظرت لاستحالة الحياة فيه لم تجد عوضا غير البحث عن وطن بديل ؛ قد لا يكون وطنا بل مأوى لكنه يفي بالغرض ، غرض العيش الكريم الذي لم تستطع الحصول عليه في وطنها الأم ، الهروب والهجرة كانا أول حل بالنسبة للعديد من أبناء هذا الوطن سنوات الأزمة : « أظن أننا شيئا فشيئا توحدنا بعد أن قتل منا اثنان ، وفر بعضنا إلى فرنسا ولندن ودول عربية عدة . * أنه الوطن البديل ، أيّ دولة عربية أو غربية لا يهم ، قريبة أو بعيدة لا يهم ، تعددت الأسماء ، لكن الغاية واحدة العيش بأمان وكرامة ، بعيدا عن رائحة الموت ؛ سواء الموت الجسدي أو الروحي : « إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة ، مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس ، صرت أخطط للهروب . «قالهروب والهجرة باتنا الوسيلتان الوحيدتان الناجعتان لفضيلة وأمثالها .

أحيانا قد يضطر الإنسان إلى الجمع بين المتناقضين اليأس والأمل ، فيأس الفاروق هو الذي دفعها إلى الابتعاد عن الوطن :« كنت أحضر حقيبة لرحيل أطول. كنت قد اقتنعت أن الحياة في الوطن معادلة للموت .» ألقد أصبحت الحياة شبه مستحيلة ولم يبق حل سوى البحث عن بديل لهذا الوطن :« ها هي حقيبتي في انتظاري ، حصتي في الوطن ، ها هي أقلامي في انتظاري ، أوراقي في

¹¹ الفاروق ، فضيلة ، تاء الخجل ، ص 12.

² المرجع نفسه ،ص 13.

³ المرجع نفسه ،ص 54.

^{15.} ص ، لفجل ، تاء الخجل ، ص 35.

 $^{^{5}}$ المرجع نفسه ،ص 5

 $^{^{6}}$ المرجع نفسه ،ص 92.



انتظاري ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن .» أإنه الاستسلام الأخير؛ فعندما عجزت الكاتبة عن تغيير واقع بلدها لجأت إلى الخروج والابتعاد كحل لا بديل له ، بعد محاولات عدة للتشبث بالوطن لكن للأسف لم يعد هناك مفر من الرحيل .

خاتمة:

من أهم النتائج التي توصلت إلها هذه الدراسة نذكر:

-1 تزداد رهافة وحس المبدع تجاه وطنه وإخوانه كلما زاد بعده عنهم ،فكما تضخمت الوطنية لدى شعراء المهجر فأسهبوا في الكتابة عن الشوق والحنين للوطن ، حدث الشيء نفسه مع أبناء الجزائر الذين غادروا الوطن فكتبوا عنه ن ربما أكثر من أبنائه الذين بقوا فيه .

2- الحرية التي منحت للأديب الجزائري خارج وطنه ساهمت هي الأخرى في ازدهار الكتابة عنده أكثر من ذلك الذي بقي في الجزائر خاضعا لعدة أنواع من الرقابة .

3- تتسم الأعمال الأدبية التي تناولت موضوع الوطن والأحداث التي عرفتها الجزائر والمكتوبة من قبل الكتاب الجزائريين المغتريين بغلبة عنصر الخيال بالمقابل مع نظيرتها التي كتبت من قبل الكتاب الجزائريين الذين عايشوا الأحداث والوقائع ، حيث تميزت بواقعية أكثر.

4- يبقى الوطن يشغل حيزا واسعا ضمن الأعمال الإبداعية خاصة الرواية سواء في السلم أو الحرب، ولكن في هذه الأخيرة تتجه الأنظار نحوه أكثر.

5- استطاع جنس الرواية خاصة الجزائرية أن يستوعب الأزمة التي حدثت في الجزائر بشكل ملفت للنظر، إذ برهنت الرواية أنها أكثر من غيرها قدرة على تناول قضايا مثل الوطن كل ما يمسه من قربب أو من بعيد.

قائمة المراجع:

1-الفاروق ، فضيلة ، تاء الخجل ، دار رياض الريس ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 2001م

1-ابن منظور ، أبو الفضل محمد بن مكرم ، لسان العرب ، تص : أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصادق العبيدي ، ج 15، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1999م .

2-المجددي البركتي، محمد عميم الإحسان ، التعريفات الفقهية ، منشورات محمد علي بيضون ، ودار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003م .

3-العلي صالح ، صالح ، الشيخ سليمان الأحمد ، أمينة ، المعجم الصافي في اللغة العربية ، الرياض ، السعودية ، د ط ، 1401هـ.

 1 المرجع نفسه ،ص 94.



4-جبور ، عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984م .

5-وهبه ، مجدي ، المهندس ، كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1984م .

6-عبد الفتاح عبد الكافي ، اسماعيل ، معجم مصطلحات عصر العولمة (مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية) ، دار الكتب العربية ، د ط ، 2003م .



قصة سيدنا يوسف عليه السلام: دراسة في بنية الزمن

دكتورة قديرة سليم؛ الأستاذة المساعدة في كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد، باكستان

ملخص البحث:

يعد الزمن من أهم التقنيات وأدقها في البنية السردية للقصة، فهو عنصر أساسي، له تأثير كبير على دلالات السرد، لأنّ أي عمل سردي لا يستقر على حال ولا تقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر. فالزمن يعد ركيزة أساسية في بناء وتشييد معمارية النص فنيا وجماليا، إذ يعد قديم قدم الإنسانية. يحاول هذا البحث دراسة الزمن في قصة سيدنا يوسف عليه السلام القرآنية وما فها من القيم الجمالية التي تمتازها من القصص الفنية الأخرى، ويسلط الضوء على أهم المفصلات الزمنية تتضمنها هذه القصة القرآنية من: الزمن النفسي الزمن التاريخي، والزمن الاستذكاري، والزمن التاريخي، والزمن الميقاتي، و الزمن الرياضي، والزمن السياسي.

المقدمة:

يستمد هذا الموضوع أهميته لتناول القصة القرآنية، لكونها قصة حقيقية واجتماعية شديدة الجاذبية، ولكونها قصة مختلفة عن القصص الفنية الأخرى، لأنّ القصة الفنية تعتمد على الخيال والمزج بين الواقع والخيال بينما قصة قرآنية تستمد مادتها من الواقع والحقائق التاريخية. يتضمن البحث مفهوم القصة لغةً واصطلاحاً، فاتبعه مفهوم الزمن لغةً واصطلاحاً مبيناً مفهوم زمن القصة، يردفه توطئة الزمان في قصة سيدنا يوسف عليه السلام قبل تناول المفصلات الزمنية.

مفهوم القِصَّة: القِصَّةُ لغةً: القصة الخبر، وهو القصص، وقصّ على خبره يقصه قصا: أورده، والقصص، الأثر، والقصص الأخبار المتتبعة، القص هوتتبع الأثر 1. وللقصة معان أخرى متقاربة، فهي تأتي بمعنى الخبر، والأمر والحديث، والجملة من الكلام وغير ذلك.

القِصَةُ اصطلاحاً:قد وردت القصة لمعان عدة اصطلاحا كتعددها لغةً، حسب الأذواق والإدراك من: "القصص: تتبع الوقائع بالإخبار عنها شيئاً بعد شيء في ترتيبها، في معني قصّ الأثر،وهو اتباعه حتى ينتهي إلى محل ذي الأثر". الدكتور عمر سليمان عرّف القصة قائلا: "فن حكاية الحوادث والأعمال بأسلوب لغوي ينتهي إلى غرض مقصود". بينما قال الدكتور محمد بن سعد بن حسين: "القصة هي عمل أدبي يقوم به فرد واحد، ويتناول فيها جانبا من جوانب الحياة.والقصة حدث أو أحدات، قد تكون من واقع الحياة، وقد تكون متخيّلة ولكنها ممكنة الوقوع، أما القصة في أدب ما يسمّى بـ"اللامعقول" فإنّها نوع من العبث الفكري يجب ألا يلتفت الغائدة". أليه لخلوها من الفائدة ". أ

¹⁾ انظر: أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكربا، القزوبني، الرازي، (ت395هـ،1004م) معجم مقاييس اللغة، 6ج. دار الفكر، بيروت، 1399هـ، ج5. ص11.

²) الموقع: <u>www.radiodijla.com</u>



القِصَّةُ في القرآن الكريم: قد تتفاوت وجهات النظر في مفهوم القصة في القرآن الكريم، وذلك نظراً لما فيها من الخصائص المتميزة عن غيرها من القصص؛ من صدق في الواقعية التاريخية، وجاذبية في العرض والبيان، وشمولية في الموضوع، وعلو في الهدف، ووضوح في الإعجاز، وتنوع في الأهداف والأغراض. 1

زمن القصة: هو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخيّلا، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعليا أو اعتباريا، وقد يرتبط بالواقع وقد يرتبط بالتخيّل ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجّلاً أو غير مسجّل كرنولوجيا أوتاريخيا.²

تقانة الزمن في قصة سيدنا يوسف عليه السلام:إنّ القصة في هذه السورة نراها على مسار نظام ترتيب تتابعي في الغالب، لكنها اعتمدت في هذا الترتيب على تقانتي الاستباق والاسترجاع. وتميزت القصة ببروز الاستباق على غير المألوف في القصة الفنية، حيث ظهر الاستباق الداخلي تحديداً في عشرين موضعاً، وبرز الاسترجاع في خمسة عشر موضعاً، مختلفا عن دراسات سابقة أشارت إلى تدرج مسار الحبكة السردية من حيث الترتيب الزمني من طفولة سيدنا يوسف عليه السلام إلى بلوغه حتى رجولته تدرجاً زمنياً طبيعياً. وغلب على هذه القصة في ديمومة الزمن الحذف والتلخيص، وبدأت القصة بموقف درامي انفعالي من وسط المتن الحكائي، حيث حذفت سنوات الطفولة السابقة من عمر يوسف بكل ما فها من مشاعر غيرة الإخوة، ثم توالى الحذف بعد ذلك بشكل متفاوت بين سنوات وشهور وأيّام. هذا البحث يحاول معالجة لأهم مكونات الزمن: الزمن النفسى:هذا هو الزمن الذي يرتبط بالذات الإنسانية، ناتجا عن أحوال النفس وما أصابها من القلق والاضطراب، فهذا الزمن يرتبط بالعواطف والانفعالات، وبطول على النفس في حالة الشدة والضيق والقلق، وبقصر في حالة الفرح والسرور.قد عبر عنه محبة حاج معتوق قائلا:"زمن القلب وما تشعر به الشخصية من أحاسيس وانفعالات، إنّه زمن وجداني يحمل همسات النفس وأشجانها، إنّه أصداء لما يجري في داخل النفس"4.هو زمن لا يتجسد على أرض الواقع إلا تلاحظ بعض الملامح والآثار على الشخصية. كما يعبر عبد المحسن صالح: " لا نعرف له وجودا حقيقيا كل ما نعرفه هوآثاره التي تدل عليه، كل من يحمل في جوفه، أو بين ثنايا ضلوعه وخلاياه" 5وعلى حد تعبير سيزا قاسم:" زمن مرتبط بالذكربات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية والمتداولة بين الانفعال والهدوء حيناً وبين الحدة والفتور أحيانا أخرى"6. وقد يجسد هذا الزمن في قصة سيدنا يوسف عليه السلام في المواضع الآتية: إذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلالٍ مُّبينِ" (يوسف:8)هذه الآية تدل على قدر من القلق والاضطراب لإخوة يوسف عليه السلام على وفرة حب أبهم له، وما من التمزق والتوتر الداخلي الذي أجبرهم على المكر والمكائد وهو قولهم:"اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَو اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ" (يوسف:9)هذه الآية تؤكد حالتهم النفسية الصعبة السيئة تحسراً وتألماً، حتى نجد بأنّ الشخصيات تعيش في حالة نفسية مضطربة تحاول الهروب من الحاضر الأليم اللجوج حسداً وعناداً، والمستقبل يبدو مخيّما بالظلام ومشتتاً بالعواصف، إلا أن يخل وجه أبهم لهم. هذه الحالة النفسية تجاوزت الحدود وبالغت في التبادر إلى الجريمة الوحشية حتى:"جَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بدَم كَذِب قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ ". (يوسف: 18)هذه الحالة النفسية لسيدنا يعقوب عليه السلام المطمئنة بالقوة الإيمانية والمنوّرة بأنوار النبوة المكشفة أمامه كلا من المكاره والمكائد من قبل أولاده حتى صبر صبراً جميلا مستعيناً بالله

³⁾ دكتور،محمد قطب إبراهيم(ت1436هـ،2014م) ، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، ط7، القاهره، 2006م،ص 157.

⁴⁾ انظر: عبد الصمد رايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2004م، ج1، ص.7

⁵⁾ دكتور كمال أحمد غنيم "بناء السرد القصصي في سورة يوسف"مجلة جامعة أقصى، العدد 2، 2011م، ج15، ص36.

⁶⁾ ينظر: محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، 1ج، دار الفكر، ط1، لبنان، 1994م، ص65.

⁷⁾ عبد المحسن صالح " الزمن البيولوجي" عالم الفكر، وزارة الأعلام والاتصال، الكوبت،العدد2،ص9.

⁸⁾ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص69.



العلى العظيم. وكما هذه الآية الكريمة "وَقَالَ يَا بَنِيَّ لاَ تَدْخُلُواْ مِن بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُواْ مِنْ أَبْوَابٍ مُّتَفَرِّقَةٍالخ" (يوسف:67) تدل على الأبوة، ووفرة حب الآباء لأولادهم، هذه الحالة النفسية لا تقاس ولا تتحدد بالمدة الزمنية المعينة بل هي تلازم الذات الإنسانية تنبعت من أعماق القلوب ومن الجوانح الثائرة، خاصة يتصف بها الوالدين الذين يطلبون لأولادهم الصلح والخير على الرغم من ارتكاب الجرائم والخطايا. وهكذا قول سيدنا يعقوب عليه السلام: "قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَيِّي وَحُرْنِي إِلَى اللهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللهِ مَا لاَ تَعْلَمُون". (يوسف:86) يفضي علينا الحالة النفسية في غاية القلق والاضطراب، لان البث هو أشد الحزن الذي لم يُصبر عليه حتى يُبث إلى الآخرين، وهذا الزمن يظهر مرتبطا بالعواطف والانفعالات، وقد يطول على النفس وذلك في حال الشدة والضيق والقلق، ويقصر في حالة السعادة والفرح والسرور، قد أطال هذا الزمن على نفس سيدنا يعقوب عليه السلام، حيث أطالت مدة غياب فلذة كبده واشتدت حتى انهمرت الآمال عبر التشققات العاطفية والمتداولة.

الزمن الاستذكاري:هذه صورة من استحضار الماضي وما جرت فيه من الأحداث، وبوّظف السارد هذا الأسلوب ثائراً على حاضره، ومعبّراً عن الشعور بالحنين إلى الماضي، مما يولد سيطرة النزعة التشاؤمية على نقيض ما يراه حين استشرافه المستقبل من النزعة التفاؤلية فهى:"أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد"1. و قد يعود السارد بذاكرته لاستعادة الماضي، وهذه الذكربات قد تكون سعيدة وقد تكون أليمة ومحزنة، فالراوي أوالسارد يقوم باسترجاع الماضي وبد مجه مع الحاضر وهو بذلك لايراعي الترتيب الزمني الكرنولوجي،وإنّما يقوم بذلك وفق ما تميله العلمية الإبداعية وبغرض فني فحسب.ففي قصة يوسف استُخدم هذا النوع الفني كثيراً ، حيث نرى في الآية:"وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنبَئْكُم بِتَأْولِهِ فَأَرْسِلُونِ". .(يوسف:45) كلمة " وَادَّكَرَ " بتشديدها تدل على استعادة الماضي بذاكرته العنيفة والأيّام المؤلمة بكل شدتها وصرامتها،حيث الأياّم المحبوسة لم تتخلّف إلا فضاضة وصرامة. وفي الآية:" ولمّا جَاءَهُ الرَّسُولُ قَالَ ارْجعْ إِلَى رَبّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ الَّلاتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ إِنَّ رَبِّي بِكَيْدِهِنَّ عَلِيمٌ" (يوسف:50) نجد تقنية الزمن الاستذكاري باستعادة التذكارات لتلك الأيّام المؤلة،أشد عنفا وأكثر وقعاً على قلب سيدنا يوسف عليه السلام، بل هجوما وضربا لعفته وعصمته ،فرفض عن خروج السجن حتى براءته عمن ابتُلي فيه ، فقال النبي صلى الله عليه وسلم: ولقد عجبت من يوسف وصبره وكرمه، والله يغفرله حين أتاه الرسول، لو كنت مكانه لبادرت إلى الباب، ولكنه أراد أن يكون له العذر" يعني أراد العذر قبل أن يخرج من السجن². كما في الآيات التالية:"وَجَاءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُواْ عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنكِرُونِ. (يوسف:58) قَالَ هَلْ آمَنُكُمْ عَلَيْهِ إِلاَّ كَمَا أَمِنتُكُمْ عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنكِرُونِ. (يوسف:58) قَالَ هَلْ آمَنُكُمْ عَلَيْهِ إِلاَّ كَمَا أَمِنتُكُمْ عَلَيْهِ حَافِظًا وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ.(يوسف:64) وَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إنِّي أَنَاْ أَخُوكَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ.(يوسف:69) نلاحظ صورة لتلك اللحظات حين لقيا شقيقان بعد مفارقة أربعين سنة ، تدور شربط التذكارات في ذهن المضطرب للمفقود وذهن المغترب للموجود.قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيني بِهمْ جَمِيعًا إنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ" (يوسف:83) في هذه الآية نلاحظ صورة الزمن الاستذكاري حيث دار شربط تذكارات يوسف في ذهن يعقوب عليه السلام لما حضروا إليه ابناءه من رحلتهم من مصر، فاخبروه بما هيجت أحزانه مما فعلوا ببنيامين من الاتهام، فقال الأب ما قال حين صنيعهم مع يوسف إلا أضاف جملة أخرى:"عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيني بهمْ جَمِيعًا إنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ" التي تدل على قوة أمله في رحمة الله على الرغم قد مضت على يوسف أربعين سنة ، وقد استذكر هذا الخبر الثاني كل ما تحمّل خلال هذه السنوات الماضية من فراق فلذة كبده من الهم والحزن.

الزمن الاستشرافي: في هذا النوع من الزمن يتوقع الراوي ما سيحصل له في المستقبل، هذا هو الاستباق الزمني يقصد به السارد أن يتجاوز الحاضر ليتنبأ بالمستقبل، وقد يسمى السرد الاستشرافي أو الاستشراف الخارجي. فبتعبير بشوشة بن جمعة: "هو عملية

⁹⁾ بوشوشة بن جمعة، سردية التجرب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية، دار المغاربية للطباعة، تونس، 2005م، ص166.

¹⁰⁾ قد أورد هذا الحديث ،الطبراني في " الكبير " و الكلاباذي في " معاني الأخبار "وعبد الرزاق في نفسيره عن ابن عيينة، وابن أبي حاتم في تفسيره.



سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه. و في هذا يتابع السارد تسلسل أحداث النص المتخن بجراح الماضي، ثم يتوقف بتقديم نظرة مستقبلية، ثم ترد فيه أحداث لم يبلغها السرد بعد، وبمكن توقع حدوث هذه الأحداث". قصة سيدنا يوسف عليه السلام لا تخلوا عن هذه التقنية، كما نلاحظ في الآيات الآتية: قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْمَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ.(يوسف:5) تقنية الزمن الاستشرافي ، حيث قال يعقوب لابنه يوسف عليه السلام بشفقة ورحمة بعد أن سمع منه ما راه في منامه:" يا بني لا تخبر إخوتك بما رأيته في منامك فإنك إن أخبرتهم فاحتالوا لإهلاكك احتيالا خفياً، فإنك لم تقدر على مقاومته أو دفعه". 2 وقال ذلك لأنّ تعبير الرؤبا لم يتحقق إلا في الاستقبال، وتدل هذه الرؤبا على أنّ الله سبحانه وتعالى سيعطى يوسف من فضله عطاء عظيماً ومنصباً جليلا الذي كان يتوقع تحقيقه في الاستقبال. وهكذا هذه الآية الكربمة :"قَالَ إنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُواْ بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ" (يوسف: 13) نموذجة للزمن الاستشرافي لأنّ الهم والحزن قد يصيب لوقوع مكروه أو فقد محبوب بينما الخوف فزع النفس من مكروه يتوقع حصوله، كلمة " أخاف" في هذه الآية بسياقها تدل على الزمن الاستشرافي حيث قال يعقوب عليه السلام ردا على إلحاح أبنائه في طلب يوسف للذهاب معهم يا أبنائي أنّى ليحزنني حزنا شديداً فراق يوسف فضلا عن ذلك فإنّني أخاف أن يأكله الذئب وأنتم عن ذلك غافلون بسب اشتغالكم .وهكذا في هذه الآية الكربمة:" قَالُواْ سَنُرَاوِدُ عَنْهُ أَبَاهُ وَإِنَّا لَفَاعِلُونَ" (يوسف:61)حرف"س" تدل على الزمن الاستشرافي لكونها حرفا من حروف المعانى تختص بالدخول على المضارع المثبت، فتعينه للاستقبال وتنقله إلى الزمن المستقبل الواسع.فأما الآية:"قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّيَ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيم"(يوسف: 98)فيها كلمة"سوف" تدل على الزمن الاستشرافي، حيث هو حرف مبنى على الفتح يخصص أفعال المضارع للاستقبال فيرد الفعل من الزمان الضيق وهو الحال إلى الزمان الواسع هو الاستقبال. قال سوف استغفر لكم ربي إنّه هو الغفور الرحيم وإنّما وعدهم بالاستغفار في المستقبل إذ قال سوف استغفر لكم ربي للدلالة على أنّه يلازم الاستغفار لهم في أزمنة المستقبلة. هذا هو دليل على الزمن الاستشرافي.

الزمن الرباضي الميقاتي: الزمن الرباضي يتعامل مع الأرقام والتقديرات، فالوحدات هنا معروفة كميا فهي التي تحدد مفهوم التعاقب الذي يدفع إلى الأمام، وهذا الزمن الذي تقوم فيه المتعاقبات، هو الزمن الرباضي القابل للقياس، أو ما نسميه بالديمومة. ويتحدد هذا الزمن من خلال استعمال مصطلحات معينة مثل:الساعات، الأيام، الشهور والسنين وغير ذلك كما عبر عنه سعيد يقطين: "إنّ هذا الزمن يتناول كل ما هو مرتبط بالكون، وبالجانب الداخلي للشخصية من خلال الذكريات والمشاعر والأحاسيس، فهو يشمل كل ما هو كوني ويتضمن الفصول والأيّام والشهور، والمؤشرات الزمنية... ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي و يضم مختلف الذكريات والأحاسيس والمشاعر التي يقوم بها السارد" في هذه القصة نشاهد الزمن الميقاتي أكثر سرداً وأحسن تبياناً واتصالا بحوادث القصة، فتتمثل الآيات الآتية: "أرسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعُ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِطُونَ" (يوسف:12) هنا كلمة " غداً" تتمثل الزمن الميقاتي وتحدد الموعد للعمل، كما: " وَجَاؤُوا أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ " هنا كلمة " عشاء " تعطي لنا صورة للزمن الميقاتي الرباضي، العشاء هو وقت غياب الشفق الباق من بقايا شعاع الشمس وبدء حلول الظلام. ففي الآية: "قَالَ تَزُرَعُونَ سَبْعُ سِنِينَ تدل على الزمن الميقاتي، بينما في الآية: "ثُمَّ وَأَيْ فَعَا حَصَدتُمُ فَذَرُهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلاً مِمَّا تَلُكُونَ" (يوسف:49) " سبع سنين " تدل على الزمن الميقاتي، بينما في الآية: "ثُمَّ وَنِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعُ شِدَادٌ يَأْكُلُنَ مَا قَدَّمُتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِمَّا تُحْصِدُونَ" (يوسف:49) " سبع " يدل على الزمن الميقاتي.أتي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعُ شِدَادُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ" (يوسف:49) " سبع " عدل على الزمن الميقاتي.أما الآية: "ثُمَّ الزمن الميقاتي. الميقاتي. الميقاتي ألين ما أليقاتي أليقاتي ألين الميقاتي المين الميقاتي. والخيال الزمن الميقاتي المياضي الميقاتي.

¹⁾ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص167.

¹²⁾ ينظر: محمد بن يوسف بن علي بن حيان، أثير الدين، الشهير بأبي حيان الأندلسي، (ت745هـ،1344م)، البحر المحيط، 8ج، دار الفكر، ط2، بيروت،1420هـ، ج5،ص25.

³⁾ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997م، ص74.



البحت،بل أصبح هذا العمل الفني كما حدده محمود أمين العالم:"تاريخا متخيّلا ذا زمانية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي ولم يعد مجرد سرد أدبي لتاربخ موضوعي في بنيته الحديثة الخارجية"1.والمقصود بالكتابة المتخيّلة استحضار التاربخ وإعادة سرده بتوظيف العناصر الفنية المعاصرة للرواية أو القصة، ومثال ذلك توظيف السرد القائم على المزج بين لغة التاريخ ولغة الرواية المعاصرة، وإعادة تشكيل بنية زمانية تختلف عن الزمن التاريخي، وتكون تلك البنية قائمة على تكسر الزمن وتداخل الحكايات داخل الرواية. غير أنّ انتقال التاربخ إلى الأعمال والنصوص الأدبية الإبداعية لا يعني أنها تعاني من الهيمنة الموضوعية التاربخية على السياق التخيّلي بل على العكس من ذلك. يقول الدكتور إبراهيم عباس:" إنّ الحدث التاريخي من هنا يواجه الواقع الذي يواجه بواقع حاضر، مغذيا تطور حداثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية، 2. في قصة سيدنا يوسف يظهر الزمن التاريخي خلال الآية: إذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ" .(يوسف:4)قد حكى الله سبحانه وتعالى قصة سيدنا يوسف عليه السلام كمثال أحسن القصص قائلا إذ بمعنى أذكر أيها الرسول ذلك الوقت لما قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت في منامي أحد عشر كوكبا تسجد لي ورأيت كذلك الشمس والقمر لي ساجدين، يشير هذا الزمن إلى تلك الواقعة التاريخية التي تعد من أهم الوقائع التي تُبني علها أحسن القصص بأحسن الأساليب وأحسن القنيات القصصية. فأما الآية:" وَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّي أَنَاْ أَخُوكَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ"(يوسف:69) ففيها الحدث التاريخي، هذا الحدث ليس حدثا خياليا بل حدثا واقعيا، يخبرنا واقعة لقاء يوسف مع أخيه الشقيق "بنيامين"، فهي صورة لتلك الانفعالات والمفاجآت والمحاورات التي تثير نفس الأحاسيس والمشاعر لكل من المتلقي والدارس، وخاصة كلمة آوي أكثر تأثيرا وتعبيراً ووقعاً بمعناها: الضم، يقال آوي فلان فلانا إذا ضمه إلى نفسه. وهكذا في هذه الآية :" قَالُواْ إِن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ مِن قَبْلُ فَأَسَرَّهَا يُوسُفُ فِي نَفْسِهِ وَلَمْ يُبْدِهَا لَهُمْ الخ " (يوسف:77)الزمن التاريخي يتعلق بتلك الواقعة التاريخية حين قال إخوة يوسف في إعقاب ثبوت تهمة السرقة على أخيه "بنيامين " إن يسرق بنيامين هذا الصواع الخاص بالملك فقد سرق أخ له من قبل وهو يوسف. قال المفسرون بأنّ يوسف عليه السلام سرق صنما لجده وكان هذا الصنم من ذهب وفضة فكسره وألقاه في الطريق

الزمن السياسي: الزمن السياسي يتعلق بالسلطة والأجهزة الرسمية العليا في بلد ما، ففي قصة سيدنا يوسف نجد الأدوار المختلفة في الأمور السياسية من الملك، كما في هذه الآية الكريمة: "وقال المُلِك اتْتُونِي بِهِ أَسْتَخُلِصْهُ لِنَفْسِي فَلَمًا كُلَّمَهُ قَالَ إِنَّك الْيُوْمَ لَدَيْنَا مَكِنِّ أَمِينٌ " (يوسف: 54) للاحظ بأنّ الملك الهكوس في عصر يوسف كان لا يخلوا من فراسة صادقة ومعرفة بأقدار الرجال، ويتجلى ذلك في اختياره ليوسف وزيراً ،الذي تم بعد التفكير والدراسة، وبعد تعبير الرؤيا من يوسف، فقد أدرك الملك بأنّ التعبير ليس مجرد كلام يقال على عواهنه بل هو أمر خطير سيحدث في المستقبل، وإنّه ليس مجرد تفسير بل هو خطة متكاملة للمستقبل ليس مجرد كلام يقال على عواهنه بل هو أمر خطير سيحدث في المستقبل، وإنّه ليس مجرد تفسير بل هو خطة متكاملة للمستقبل السجن ليستعين بمشورته، فذلك السجين ويعرره من السجن ليستعين بمشورته، فذلك الحرص على الاستشارة من جانب الملك يدل على بصيرته السياسية. فأما الآية: "قال الجغلي على حَزَائِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ" (يوسف:55) تدل على أنّ يوسف كان يعرف بأنّ جانباً كبيراً من الاضطراب الحاصل في ذلك المجتمع الكبير المليء بالظلم والجور يكمن في القضايا الاقتصادية، والآن بعد أن عجزت أجهزة الحكم عن حل تلك المشاكل واضطروا لطلب المساعدة منه، فمن الأفضل له أن يسيطر على اقتصاد مصر حتى يتمكن من مساعدة المستضعفين وأن يخفف عنهم الآلام والمصاعب، ويسترد حقوقهم من الظالمين، ويقوم بترتيب الأوضاع المتردية في ذلك البلد الكبير، ويجعل الزراعة و عنهم الآلام والمصاعب، ويسترد حقوقهم من الظالمين، ويقوم بترتيب الأوضاع المتردية في ذلك البلد الكبير، ويجعل الزراعة و تنظيمها الهدف الأول، وعدم الإسراف في استعمال المنتجات الزراعية والاستفادة منها في أيّام القحط والشدة، وهذا لم يريوسف تنظيمها أن قليه منصب الإشراف على خزائن مصر، هذا دليل على بصيرته السياسية والاقتصادية من الله سبحانه وتعالى. فقوله بتماً أن فلكم دَخُلُواً عَلَيْكا إنَّ اللَّهُ يَخْرُي

¹⁴⁾ إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربة، المؤسسة الوطنية للاتّصال والنشر، 2003م، ص 18.

²) المرجع نفسه، ص97.



الْمُتَصَدِّقِينَ".(يوسف:88) يحيط بنا علما بأنّ منصب "عزيز مصر" كان يعتبر من ألقاب التشريف والتكريم في وقتئذٍ، ويستخدم للإشراف على خزائن الملك، وكان المصريون في عصر يوسف يقولون عنه باللغة المصرية القديمة" عزيز مصر" تقديراً واحتراماً. وهكذا نستفيد من قصة يوسف أنّ مصر في ذلك الزمن كانت لها حدود شرقية، تقوم علها بوابات حراسة ترصد القادم والداخل، وذلك تطور هام في الدولة المصرية القديمة يؤكد من أهمية أنّ الملوك وقتها حرصوا على تأمين الحدود الشرقية لمصر، هذا مع ترحيهم بالوافدين من آسيا. هذا دليل على تعزيز القوائم السياسية وقتئذٍ.

خاتمة البحث: بعد الدراسة الفنية لهذه القصة القرآنية وجدت مكتبة هذه القصة غنية وثرية لكل باحث الأدب المعاصر، ووجدت الموضوع أكثر إعجاباً وإيجاباً لأنّه يفتح أمام المتلقي ثلاث مجالات في آن واحد: المجال الأدبي والفني، والمجال الموضوعي، والمجال الروحي. وتربة هذه القصة خصبة لكل باحث الأدب الإسلامي خاصةً ولجميع القصص الأدبية عامةً.

المراجع والمصادر

- 1) القرآن الكريم.
- 2) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين، الأنصاري، الإفريقي، (ت745هـ،1344م)، لسان العرب، 8ج، دار الفكر، بيروت، 1420هـ، 745م
- 3) أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا، القزويني، الرازي (ت395هـ،1004م) معجم مقاييس اللغة، 6ج، دار الفكر، بيروت، 1399هـ، 5.5
 - 4) بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب، دار الغرب للتوزيع والنشر، ط1، 2001م.
 - 5) بشير محمودي، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، (رسالة الماجستير)، الجزائر، 1998م.
 - 6) جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، (ترجمة رامان سلدن)، دار الفكر للدراسات والطبع، القاهرة، 1991م.
 - 7) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990م.
 - 8) حامد أبو أحمد، قراءات في الرواية العربية المعاصرة في مصر، 1985م.
- 9) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
- 10) سيد قطب، إبراهيم حسين الشاذلي، (ت1386هـ،1966م) التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط3، القاهرة، 1413هـ
- 11) السيوطي، الإمام، جلال الدين عبدالرحمن، (ت911 هـ،1505م) **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتاب العربي، بيروت،1427هـ.
 - 12) الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، 3ج، دارالحديث، القاهرة.
 - 13) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995م.
 - 14) طاهر أحمد، مكي، الدكتور، القصة القصيرة دراسات ومختارات، 1ج، دار المعارف،ط1، القاهرة، 1998م.



- 15) طه وادي، الدكتور، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1412هـ.
- 16) محمد بن يوسف بن علي بن حيان، أثير الدين، الشهير بأبي حيان الأندلسي، (ت745هـ،1344م)، البحر المحيط، 8ج، دار الفكر، ط2، بيروت،1420هـ، ج. 5
- 17) مصطفى بن ميمشن بن الحسين الخيري الحسني، المنصوري، (ت1390ه، 1970م) المقتطف من عيون التفاسير، تحقيق، محمد على الصابوني، 5ج، دار القلم، ط2، دمشق، 1390ه، ج2.
 - 18) محمد فؤاد عبد الباقي، (ت1388هـ، 1968م)، المعجم المفهرس الألفاظ القرآن، 1ج، دار الحديث، القاهرة، 2001م.





التصوير الفني الإبداعي عند ابن الرومي

زيدون جميل الشوفي، طالب دراسات عليا - دكتوراه - جامعة دمشق. سوريا

الملخص:

تتناول هذه الدراسة التصوير الفني المبدع عند ابن الرومي من خلال رصد منابع الصورة الفنية و الخيال ، و مكونات اللغة الشعرية عنده ، فقد كان ابن الرومي شاعرا كبيرا متنوع الأغراض فسيح الشعر ، متفرد الصوت الشعري في عصره ، و من خلال تحليل بعض النماذج الشعرية يسعى هذا البحث إلى الوقوف على مواطن الإبداع و الابتكار في التصوير الفني عنده و ذلك من خلال دراسة مكونات الصورة الفنية الشعرية و استخدام الحواس في التركيب الشعري و اللغة الشعرية السهلة المعبرة البعيدة عن الصنعة و التعقيد ، إضافة إلى رصد البحث الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية كونها من المكونات الأساسية في شعره ، و توضيح مواطن الإبداع في التصوير و الخيال عند الشاعر و انتهت إلى أن ابن الرومي كان شاعرا فذا و مصورا بارعا عكس تفاصيل تجربته الفنية في الحياة من خلال شعره ، فشعره يثير جملة من القضايا الفنية من خلال شبكة من العلاقات التي تنظم الحياة الداخلية لقصيدته ، فيغدو شعره عالما خصيبا بالجدة و الابتكار ممرعا بخيال يرسم حلمه و رؤمته للحياة و الوجود .

الكلمات المفتاحية: ابن الرومي – الوصف – الإبداع – التصوير - الفني

The Artistic Creative Imagery in ibn ArRoomy's Poetry

Summary of the research:

This study includes the artistic creative imagery in ibn ArRoomy's poetry through searching the imagination and poetic imagery , and the components of his poetc ianguage , for ibn ArRoomy was a great poet whose purposes were various with

Vast poetry , and unique poetic voice of his age , and whose first obsession was the artistic excellence which was the best answer to his social rank that contradict his poetic position . through the analysis of some of his poetic types , this research seeks to stand on the places of original and creative and poetic imagery ad the use of the senses of the poetic structure and the spontaneous easy and expressive language far from craft and intricacy . this study tries also to focus on the psychological dimensions of the poetic experience being one of the basic components of his poetry .

Then the study quickly offered the poetic subjects of the poet and the places of creativity and innovation and the poet's imagination and concluded that ibn ArRoomy was a unique magnificent artist who depicted meticulously his artistic life experience through his poetry ,as this poetry raises many of artistic causes through a net of relations that organise the interior structure of his poem , so that his poetry has become a vast fertile of novelty and innovation reflecting an imagination that dream and vision of life and existence .



مقدمة:

كان ابن الرومي شاعرا الأغراض كبيرا مجيدا في مختلف الفنون ، متنوع فسيح الشعر ثري الروح ، رحب الآفاق الشعربة ، و كان التفوق و الإبداع الفني هاجسه الدائم ، و قد اجتمع النقاد على شهرته باختراع المعاني و عده آخرون أشعر أهل زمانه ، و كان العصر الذي عاش فيه عصر استقرار نسبي و ازدهار حضاري ، و ترف اجتماعي ، و قد عاصر فيه ابن الرومي الجاحظ من أعلام الفكر و الأدب ، و البحتري من أعلام الشعر و جمهرة من كبار النحاة و اللغويين و المؤرخين ، و كان من الطبيعي أن يغدو ابن الرومي نتاج عصر و ابن بيئته ، كما كان طبيعيا إلى جانب ذلك أن تكون له شخصيته المتفردة و طباعه الخاصة ، لذلك فهو يثير في شعره جملة من القضايا الفنية من خلال شبكة من العلاقات تنظم الحياة الداخلية لقصيدته ، فهو يصنع اللحظة الفنية المتألقة من خلال فعاليات جمالية تثير في ذهن المتلقى عاصفة من الانفعالات و المتعة الفنية و تشحذ ذهنه بالتساؤل و المهارة العقلية ، فيغدو شعره عالما خصيبا مليئا بالجدة و الابتكار ممرعا بلغة تجسد روحه و فكره و خيال يرسم حلمه و رؤبته للحياة و الكون ، و لقد أثرت صفاته الجسدية و الخلقية على شعره مما جعله يبتعد عن البلاط ، و بذلك تخلص من التقيد بمراعاة الكبراء و مجاملة ذوي الشأن ، و سعى إلى إرضاء ذاته و انعطف إلى تناول موضوعات جديدة قلما طرقها الشعراء قبله ، و من ملامح أصالة ابن الرومي تبعا لمسلكه الفني المتفرد وصفه نماذج بشربة مختلفة من عامة الناس و بسطائهم فوصف الأحدب و المغنى و الصياد و الخباز و بائع الحلوي ، كما وصف أصنافا من الأطعمة الشعبية و أنواعا من الفواكة وصفا حسيا لا يجاري ، و كان في ذلك كله يصدر عما يروقه في النظم تاركا نفسه على سجيتها ملبيا نوازعه الذاتية في التعبير عن مشاعره و أحزانه وسوء حاله كشكوى زمانه و فجيعته بأولاده و أحبته ، و هو يصدر في كل هذا عن أسلوب فني فريد و مستوى رفيع من الابتكار و الإبداع و قدر معجب من الطرافة و الخصوصية في الأداء و التعبير ، و هذا ما ارتقى به إلى مصاف كبار الشعراء حين قدر له أن يضع مياسمه على الأدب العربي و يكفل لنفسه الذكر و لشعره دوام البقاء .

لقد شرع ابن الرومي شعره على الحياة بكل ما تزخر به من حركة و صخب و حزن و فرح و نعمى و بؤس ، و هذه السمة كانت من الدوافع المهمة للتجديد في شعره ، فقد عانق الحياة و عاش صخبها فكان متجددا مثلها متدفقا كتدفق حياة بغداد مدينة العلم والثقافة و الحضارة في ذلك الوقت ، و لأنه كان ابن الحياة جاء شعره مشابها لها واضحا سهلا لم يتهمه أحد بالغموض أو انغلاق الفهم و ربما يعود السبب في ذلك إلى أن شعره كان أغلبه للعامة و لم تكن هذه السهولة في شعره مألوفة أو بسيطة و إنما كانت نتاجا لفاعلية فنية عالية المستوى ، مما جعله ذا رسالة إبداعية واضحة تؤرخ لحياته الشخصية و حياة العامة في ذلك العصر الذي عاش فيه و من هن تفتقت مخيلته الشعرية عن مظاهر إبداعية جديدة لم نعهدها عند غيره من الشعراء في عصره .

التصوير الفني و الخيال:

يقوم الشعر كحالة إبداعية على أعمدة ثلاثة هي اللغة و الموسيقا و الخيال الذي تمثله الصورة الشعرية و تعد الصورة المحك و المؤثر الدقيق لقدرة الشاعر الإبداعية حيث يقوم واقع جديد من خلال إنشاء علاقات بين موجودات لا توجد بينها علاقات في الواقع الحقيقي ، و يكمن الفرق بين اللغة و الموسيقا من ناحية و بين الخيال من ناحية أخرى أن الأولين يمكن تعلمهما بينما الصورة في الخيال الشعري لا تُتعلم 1، و قد ذهب كولديرج إلى أن الخيال هو القدرة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر 2 و تبقى الصورة الفنية من المميزات الفارقة في الخطاب الشعري على اختلاف الزمان و المكان فإنه من أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته

¹عشماوي – محمد زكي – دراسات في النقد الأدبي المعاصر – الدار الأندلسية – الاسكندرية 1988 – ص 263

²⁶⁰المرجع السابق ص



التصويرية ، فالرسالة الجمالية في الخطاب الشعري ذات وظيفة تصويرية 1 و بهذا لا يمكن للشعر أن يتخلى عن الاعتماد على الصورة الفنية فالشعر بلا خيال أو تِصوبر ضرب من التقرير الممل و السرد الجامد البارد.

و يعرف النقاد الخيال بأنه نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع و معطياته ، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف علها ، أو نوعا من أنواع القرار أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعة من خلال رؤية شعرية لا تستمد قوتها من مجرد الجدة أو الطرافة و إنما من قدرتها على إثراء الحساسية و تعميق الوعي فهو إذا فعالية المخيلة في بناء عالم شعري بديل من عالم الواقع ، و إن كانت عناصره مستمدة منه ، و هكذا يبدد الشاعر القوانين الفيزيائية للوجود و يمتلك قوانينه الخاصة التي تشكل الواقع من جديد و تجعله ملكا للحواس جميعا و دفعة واحدة و بهذا الفعل يكون الخيال الفني قد استطاع أن " يكسر الحاجز الذي يبدو عصيا بين العقل و المادة ، فيجعل الخارجي داخليا و الداخلي خارجيا يجعل من الطبيعة فكرا و يحيل الفكر إلى طبيعة و هذا موطن السر في الفنون " قومع ذلك يمارس العقل في الخيال تأثيرا كبيرا ، فعلى الرغم من أن المخيلة تستوطن اللاشعور فإن فيضها يخضع لعمليات معقدة تتيح للعقل أن يتدخل فها من أجل تنظيمها أو تحسينها و لكنه - على كل حال – عقل غير صارم بل إنه ينساق وراء المخيلة أو يسهم في دفعها إلى عوالم أغرب و أزهى لما يضفيه عليها من تحليلات و مقارنات و استنتاجات .

التصوير الإبداعي عند ابن الرومي:

قدم ابن الرومي من خلال إبداعه و ابتكاره في التصوير الفني مشهدا واضحا متكاملا متناميا في لوحاته مما جعل قصائده تتسم بالوحدة العضوية و ذلك بحكم تأثره بالفلسفة و المنطق، فعناصر المشهد عنده تتوالد و تتنامى تناميا سببيا، ولعل أبرز سمة نقع عليها في شعر ابن الرومي سمة الابتكار و الخلق في الخيال، وهذا دليل واضح على عبقريته الشعرية فهو متفرد بعالمه الشعري و مع أنه يعتمد أحيانا على أفكار أو صور جاهزة بحكم ثقافته الواسعة و لكنه ينفخ في هذه الصور و الأفكار روحا جديدا حتى تكاد تمعي منها معالم القديم و تقدمها بثوب جديد مبتكر يبرز بصماته على أثره الشعري، والصورة الفنية أفضل أداة تعيننا على الدخول إلى محراب الشعر الكاشف عن خصوصية الذات الشاعرة لحظة التشكل باللغة، حيث تتجلى لنا الصورة في شعر ابن الرومي شاهدة للذات الشاعرة و هي تتوثب بين قاع الوجدان و أوج الخيال بفيض من العواطف الصاعدة و الأفكار النازلة لتثري هذا النسيج اللغوي الموقع على أداء الصورة بمثل هذا الأداء الذي يرصد الناشز في المجتمع و الفرد فيصهرها و يعيد تشكيلها يقول في الصديق:

أَنْتَ عَيني وَ لَيْسَ مِنْ حَق عَيني غَضُّ أَجْفَانِهَا عَن الأَقْذَاءِ 4

يجمع في محرابه أصداء الماضي و تطلعات الحاضر ليقفز من قتامة المحتمل إلى نقاء الأمل ، إنه أداء فني يجعل الشعر وطنا للقاء الطموحات و الآمال المرتسمة على صفحة الوجدان ، فتنبع من قلب أنات الروح الذابلة إشعاعات متوثبة تحول بكاء الوجدان المفجوع إلى صور مواراة بألوان الحياة صور ترسم أصداء الداخل المفعم بالعواطف الجياشة انظر إليه يرثي ابنه يقول:

تَوَخَّى حِمَامُ المَوْتِ أَوْسَطَ صِبْيَتِي فَلِلهِ كَيْفَ اختَارَ وَاسِطَةَ العِقْدِ 5

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمى © 2017

 $^{^{1}}$ أحمد - محمد فتوح – جدليات النص – عالم الفكر – الكوبت – يونيو 1994 – ص 1

²⁻ عصفور – جابر – الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب – دار التنوير – بيروت ط2 -1983 – ص14

³ناصيف – مصطفى – الصورة الأدبية – دار الأندلس – بيروت – ط3 – 1983 – ص27

 $^{^{4}}$ ديوان ابن الرومي – تحقيق د. حسين نصار –مطبعة دار الكتب و الوثائق القومية – القاهرة – ط 2 – ط 2

⁵السابق 2/ 624



إنه أداء يقلق الفكر الساكن القانع بالتعامل مع الحياة تعاملا ساذجا ذاهلا عما يتربص الإنسان ليحمل الزمن مفهوما ملونا موارا بالتناقضات ،فيعزف على أوتار سمفونية الشجن الإنساني حين يهز الأعماق يقول: 1

وَ قُلْتُ مُسَلِّماً لِلشَّيْبِ أَهْلاً جَادِى المُخْطِئِينَ إلى الصَوَاب

أَلَسْتَ مُبَشِرِي فِي كُلِ يَوْمٍ بِوَشْكِ تَرَحُلِي إِثرَ الشَّبَابِ

لَقد بَشَّرتَنِي بِلَحَاْقِ مَاْضِ أَحَبَّ إِلَيَّ مِنْ بَرْدِ الشَّرَابِ

لقد ارتضت الصورة مطية تحمل شعره إلى فضاءات العالم الفني الذي رسمه في شعره فقد كان يخضعه لمنطق فني مجهول يمزج فيه عناصره الجمالية و التعبيرية و التشكيلية بفكر يجعل المتلقي في قلب بنية النص و يجلو أمامنا حقيقة عالمه الفني التي اختلطت فيه العناصر المكونة للصور، فبدا تصويره ملذات الحياة و نعيمها أيام الشباب بلون من الصياغة اللغوية التي تمتح من الحسي و الذهني و بذلك كان أكثر إيغالا في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند السطوح أو الأشكال المرئية ، ففي تعامله مع المدركات الحسية يمزجها ببنائه الروحي فتغدو مغايرة لما هي عليه في الواقع فهو يخصها بخصائص أخرى غير خصائصها يجتلها لها من روحه و ذاته و قد وعت أسرار الطبيعة الإنسانية و غير الإنسانية فنفد بروحه الفنية إلى جوهر العملية الشعرية فحلقت صورا تبث فها الحياة و الروعة يقول: 2

يَتَلَقاكَ فِي الْغَلَائِلِ مِنْهَا وَجْهُ شَمْسٍ وَ جِسْمُ دُميَةِ عَاج

أَسْبَلَتْ مَنْ ذَرَاهُ جَعْداً أَثِيثاً جَائِزاً حَدَّ مَتنهَا الرَجْرَاج

جَارِبًا فَوْقَ مَتْنِهَا جَرْبَةَ المَاءِ وَإِنْ كَانَ حَالِكَ الأَمْوَاج

طَلَعَتْ فِي لَبُوْسِهَا وَ حُلَاهَا كَمَهَاةٍ فِيْ رَوْضَةٍ مِبْهَاج

ثُمَّ قَالَتْ بِطَرْفِهَا: سَوْفَ تَدْرِي فَأَضَاقَتْ عَلَيَّ رَحْبَ الفِجَاجِ

و في تعامل ابن الرومي مع اللغة لا يكتفي بمجرد تفتيق المعاني اللغوية بل يرتقي بها إلى مستوى تهشيم الحواجز بين الذات والموضوع و المؤاخاة بين عناصر الطبيعة ليحقق بذلك الوحدة بين القول و الفعل يقول 3

غَادَةٌ زَانَهَا مِنَ الغُصِن قَدٌ وَمِنَ الظَّبِي مُقْلَتَانِ وَجِيدُ

وَ زَهَاهَا مِنَ فَرْعِهَا وَ مِنَ الخَدَّينِ ذَاكَ السَّوادُ وَ التَّورِيدُ

يَسْهُلُ القَوْلُ إِنَّهَا أَحْسَنُ الأَشْيَاءِ طُرًّا وَ يَعسُرُ التَّحْدِيدُ

و نراه في مدحه يرتقي بالممدوح من مستواه الإنساني المادي المحدود إلى حال إنسانية تتجزأ و تتوسع و تتضخم و تدوم و تخلد ارتقى به من ماهية إلى ماهية أخرى يقول: 4

قَدَرٌ يَبُورُ المُترَفُونَ بسَيفِهِ بَحِرٌ يَلُوذُ المُعتَفُونَ بسَيفِهِ

¹السابق 1 / 255- 256

2 السابق 2 / 488

3 السابق 2 / 762³

4 السابق 4 / 1588



وَ كَأَنَّمَا إِشْرَاقُهُ وَسَمَاحُهُ إِغْدَاقُ مَشْتَاهُ وَصَحْوُ مَصِيفِهِ

وَ تَرَى لَهُ نِعَمَا كَجَوِ رَبِيعِهِ وَ كَرُوضِهِ وَ كَطَيبَاتِ خَرِيفِهِ

إنها حاجة فنية لم يرسمها الشاعر بل رسمها خياله ، و لم يخط عناصرها عقله بل انفعاله حيث نقلنا إلى موسيقا النفس الخفية و جعل الشعر فن قولي تولد المعاني فيه من رحم العلاقات اللغوية المضمخة بأصداء الداخل و الخارج .

أبدع ابن الرومي أوصافا جميلة في وصف الطبيعة صامتها و متحركها فقد وصفها وصفا دقيقا لا مثيل له في أحايين كثيرة كيف لا و الوصف مزية ابن الرومي الأولى ، عالج به مختلف أبوابه الشعرية و به عبر عن أحاسيسه الداخلية ، و ربما كان هذا الاندماج في وصف الطبيعة عنده تعويضا عن فشله في المجتمع و النكبات الكثيرة التي تعرض لها كما لو كان قد هرب من واقعه بالتجائه إلى الطبيعة حتى يتسنى في أكنافها ألمه أ فتراه يحملها حالاته الداخلية و ما يزخر به وجدانه من انفعالات فقد أحب الطبيعة و عشقها كمن يعشق محبوبته و منحها الحياة فهي عنده كائن حي يحب و يناجي و يشعر و كان في كل ذلك متيقظ الخيال و الحواس يصف كل جوانها و يشرك في تصويره جميع حواسه من سمع و بصر و شم كما في وصفه للروضة يقول: 2

وَ رِيَاضٍ تَخَايَلُ الأَرْضُ فِيهَا خُيلاءَ الفَتَاةِ فِي الأَبْرَادِ

ذَاتُ وَشْيِ تَنَاسَجَتْهُ سَوَارٌ لَبَقَاتٌ بِحَوكِهِ وَ غَوَادِ

شَكَرَتْ نِعمَةَ الوَلِيّ على الوَسْعِيّ ثُمَّ العِهَادِ بَعْدَ العِهَادِ

فَهِيَ تُثنى على السَّماءِ ثَنَاءً طَيّبَ النّشر شَائِعاً في البلادِ

فِي نَسِيمٍ كَأَنَ مَسرَاهُ فِي الأَروَاحِ مَسرَى الأَروَاحِ فِي الأَجسَادِ

تبدو الروضة في نظر الشاعر فتاة جميلة الأبراد و قد تناسجت وشها سواري الأمطارو غوادها أما نسيمها فيسري في الروح كما تسري الروضة في البوضة في عينيه لم تعد روضة إنها فتاة سوية ترتدي الأثواب المزركشة ، إن هذا التشابه بين الروضة و المرأة مشبع بنفسية الشاعر و مضاعفات وجدانه و أحواله فهو يأخذ أمانيه و أحلامه من عالم الحقيقة ليرمي بها في عالم الوهم و الخيال ، فالروضة ليست في الواقع سوى تحول نفسي لفتاة الحب التي لم يستطع الحصول علها فعوضها بفتاة الطبيعة يتأملها و يناجها و يتودد إلها دون أن تصده و بذلك يحقق ما ينقصه في عالم الحقيقة في عالم الحلم و الخيال .

و يتضح ذلك بشكل جلي في تصويره للشمس المريضة التي تضع خدها الأضرع على الأرض فهو يظهر الطبيعة هنا في ثوب من المرض و الألم و يراقبها مراقبة إنسان لإنسان مريض على شفا الموت متابعا تفاصيل غروبها مشيعا جوا من الحزن في هذه اللوحة يقول:

إِذَا رَنَّقَتْ شَمْسُ الأَصِيْلِ وَ نَفَّضَتْ عَلَى الأُفقِ الغَرْبِي وَرْسَاً مُذَعْذَعَا

وَوَدَّعَتِ الدُّنيَا لِتَقضِي نَحبَهَا وَشَوَّلَ بَاقِي عُمرِهَا فَتَشَعشَعا

وَ لَاحَظَتِ النُّوارَ وَ هي مَرِيضَةٌ وقَد وَضَعَت خَدًّا إِلَى الأَرضِ أَضْرَعاً

¹نوفل - سيد - شعر الطبيعة في الأدب العربي - دار المعارف - مصر ط2 - ص84

²ديوان ابن الرومي 2 /683

³ السابق 4 / 1475



كَمَا لَاحَظَتْ عُوَّادَهُ عَينُ مُدنَفٍ تَوجَّعَ مِنْ أَوْصَابِهِ مَا تَوجَّعَا

لقد أصبحت الطبيعة حية مشخصة فالشاعر يُؤنس عناصرها و يبعث فيها الروح فتتحرك فيها العواطف و الإحساسات ، فهو يحس خفقاتها و همساتها و كل حركة فيها و امتلائها بالحياة فكل ما فيها عي متحرك ناطق يخفق بالأحاسيس و المشاعر، لقد كانت الطبيعة بحسب إيليا الحاوي تعويضا عن إخفاقه مع المرأة فهو يصورها فتاة جميلة تزف إلى بعلها فهو هنا يمزج الواقع بواقعه النفسى فيستولد منه فتاة جميلة يقول: 1

وَ تَظْهُرُ الشَّمسُ فِي النَّشَاصِ لَنَا مِنْ خَلَلِ الغَيمِ إِذْ تَغَشَّاهَا

مِثْلَ عَرُوسٍ تَسَتَّرَتْ خَجَلاً مِنْ بَعلِهَا بَعدَ أَنْ تَجَلَّاهَا

لم يكن وصف ابن الرومي للطبيعة وصفا تقليديا لأنه لم يكن فيه حياديا ، و إنما أشبعه بسمات جديدة من شخصيته الفنية ثقافيا و فكريا ، و من نفسيته ذات الخصوصية الشديدة فقد كانت الطبيعة مظهرا من مظاهر أزمته النفسية إذ كان ينظر إلها في كثير من الأحيان من خلال سوداويته و طيرته و من ذلك خوفه من الماء الذي كان يخافه خوفا مرضيا يعترف به في شعره فيتجلى رهاب الماء عنده في قصيدته اليائية التي أرسلها إلى أحمد بن ثوابة في سامراء التي يقول فها: 2

إِلَى اللَّهُ أَشْكُو سُخْفَ دَهْرِي يُعَابِثُنِي مُذْ كُنْتُ غَيْرَ مُطَائِب

أَبَى أَنْ يُغِيثَ الأَرضَ إِذَا ارتَمَتْ برَحلِي أَتَاهَا بِالغُيُوثِ السَوَاكِبِ

فَأَيْسَرُ إِشْفَاقِي مِنَ الْمَاءِ أَنَى أَمُرُ بِهِ فِي الكُورِ مَرَّ المُجَانِب

وَ أَخشَى الرَّدَى مِنهُ على كُلِّ شَارِبٍ فَكَيفَ بِأَمْنِيهِ على نَفْسِ رَاكِبِ

فالطبيعة كما يتخيلها ابن الرومي تطارده و تتقصد إيذاءه و هو هنا يصور الطبيعة من خلال نفسه.

عد ابن الرومي من أصحاب مدرسة المعاني يقلب المعنى على جميع الوجوه حتى يأتي فيه بجميع الصور و ذلك من خلال كثرة التشابيه و تواليها ، فهو يحتفل احتفالا شديدا بالتشبيه في أوصافه ، و التشبيه ملازم لأسلوب الوصف عنده ملازمة شديدة و من ذلك وصفه للحمائم: 3

تَتَدَاعَى بَها حَمَائِمُ شَتَّى كَالَبوَاكِي وَ كَالقِيَانِ الشَّوَادِي

إن الطيور عنده تنوح و تعشق و تبوح الغرام و تشكو ، و هذا المشهد يحاكي مجالس الأنس و الخلوة و يدل على انعكاس حالة نفسية تجعل القصيدة شعرا وجدانيا ، ووصفا حسيا ذا أبعاد نفسية في مخيلة الشاعر و قد عبر عن الحياة و مظاهر الوجود بأسلوب واضح متخذا منهج الاستقراء و التحليل سبيلا لذلك ، و هذا جعل أسلوبه متأثرا بالطرق الفلسفية في العصر العباسي ، و جعل قصائده تشبه الأعمال النثرية في وضوحه من جهة و في عدم اهتمامه بالعبارة في سبيل الوضوح من جهة أخرى 4 لذلك كانت الطبيعة المكون الرئيس لجزئيات التصوير الفني عند ابن الرومي لما اشتملت عليه من جمال جذاب من ناحية و ما يحيط بها من أسرار من ناحية أخرى ، فالطبيعة بالنسبة له نبع لا يغيض و معين لا ينضب ، إنها المحرك المؤثر لخياله الذي خلع على ما هو

^{125 / 1}ديوان ابن الرومي 1 / 125

²السابق 1 / 214

³ السابق 2 /684

⁴ ضيف - شوقي - الفن و مذاهبه - مطبعة لجنة التأليف و الترجمة - القاهرة - ط1 1943 - ص96



متفرق روحا واحدا فالمتفرق في الطبيعة يصبح عنده متكاملا و موحدا ، و يتضح الإبداع عنده باستقباله الطبيعة بتفاصيلها المختلفة و مزجها بمشاعره و أفكاره و إخضاعها لتشكيله ، فتأتي صورة لفكرته هو وليست صورة لذاتها و من هنا لم تكن الصورة الشعرية عنده محاكاة لأشكال الطبيعة و مكوناتها و إنما ابتكار لطبيعة جديدة ترى و تسمع و تشعر و تتحرك ، و في أحيان كثيرة يخرج الشاعر من نفسه إلى رحاب الطبيعة فيحملها رسائل الشوق و الحنين و الأمل مما يعتلج في نفسه .

إن أهم ما يميز ابن الرومي تعلقه الشديد بالتفاصيل و الجزئيات فهو يلبس المعاني القديمة لبوسا جديدا ، فالمثل العليا لم تتغير بتقادم الأيام كالكرم و الشجاعة و العدل و الحكمة غير أنه أضاف إليها عناصر جديدة بحكم التطور الحضاري و من ذلك قوله في مدح بني وهب: ¹

> يَا أَلَ وَهِبٍ: أَلَا يَنهَى سَمَاحُكُمُ إلحَاحَ كُلِّ مَلَثِّ الوَدْق وَكَّافِ

أَأَنسَ الغَيثَ ضَعْفاً منْ أَكُفّكُمُ بَلْ سَاجَلَتهُ فَأَعْرَتهُ بِإسرَافِ

فقد جرت العادة عند الشعراء على وصف ممدوحهم بالغيم المنسكب و الغيث الغزير و لكن ابن الرومي يضفي علها روحا جديدا فيقيم مناظرة بين المطر و بين كرم الممدوح من خلال محاكمة منطقية تعزز المعنى و تزيده رسوخا ، فقد أصبح لكرم الممدوح فعل محرض للطبيعة ، فالطبيعة تجود بسببه و الطبيعة مصدر الخير عند ابن الرومي ، و نجد ذلك في اللوحة التي رسمها الشاعر لإسماعيل بن بلبل حين جعله متحدا بالطبيعة متمثلا لسجاياها في قوله : 2

قَدَرٌ يَبُورُ المُترَفِينَ بِسَيفِهِ بَحِرٌ يَلُوذُ المُعتَفُونَ بِسَيفِهِ

وكَأَنَّمَا إشرَاقُهُ وَسَمَاحُهُ إغدَاقُ مَشتَاهُ وَصَحو مُصِيفِهِ

وَتَرَى لَهُ نِعَمَا كَجَو رَبِيعِهِ وَكَرُوضِهِ وَ كَطَيّبَاتِ خَرِيفِهِ

إن عناصر الصورة عنده تتآلف كلما جنحت إلى الخيال ، فهو لا يكتفي بتصوير عدل الممدوح و قضائه على الفساد و إغاثته المحتاجين ، و إنما يكثف في صوره معاني العدل و نقمته على المترفين و إحساسه العميق بالفقر و العوز و الظلم ، فتأتي صورة الممدوح موشحة بالأمل و الحلم متسربلة بالطبيعة السخية في جميع فصولها ، و يصل إلى صورة طربفة لبذل ممدوحه و عطائه تقوم على المفارقة يقول:

مُنتَهِكُ المَالِ لَا مُمنِعُه مُمنِعُ العَرضِ غَيرَ مُنتَهِكُه

فهي تشير بسبب تركيبها القائم على المقابلة بالمعنى المعاكس فالشاعر بالإضافة إلى مديحه يدين أولئك المترفين الذين يبخلون على الناس بالعطاء و لكنهم يبخلون بكرامتهم و شرفهم أيضا.

وإذا انتقلنا إلى الرثاء فإن ابن الرومي يقدم لنا شحنات فنية تهب المعنى حرارة فكرية و يستخدم طاقات جديدة للتأثير في المتلقى عبر الإيقاع و اللغة و الخيال ، فنجد فنه يتغلب على عاطفته بالرغم من شدة حزنه فهو يوحد بين الفن و الشعور حتى في رثائه لأبنائه ، و يتجلى ذلك في رثائه لابنه الأوسط حيث يمزج بين العقل والعاطفة مزجا بارعا فالبكاء لا ينفع لكنه ضروري لأنه يخفف الحزن يقول: ³

> 1578 / 4 ميوان ابن الرومي 4 / 1578 2 السابق 4 / 1588

ديوان ابن الرومي 2 /624



بُكَاؤُكُمَا يُشفِي وَ إِنْ كَانِ لَا يُجدِي فَجُودَا فَقَد أَودَى نَظِيرُكُمَا عِندِي

نلمح هنا التراسل الصوتي بين (يجدي) و (جودا) و في تكرار حرف الدال الذي يشي بناقوس الخطر لما يحمله من طاقة صوتية عالية و جليلة ، و كل هذا يأتي مندمجا مع الحالة الشعورية دون تكلف ، ثم ينتقل بعد ذلك لتصوير المشهد الكالح للموت و لا يكتفي بذلك بل يبسط لنا سبب الموت و هو النزف الذي صيره أصفر اللون لكثرة ما فقده من الدم: 1

تَوَخَّى حِمَامُ المَوْتِ أُوسَطَ صِبِيتى فَلِلَّهِ كَيفَ اختَارَ وَاسِطَةَ العِقدِ

أَلَـحَّ عَلَيهِ النَّزفُ حَتى أَحَالَهُ إلى صُفرَةِ الجَّادِي عَنْ حمُرَةِ الوَردِ

وَ ظَلَّ عَلَى الْأَيدِي تَسَاقَطُ نَفْسُهُ وَيَدوِي كَمَا يَدوِي القَضِيبُ مِنَ الرَّبدِ

فَيَا لَكِ مِنْ نَفسِ تَسَاقَطُ أَنفُساً تَسَاقُطَ دُرٍّ مِن نِظَامٍ بِلاَ عِقدِ

و على الرغم من فجائعية مشهد الموت إلا أن الشاعر يقدمه لنا في حلة قشيبة معتمدا على براعة التصوير و الابتكار، إذ يشبه الطفل بالقضيب من الرند يذوي وتساقط نفسه بتساقط الدر من انفراط العقد و هنا يعتمد على التضمين في قوله (نفس تساقط أنفسا) و الذي هو من كلام امرئ القيس في قوله : فلو أنها نفس تموت سوية ولكنها نفس تساقط أنفسا .

إن ابن الرومي يصور حزنه و بؤسه من خلال إضاءة التفاصيل و الجزئيات في مشهد حزني مؤثر ، و العاطفة تهيمن على مجمل القصيدة هنا ، و لكنها لم تكن عاطفة مبالغا فها و كان أبرز صفاتها الصدق كما يرى النويهي 2 ، و في رثاء المغنية (بستان) يصل ابن الرومي إلى ذرا فنية قلما يصل إلها غيره يتجلى ذلك في وصفه لجريمة الدهر النكراء إذ فجع القلوب بها يقول:3

أُودَى بِبُستَانَ وَ هِيَ حُلَّتُهُ فَقَد غَدَا عَارِياً مِنْ الحَبرِ

أَطَارَ قُمرِيَّةَ الغِنَاءِ عَنِ الأَرضِ فَأَيُ القُلُوبِ لَمْ تَطِرِ

بُستَانُ يَا حَسْرَتَا على زَهْرٍ فِيكِ مِنَ الَّلهوِ بَلْ عَلَى ثَمَرِ

بُستَانُ: أَضِعَى الفُؤَادُ فِي وَلَهِ يَا نُزْهَةَ السَّمْعِ مِنْهُ وَ البَصَر

يَا غَضَّةَ السِّنِ يَا صَغِيرَتَهَا أَمسَيتِ إِحدَى المَصَائِبِ الكُبْرِ

تتشظى نفس الشاعر ألما على بستان فيبكها بحرارة و فنية عالية فتتوامض الصور الفنية و الوسائل الشعرية مزدحمة في القصيدة ، وقد حشد الشاعر عدة حواس البصر و السمع و الإحساس الداخلي ليجعلنا نحيط بالمشهد الشعري من كل جوانبه ، و قد أضفى على الرثاء روحا جديدا حيث مزج بين الغزل و الرثاء و أقام مفارقة بين عالم الموت الصامت و عالم الأنوثة و الحياة و الفن المزدهي بالألوان الذي يجعل من القصيدة تحفة فنية تغص بالمهارات التصويرية و البلاغية 4، و إذا انتقلنا إلى فن الهجاء وجدنا الهجاء عند ابن الرومي الصورة الأصدق لذاته المتصدعة و ملامحها النفسية و الثقافية و لا جدال أنه كان مقدما على سواه في هذا الفن يقول المرزباني: " و هو في الهجاء مقدم لا يلحق فيه أحد من أهل عصره غزارة قول و خبث منطق و لا أعلم أنه مدح أحدا من رئيس أو مرؤوس إلا عاد عليه فهجاه ممن أحسن إليه أم قصر في ثوابه ، فلذلك قلت فائدته من قول الشعر و

¹السابق 624/2

³³⁸ ص – محمد – ثقافة الناقد الأدبي – مكتبة الخانجي – بيروت ط 2 1969 – ص 338

^{916 / 3}ديوان ابن الرومي 3 3

^{100 –} ركان – ابن الرومي الشاعر المجدد – وزارة الثقافة – دمشق ط1 2012 – ص100



تحاماه الرؤساء و كان سببا في وفاته "أ نعم لقد كانت دوافع الهجاء نابعة عنده من إحساسه بالغبن و الظلم في زمن يرفع الأنذال و يحط الشرفاء ، و من شعور عميق بالخوف لذلك نجده في هجائه و سخريته ينتقم انتقاما جماعيا و يقتص من هؤلاء الناشزين الذين جسد عيوبهم و أخلاقهم في شعره و هو في هذا الطريق يعبر عن نقمة مظلوم محروم كان يتمنى أن يعيش عيشة بمرتبته و مقامه العالي في رأيه ، إلا أنه لم يحظ بهذه المكانة لهذا استخدم لسانه في الدفاع عن نفسه لأنه لا يملك غيره ، و بين السخرية الحزينة مرة و السخرية التي تعكس شعورا بالكارثة و السخرية الضاحكة ينسحق العالم في عينيه ، فالسخرية تترجم حالته الروحية تجاه المجتمع و هو في ذلك شديد الوطأة على المهجو يسلب منه جميع الصفات الحميدة و يمنحه كل المعايب و الرذائل و يسخر منه و يستهرئ به .

كان ابن الرومي في هجائه فرديا ذاتيا و اجتماعيا شاملا ، هجاؤه مليء بالحركة و الحياة ذا طبع حاد جارح أحيانا و ربما بلغ فيه حد القذع على أن أفضله ما امتاز من الوجهة الفنية بطرافة المعنى و دقة التصوير و سلامة المنطق من ذلك وصفه للبخيل يقول: 2

يُقَبِّرُ عِيسَى عَلَى نَفسِهِ وَلَيسَ بِبَاقٍ وَلَا خَالِدِ

فَلُو يَسْتَطِيعُ لِتَقتِيرِهِ تَنَفَّسَ مِنْ مِنخَرِ وَاحِدِ

إنه يجعل من مهجوه هنا هزأة للسامعين متحربا أن تكون معايبه مما يدهش و يفاجئ ، ساعده على ذلك خيال واسع و عقل متدبر و ذكاء حاد ، و هو هنا يبدع في صورة مدهشة إذ يجعل مهجوه يتجاوز الحد الطبيعي و الخلق الفطري فيضيق على نفسه حتى فيما وهبته الطبيعة من تكوين ليس فيه خسارة له و لا ضرر ، و تظهر موهبته الفذة في قدرته على التصوير الدقيق اللماح الذي ينطوي على السخرية و يولد في النفس الضحك فهو رسم ساخر (كاريكاتور) يولد صورا حية للمهجو مستمدة من واقع الحياة أحسن الشاعر التقاطها و أجاد في رسمها بالكلمات و المعاني الطريفة ، انظر إلى هجائه الذي يعتمد في المرتبة الأولى على العيان و المشاهدة فهو يلمح النقائص و العيوب الجسمانية على وجه الخصوص فيصوغها في هجاء مربر لاذع يقول في هجائه لجحظة : 3

تَخَالَهُ أَبَداً مِنْ قُبْح مَنظَرهِ مُجَانِباً وَتَراً أَو بَالِعا حَجَرا

كَأَنَّهُ ضِفْدَعٌ فِي لُجَّةٍ هَرِمٌ إِذَا شَدَا نَغَمَا أَو كَرَرَ النَّظَّرَا

فقد مسخه مسخا و جعل منه ضفدعا هرما قبيحا ، و هو يحاول في مقام آخر إقناع السامع بصفات خصمه بالحجة و البرهان فيقيم مقارنة منطقية بين الكلب و المهجو و يوصل القارئ إلى صورة مقنعة و هي أن الكلب أفضل من مهجوه يقول: 4

وَجهُكَ يَا عَمْرُو فِيهِ طُولُ وَفِي وُجُوهِ الكِلَابِ طُوْلُ

مَقَابِحُ الكَلْبِ فِيكَ طُرًّا يَزُولُ عَنهَا وَ لَا تَزُولُ

وَ فِيهِ أَشِيَاءُ صَالِحَاتٌ حَمَاكَهَا اللهُ وَ الرَسُولُ

و الكَلبُ وَافٍ وَ فِيكَ غَدْرٌ فَفِيكَ عَن قَدرِهِ سُفُولُ

وَ قَدْ يُحَامِي عَن المَوَاشِي وَ مَا تُحَامِي وَ لَا تَصُولُ

¹⁴⁵ ص حجم الشعراء – تح عبد الستار فراج – مكتبة النوري – دمشق – دت ص 145 1

 $^{^{2}}$ ديوان ابن الرومي 2 / 641

³ السابق 3 / 1092³

 $^{^4}$ ديوان ابن الرومي 5 / 2003



فالمهجو يشبه الكلب في المقابح إلا أن مقابح الكلب ليست دائمة أما مقابح المهجو فدائمة ، تكمن الفنية و الإبداع هنا في أنه يعالج موضوعا لا منطقيا بأسلوب منطقي معتمدا على عنصر الفكاهة ، كما يعمد في مقام آخر إلى الإضحاك من خلال غرابة الصورة التي يبثها للمهجو و المفارقات المتوالدة منها فيجعل من مهجوه مثار هزء و سخرية للسامعين ساعده في ذلك خيال واسع خصب مسخ به صورة المهجو و صب عليه جام غضبه و سخريته المرة قائلا:

قُوْلَا لِدِبسٍ شَرُ مَنْ يَطَأُ التُّرَابَ وَ يُرمَسُ لَو أَنَّ إِبلِيسَاً رَآ كَ لَكَادَ ذُعْرَا يَلْبَسُ اللَّوَ أَنَ إِبلِيسَاً رَآ كَ لَكَادَ ذُعْرَا يَلْبَسُ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ اللَّهُ عُطِسُ وَإِذَا نَهَ صَلَى لِعُطْمِهِ أَبَداً لِرَأْسِكَ يَعْكِسُ فَالأَنفُ مِنكَ لِعُظْمِهِ أَبَداً لِرَأْسِكَ يَعْكِسُ إِنْ كَانَ أَنفُكَ هَكَذَا فَالفِيلُ عِنْدِكَ أَفطَسُ وَإِذَا جَلَسَتَ عَلَى الطَّرِيقِ وَ لَا أَرِى لِكِ تِجلِسُ وَإِذَا جَلَسَتَ عَلَى الطَّرِيقِ وَ لَا أَرِى لِكِ تِجلِسُ وَيْلُ: السَّلَامُ عَلَيكُمَا فَتُجِيبُ أَنتَ وَ يَحْرَسُ وَيُحْرَسُ

لقد جعل الشاعر من هذا المؤذن أضحوكة من خلال رسم المشهد بريشته المبدعة البارعة في تشويه الصورة ، إذ غدا أنفه الضخم عبئا على صاحبه ، إنهما شخصان لا شخص واحد ، و جاء البيت الأخير ليبلغ فيه الشاعر الذروة في السخرية بما فيه من تكثيف للمعاني و مفارقة عجيبة طريفة مضحكة تدهش المتلقي فتلصق بذاكرته ، و هو الهدف من هذا الهجاء إذ يستطيع القارئ العالم بفن الرسم تخيل هذا الشكل بسهولة و رسمه على الورق بكل تفاصيله ، و تبرز الصورة الواضحة لفن الكاريكاتور عنده من خلال هجائه لأصحاب اللحى الطويلة و هو أمر ذو بعد نفسي عنده لما نعلمه عنه من نقص في هذا الجانب فقد كان ابن الرومي كث اللحية قبيحها ، لذا كان يجد متعة لا تضاهى في النيل من أصحاب اللحى الطويلة فجعلهم رمزا لكل القبائح و الشرور ، تأمل كيف يجعل من هذه اللحية لضخامتها و كثافتها و طولها شبكة للصيد أو شراعا يقود حاملها مع الربح يقول : 2

وَلِحيَةٍ يَحمِلُهَا مَائِقٌ مِثْلُ الشِّرَاعَينِ إِذَا أُشْرِعَا تَقُودُهُ الرِّيحُ بِهَا صَاغِرا قَودَا عَنِيفاً يُتعِبُ الأَخدَعَا فَإِنْ عِدَا وَ الرَّيحُ فِي وَجهِهِ لَم يَنبَعِثْ فِي وَجهِهِ إصبِعِا لَوْ غَاصَ فِي البَحرِ بِهَا غَوصَةً صَادَ بِهَا حِيتَانَه أَجمَعَا

لقد بلغ ابن الرومي الغاية في هجائه فكان فنانا رائعا بما أوتي من ملكة التصوير و لطف التخيل و التوليد و براعة اللعبة بالمعاني و الأشكال ، و هذا يؤكد أنه ليس من الضروري أن يكون كل هجاء خارجا عن المجتمع مبغضا لكل ما فيه ، فابن الرومي لم يكن كذلك و لكنه كان ناقدا شديد الحساسية يثور على ما لا يعجبه 3 إنه ذو قدرة شعربة مذهلة في تصيد اللحظة الشعربة في ذروة

2ديوان ابن الرومي 4 / 1550

¹السابق 3 / 1194-1195

³ جيدة – عبد الحميد محمد – الهجاء عند ابن الرومي – منشورات المكتب العالمي – بيروت – 1974 – ص114



حرارتها و احتراقها من الداخل و توظيفها حتى جذورها في شعره ، و بالقدر نفسه في خيالاته المجنحة و قدرته الفائقة على الإبداع و الابتكار في تصيد المعاني و إلباسها لبوسا جديدا يجعلها تحس و تشعر و تنطق كما فعل في وصف أيكة الصباح يقول: 1

حَيَّتكَ عَنَّا شِمَالٌ طَافَ طَائِفُهَا بَجَنَّةٍ نَفَحَتْ رُوْحَاً وَ رَبِحَانَا

هَبَّتْ سُحَيراً فَنَاجَى الغُصِنُ صَاحِبَهُ مُوسوساً وَ تَنَادَى الطَّيرُ إعلانَا

وُرْقٌ تَغَنَّى عَلَى خُضْرٍ مُهَدَّلَةٍ تَسمُوْ بِهَا وَ تَمَسُ الأَرضَ أَحيَانَا

تَخَالُ طَائِرَهَا نَشوَانَ مِنْ طَرَب وَ الغُصنض مِن هَزّهِ عِطفَيهِ نَشوَانَا

فالطير و الأغصان و الطبيعة كلها في عرس من النشوة و الفرح ، فالغصن يترنح و يتمايل و يقترب من جاره و يناجيه و يحدثه بأمر نفسه و يشكو له ما في نفسه من حنين و بوح ، فكأن الشاعر هنا يعبر عن ذاته من خلال تقمص صورة الغصن في لحظة رؤية و توحد مع الوجود و الطبيعة ، فالغصن ينخفض و يرتفع بتأثير الطير غير أن الشاعر أضفى على هذه الصورة مبالغة و تخييلا ما جعلها تخرج عن منطقيتها و برودتها و جفافها و أورى بها حرارة و مشاعر صادقة ، وهذا الوصف ليس سوى امتداد لذات الشاعر و مأساته أو فرحه عبر الطبيعة من خلال ذاته المهزومة من كثرة الويلات و المصائب التي مرت بها ، حين أطبقت عليه الحياة بجدار اليأس و أناطت به شعورا بتفاهة الحياة و عقمها فارتد إلى نفسه يتجرع قنوطها ، لذلك لم يجد ملاذا إلا في الطبيعة يعوض بها ما فاته و افتقده من حب و حنان ، و يسلو عن نفسه ما أصابها من حزن و أسى وألم إنه في رحلة بحث دائم عن عالم إنساني افتقده مع واقعه و أصحابه ، لذلك جاء شعره في وصف الطبيعة يحمل زفرات من البوح عن حقيقة نفسه خاصة في رثاء شبابه حيث يمترج نعيم الإنسان بحبه للطبيعة و عدن الأنهار 2

ثمة مؤثرات حركت عملية التأثير الفني عند الشاعر فارتكزت الصورة عنده على مفردات تلك المؤثرات التي تعد ينابيع فجرت في قصائده مساحات ثرية من الخلق و الإبداع ، و كانت منطلقات لتحليق الشاعر في سماء الخيال الرحبة ، فأقام علاقات جديدة بين الأشياء الملموسة و المشاعر المتدفقة ليقدم لنا عالما رحبا من التصوير الممتع رفع شعره إلى مكانة شعرية سامقة ، شاهد وصفه المبدع للطيور المائية وصفا حسيا في قصيدة طردية يقول فيها : 3

وَ قَدْ أَعْتَدِي لِلطَّيرِ وَ الطَّيرُ هُجَّعٌ وَ لَو أُوجَسَت مَعْدَايَ مَا بِتنَ هُجَّعًا

بِخلَّينِ تَمَّا بِيْ ثَلَاثَةَ إِخوَةٍ جُسُومُهُمُ شَتَّى وَ أَروَاحُهُم مَعَا

و يمضي في هذه الرحلة مصورا الطيور المائية على ساحل الأنهار معبرا عنها ببنات الماء ، فيشبه مشهدها فوق الماء عند ارتفاع الشمس في الضحى بالبسط الملونة المزركشة التي تفرش في صالات ملوك الفرس يقول:

كَأَنَ بَنَاتِ الْمَاءِ في صَرح مَتنِهِ إِذَا عَلَا رَوْقُ الضُّحَى فَتَرَفَعَا

زَرَابِيُ كِسرى بَهُمَا فِي صِحَانِهِ لِيُحضِرَ وَفداً أَو لِيَجمَعَ مَجمَعا

ثم يصور لنا امتزاج ألوان الطيور بضوء الشمس يقول:

¹ ديوان ابن الرومي 6 / 2460

³⁴ص – 1980 – ايليا – ابن الرومي فنه و نفسيته من خلال شعره – دار الكتاب المصري – القاهرة – ط2

³ ديوان ابن الرومي 4 /1474



تُرِيكَ رَبِيعاً فِي خَرِيفٍ وِ رَوضَةٍ عِلِى لُجَّةٍ بِدَعاً مِنَ الْأَمرِ مُبدِعا

لقد روى الشاعر تفاصيل رحلة الصيد التي قام بها مع أصحابه مصورا لنا أدق التفاصيل التي شاهدها من حركات الطير و الوحش إلى غروب الشمس و انعكاس ضوئها في ملحمة شعرية متقنة السبك و التصوير بلغ فيها حد الإبداع في التصوير و الخلق ، و هو هنا لم يكتف بوصف المظاهر الحسية و إنما أفضى بنا إلى بواطن الأشياء ، فصورها تصويرا دقيقا محكما و هكذا كانت الطبيعة نبعا ثريا استقى منه الشاعر صوره الفنية حيث امتزجت تفاصيل الطبيعة بدقائق مشاعره فإذا بها تشاركه معاناته حينا و تتوحد معه في منظومة رائعة من المشاركة الوجدانية حينا آخر .

الوصف الإبداعي عند ابن الرومي:

اشتهر ابن الرومي بفن الوصف فهو شاعر الاختراعات و الابتكارات و قد بلغ الغاية في وصفه يقول حازم القرطاجي مشيدا به:" و لابن الرومي في الإحاطة بالأوصاف و التشبيهات المجال الواسع " 1 و قد كان مقدما عند كثير من النقاد في هذا الفن ، و كان الخيال و الصورة الشعرية من أبرز ما تميز به شعره ، إذ تراه يقدم لوحات و مشاهد واضحة بحكم ثقافته و تكوينه النفسي و الفكري فلا نرى عنده صورا متناثرة ، و إنما مشهد متكامل ، و لعل أبرز سمة في خيال ابن الرومي الابتكار و الخلق و هو دليل عبقريته الشعرية فهو ينفخ في صوره روحا جديدا فيتحد بقصيدته اتحادا قل نظيره في الشعر العربي و كانت الدقة و الاندهاش أبرز ما يميز عالمه الشعري ، فهو ذو خيال طفولي يبتهج بالعالم و يدقق في تفاصيله و يتتبع دقائقه و تفاصيله ، فهو حين يصف الشيب يقدمه في لوحة فنية مبدعة مكتظة بالألوان و الحركات و العناصر الموحية ، فسواد الشعر إصابة النبال أهدافها أما اللون الأبيض فهو فرار اللون كالظباء البيض أمام الصياد يقول : 1

وَ رَفِيفُ السَّوَادِ كَالرَّسْقِ بِالَّنبلِ وَ لَـوحُ البّياضِ كَالإِنبَاضِ

ذَاكَ يَصِطَادُكَ الظِّبَاءَ وَهَذَا تَتَدَاعَى ظِبَاؤُهُ بِانقِضَاضِ

عَجَباً لِلشَّبَابِ يُرمَى فَيُصِي وَظِبَاءُ الأَنِيسِ عَنهُ رَوَاضِي

وَ الْمَشِيبُ الْبَرِيءُ يُعرَضُ عَنهُ الَّهِ يُلاَّقَى بِجَفْوَةٍ وَ انقِبَاضِ

و يتضح خصب خياله و قوة شعوره في وصفه النساء اللواتي يضعن البراقع ، فتظهر أعينهن من وراء الوصاوص ، و مع أن هذا المعنى مطروق عند غيره من الشعراء إلا أنه يضيف إليه عناصر جديدة تجعله أكثر اكتمالا و تألقا و تأثيرا في النفس يقول: 4

يَصُنَ وُجُوهَا كَالبِدُوْرِ وَضَّاءَةً لَهُنَ ضِيَاءٌ مِنْ وَرَاءِ الوَصَاوِصِ

قَرَى مَاءَهُ فِهُنَ عِشرِينَ حِجَةً نَعِيمٌ مُقِيمٌ ظِلُّهُ غَيرُ قَالِص

كَأَنَ عُيُونَ النَّاظِرِينَ تَوَسَّمَت بَهُنَّ شِمُوسًا مِنْ وَرَاءِ نَشَائِصٍ

إنه يتتبع التفاصيل الصغيرة ، فالوجوه الوضيئة تشع من وراء الوصاوص لأن ماءها هو ماء الشباب و هي تبدو في هذه الحال كالشموس التي تطل من خلال مزق الغيم الرقيق في مشهد يعكس ملامح العصر و رقة الطبع و سموه.

¹ القرطاجني - منهاج البلغاء و سراج الأدباء - تح محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي - بيروت - ط3 1986 ص220

²الصفدي – ركان – م س – ص197

ديوان ابن الرومي 4 / 1388

⁴ السابق 4 / 1366



كما يعمد في وصفياته إلى الحوار في بعض مشاهده و لوحاته فيبعث الحياة في الصورة و يشخصها من ذلك قوله: 1

وَ إِذَا قَامَت إِلَى مَلْعَبَهَا كَمَهَاةِ الرَّملِ فِي رَبرَبَهَا

سَأَلَتْ أَردَافُهَا أَعطَافَهَا ﴿ هَلْ رَأَتْ أَوطاً مِنْ مَركَهَا ؟

و من أهم وسائله التي يعمد إليها في رسم لوحاته الصورة الفنية التي يجعل منها بؤرة إشعاع خيالي تشع و تبهر من خلال إعادة تشكيل العلاقات و اكتشافها و الجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة تعيد خلق الواقع وفق قوانين الخيال لتزيد من إحساسنا به فهي " انسحاب عن الحقيقة من أجل التفاعل الأفضل معها و لذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة "2

والصورة في شعر ابن الرومي تقوم بوظيفتها الفنية و النفسية و الفكرية و هي الخيط الأجمل و الأهم في نسيجه الشعري و في كثير من الأحيان كانت صوره تمتح من العقل نظرا لاهتمامه بالفلسفة و الفكر في شعره و هذه الصورة هي ما يطلق عليه إيليا الحاوي الوصف النفسي التأليفي الذاهل $^{\, 2}$ ومن ذلك قوله: $^{\, 4}$

وَجَدنَا الغَيْثُ يَهدمُ مَا بَنَينَا سِوَى الْخَيم الْمُبَدَّى وَ القِبَاب

وَ يَحتَجِبُ الضِّيَاءُ إِذَا سَقَانًا وَ مَا ضَوْءٌ بِجُودِكَ ذُو احتِجَاب

تَجُودُ يَدَاكَ بِالذَّهَبِ المُصَفَّى إذا مَا الغَيثُ عَلَّلِّ بِالذِّهَابِ

فهو هنا لا يشبه الممدوح بالغيث و إنما يقارن بينهما مقارنة عقلية منطقية ، و يجعل الممدوح متفوقا على الغيث ، إن الصورة الفنية هنا معادلة ذهنية طرفاها الواقع و الخيال ، و هي تشكيل فني رائع للواقع يعيد خلقه و يعمق إحساسنا به ، فتضيء خبايا اللاشعور و توقظ الأحلام و تقدم متعة فنية عظيمة ، و لعل السحر الساحر للصورة عند ابن الرومي يعود للفظ الشاعر أو بمعنى آخر الدقة في اختيار اللفظ ليمثل شحنة فكرية و شعورية و عاطفية فهو يصور الهدف و المغزى أروع تصوير من غير زيادة و لا نقصان ، ويضفي على الكلمة دلالات فوق دلالاتها اللغوية المألوفة من خلال إثراء هذه الكلمة في المدلول الشعري ، إن منبع الصورة شعوره المفعم بالخواطر و الأحاسيس فهو مصور دقيق لمشاعره يودع أحاسيسه و خواطره و مشاعره المخزونة في ألفاظه لتكون كل لفظة وحدها صورة ، ففي هجائه لعيسى يستخدم كلمة (منخر) و مع أن الأسمى منها في التعبير الشعري كلمة (أنف لتحمل من معنى العزة و الأنفة و الكرم إلا أن كلمة منخر خير أداة عنده لتصوير بخيل يقتر على نفسه يقول: 5

يُقَتِّرُ عِيسَى عَلَى نَفسِهِ وَلَيسَ بِبَاقٍ وَلَا خَالِدِ

فلو يَسْتَطِيعُ لِتَقتِيرِهِ تَنَفَّسَ مِنْ مِنخرِ وَاحِدِ

^{159/ 1} الرومي 1 /159

²²⁰ ويس (سيسيل) الصورة الشعرية – ترجمة أحمد نصيف الجناني – مالك ميري – سلمان حسن ابراهيم – دار الرشيد – بغداد 1982 ص 220

³ الحاوي — ايليا — م س — ص 9

⁴ديوان ابن الرومي 1 / 262 - 263

⁵ديوان ابن الرومي 2 / 641



فهو هنا لا يهتم بفخامة اللفظ بقدر اهتمامه بدقة تصويره للمشاهد و امتلائه بموتور المشاعر فأحس بشاعريته المرهفة أن كلمة الأنف لا تصلح في هذه الصورة لما لكلمة أنف من معنى العزة و المنخر هو الأقوى لها و لو أن الشاعر أتى بغير هذا اللفظ لما أدركنا هذه المعانى و تلك الإيحاءات و لما وجدنا أنفسنا أمام لوحة فنية رائعة.

كما يعمد الشاعر إلى تقنية فنية من خواص اللفظ في الصورة و هي التكرار و هو مظهر من مظاهر التقصي و الإطناب ، و هو لم يأت عبثا و إنما شكل مدادا قويا للصورة ، و نبعا فياضا لخصوبتها و ثراء في إتقانها و إحكامها ، و قد تجلى في شعر ابن الرومي في عدة قصائد منها قصيدته المشهورة في رثاء البصرة يقول: 1

أَيُ نَومٍ مِن بَعْدَ مَاْ حَلَّ بِالبَصِ حَرَةِ مَا حَلَّ مِنْ الهِنَاتِ العِظَامِ أَيُ نَومٍ مِن بَعْدِ مَاْ انتَهَكَ الزُّد جُ جِهَارًا مَحَارِمَ الإِسلَامِ

فقد كرر الشاعر كلمة (نوم) في الصورة مرتين في بيتين متعانقين ، و كل منهما من لوازم الصورة فاستحالة النوم في الصورة الأولى جاء لبيان هول الفاجعة و عظم الكارثة و بشاعة النكبة التي ألمت بالبصرة ، ثم أعقب الكلمة بتكرار آخر يتصل بها ليقوي المعنى و يزيد من ثراء الصورة (ما حل بالبصرة ما حل) فالتكرار يضاعف هول الفاجعة و شمولها الأخضر و اليابس ، كما أن إنكار النوم في البيت الثاني أضاف شيئا جديدا غير ما سبق ، و خص قوما بعينهم هم الزنج القساة المعتدون ، و خص أيضا عقيدة بعينها هي الإسلام ، ليجمع الشاعر بين النقيضين في سماء الصورة الشعرية قسوة الزنج و رحمة الإسلام ، و هذا التباعد بين طرفي الصورة هو ما حقق الذهول و تلك هي المفارقة التي تذهب النوم لذلك كان لكل لفظ مكانه في الصورة و تأثيره المختلف فيها ، و بقول بعد ذلك : 2

لَهُ فَ نَفْسِي عَلَيكِ أَيَّهُا البَصِ حَرَّةُ لَهَفَا كَمِثْلِ لَهْ ِ اليِّضرَامِ لَهُ فَ نَفْسِي عَلَيكِ يَا مَعدَنَ الْخَي راتِ لَهِفَا يَعُضُنِي إِبَهَامِي لَهُ فَ نَفْسِي عَلَيكِ يَا قُبَّةَ الإِس لَرْمِ لَهْفَا يَطُولُ مِنهُ غَرَامِي لَهُ فَ نَفْسِي عَلَيكِ يَا قُرضَةَ البُل حدانِ لَهْفَا يَبقَى عَلَى الأَعوَامِ لَهُ فَ نَفْسِي لِعِزِّكِ المُستَضَامِ لَهُ فَ نَفْسِي لِعِزِّكِ المُستَضَامِ لَهُ فَ نَفْسِي لِعِزِّكِ المُستَضَامِ

فقد كرر الشاعر قوله (لهف نفسي) ست مرات و كرر المفعول المطلق ثلاث مرات و لكن الكلمة المكررة في كل صورة أو بيت لها موقعها فيها وكل له موقعه من الصورة الكلية ، لأن حذف إحداها يؤدي إلى اختلال الصورة العامة و عجزها عن نقل ما في نفس الشاعر بصدق و دقة فالحزن في الصورة الأولى أطبق على قلبه و ملك عليه حسه كالنار أكلت ما قبلها فلم يبق شيء .

و في الثانية يتذكر تقصيره و تفريط المسلمين في ضياع البصرة بلد الخيرات فيعض إبهامه ندما ، و في الثالثة يبين أن عض الإبهام و إن كان مستساغا في الندم على ضياع مصدر العيش فلا يستساغ في ضياع العلم و العلماء و الإسلام بين ربوع البصرة و في الرابعة يستمر الحزن و الألم مدى الحياة لفقد كعبة العلم ، و في الخامسة يغشاه الحزن الشديد عندما يتذكر أن المصيبة قد جمعت كل الأمور السابقة بلمحة عين 3 ،إن الشاعر هنا يسمو سموا إنسانيا حيث يبكي ذلك العز الذاهب و المجد الفاني ، والأهم من

2380 - 2377 / 6 السابق²

¹ السابق 6 /2377

قصبح – علي صبح – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر – المكتبة الأزهرية للتراث – القاهرة – دت – ص61



ذلك أن هذه الصورة ما كانت لتحقق هذه المعاني مجتمعة لو بقي لفظ واحد من الألفاظ المكررة و حذف ما عداه ، فالتكرار هنا يأخذ طابعا فجائعيا حتى ليغدو أشبه بالنواح ليدلل على هول المصيبة و كبر الواقعة .

كانت الصورة الفنية الموصل الجيد لغرض الشاعر و الوسيلة القوية لنقل خواطره و أحاسيسه و الطريقة الواضحة الأمينة في نقل موضوعه و هي لا تتألف من كلمة واحدة و إنما تتجمع خيوطها من النظم و التركيب ، و بمقدار البراعة التي يتمتع بها ابن الرومي في جودة النظم و القدرة الفنية في اتساق التراكيب تكون جودة الصورة وقدرتها على نقل الفكرة و الإحساس بها عن صدق و دقة ، فابن الرومي من الشعراء الذين وفوا الصورة حقها ، فكان دقيقا في اختيار الألفاظ و ذا قدرة عجيبة في توزيعها حسب موقعها من النظم و ذا عبقرية في ترتيبها ليكون نظمه أدق و أعجب و صورته أتم و أغرب ، من خلال إلحاحه في الفكر و استقصائه الخواطر حتى لا يبقى فيها أثرا و لا ظلا وفاء للغرض و إتماما للهدف ، فهو شاعر الفكرة و العمق لذلك جاءت صوره غاية في الكمال مستوفية جميع أجزائها و خصائصها ، يقول في معركة التفاضل بين النرجس و الورد : 1

خَجِلَتْ خُدُودُ الوَردِ مِن تَفضِيلِهِ خَجَلاً تَوُرُدُهَا عَليهِ شَاهِدُ

فَصْلُ القَضِيَّةِ أَنَّ هَذَا قَائِدٌ زَهرَ الرّباضِ وَ أَنَّ هَذَا طَارِدُ

شَتَّانَ بَينَ اثنَينِ هَذَا مَوعِدٌ بتَسَلُّبِ اللُّدنيَا وَهَذَا وَاعِدُ

نقض الشاعر هنا ما كان متعارفا عليه عند الناس من تفضيل الورد على النرجس و كذب ذلك ببراعته التصويرية ليعطي لنا صورة مخالفة تماما تحوي من عناصر التأثير و الإقناع و القوة و الجمال ما يجعلها لا تقل عن الصورة المخالفة لها في نفس المعنى، إذ جعل الحمرة في الورد ترجع إلى خجله من جمال النرجس و فضله على الأزهار فهو القائد و البشير بالإمتاع و الجمال 2 و استطاع بعبقربته الفذة في التصوير أن يقنعنا بفضل النرجس على الورد إنها قدرة فائقة في تصوير الحقائق و الإقناع بها .

كما تظهر براعته الفنية في اعتماده على الحقيقة الموحية بمعان تقويها و أضواء تحييها و ظلال تنساب إليها في تنوع و انسجام بين أجزائها و من هذه الصور التي تتصل بالحقيقة لا بالخيال قوله :3

فَقَدَّمتُ رِجْلًا رَغبَةً فِي رَغِيبَةٍ وَأَخَّرتُ رِجلًا رَهبَةً لِلمَعَاطِبِ

أَخَافُ عَلَى نَفسِى وَ أَرجُو مَفَازَهَا وَ أَستَارُ غَيبِ اللهِ دُونِ العَوَاقِبِ

أَلَا مَن يُربِنِي غَايَتِي قَبْلُ مَذهَبي وَ مِن أَينَ وَ الغَايَاتُ بَعدَ المَذَاهِبِ

إن هذا التصوير المبدع يحوي من الحقائق الكثير فالرجل الدقيق إذا أراد تنفيذ أمره أخذ يقدم مرة ثم يحجم أخرى ، و هكذا حتى تنكشف له جوانب الأمر مما يدفعه إلى إتمامه و الوصول إلى هدفه ، و هذه الصورة توحي بالطبيعة البشرية العاجزة و تشف عن تكوين الإنسان الجاهل الذي مهما بلغ من العلم و المعرفة فإنه يقف حائرا مشدوها فيما وراء الطبيعة ، فيعجز عن فهم أسرار الوجود و يشل عقله عن إدراك لغز الكون .

كان ابن الرومي أوفى الغاية في إتمام جوانب الصورة و توزيع عناصرها من حركة و لون و صوت و طعم و رائحة و حجم و شكل، و دب فها من روحه و مشاعره و نبضت بحرارة عاطفته و قوة وجدانه و تحركت بدقة إحساسه فالخيال لغة العاطفة الحارة و

¹ديوان ابن الرومي 2 / 643 -

⁸⁹ صبح – علي صبح – م س

³ ديوان ابن الرومي 1 / 214



الشعر الحي الفياض يهتك به الشاعر الأستار المحجبة التي تند عن الأفهام فهو يعمل ليحقق ما يصبو إليه المتخيل من آمال حرم منها في واقعه الذي يعيشه و الذي لا يستطيع الواقع أن يحققه له ليقترب من جوهر الوجود للكائنات ، فحينما يتحدث الشاعر عن الأرض الجامدة في الربيع الحي يقول: 1

فَالْأَرْضُ فِي رَوْضٍ كَأَفْوَافِ الجِبَرِ فَيرَةُ النُوَّارِ زَهرَاءُ الـزَّهِرِ

تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَيَاءِ وَ خَفَرْ تَبَرُجَ الْأُنثَى تَصَدَّتْ لِلذَكَرِ

يقترب الشاعر هنا من حقيقة الأرض في الربيع حيث يحدث التزاوج و العناق بين أجناسها و الإغراء و التحايل بين أزواجها ليتحقق النضج و الإثمار بين النبات و الأشجار و الأزهار و الحيوان ، كما يتحقق للإنسان الحي تماما ، إنه الخيال الذي يدرك حقيقة الوجود مستعينا بالعقل ، و يقف على أسرار الكون ليدرك أعماق الحياة ، و قد بلغ الشاعر في نسج الصورة الفنية مبلغا كبيرا فقد استطاع بعبقريته أن يحيل المجردات المختزنة في مخيلته و نفسه إلى صور محسوسة ، فهو يبتكر بحاسته القوية من المعاني المطلقة و الأفكار المعقولة أجساما تحس و تنبض بالحياة و أشخاصا تتحرك فيظل المعنى شاخصا في الصورة و الفكرة حية لا تتحرك ، لأنها أخذت خصائص الأحياء و سمات الأناسي فالعاطفة هي التي دفعته إلى نسج هذه الصورة البديعة في وصف الخباز بقول: 2

مَاْ أَنْسَ لَا أَنْسَ خَبَّازاً مَرَرْتُ بِهِ يَدحُو الرُقَاقَةَ وَشْكَ اللَّمح بِالبَصَرِ

مَاْ بِيْنَ رُؤْيَتِهَا فِي كَفِّهِ كُرَةً وَبَيْنَ رُؤْيَتِهَا قَوْرَاءَ كَالْقَمَرِ

إلَّا بمقدَار مَا تَندَاحُ دَائِرَةٌ فِي صَفْحَةِ المَاءِ يُرمَى فِيهِ بِالحَجَرِ

فالشاعر يلتهم الخبر من بين يدي الخباز التهاما فهو صانع ماهر يرقق الرغيف و يخرجه صافيا مستويا صافيا كالقمر في سرعة عجيبة لترد جوعة ذلك المنهوم و لكنه لا ينسى الماء الذي يمده باللعاب و يعينه على المضغ و سرعة البلع ليشفي غلته من الطعام و الشراب ، و لا ريب أن العاطفة هي ما أوحت له بهذه الصورة ذات الوسائل الموحية المعبرة في قوله: أنس لا أنس – خبازا بصيغة المبالغة – يدحو الرقاقة – وشك اللمح بالبصر – كالقمر – تنداح – دائرة التي توجي بسرعة قذف اللقم و كبر حجمها ، إن كل كلمة في الصورة تجسم عاطفة الشاعر النهم المنهوك و هي ذات بعد نفسي عند الشاعر الذي ينزع دائما إلى حب الطعام و الشراب

الخاتمة:

لقد شغل ابن الرومي بموهبته الشعرية الفذة النقاد قديما وحديثا ، ذلك لإبداعه المعاني و اختراعه التراكيب و تصويره الشعري الملهم الذي يعد من أبرز الخصائص الفنية في شعره ، فبقي شعره خالدا في الأدب ، و عاش بإبداعه الفني في كل زمان ، فقد كان شعره معبرا صادرا عن عاطفة عميقة مثقلة بهمومه و مصائبه و ما يجول بداخله من انفعالات ، لذلك رأيناه يشرك في رسمه للوحاته حواسه كلها ، فيرسم بدقة و مهارة مشهدا كاملا للحياة بكل تفاصيلها ، فشعره لوحات فنية متكاملة بأشكالها و ألوانها و حركاتها ، و هو مع تأثره بتيار الصنعة في عصره إلا أنه كان عبقريا فذا في شعره الذي كان فيه سابقا لعصره ، فالتصوير الفني الخالد عنده تتجاوب فيه أصداء الحياة ، و صوره تسترعي الانتباه لا لروعتها فقط و لا للبراعة التصويرية فحسب ، و لكن للبركان

ديوان ابن الرومي 3 / 993 .

²ديوان ابن الرومي 3 / 1110



الثائر الذي توجي به مادة التصوير الفني الذي يكشف عنه شعره بوضوح ، لذلك استطاع أن يتناول الموضوعات المطروقة بفنية عالية فابتكر صورا و معاني تملك القلوب في تصوير فني غير مسبوق ، فكان الشعر عنده موسيقا النفس الغافية في الأعماق إذا خرجت منها دندنت برفق أو قرعت طبول الآذان مواكبة بذلك ما استقر في فيض الأعماق ، فيتجلى لنا شعره صورة شاهدة على الذات و هي تتوثب بين قاع الوجدان و أوج الخيال محملة بغزارة العواطف الصاعدة و الأفكار النازلة لترينا هذا النسيج اللغوي الموقع على أداء الصورة و تضع صاحبها على عرش التصوير الفني المبدع في الشعر العربي في عصره .

المصادرو المراجع:

- -أحمد محمد فتوح جدليات النص مجلة عالم الفكر الكوبت يونيو 1994 -
- -جيدة عبد الحميد محمد الهجاء عند ابن الرومي منشورات المكتب العالمي للطباعة بيروت1974
- -الحاوي إيليا ابن الرومي فنه و نفسيته من خلال شعره دار الكتاب المصري القاهرة ط2 1980
- دي لويس (سيسيل) الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصيف الجناني مالك ميري سلمان حسن ابراهيم دار الرشيد بغداد 1982
 - صبح على صبح البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة د.ت
 - الصفدي ركان ابن الرومي الشاعر المجدد وزارة الثقافة دمشق ط1 2012
 - ضيف شوقي الفن و مذاهبه في الشعر العربي مطبعة لجنة التأليف و الترجمة القاهرة ط1 1943-
 - -عشماوي محمد زكي دراسات في النقد الأدبي المعاصر الدار الأندلسية الاسكندرية 1988
 - -عصفور جابر الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب دار التنوير بيروت ط2 -1983
 - القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء تح محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي بيروت ط3- 1986-
 - -المرزباني معجم الشعراء تح عبد الستار فراج منشورات مكتبة النوري دمشق د.ت-
 - ناصيف مصطفى الصورة الأدبية دار الأندلس بيروت ط3 1983-
 - نصار حسين ديوان ابن الرومي -مطبعة دار الكتب و الوثائق المصربة القاهرة ط3 2003-
 - نوفل سيد شعر الطبيعة في الأدب العربي دار المعارف مصر ط2 د.ت-
 - النويهي محمد ثقافة الناقد الأدبي مكتبة الخانجي بيروت- ط2 1969 –.





تباين رسم المصاحف العثمانية وأثره في الإعراب لفظا ومعنى.

د: مسالتي نبيل جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة . الجزائر

ملخص البحث:

هذا البحث دراسة علمية تطبيقية في موضوع من مواضيع علم القراءات، وهو علم الرسم العثماني، وبيان الصلة بينه وبين النحو العربي، وذلك أن رسم بعض الكلمات القرآنية يختلف باختلاف المصاحف التي أرسل بها عثمان بن عفان(ت35هـ) –رضي الله عنه - للأمصار، ومن أشكال هذا الاختلاف ما يكون له أثره الواضح في الإعراب لفظا ومعنى.

مهدت للموضوع بالحديث عن علم الرسم (تعريفه، أقسامه، حكمه، الإعراب لغة واصطلاحا)، ثم شرعت في صلب البحث فاستعرضت أمثلة ونماذج اختلفت المصاحف العثمانية في رسمها من حيث الزيادة والحذف والإبدال تبعا لاختلاف الرواية في ذلك، ناسبا كل قراءة منها إلى القراء العشرة، ثم موضحا أثر اختلاف رسم المصاحف على النحو العربي من حيث الإعراب والمعنى، وذاك أن التغير في المباني يتبعه التغير في المعاني.

الكلمات المفتاحية: القراءات القرآنية، الإعراب لفظا ومعنى، المصحف، الدلالة.

القراءات القرآنية: "مذهب يذهب إليه إمام من أئمة القراء مخالفا به غيره في النطق بالقرآن الكريم مع اتفاق الروايات والطرق عنه، سواء كانت هذه المخالفة في نطق الحروف أم في نطق هيئاتها ".1

الإعراب لفظا ومعنى: المقصود به هنا النحو وهو" عبارة عن القوانين والكليات المطردة التي يستنبطها العلماء من مجاري أساليب العرب ويقيسون عليها سائر كالامهم".²

المصحف: بتثليث الميم "اسم للكتاب الذي يجمع بين دفتيه القرآن الكريم من أوله إلى آخره، مرتب السور والآيات، على ما كان في الجمع الذي قام به عثمان بن عفان رضى الله عنه للقرآن الكريم".3

الدلالة: هي المعاني المقصودة للكلمات تبعا لاختلافها رسما وضبطا.

مهاد نظري: "الكلمات كنوز وإنفاقها النطق بها".

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ من أوجه التحري والإتقان ذاك الذي قام به الصحب الكرام -رضي الله عنهم- من رسمٍ لبعض الكلمات القرآنية بالزيادة في نسخة والحذف في نسخة أخرى أو إبدال أو ... فإنه مما لا يخفى على أهل الاختصاص بعلوم القرآن

¹ مناهل العرفان في علوم القرآن، محمد عبد العظيم الزرقاني (ت1375هـ)، ت: فؤاد أحمد زمرلي، ط1، 1415 هـ/1995م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. ج1 ص336.

² مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمان أبو زيد ولى الدين ابن خلدون،ت:خليل شحادة، د ط، 2007م/1428هـ، دار الفكر بيروت، لبنان. ص599.

³ المصاحف المنسوبة للصحابة، محمد بن عبد الرحمان الطاسان، ط1، 1433ه/2012م، دار التدمرية. ص22.



بصفة عامة، وبعلم القراءات بصفة خاصة أن المصاحف التي أرسل بها عثمان بن عفان - رضي الله عنه - إلى الأمصار كانت تختلف فيما بينها اختلافا قليلا في رسم بعض الكلمات القرآنية على حسب ما ورد فها من قراءات، وذلك أن بعض الأحرف السبعة لا يحتمله رسم مصحف واحد، ولكي يقرأ كل قارئ بما يرويه عن مشايخه (إذ القراءة سنة متبعة) لم تنسخ المصاحف على صورة واحدة.

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل بعض الأمثلة التي اختلفت المصاحف العثمانية في رسم هيئتها من غير شكل ولا نقطٍ ومن ثم توضيح أثر تنوع هيكل الكلمة القرآنية على النحو العربي وبخاصة على ظاهرة الإعراب لفظا ومعنى.

فاشتمل هذا الموضوع على:

تعريف الرسم العثماني لغة واصطلاحا/حكم الرسم العثماني وآراء العلماء فيه/مفهوم الإعراب لغة واصطلاحا.

أما الدراسة التطبيقية فركزت على جملة من الآيات التي قرئت بالزيادة أو الحذف أو الإبدال.. وأثرها في الإعراب لفظا ومعنى. الآية الأولى: قوله تعالى (مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ منْهُمْ) النساء: ٦٦

الآية الثانية: قوله تعالى (وَكَذَلِكَ زَبَّنَ لِكَثِيرِ مِنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ) الأنعام:137

الآية الثالثة: قوله تعالى(وَمَا أَصَابَكُمْ منْ مُصِيبَةِ فَبِمَا كَسَبَتْ)الشورى: ٣٠

الآية الرابعة: قوله تعالى(وَجَعَلُوا الْمُلائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَنِ إِنَاتًا)الزخرف: ١٩

الآية الخامسة: قوله تعالى (وَفِيهَا مَا تَشْتَهِ الْأَنْفُسُ) الزخرف: ٧١

الآية السادسة: قوله تعالى (وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا) الأحقاف: ١٥

الآية السابعة: قوله تعالى(وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّبْحَانُ)الرحمن: ١٢

الآية الثامنة:قوله تعالى(تَبَارَكَ اسْمُ رَتكَ ذِي الْجَلَالِ وَالْإِكْرَام)الرحمن: ٧٨

الآية التاسعة: قوله تعالى(وَمَنْ يَتَوَلَّفَإنَّ اللَّهَ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ)الحديد: ٢٤

الآية العاشرة: قوله تعالى (وَأَكُوابِ كَانَتْ قَوَارِيرَقَوَارِيرَ مِنْ فِضَّةٍ) الإنسان: ١٥ - ١٦

الخاتمة/ ملحق بتراجم القراء العشرة/ قائمة المصادر والمراجع.

الرسم العثماني: قراءة في المفهوم.

أ-1تعريف الرسم لغة واصطلاحًا.

الرسم في اللغة الأثر، و يرادفه الخط والكتابة والزبر والسطر والرقم و الرشم. وإن غلب معنى الرسم على خط المصاحف. والرسم على ثلاثة أنواع:عروضي وقياسي واصطلاحي ويقال له الرسم العثماني.

أمحيطالمحيط: تأليف بطرس البستاني، مكتبة بغداد، مادة خطص 242، ومادة زبرص 265، ومادة رسمص 335، ومادة رشمص 336، ومادة رقمص 347، ومادة سطرص 410.



الرسم العروضي (الصوتي): تقطيع الشعر على اللفظ دون الخط برموز دالة على الحركات والسكنات، وفائدته معرفة بحور الشعر العربي. 1

أما الرسم القياسي:فهو تصوير اللفظ بحروف هجائية- غير أسماء الحروف- مع تقدير الابتداء بها والوقف عليها. (أي موافقة الخط للفظ).²

والرسم الاصطلاحي (العثماني):هو الهيئة التي كتبت بها الصحابة الكرام المصاحف. قثمرة هذا العلم معرفة مخالفات خط المصاحفا لعثمانية لأصول الرسم القياسي، وهي تنحصر على قلتها في الحذف والزيادة والبدل والوصل والفصل والهمز وما فيه قراءتان كُتبت على أحدهما. 4

مثال: كلمة (الصلاة) هكذا نكتها بالرسم الإملائي، وفي الرسم العثماني نكتها (الصلواة) بإبدال الألف واوا، وأما في الرسم العروضي فنكتها في حال الوقف علها: (اصصلاه) حيث يدخلها التغيرات التالية: إبدال همزة الوصل بهمزة القطع لأنها مسموعة في أول الكلمة، حذف اللام لأنها شمسية لا تسمع، ضاعفنا الصاد لأنها مشددة، والتاء أبدلناها هاء.

أ-2حكم الرسم العثماني وأراء العلماء فيه.

القول الأول:

ذهب فريق من العلماء إلى أن رسم المصحف توقيفي، واستدلوا على ذلك بأن النبي صلى الله عليه وسلم كان له كتّاب يكتبون الوحي، وقد كتبوا القرآن بهذا الرسم، وأقرهم النبي صلى الله عليه وسلم على كتابتهم، ومضى عهد النبي صلى الله عليه وسلم والقرآن على هذا الرسم لم يحدث فيه تغيير ولا تبديل، ثم جاء أبو بكر رضي الله عنه فكتب القرآن بهذا الرسم في صحف، ثم من بعده عثمان رضي الله عنه استنسخ تلك الصحف في مصاحف أرسلها إلى الأمصار، وأقره الصحابة رضي الله عنهم، وهو إجماع من الصحابة على ذلك، ثم أجمعت الأمة عليه بعد ذلك في عهد التابعين والأئمة المجتهدين، وكما أن نظم القرآن معجز فرسمه أيضًا معجز فيجب الالتزام به ولا تجوز مخالفته.

القول الثاني:

ذهب جمهور العلماء إلى أن الرسم العثماني ليس توقيفيًا عن النبي صلى الله عليه وسلم، ولكنه اصطلاح ارتضاه عثمان رضي الله عنه وتلقته الأمة بالقبول، فيجب التزامه والأخذ به ولا تجوز مخالفته.

لذلك جعل الأئمة موافقة الرسم العثماني شرطًا لقبول القراءة.

قال ابن الجزري في الطيبة:

فَّكُلُّ مَا وافَقَ وجْهَ النَّحْوِ وَكَانَ لِلَّرْسِمِ احْتَمَالاً يَحْوي.

¹ الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، ت: الحساني حسين عبد الله، ط3، 1415ه/1994م، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص19.

² سمير الطالبين في ضبط ورسم الكتاب المبين، تأليف على محمد الضباع، الطبعة الأولى، دت، مطبعة عبد الحميد أحمد حنفي، ص27.

³ انظر: الفتح الرباني في علاقة القراءات بالرسم العثماني: تأليف محمد سالم محيسن، جامعة المدينة، 1415ه/1994م، ص18.

⁴ الإتقان في علوم القرآن: تأليف أبي الفضل جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي(ت911ه)، تحقيق مركز الدراسات القرآنية بمجمع الملك فهد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية. ص2200.



وصَحَ إِسْنَادًا هُـوَ القُرَآنَ فَهَذِهِ الثَّلاَثَةُ الأَرْكَانُ.

وحَيْثُمَا يَخْتَلُ رُكُنٌ أَثْبِتِ شُذُوذَهُ لَوْ أَنَهُ فِي السَّبْعَةِ. 1

فركن موافقة الرسم العثماني على حد تعبير الناظم هو أحد مقاييس القراءة المقبولة، وهذه الموافقة تنقسم إلى قسمين:

موافقة الرسم تحقيقا:

وهي التي يشرحها ابن الجزري بقوله: "ونعني بموافقة أحد المصاحف ما كان ثابتا في بعضها دون بعض كقراءةابن عامر (وَقَالُوا اتَّخَذَ اللَّهُ وَلَدًا)البقرة:١٦١ في البقرة بغير (واو)، (بالْبَيّنَاتِوَالزُّبُر وَالْكِتَابِ الْمُنِيرِ) آلعمران:١٨٤ بزيادة (الباء) في الاسمين ونحو ذلك، فإن ذلك ثابت في المصحف الشامي، وكقراءة ابن كثير (جَنَّاتٍ تَجْرِي تَحْتَهَا) التوبة: ١٠٠ في الموضع الأخير في سورة براءة بزيادة (من) فإن ذلك ثابت في المصحف المكي، وكذلك (فَإنَّ اللَّهَ هُوَ الْغَنيُّ الْحَمِيدُ) الحديد: ٢٤في سورة الحديد بحذف (هو) وكذا(وَسَارِعُوا)آل عمران: ١٣٣ بحذف (الواو) وكذا(مِنْهَا مُنْقَلَبًا)الكهف: ٣٦بالتثنية في الكهف، إلى غير ذلك من مواضع كثيرة في القرآن اختلفت المصاحف فيها، فوردت القراءة عن أئمة تلك الأمصار على موافقة مصاحفهم، فلو لم يكن ذلك كذلك في شيء من المصاحف العثمانية، لكانت القراءة بذلك شاذة لمخالفتها الرسم المجمع عليه". 2

موافقة الرسم تقديرا أو احتمالا:

وهي التي يشرحها ابن الجزري بقوله: "وقولنا بعد ذلك ولو احتمالا، نعني بها ما يوافق الرسم ولو تقديرا، إذ موافقة الرسم قد تكون تحقيقا وهو الموافقة الصربحة، وقد تكون تقديرا وهو الموافقة احتمالا، فإنه خولف صربح الرسم في مواضع إجماعا نحو: (السماوات والصالحات واليل والصلواة والزكواة والربوا)، ثم قال: "وقد توافق بعض القراءات الرسم تحقيقا وتوافقه بعضها تقديرا نحو (مَالِكِ يَوْم الدِّين)الفاتحة: ٤فإنه كتب بغيرألف في جميع المصاحف فقراءة الحذف تحتمله تحقيقا، وقراءة الألف محتملة تقديرا كما كتب(مَالِكَ الْمُلُكِ)آل عمران: ٢٦ فتكون الألف حذفت اختصارا". 3

القول الثالث:

وذهب بعض العلماء وعلى رأسهم القاضي أبو بكر الباقلاني (ت: 403هـ)، وسلطان العلماء العز بن عبد السلام (ت: 660هـ)، وابن خلدون(ت: 808هـ)4 و وافقهم عليه الزركشي في إشارة حين قال معقبا على أقوال من أوجب التزام الرسم العثماني:" وهذا كان في الصدر الأول والعلم حي غض".5

وخلاصة قولهم أن رسم المصاحف رسم اجتهادي لا توقيفي ولا اصطلاحي حيث لا يجب الأخذ به، ولا مانع من مخالفته إذا اصطلح الناس على رسم خاص للإملاء وأصبح شائعًا بينهم.

¹ طيبة النشر في القراءات العشر: تأليف الحافظ أبي الخير محمد بن محمد المعروف بابن الجزري، ضبطه وصححه وراجعه محمد تميم الزعبي، ط1، 1414ه/1994م، مكتبة دار الهدى، المدينة المنورة ، ص32، ع14، 15، 16. [المقصود بالحرف ع: هو رقم البيت].

¹ النشر في القراءات العشر: تأليف الحافظ أبي الخير محمد بن محمد المعروف بابن الجزري (ت833هـ)، ت: على محمد الضباع، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان. ج1ص11. ³ النشر: ج1ص11.

⁴ مقدمة ابن خلدون: ص 424.

وَالبرهان في علوم القرآن، تأليف الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت.794هـ)، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي،دط، 1407هـ/2006م، دار الحديث، القاهرة. ص260.وانظر: مقال بعنوان: رسم المصحف توقيفي أم اصطلاحي، لمحمد أبو شهبة على موقع تفسير القرآن وعلومه.



وهو رأي ضعيف مردود، لأن رسم المصاحف الذي توارثته الأمة منذ زمن عثمان رضي الله عنه هو ضمان قوي لصيانة القرآن الكريم من التغيير والتبديل، ولو أبيحت كتابة القرآن الكريم بالاصطلاح الإملائي لكل عصر لأدى ذلك إلى تغيير خط المصحف من عصر لآخر، ثم إن قواعد الإملاء تختلف فها وجهات النظر، وتتفاوت بين المغاربة و المشارقة.

والحاصل أن اتباع الرسم العثماني واجب ولا تجوز مخالفته، وهو ما ذهب إليه جمهور علماء الأمة، وقد نقل غير واحد إجماع الأئمة الأربعة على وجوب إتباع رسم المصحف العثماني.

أقوال الأئمة في التزام الرسم العثماني:

روى الإمام أبو عمرو الداني(ت: 444هـ) بسنده في المقنع: قال أشهب(ت:204هـ) سئل **الإمام مالك بن أنس**(ت:179هـ) - رحمه الله – " هل يكتب المصحف على ما أحدثه الناس من الهجاء ؟ فقال: لا إلا على الكتبة الأولى".

قال أبو عمرو ولا مخالف له في ذلك من علماء الأمة.1

وقال الإمام أحمد (ت:241هـ)- رحمه الله -:"يحرم مخالفة خط مصحف عثمان في واو أو ألف أو ياء أو غير ذلك".^

وقال البهقي(ت:458هـ) - رحمه الله -: " من كتب مصحفًا ينبغي أن يحافظ على الهجاء الذي كتبوا به تلك المصاحف ولا يخالفهم فيه، ولا يغير مما كتبوه شيئًا، فإنهم كانوا أكثر علمًا، وأصدق قلبًا ولسانًا، وأعظم أمانة، فلا ينبغي أن نظن بأنفسنا استدراكًا عليهم". 3

وإنما نوجب التزام الرسم العثماني من باب الحيطة لكتاب الله تعالى، وسدا للذرائع ولكي يبقى للقرآن قداسيته لفظا ومعنى، فإن تبديل الرسم العثماني مدعاة إلى التغيير في جوهر الألفاظ والكلمات القرآنية وذلك شر مستطير لنا في الكتب السماوية السابقة أكبر عبرة وشاهد عليه.

أ-3 الإعراب لغة واصطلاحا.

الإعراب لغة: معناه التبيين والإيضاح، يقال أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها. 4

وفي الاصطلاح: تغير آخر الكلمة لعامل يدخل عليها في الكلام الذي هي فيه لفظا أو تقديرا عن الهيئة التي كان عليها قبل دخول العامل إلى هيئة أخرى.⁵

ب- الدراسة التطبيقية (وتشمل جملة من الآيات التي قرئت بالزبادة أو الحذف.. وأثرها في النحو العربي).

ب-1 الآية الأولى: قوله تعالى(مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِنْهُمْ)النساء: ٦٦

القراءات: قرأ ابن عامر بالنصب (قليلا) وكذا رسم في مصحف أهل الشام بالألف بعد اللام، وقرأ الباقون بالرفع (قليل) وكذا رسم في باقي المصاحف أي دون ألف بعد اللام.⁶

¹ المقنع في معرفة مرسوم مصاحف الأمصار، أبو عمرو الداني، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1940م، ص9.

² الآداب الشرعية: تأليف أبي عبد الله محمد بن مفلح المقدسي، تحقيق شعيب الأرنؤوط، الطبعة الثانية1417هـ/ 1996م، مؤسسة الرسالة، بيروت. ج2ص283.

³ الجامع لشعب الإيمان: تأليف أبي بكر أحمد بن الحسين البهقي، تحقيق: أبي هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، الطبعة الأولى1410هـ، دار الكتب العلمية، بيروت. ج2ص588. 4 لسان العرب لابن منظور: دط، دت، دار المعارف، مادة عرب، ج4ص2865.

⁵ المقرب، تأليف علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (ت:669هـ)، تحقيق: أحمد عبد الستار الجوارى، عبد الله الجبورى، الطبعة الأولى 1392هـ/1972م، دد. ص47. أالنشر:ج2ص252.



الإعراب: إلا: أداة حصر، قليل: بدل مرفوع من الواوفي قوله تعالى (فعلوه) وبدل المرفوع مرفوع مثله. 1

تقرير محل البحث:

الأكثر في الاستعمال أن الاستثناء إذا كان منفيا وكان ما بعد إلا من جنس ما قبله الرفع على البدل كقولك: ما في الدار أحدٌ إلا زيدٌ، وما فعلوه إلا قليلٌ، وإذا كان ما بعد إلا ليس من جنس ما قبله اختير له النصب كقولك: ما في الدار أحدٌ إلا حمارا، ومنه قوله تعالى(وَمَا لِأَحَدِ عِنْدَهُ مِنْ نِعْمَةٍ تُجْزَى(19)إِلَّا ابْتِغَاءَ وَجْهِ رَبِّهِ الْأَعْلَى)الليل: ١٩ - ٢٠.²

قراءة ابن عامر رسمت بالألف بعد اللام أي (قليلا) فتعارضت ظاهرا مع (منهم) التبعيضية فَخُرِجَتْ على أمرين:

التوجيه الأول: ما ذكر في كون (قليلا) تنصب ب(أن) والتقدير: ما فعلوه استثنى قليلا، وليس ذلك بشيء.

التوجيه الثاني: أن العرب تنصب في النفي والإيجاب بفعل نابت عنه (إلا) والتقدير: ما فعلوه استثني قليلا فهو على أصل الاستثناء.3

ويظهر أثر الرسم العثماني هنا في تعدد وجوه إعراب الكلمة الواحدة، كما يظهر في تعزيز القاعدة النحوية وهي:

جواز الرفع على البدل وإن كان ليس من جنس الأول كما قال الشاعر:⁴

وبلدةٌ ليس بها أنيس إلاَّ اليعافيرُ وإلاَّ العيسُ.

ووجه الشاهد: أنه جعل اليعافير والعيس بدلا من الأنيس، فرفع المستثنى مع الاستثناء المنقطع.

كما يمكن حمل قراءة النصب على الاستثناء المنقطع، وذلك بإجراء المنفي منه مجرى المثبت على أن كليهما كلام تام.5

وروى سيبويه أن ذلك من كلام العرب الموثوق بعربيتهم قال في الكتاب:" إن بعض العرب الموثوق بعربيته يقول: ما مررت بأحد إلا زيدا، وما أتاني أحدٌ إلا زيدا، وعلى هذا ما رأيت أحداً إلا زيدا، فينصب زيدا على غير رأيت، وذلك أنك لم تجعل الآخر بدلا من الأول، ولكنك جعلته منقطعا مما عمل في الأول".

أما من الناحية الدلالية فقد **قال الزجاج**:" فأما رفع (إلا قليلا منهم) فعلى البدل من الواو ، المعنى ما فعله إلا قليل منهم ، والنصب جائز في غير القرآن على معنى: ما فعلوه استثنى قليلا منهم".⁷

ب-2 الآية الثانية: قوله تعالى (وَكَذَلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ) الأنعام:137

¹ المجتبى من مشكل إعراب القرآن المجيد: تأليف الأستاذ الدكتور أحمد بن محمد الخراط، طباعة مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1426هـ/ السعودية. ج1ص184.

² الحجة للقراء السبعة أئمة الأمصار بالحجاز والعراق والشام الذين ذكرهم أبو بكر بن مجاهد: تأليف أبي على الحسن بن عبد الغفار الفارسي(ت377هـ)، ت: بدر الدين قهوجي، ويشير جويجاتي، الطبعة الأولى1404هـ/1984م، دار المأمون للتراث، دمشق. ج3س168.

³ إعراب القراءات السبع وعللها: تأليف أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن خالويه (370هـ)، ت: عبد الرحمان بن سليمان العثيمين، مكتبة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى 1413هـ/1992م. ج1ص136.

 $^{^{2}}$ انظر: الخزانة: ج 2 الحرث. ديوانه ص 2 (انظر: الخزانة: ج 2

⁵ الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق: د: معي الدين رمضان، الطبعة الخامسة، 1418ه/1997م، مؤسسة الرسالة، بيروت. ج1ص392.

⁶ الكتاب، أبي بشر عَمرو بن عثمان(سيبوية)، ت: عبد السلام محمد هارون، ط3 1408ه/1988م. مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2ص319.

⁷معاني القرآن وإعرابه، أبي إسحاق الزجاج، ت: د عبد الجليل عبده شلبي، ط1، 1408ه/1988م، عالم الكتب، بيروت. ج2ص72، 73.



القراءات: قرأ ابن عامر (زُبِن) بضم الزاي وكسر الياء و (قتل) برفع اللام و (أولادَهم) بنصب الدال وخفض همزة (شركائهم) بإضافة (قتل) إليه وهو فاعل في المعنى وقد فصل بين المضاف وهو (قتل) وبين (شركائهم) وهو المضاف إليه بالمفعول وهو (أولادهم). وقرأ الباقون (زين) بفتح الزاي والياء، و (قتل) بنصب اللام و (أولادهم) بخفض الدال و (شركاؤهم) برفع الهمزة على أنه فاعل. الإعراب: قراءة ابن عامر (زين) بالبناء لما لم يسمى فاعله ونائب الفاعل كلمة (قتل) و (شركائهم) بالكسر مضاف إليه وهو فاعل في المعنى، أما كلمة (أولاد) فمنصوبة على أنها مفعول به للمصدر (قتل) وهي الفاصل بين المضاف وهو كلمة (قتل) والمضاف إليه وهو كلمة (شركاء). 2

تقربر محل البحث:

منع معظم النحويين البصريين الفصل بين المتضايفين في النثر بأي فاصل كان، وقالوا أن مثل هذا لا يجوز إلا في ضرورة الشعر. قال البنا: "وحاصل كلام الطاعنين كالزمخشريأنه لا يفصل بين المتضايفين إلا بالظرف في الشعر، لأنهما كالكلمة الواحدة، أشها الجار والمجرور، ولا يفصل بين حروف الكلمة، ولابين الجار والمجرور".4

قال الزمخشري: "والذي حمله على ذلك أنه رأى في بعض المصاحف شركائهم مكتوبا بالياء". 5

والزمخشري هنا يتهم ابن عامر حيث زعم أن سبب قراءته لها بالياء كونها رسمت بالياء في المصحف الشامي.

ولله در ابن الجزري حينما أصل ردا جميلا على من طعن في هذه القراءة بلغة راقية و بأدلة نقلية وعقلية و أكتفي بقوله: "والحق في غير ما قاله الزمخشري ونعوذ بالله من قراءة القرآن بالرأي والتشهي، وهل يحل لمسلم القراءة بما يجد في الكتابة من غير نقل".⁶ وأما قوته من جهة المعنى واللفظ فقد ذكر ذلك ابن مالك من ثلاثة أوجه:

أحدها:كون الفاصل فضلة فإنه لذلك صالح لعدم الاعتداد به.

الثاني: أنه غير أجنبي معنى لأنه معمول للمضاف هو والمصدر.

الثالث: أن الفاصل مقدر التأخير لأن المضاف إليه مقدر التقديم لأنه فاعل في المعنى حتى أن العرب لو لم تستعمل مثل هذا الفصل لاقتضى القياس استعماله لأنهم قد فصلوا في الشعر بالأجنبي كثيرا فاستحق الفصل بغير أجنبي أن يكون له مزرية فيحكم بجوازه مطلقا، وإن كانوا قد فصلوا بين المضافين بالجملة في قول بعض العرب: هو غلام إن شاء الله أخيك، فالفصل بالمفرد أسهل.7

¹ النشر: ج2ص263، 264، 265.

²عراب القرآن الكريم وبيانه، تأليف معي الدين الدرويش، دار ابن كثير، الطبعة الأولى، دمشق، ج3 ص238.

³ الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين: تأليف كمال الدين أبي البركات عبد الرحمان الأنباري (577هـ) ت: محمد معي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان. ج2ص35-352. المسألة رقم 60.

⁴ إتحاف فضلاء البشر بالقراءات الأربعة عشر المسمى (منتهى الأماني والمسرات في علوم القراءات): تأليف أحمد بن محمد البنا(1117هـ)، ت: الدكتور شعبان محمد اسماعيل، عالم الكتب، يبروت، الطبعة الأولى، 1407هـ/1987م. ج2ص32.

⁵ الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: تأليف جار الله الزمخشري، ت: عادل عبد الموجود وعلي محمد معوض، ط1، 1418ه/1998م، مكتبة العبيكان، الرياض.ج2ص70.

⁶النشر: ج2ص263.

⁷شرح التسهيل: تأليف ابن مالك، تحقيق عبد الرحمان السيد ومحمد بدوي المختون، الطبعة الأولى 1410ه/1990م، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر. ج2ص182.



قال ابن مالك في الكافية الشافية:

وحجتى قراءة ابن عامر فكم لها من عاضد وناصر. 1

وقال ابن مالك في الألفية المشهورة:

فصل مضاف شبه فعل ما لنصب مفعولا أو ظرفا أجز ولم يعب.

فصل يمين واضطرارا وجدا بأجنبي أو بنعت أو بندا.2

ب-3 الآية الثالثة: قوله تعالى (وَمَا أَصَابَكُمْ مِنْ مُصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ) الشورى: ٣٠

القراءات: قرأ نافع وأبو جعفر- المدنيان- وابن عامر (بما) بغير فاء قبل الباء وكذلك رسمت في مصاحف المدينة والشام.

وقرأ الباقون بالفاء وكذلك رسمت في مصاحفهم.3

الإعراب:

الواو: عاطفة، و(ما): شرطية مبنية على السكون في محل رفع مبتدأ.

وبجوز أن تكون ما موصولة في محل رفع مبتدأ كذلك، والفاء حينها داخلة في الخبر تشبيها للموصول بالشرط.

أصابكم:فعل ماض مبنى في محل جزم فعل الشرط وفاعله ضمير مستتر و (كم) مفعول به.

الفاء: رابطة لجواب الشرط.

بما: جار ومجرور وما هنا موصولة.

كسبت أيديكم: فعل وفاعل جملة الصلة لا محل لها من الإعراب. 4

تقرير محل البحث:

جملة (ما أصاب من مصيبة) تحتمل أمربن:

الأمر الأول: يجوز أن تكون صلة (ما).

وإثبات الفاء وحذفها جائزان على معنيين مختلفين. فإن أثبتها دل على أن الأمر الثاني وجب بالأول كقوله تعالى (الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ سِرَّاوَعَلَانِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ) البقرة: ٢٧٤ فرسم الفاء يدل علىأن وجوب الأجر إنما هو من أجل الإنفاق، فإذا لم ترسم الفاء جاز أن يكون الأمر الثاني وجب بالأول، وجاز أن يكون لغيره.

الأمر الثاني: يجوز أن تكون شرطا في موضع جزم.

¹ شرحالكافية الشافية: تأليف ابن مالك الجياني، تحقيق: علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1ص438.

² الألفية في النحو: باب الإضافة، ع 418، 419. مطبوعة بأعلى شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك.

³النشر: ج2ص367.

¹⁴¹²هـ/1993م، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان الأردن. ج10ص400. والمبعة الأولى 1413هـ/1993م، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان الأردن. ج10ص400.



فمن قدره شرطا لم يجز حذف الفاء من جواب الشرط على قول سيبويه، وأجازه البغداديون واستدلوا بقوله تعالى(وَإِنْ أَطَعْتُمُوهُمْ إِنَّكُمْ لِمُشْرِكُونَ)الأنعام: ١٢١ وعلى ما جاء من قول الشاعر:

من يفعل الحسنات الله يشكرُها والشربالشرعند الله مثلان. 2

من خلال تقرير محل البحث يظهر لنا أثر تباين الرسم العثماني في التقارض بين (ما) الشرطية و (ما) الموصولة، فمن قرأ بالفاء فهي الواقعة في جواب الشرط على أن (ما) شرطية، ومن قرأ دون فاء على أن (ما) موصولة، ويتقرر لنا كذلك على أحد المعاني جواز حذف الفاء من جواب الشرط.³

ب-4 الآية الرابعة: قوله تعالى(وَجَعَلُوا الْمُلائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَنِ إِنَاتًا)الزخرف: ١٩

القراءات:

قرأ نافع وأبو جعفر المدني وابن كثير وابن عامر ويعقوب (عند) بالنون الساكنة وفتح الدال من غير ألف على أنه ظرف، وقرأ الباقون بالباء وألف بعدها ورفع الدال جمع عبد. 4

الإعراب: الواو: عاطفة، وجعلوا: فعل وفاعل والألف فارقة، الملائكة: مفعول به أول، الذين: نعت للملائكة، هم: مبتدأ، عباد: خبر وهو مضاف، الرحمان: مضاف إليه، إناثا: مفعول به ثان. 5

تقرير محل البحث:

من قرأ (عند) بالنون الساكنة وفتح الدال من غير ألف على أنه ظرف كما في قوله تعالى (إِنَّ الَّذِينَ عِنْدَ رَبِّكَ لَا يَسْتَكْبِرُونَ) الأعراف: ٢٠٦، وقرأ الباقون بالباء وألف بعدها ورفع الدال جمع عبد كما في قوله تعالى (لَنْ يَسْتَنْكِفَ الْمُسِيحُ أَنْ يَكُونَ عَبْدًا لِللَّهِ وَلَا الْمُلَائِكَةُ الْمُقَرِّنُونَ) النساء: ١٧٢. 6

ويظهر أثر تباين الرسم العثماني هنا في بيان المعنى وهو الرد على الكفار في استخفافهم برسل الله تعالى وهم الملائكة، فهم عباده مبرئون من الذكورة والأنوثة.⁷

كما يظهر تباين الرسم العثماني من جهة الإعراب فخبر (هم) هنا جاز أن يكون مفردا كما جاز أن يكون ظرفا وفيه إشارة خفية إلى قول من ذهب في كون الخبر هو المتعلق المحذوف لا شبة الجملة.

¹¹ الحجة للقراء السبعة: ج6 ص129.

²ينسب إلى حسان بن ثابت (المحتسب193/1) وإلى كعب بن مالك (الكشاف:140).

³ البيان في غربب إعراب القرآن، تأليف أبو البركات بن الأنباري، تحقيق الدكتور: طه عبد الحميد طه، ومراجعة مصطفى السقا، دط، 1400هـ/1980م مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. ج2ص349.

⁴النشر: ج2ص368.

⁵ الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل: ج10ص435.

⁶النشر: ج2ص368.

⁷روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني تأليف محمود بن عبد الله الآلومي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى1431هـ/2010، بيروت- لبنان. جـ24ص356.



ب-5 الآية الخامسة: قوله تعالى (وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ) الزخرف: ٧١

القراءات:

قرأ نافع وأبو جعفر المدني وابن عامر وحفص (تشتهيه) بزيادة هاء ضمير مذكر بعد الياء وكذلك رسم في المصاحف المدنية والشامية، وقرأ الباقون بحذف الهاء وكذلك رسم في مصاحف مكة والعراق.1

الإعراب: (ما) بمعنى الذي مرفوعة بالابتداء و(تشتهي) صله (ما) والهاء عائد على (ما) وهو مفعول (تشتهي). 2

تقرير محل البحث:

ذكر النحويون أن حذف العائد المنصوب من جملة الصلة يجوز إن كان متصلا وناصبه فعل أو وصف غير صلة الألف واللام، وقد اجتمع الذكر والحذف على التخفيف في هذه الآية الواحدة ليدل على جواز ذلك ومنه قول الشاعر:

ذروني إنما خَطيَّ وصَوْبي على وإن ما ألهلكتُ مالُ. أي الذي أهلكته.

وفي قراءة الباقين لم ترسم الهاء اختصارا لما طال الاسم بصلته وعليه يظهر أثر تباين الرسم العثماني في جواز حذف العائد المنصوب من جملة الصلة وله شاهد في قوله تعالى (وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ) يس: ٣٥ حيث قُرِأَتْ (عملته) بالهاء وهي عائد الموصول، وقُرأَتْ دون الهاء لبيان جوازه. 4

ب-6 الآية السادسة: قوله تعالى (وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا) الأحقاف: ١٥

القراءات:

قرأ عاصم وحمزة والكسائي وخلف (إحسانا) بزيادة همزة مكسورة قبل الحاء وإسكان الحاء وفتح السين وألف بعدها وكذلك هي في مصاحف الكوفة.

وقرأ الباقون بضم الحاء وإسكان السين من غير همز ولا ألف وكذلك هي في مصاحفهم.5

الإعراب:

(وصينا) فعل وفاعل و(الإنسان) مفعول به و(بوالديه) جار ومجرور متعلقان بوصينا و(إحسانا) مصدر منصوب بفعل محذوف أي وصيناه أن يحسن إليهما إحسانا، وقيل بل هو منصوب على أنه مفعول من أجله أي وصيناه بهما إحسانا منا إليهما.

¹النشر: ج2ص370.

² إعراب القراءات السبع: ج2ص303.

قائله هو أوس بن غلفاء، انظر: المحتسب ج200.

⁴ النشر:ج2ص353.

⁵النشر: ج2ص373.

⁶ إعراب القرآن الكريم:ج9 ص176.



تقرير محل البحث:

قرأ أهل الكوفة (إِحْسَاناً) اتباعاً لرسم مصاحفهم، جعلوه مصدر أَحْسَنَ يُحْسِنُ إِحساناً، وقرأ الباقون (حُسْنا) جعلوه مصدر حَسُنَ يَحْسُنُ وَسُناً) العنكبوت: 1¹ مَسُنَ يَحْسُنُ حُسْناً) العنكبوت: 1¹

ويظهر أثر تباين الرسم العثماني في هذا المثال من جهة اختلاف المعربين في موقع المصدر هل هو مفعول به منصوب بفعل محذوف أو هو مفعول به ثان وبكون الفعل حينها متعد لمفعول واحد.

ب-7 الآية السابعة: قوله تعالى(وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّبْحَانُ)الرحمن: ١٢

القراءات:

قرأ ابن عامر بنصب الأسماء الثلاثة، وقرأ الباقون برفع الأسماء الثلاثة.

وقرأ حمزة والكسائي وخلف (والربحان) بخفض النون والباقون برفعها. 2

الإعراب:

الأسماء الثلاثة بالرفع في قراءة العامة معطوفات على الفاكهة في قوله (فها فاكهة) أي فها حب، وفي قراءة ابن عامر بنصب الأسماء الثلاثة على تقدير فعل محذوف أي خلق الحب فجعل الحب مفعولا به، وما بعده معطوفا عليه، ومن قرأ بخفض (الربحان) فعلى تقدير ذو الحب وذو الربحان فحذفت (ذو).3

تقرير محل البحث:

من قرأ بنصب الأسماء الثلاثة رسمت عنده كلمة (ذو) بالألف وهو كذلك في المصحف الشامي، ومن قرأ برفع الأسماء الثلاثة رسمت (ذو) عنده بالواو وهي كذلك في باقي مصاحف الأمصار.

ويظهر أثر تباين الرسم العثماني في هذا المثال في جواز القطع من الرفع إلى النصب على تقدير فعل محذوف، كما يظهر كذلك في جواز العطف على المضاف أو المضاف إليه، أو كما يسمها أهل النحو جواز العطف على المضاف أو المضاف إليه، أو كما يسمها أهل النحو جواز العطف على المتضايفين وكل جائز في لغة العرب.

ب-8 الآية الثامنة:قوله تعالى(تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ)الرحمن: ٧٨

القراءات:

قرأ ابن عامر (ذو) بواو بعد الذال، وقرأ الباقون (ذي) بالياء بعد الذال.4

¹ إعراب القراءات السبع: ج2ص316.

²النشر:ج2ص380.

³³³ص2= إعراب القراءات السبع:ج2ص333.

⁴النشر: ج2ص382.



الإعراب:

(تبارك) فعل ماض و(اسم) فاعله وهو مضاف و(ربك) مضاف إليه و(ذي) صفة ل(ربك) وهو مضاف و(الجلال) مضاف إليه و(الإكرام) عطف على (الجلال).1

تقرير محل البحث:

من قرأ (ذو) بواو بعد الذال فهو نعت لقوله (اسم) وكذلك رسم في مصاحف أهل الشام.

و من قرأ (ذي) بالياء بعد الذال فهو نعت لقوله (ربك) وكذلك رسم في باقي المصاحف. 2

وبظهر أثر تباين الرسم المصحفي في هذا المثال في جواز نعت المتضايفين.

ب-9 الآية التاسعة: قوله تعالى (وَمَنْ يَتَوَلَّفَإِنَّ اللَّهَ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ) الحديد: ٢٤

القراءات:

قرأ نافع وأبو جعفر وابن عامر بغير لفط (هو) وكذلك رسم في مصاحف المدينة والشام.

وقرأ الباقون بزبادة لفظ (هو) وكذلك رسم في مصاحفهم.3

الإعراب:

قُرأَتْ (فإن الله هو الغني) بضمير الفصل، وقُرأَتْ بإسقاط الضمير.

تقرير محل البحث:

من أسقط لفظ (هو) فله أن يجعل (الغني) هو خبر (إن) و(الحميد) صفة أو خبر ثان، ومن أثبته فله في النحو وجهان:

الوجه الأول: أن يجعله عمادا أو فاصلة زائدة.

الوجه الثاني:أن يجعله مبتدأ و(الغني) خبره والجملة الاسمية هي خبر (إن) ومثله قوله تعالى(إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ)الكوثر: ٣وقوله(وَأَنَّهُ هُوَرَبُّ الشِّعْرَى)النجم: ٩٤٩

وفي اختلاف المعربين نلاحظ أن هناك تقارض بين وقوع الخبر مفرداأو جملة ولا شك أن هذا أثر واضح لتباين الرسم العثماني على النحو العربي، وفيه مبحث يتعلق بضمير الفصل أو ضمير الشأن.

¹ إعراب القرآن الكريم: ج9ص420.

²إعراب القراءات السبع: ج2ص341.

³⁸⁴د: ج2ص384.

⁴إعراب القراءات السبع: ج2ص352.



ب-10 الآية العاشرة: قوله تعالى (وَأَكْوَاب كَانَتْ قَوَاربرَقَوَاربرَمِنْ فِضَّةٍ) الإنسان: ١٥ - ١٦

القراءات:

- (كانت قواريرا) قرأ نافع وأبو جعفر المدني وابن كثير والكسائي وخلف وأبو بكر بالتنوين بالألف، وقرأ الباقون بغير تنوين، وكلهم وقفوا عليه بألف إلا حمزة ورويسا اتفاقا وروح بخلاف.
 - (قواريرا من فضة) قرأ المدنيان والكسائي وأبو بكر بالتنوين ووقفوا عليه بألف. وقرأ الباقون بغير تنوبن وصلا ووقفوا عليه بدون ألف سوى هشام فله الوجهان. 1

الإعراب:(وأكواب) معطوف على (أنية) قبله، و(كانت) فعل ماض ناقص واسمها ضمير مستتر يعود علىالأكواب، و(قواريرا) خبرها، وبجوز أن تكون كان تامة، و(قواريرا) حينها تعرب حالا و(قواريرا) الثانية بدل من الأولى.2

تقرير محل البحث:

من قرأ (قواريراً) منونا بالألف فعلى اتباع رسم المصحف، ولأجل التناسب مع رؤوس الآي، ومن قرأ بإثبات الألف في الوقف وأسقط الألف حال الوصل فهو لغة لبعض العربية، لأن فواعيل لا ينصرف بالألف. ومن قرأ ها بغير ألف فهو محض العربية، لأن فواعيل لا ينصرف في معرفة ولا نكرة. 3

الخاتمة:

وجامع القول ها هنا هو أنّ الموضوعات التي لها صلة بالقراءات القرآنية كثيرة، والحاجة إليها ماسة خاصة تلك التي تعنى بإظهار صلة علم القراءات بالعلوم الأخرى، فعلم الرسم العثماني بحاجة إلى سبر غوره والكشف عن كثير من أسراره، والوقوف على الحكم من كتابة بعض ألفاظ القرآن الكريم بطريقة تختلف عن الرسم القياسي، كما أن رسم المصحف الشريف على أكثر من نسخة يدل على فضل الصحابة الكرام، واهتمامهم بكتاب الله تعالى، فقد راعى الصحابة الكرام رسم الكلمات بالزيادة والحذف و... لتحتمل القراءات الواردة في اللفظة الواحدة، وهذا هو السر في جعل القراءة لا تقبل بمجرد صحة السند وموافقة اللغة العربية بل يشترط مع ذلك موافقة خط أحد المصاحف التي كتب على عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان- رضي الله عنه -، فالزيادة أو الحذف على ما جاء في رسم أحد المصاحف العثمانية يجعل القراءة مردودة.

وهذه الأحرف المختلف في كتابتها على قلتها كتبت على الصحة والإتقان، وما وقع فها من زيادة أو حذف أو بدل أو وصل أو فصل لم تقع عن سهو ناقل، ولا غلط ناسخ بل قامة الأدلة على صحتها رواية ودراية.

ومن خلال هذا البحث يمكنني أن أجمل أثر تباين الرسم العثماني في النحو العربي في مجلين:

¹النشر: ج2ص395.

² إعراب القرآن الكريم: ج10ص322.

³ إعراب القراءات السبع: ج2ص420، 421.



المجال الأول: من الرسم مايكون سببا في تثبيت أو توسيع قاعدة نحوبة أو الانتصار لقاعدة نحوبة مختلف فها.

المجال الثاني: من الرسم ما يكون موضحا أو موسعا أو مرجحا لمعنى دلت علية إحدى القراءات في رسم معين.

ملحق بتراجم القراء العشرة:

-ا**بن عامر (ت118ه):** أبو عمران عبد الله بن عامر بن يزيد بن تميم بن ربيعة اليحصبي، إمام أهل الشام وقاضيهم، يكني أبا عمرو ،أو أبا موسى، كان تابعيا جليلا، ولد سنة 21هـ أو28هـ1.

2-ابن كثير (ت120هـ):عبد الله بن كثير بن عمرو بن عبد الله بن زادان بن فيروز بن هرمز، يكنى أبا معبد، أو أبا عباد، أو أبا بكر، تابعی جلیل، ولد بمکة سنة 45ه².

3-عاصم (ت127ه أو 128هـ): ابن أبي النجود إمام أهل الكوفة في القراءة، يكنى أبا بكر انتهت إليه رياسة الإقراء بالكوفة بعد أبي عبد الرحمان السلمى(ت74هـ)، مولده مجهول 3 .

4-**نافع(ت169هـ):** ابن عبد الرحمان بن أبي نعيم إمام دار الهجرة، يكنى أبا رويم أصله أصبهان، ولد سنة 70هـ⁴.

5-أبو عمرو (ت154هـ):زيان بن العلاء بن عمار المازني البصري، ولد بمكة سنة 68هـ أو 69هـ ونشأ بالبصرة وتوفي بالكوفة سنة

6-حمزة (ت154هـ): ابن حبيب بن عمارة بن إسماعيل الزبات الكوفي، وهو من تابعي التابعين، ولد سنة 80هـ وتوفي بحلوان سنة 154هـ أو 158هـ⁶.

7-الكسائي (ت189هـ): أبو الحسن علي بن حمزة بن عبد الله بن بهمن بن فيروز الكسائي الكوفي، فارسي الأصل، من تابعي

8-أبو جعفر (ت130هـ):يزبد بن القعقاع المخزومي، إمام المدينة المنورة، التابعي⁸.

9-يعقوب (ت205هـ):أبو محمد بن إسحاق بن زبد بن عبد الله بن إسحاق الحضرمي البصري، انتهت إليه رباسة الإقراء بعد أبي عمرو، ولد سنة 117ه⁹.

10-خلف (ت229هـ):أبو محمد بن هشام البزاز ، ولد سنة 150هـ، لم تخرج قراءته عن قراءة الكوفيين إلا في حرف واحد وهو قوله تعالى(وحرام) الأنبياء: ٩٥، قرأها الكوفيون (وحِرْمٌ)10.

¹ معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، ت: بشار عواد معروف وشعيب الأرناؤوط وصالح مهدي عباس، ط1، 1044هـ/1984م، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج1ص82.

² المصدر نفسه: ج1 ص86.

³ المصدر نفسه: ج1 ص88.

⁴ المصدر نفسه: ج1 ص107.

⁵المصدر نفسه: ج1 ص100.

⁶ المصدر نفسه: ج1 ص111.

⁷المصدر نفسه: ج1 ص120.

⁸المصدر نفسه: ج1 ص72. 9المصدر نفسه: ج1 ص197.

¹⁰ المصدر نفسه: ج1 ص208.



فهرس المصادر والمراجع.

- 1. إتحاف فضلاء البشر بالقراءات الأربعة عشر المسمى (منتهى الأماني والمسرات في علوم القراءات): أحمد بن محمد البنا(1117هـ)، ت: الدكتور شعبان محمد إسماعيل، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1407هـ/1987م.
- 2. الإتقان في علوم القرآن: تأليف أبي الفضل جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي(ت911هـ)، تحقيق مركز الدراسات القرآنية بمجمع الملك فهد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية.
- 3. إعراب القراءات السبع وعللها: تأليف أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن خالويه (370هـ)، ت: عبد الرحمان بن سليمان العثيميين، مكتبة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى 1413هـ/1992م.
 - 4. إعراب القرآن الكربم وبيانه، تأليف محى الدين الدروبش، دار ابن كثير، الطبعة الأولى، دمشق.
- 5. الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل: تأليف بهجت عبد الواحد صالح، دار الفكر، ط1، 1413ه/1993م، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- 6. الآداب الشرعية: أبي عبد الله محمد بن مفلح المقدسي، ت: شعيب الأرنؤوط، ط2، 1417ه/ 1996م، مؤسسة الرسالة، بيروت.
 - 7. الألفية في النحو، مطبوعة بأعلى شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك.
- 8. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين: تأليف كمال الدين أبي البركات عبد الرحمان الأنباري (577هـ) ت: محمد معى الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- 9. البرهان في علوم القرآن، تأليف الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت:794هـ)، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دط، 1407هـ/2006م، دار الحديث، القاهرة.
- 10. البيان في غريب إعراب القرآن، تأليف أبو البركات بن الأنباري، تحقيق الدكتور: طه عبد الحميد طه، ومراجعة مصطفى السقا، دط، 1400ه/1980م مطابع الهيئة المصربة العامة للكتاب.
- 11. الجامع لشعب الإيمان: تأليف أبي بكر أحمد بن الحسين البهقي، تحقيق: أبي هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، الطبعة الأولى1410هـ، دار الكتب العلمية، بيروت.
- 12. الحجة للقراء السبعة أئمة الأمصار بالحجاز والعراق والشام الذين ذكرهم أبو بكر بن مجاهد: أبي على الحسن بن عبد الغفار الفارسي(ت377هـ)، ت: بدر الدين قهوجي، وبشير جوبجاتي،ط1، 1404هـ/1984م، دار المأمون للتراث، دمشق.
 - 13. رسم المصحف توقيقي أم اصطلاحي، لمحمد أبو شهبة على موقع تفسير القرآن وعلومه.
- 14. روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني تأليف محمود بن عبد الله الآلوسي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى1431هـ/2010م بيروت- لبنان.
 - 15. سمير الطالبين في ضبط ورسم الكتاب المبين، علي محمد الضباع، ط1، دت، مطبعة عبد الحميد أحمد حنفي.
- 16. شرح التسهيل: تأليف ابن مالك، ت: عبد الرحمان السيد ومحمد بدوي المختون، ط1، 1410ه/1990م، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.
- 17. شرح الكافية الشافية: تأليف ابن مالك الجياني، تحقيق: على محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دط، دت، دار الكتب العلمية، بيروت.
- 18. طيبة النشر في القراءات العشر: تأليف الحافظ أبي الخير محمد بن محمد المعروف بابن الجزري، ضبطه وصححه وراجعه محمد تميم الزعبي، ط1، 1414هـ/1994م، مكتبة دار الهدى، المدينة المنورة.



- 19. الفتح الرباني في علاقة القراءات بالرسم العثماني: محمد سالم محيسن، 1415ه/1994م، جامعة المدينة.
- 20. الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، ت: الحساني حسين عبد الله، ط3، 1415ه/1994م، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- 21. الكتاب، أبي بشر عَمرو بن عثمان بن قَنبر المعروف بسيبوية، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، 1408ه/1988م. مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر.
- 22. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تأليف العلامة جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري(ت:538هـ)، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، الطبعة الأولى 1418هـ/1998م، مكتبة العبيكان، الرباض السعودية.
- 23. الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق: د: معي الدين رمضان، الطبعة الخامسة، 1418هـ/1997م، مؤسسة الرسالة، بيروت.
 - 24. لسان العرب لابن منظور، دط، دت، دار المعارف.
- 25. المجتبى من مشكل إعراب القرآن المجيد: الأستاذ الدكتور أحمد بن محمد الخراط،1426 ه طباعة مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية.
 - 26. محيطالمحيط: تأليف بطرس البستاني، مكتبة بغداد.
- 27. المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تأليف أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: على النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، الطبعة الثانية، دت، دد.
- 28. معاني القرآن وإعرابه، أبي إسحاق الزجاج، تحقيق: د عبد الجليل عبده شلبي،ط1، 1408ه/1988م، عالم الكتب، بيروت.
- 29. معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، ت: بشار عواد معروف وشعيب الأرناؤوط وصالح مهدى عباس، الطبعة الأولى، 1404هـ/1984م، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
- 30. مقدمة ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تأليف ابن خلدون، دط، 2007هـ/2007م، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- 31. المقرب، تأليف علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (ت:669هـ)، تحقيق: أحمد عبد الستار الجوارى، عبد الله الجبورى، الطبعة الأولى 1392هـ/1972م، دد.
 - 32. المقنع في معرفة مرسوم مصاحف الأمصار، أبوعمرو الداني، الطبعة الأولى1940م، دارالفكر، دمشق.
- 33. مناهل العرفان في علوم القرآن، محمد عبد العظيم الزرقاني (ت1375هـ)، ت: فؤاد أحمد زمرلي، ط1، 1415 هـ/1995م، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
 - 34. المصاحف المنسوبة للصحابة، محمد بن عبد الرحمان الطاسان، ط1، 1433ه/2012م، دار التدمرية.
- 35. النشر في القراءات العشر: تأليف الحافظ ابن الجزري(ت833هـ)، ت: على محمد الضباع، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.



السّرد الشّعبيّ» بين سلطة الإقصاء وبلاغة الخطاب"

د. يوسف أحمد إسماعيل. عضو الهيئة التدريسية بجامعة حلب. كلية الآداب. قسم اللغة العربية. سوريا

منذ عصر التدوين ركّزت البلاغة العربية أولاً على الدرس الإعجازيّ، والمتْن اللغويّ الذي يمثّل السَّند والحِجّة والفصاحة، ويشرح لغة القرآن الإعجازيّة أ. وفي حقل النقد الأدبي هيمنت، بلاغةُ الخطاب الشِّعريّ؛ إذ احتلّ ذلك الخطاب موقعَ الصدارة من الاهتمام للغته الرفيعة، وأسلوبه التصويريّ، وتجسيده لقيّم المجتمع العربيّ وصراعاته ونوازعه الذاتيّة، والموضوعيّة.

وهذا أفضى إلى إقصاء كلّ جنسٍ أدبيّ غير الشّعر، وإن كان يمتاز بلغة فصيحة مُتقَنة، كالمقامات. يقول ابنُ الطِّقْطَقي (- 709 هـ) مادحاً كتابه" الفَخريّ في الآداب السلطانيّة": (وهو أيضاً أنفع من المقامات التي الناس فها معتقدون وفي تحفّظها راغبون، إذ المقامات لا يُستفاد منها سوى التمرّن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر [... وفها حِكَم وحيَل وتجارب، إلا أنّ ذلك مما يصغّر الهمّة؛ إذ هو مبنيٌّ على السؤال والاستجداء والتحيّل القبيح على النزر الطفيف، فإن نفعتْ من جانب ضرّتُ من جانب).

فمنذ البدء، أقصت الثقافة العالمة " ثقافة النّخبة" الأدبَ الشّعبيّ قبل الدخول في سماته، باعتباره لغةً وجنساً 4 لا يرقى إلى الثقافة التي يجب الاهتمام بها، فهو يمثّل من جهةٍ لغة الفئات غير العالمة أو الدهماء 5 أو عامّة الناس الجاهلة بأصول الجملة العربية الفصيحة، ومن جهة ثانية يمثّل ثقافة العامّة وذوقها الجماليّ والفنيّ.

وكانت الذَّربِعة اللغوية في الإقصاء الاعتقاد بأنّ المجتمع العربيّ يبتعد تدريجياً عن اللغة الفصيحة النموذجيّة بفعل عوامل الاختلاف بين الشّعوب في المنطقة العربيّة، ومحرّضات الأعداء الخارجيّين والداخليّين؛ وعليه فإنّ التّمسُّك باللغة الفصحى وأدبِها، وبتعليم تلك اللغة للأجيال، والحفاظ على تداولها في الحوار والحديث والمكتوب، هو تمسّك بالثقافة العربية، وحرصٌ على خصوصيتها في وجه العدويْن: الخارجي والداخلي، وفي وجه التشرذم والتمزّق والتخلّف.

^{1.} انظر: مقدّمة فتح الباري بشرح صحيح البخاري: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، ت: شيبة الحمد، ط1، 2001 ص69 و تقييد العلم: أحمد بن علي أبو بكر البغدادي، ت: سعد عبد الغفار علي، دار الاستقامة ط1، 2008 ص30 وكتاب جامع بيان العلم وفضله: ابن عبد البرّ، ت: أبو الأشبال الزهري، دار ابن الجوزي، الدمام 1994 باب ذكر الرخصة في كتاب العلم.

² محمد بن علي ابن طبا طبا، مؤرخ بحّاث ناقد، من الموصل، وفيها ألّف كتابه" الفخري" سنة 701هـ وأهداه إلى واليها فخر الدين عيسى بن إبراهيم. الأعلام: خير الدين الزركلي، بيروت، دار العلم للملايين ط15 ج6ص223

^{3 .} الفخري في الأداب السلطانية والدول الإسلامية، ت: عبد القادر محمد، حلب، دار القلم العربي 1997 ص6

^{4.} انظر في الموقف من القص والقصاص عند النقاد العرب في الثقافة العربية وتغييب المتخيّل: جمال الدين بن شيخ، مجلة الكرمل، العددان 28.27، 1988 حوار محمد برادة ص8281 وانظر في موقف التوحيدي من القص أيضاً في الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، ت: أحمد الزبن، بيروت ج1، 225

^{5.} ورد تسمية العامة بالدّهماء في: نكت الهميان في نكت العميان: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، القاهرة ط1، 1911 ص10و القصّاص والمذكّرين: عبد الرحمن بن الجوزي، ت: قاسم السامرائي، الرباض 1403 ص150و درة الغواص في أوهام الخواص: أبو محمد القاسم الحريري، ت: عرفان المطرجي، يبروت 1998 ص 198. وجاء في لسان العرب (الدَّهماء : العدد الكثير. ودهماء الناس: جما عَبُهم وكَتْرَهم) ابن منظور، دار صادر، بيروت، المجلد 3باب الدال، مادة : دهم.



ربما كان ذلك الحرص المحمود على الثقافة العربية هو الدافع وراء فعل الإقصاء للأدب الشّعبيّ؛ لأنّه جاء باللغة الملحونة، بغضّ النظر عن طاقاتها الفنيّة، وحمولاتها التصويريّة، ولكن الغاية من قراءة الأدب العربيّ بعامة لا تقف عند حدود إتقان اللغة العربية وأسلوبها، بخاصة الأدب الشّعبيّ الذي لا يعلّم الأجيال تلك اللغة وأسلوبها الرفيع، ولكنه يفتح مداركها على آفاق الوعي الشّعبيّ الجمعيّ، وذلك غير مرهون بالكلام الجزل، أو كلام الخاصة.

يقول ابن وهب الكاتب (- 335ه) في صنفيّ الكلام: (الكلام الجَزْل وهو كلام الخاصّة والعلماء والعرب الفصحاء والكُتّاب والأدباء. والكلام السّخيف كلام الرّعاع و العوامّ الذين لم يتأدّبوا ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء[...] وللّفظ السخيف وضع آخر لا يجوز أن يُستعمل فيه غيره وهو حكاية النّوادر)¹، ولذلك فهو خطاب دونيّ في التراتبيّة الاجتماعيّة؛ لأنّه يُعبّر عن الفئات الأمية أو الفقيرة أو عن الشّطّار والعيّارين²، وفي المجمل عن خطاب عامّة الناس وليس خاصّتهم العالمة.

وفي رؤيته خطاباً دونياً، بغض النظر عن اللغة والجنس السّرديّ، ركّز النّقاد والبلاغيّون والمؤرخون القدماء منهم والمحدثون وي رؤيته خطاباً دونياً، بغض النظر عن اللغة والجنس السّرديّ، ركّز النّقافة العربية النُّخبويّة، لاعتبارات ثلاثة، ركّزت على فساده وضرورة إقصائه من صورة الثقافة العربية النّجائبية، المستقلّة أو المضمّنة، والجنسُ ومرادفاته، بالنسبة لحكايات ألف ليلة وليلة، وتزوير التّاريخ، بالنسبة للسيّر الشّعبيّة أو يمكن تأصيل تلك الملاحظات في النتيجة بالتّابو المحرَّم في الثقافة العربيّة الرسميّة، أو في ثقافة النّجبة التي لا تَسمح بالبوح في الحديث عن المسكوت عنه، وهو الدين والسياسة والجنس.

وربما يمكننا القول: إنّ الأدب الشّعبيّ تَعرّض إلى ذلك التّابو المحرّم دون مواربة أو مخاتلة، لغة وأسلوباً ومفردات. وهذا يتعارض والنظرة النُّخبويّة الانتقائيّة العالمة، التربويّة، التعليميّة. ولذلك لاحظنا جهوداً متعدّدة في القَرْن العشرين بَرزتْ في السّاحة الثقافيّة لتخليص الأدب الشّعبيّ من تلك " الهنّات " عبر صياغة السّير الشّعبيّة وحكايات ألف ليلة وليلة بلغة عربية فصيحة، وبنُسخ خالية من المفردات أو النّصوص التي لا تتّفق والغاية الأخلاقيّة أو الدّينيّة أو التّربويّة أو السّياسيّة لتقديمها للأجيال المعاصرة. ولعل أصحاب تلك المحاولات لم ينتهوا، أو أنّهم لم يقيموا وزناً إلى أنّ تلك العناصر المستبعدة " اللغة و الأسلوب وصور التّابو " هي جزء من تركيبة عامّة تُسمَّى "الأدب الشّعبيّ" بلغته وأسلوبه ورؤيته للواقع والممكن. إنّ تلك الجهود تشبه عمل مَنْ يحاول مثلاً أنْ يُقدِّم النُّكتة السّياسيّة وبغير لغنها، وبما يتّفق ورأي النُّخبة، لغةً وموضوعاً، مع العلم أنّ الجرأة في تلك النّكتة، هي يعاول مثلاً أنْ يُقدِّم النُّكتة السّياسيّة من القضايا السّياسيّة، وكذا استخدام مفردات غير واردة في الخطاب الرّسميّ هو تعبير أيضا عن موقف من يتداولها تجاه قضيّة من القضايا السّياسيّة، وتعبيرٌ عن السّخرية وعدم قراءة الواقع قراءة موضوعيّة متوازنة، تأخذ

^{1.} البرهان في وجوه البيان: إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، ت: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1بغداد 1967 ص248

² عن الشطّار والعياريّن في الثقافة العربية راجع: الشطّار والعيّارين، حكايات في التراث العربي: محمد رجب النّجار، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 45/1981

^{3.} انظر في أقوال واصل بن عطاء عن العامة وثقافتهم، لبيان والتبيين: الجاحظ، عمرو بن بحر، ت: عبد السلام هارون، بيروت دار الفكر، ج1 ص137 ج2 ص206 وفصول التماثيل في تباشير السرور: لابن المعتز، عبد الله، ت: جورج قنازع وفهد أبو خضرة، دمشق ط1، 1989 ص3332

⁴ راجع في ذلك: جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية: ضياء الكعبي، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 23 السنة السادسة، خريف 2013 ص 36

^{5.} انظر في: القصاص والمذكرين: عبد الرحمن بن علي بن الجوزي، ت: لطفي الصباغ، ط1، 1983 ص66، 178، 336 ومعيد النعم ومبيد النقم: عبد الوهاب السبكي، بيروت، ط2 داء الحداثة 1985 ص 113.

^{6.} الإسلام والجنس: عبد الوهاب بوحديبه، ترجمة: هالة العوري، مكتبة مدبولي. ونجح بعض المتشددين دينيا في استصدار قرار بمصادرة "الليالي" عام 1985، لكن حكم المحاكمة سرعان ما ألغي. وكان العنوان الكبير دائما في مهاجمة الكتاب هو وجود بعض الألفاظ الجنسية الصريحة

^{7.} انظر: جدلية النخبوي والشعبي، ص42 والرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عن العرب: يوسف إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.2004 ص30

^{8 .}انظر مثلا في النسخة التي أخرجها دار المعارف بالقاهرة من ألف ليلة وليلة بقلم حسن جوهر وحمد أحمد برانق وأمين أحمد العطار.

^{9.} النكتة السياسية، كيف يسخر المصريون من حكامهم: عادل حمودة، دار سنفكسي للطباعة والنشر، مصر ط3، 1991ص9



بحسابات النُّخبة السلطوية، فكيف يمكن لنا أنْ نخلِّص النُّكتة السّياسيّة مِنْ كلّ تلك الحمولات؟! ونستطيع الادّعاء بعد ذلك بأنّ "النُّسخة المهذَّبة " التي نقدِّمها للأجيال هي النُّكتة السّياسيّة الشّعبيّة الشّائعة في مرحلة ما؟! وكذا هو حال الأدب الشّعبيّ بعامّة.

يضاف إلى أسباب ذلك الموقف الإقصائيّ للسرد الشّعبيّ إسناده إلى مؤلّف جَمعيّ تاريخيّ يَفتقر إلى التوثيق؛ لأنّ مسألة الإسناد في وعي النُّخبة الثقافيّة تعني التوثيق والمصداقيّة والمسؤوليّة. وهذا يشير مرة أخرى إلى قصور النظرة إلى الأدب بوصفه فعلاً تخييليّاً بالدرجة الأولى، وليس انعكاساً ميكانيكيّاً للواقع والأحداث²، أو رواية فرديّة مسؤولة للتاريخ. فإذا كانت سيرة عَنترة بن شدّاد لا تتّفق مع الرواية الرسميّة للشخصيّة التّاريخيّة، فذلك لأنّها فنُّ تخييليّ يحمل رؤية شعبيّة للقضايا التي يثيرها الواقع التاريخيّ في وجدان الشّعب، وليس للواقع التاريخي لشخصيّة عَنترة. ومن خصوصيّة الفنّ أنْه يُشكّل تلك الرؤية وفق الوعي الاستراتيجيّ الشّعبيّ بما يتجاوز الواقع، والأحداث، والمنطق التّرابطيّ، والإمكانات المحدودة للقدرات البَشريّة المحكومة بعوامل، ومنطلّبات السّرة الشّعبيّة.

إنّ الخَلل الحاصل بين الممكن والمستحيل في الأدب الشّعبيّ ليس خللاً فنياً؛ وإنما سِمة تجاوزيّة ينتهجُها الأدب الشّعبيّ في تعامله مع الواقع والأحداث والتّاريخ، ليستطيع رسم تصوّره ورواية رؤيته وأحلامه ورفضه وإدانته، إنّها كتلته التي يُشكّلها بغضّ النظر عن رأي النُّخبة الثقافيّة ومنطق وعها؛ ولذلك لا يُقتل البَطلُ الشّعبيّ في أرض المعركة ففي ذاك ضعف وانكسار للرموز التي يمثّلها. وهو قويّ إلى حدود الخارق، ولا تتشكّل في داخله خِصالُ النّوازع الفرديّة الذاتيّة مِن فساد أو بُخل أو أنانيّة، إنّه منقذ جَمعيّ، فكيف له أنّ يكون واقعياً أو بشربًا في ضِيق الأفق؟!

إنّ مسألة افتقار الأدب الشّعبيّ إلى التوثيق وما تثيره من قضايا المؤلّف والمصداقيّة والمسؤوليّة، تثير فكرة التناقل الشّفويّ للنصّ عبر الزمان والمكان؛ وبالتالي الزيادة في النصّ والحذف والتغيير. وهذه القضية لا تتفق والنظرة التّعليميّة القاصرة التي تحتاج إلى وثيقة مكتملة، من حيث الرواية، لقراءتها ومقاربتها تعليميّاً.

فكان من الأفضل للنُّخبة العالمة ألا تبحث عن نصوص الأدب الشّعبيّ بوصفها نصوصاً توثيقيّة مكتملة مثبّتة زمنياً؛ فهذا يعني إقصاءها بالطبع، بل كان يجب أنْ تبحث عن الوعي الشّعبيّ فنياً، وخطاباً ثقافياً وسياسيّاً، ورؤية في نصوص الرواية الشّفويّة. مع الأخذ بعين الاهتمام أنّ انتقال تلك النصوص شفوياً، وخضوعها للزيادة والحذف، وسيلة لرصد ذلك الوعي في الزمان والبيئة على جميع المستويات الفنيّة أو الاجتماعيّة أو الثقافيّة أو السياسيّة أو الفكريّة. وإلّا، كيف سنفسّر مثلاً اعتماد السّرد الشّعبيّ في سيرة عنى القوة، ثم على القوّة والحيلة في سيرة الأميرة ذات الهمّة، ثم على الحيلة في سيرة على الزّببق ؟! وكيف سنفسّر تعدّد الروايات للحكاية الواحدة في أزمنة مختلفة وأمكنة متعدّد، وكذا الأمثال الشعبية المتناقضة وقراءتها في أنساق مختلفة.

لكلِّ نصِّ أدبيّ محتوًى مباشر ودلالة غير مباشرة تعبِّر عن الرؤيّة العامّة التي يطرحها النصّ، إلا أنّه لا يتضح ذلك من نصوص مفرَدة صغيرة في الأدب الرسعيّ، بشكل خاص، كالمقطع الشعري، فموضوعه المباشر يهيمن على الرسالة، ولا يسمح اختزاله أو إنجازه بتشظّي الدلالات البعيدة، وذلك بعكس المعلّقات مثلاً؛ لأنّها بمساحتها الطويلة تتيح المجال لتنوّع الرؤى، والمواقف، والمشاعر، وربما الموضوعات.

-

^{1.} نشأة التدوين التاريخي عند العرب: حسين نصار، منتدى سور الأزبكية، سلسلة اقرأ ، ص17

^{2 .} مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم محمد إبراهيم تليمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1997 ص46

^{3.} الحكاية الشعبية والاستلاب العقائدي: يوسف إسماعيل، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة بدمشق، 1990، 327 ص 35



وهذا التنوّع يفردُ المجال لهيمنة الرؤية العامّة على النصّ بدلاً من الموضوع المتشظّي إلى وحدات جزئيّة أو مواقف، وأحداث، ووصف، وما إلى ذلك، فتلك الرؤية تُقرأ من خلال مجموعة من النّصوص الصّغيرة لأديب أو عصر أو نصّ واحد، يماثل زخمُه مجموعةً من النّصوص.

كما يمكن قراءة التيمة الكبرى في نصوص قصيرة قابلة للتأويل، لحمولاتها الدلالية الرمزية. ومن ذلك، حكايات الحيوان، والحكايات العجيبة؛ لأنَّ القراءة التأويليّة تمثّل المهيمن على الرسالة المنوطة بالنّصّ الحكائيّ وليس الموضوع المباشر. وفق ذلك، يمكن القول: إنّ التيمة الكبرى تماثل الرؤية التي تحملها رسالة النّصّ أو مجموعة النّصوص، ولا يشكّل الموضوع في أيّ نصّ إلا جسراً للوصول إلها؛ ولأنّها مستخلصة من الرسالة التي يحملها النّصّ عبر الموضوع، فهي لا تُقرأ إلا تأويليّاً أ

بناء على ذلك، فإنّ نصوص الأدب الشّعبيّ هي أكثر نصوص الثقافة العربيّة التي تهيمن عليها تلك السمة في الرؤية؛ لأنّها تعبّر عن الوعي الجمعيّ الذي يحمل الرسالة المقروءة تأويليّاً من الموضوعات المباشرة المفرّدة والجزئيّة؛ لأنّ أي حكاية شعبيّة هي تعبير عن مجمل الخبرة الجماعيّة للشّعب، وموضوع الحكاية المباشر غير مجدٍ إذا قرئ حرفياً.

والأمر ذاته يتجلّى في السّيرة الشّعبيّة؛ فزخمها المعرفيّ والتّاريخيّ والموضوعاتيّ وتمدّد الزّمن وفَيضُ المكان فها لا يسمح بقراءتها دون إسقاطات معاصرة لزمن القراءة؛ وما الموضوع الجزئيّ والأحداث الجزئيّة والوقائع فها إلا وسيلة للتعبير عن دلالات شموليّة، تنتهي في الرؤيّة العامّة التي تطرحها السّيرة في إطار حلم الراوي الذي يتماهى مع حلم الجمهور المتلقي للنّصّ في الزمان والمكان المتجدّدين في زمن القراءة.

ولذلك فإنّنا بشكل بَدهيّ حين نُسأل عن سيرة عَنترة بن شدّاد مثلاً لا نتحدث عن موضوعات السّيرة وأحداثها؛ وإنما عن الرؤية التي تقدمها، وعن الدلالة التي تتبلور لدينا بعد قراءة السّيرة. فنقول مثلاً: إنّ سيرة عَنترة تعبّر عن موقف ثقافيّ واجتماعيّ وأخلاقي في ظلّ هيمنة العلاقات الاجتماعيّة القبليّة؛ إذ تُسجِّل مناهَضة للتفرقة العنصريّة، سواء أكانت لونيّة أم طبقيّة أم اقتصاديّة. إنّ تلك الدلالة هي حاملة للموقف الشّعبيّ وحلمه في تحقيق العدالة الاجتماعية. وهو تعبير عن الوعي الجمعيّ الذي يناهض المهيمن في الواقع المبنىّ على علاقات ظالمة للرجل والمرأة على حد سواء، كما هو ظالم للفئات الاجتماعية المهمّشة.

إنَّ تلك الرؤية خارج إطار الأدب الشَّعبيّ قد يطرحها المثقف السّياسيّ، ولكنّه سيخاطب النُّخبة في طرحه من أجل تعديل قوانين النُّخبة المتحكِّمة؛ أمّا الراوي الشّعبيّ الجمعيّ فإنّه يخاطب الفئات الشّعبيّة من أجل تمكينها من القدرة على تحقيق الحلم الكامن في الرؤية، عبر تغيير السّلوك الاجتماعيّ، والدفاع عن مصالحها؛ لأنّ ما تحمله التيّمة الكبرى في النّصّ هو تعبير عن رفض الفئات الشّعبيّة للواقع الظالم أو المنكسر أو المتخاذل.

يختلف الأدب الشّعبيّ عن الأدب الرسميّ الذي تعترف به النُّخبة الثقافيّة العالمة بمجموعة مِن السّمات التي تحدِّد ماهيَّته، ولعلها، هي ذاتها عناصر الثّقافة المضادّة في خطابه، وعناصر بلاغة الخطاب فيه:

1. المؤلِّف الجمعيّ:

نلاحظ أنّ نصوص الأدب الشّعبيّ لا تُسْنَدُ إلى مؤلِّف فرديّ محدَّد "مجهول أو معلوم"؛ وإنما إلى مجموعة من المؤلِّفين غير محدَّدين بالسّمة والزمان والمكان. فالتأليف جاء تراكميّاً، مما ضيَّع خصوصيّة وعي المؤلِّف الفرديّ وسِمة العصر، بل إنّ ذلك أدّى إلى تداخل البيئات والعصور والقيم والعادات داخل النّص الواحد. وطَغى على النّصوص الوعيُ الجمعيّ بدلاً من الوعيّ الفرديّ الأدب الرّسميّ والأدب العاميّ"، ومِن ذلك نجد نصوص السِّير الشّعبيّة والحكايات

^{1.} التيمية: نمط متأصّل في النقد، ويعمل على تقسيم العمل إلى وحدات كبرى. وتُعتبر دراسة القلق عند موباسان من بين الدراسات التطبيقية. انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، إعداد وتقديم وترجمة سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1 سنة 1985 ص56

^{2 .} محكيات السرد العربي القديم: يوسف إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008ص62



الشّعبيّة وقصص ألف ليلة وليلة والأمثال العربيّة؛ إذ لا يمكن تحديد مؤلِّف معيّن لجنس منها أو نصّ مِن النّصوص، على الرغم مِن وجود بعض الأسماء المسجَّلة في بداية بعض السِّير كسيرة الأميرة ذات الهمَّة. 1

ولعل ذلك نفَى عن النّصوص المسؤوليّة التّاريخيّة التي تتميّز بها النّصوصُ التي أُسْنِدتْ إلى مؤلِّف فرديّ؛ وبالتالي خَلتْ مِن المصداقيّة التي يتميّز بها جِنس الرّواية مثلاً. ولا يغيب عن الذهن هنا أننا أبناء أمّة اهتمّتْ كثيراً بعد تدوين الحديث بجملة الإسناد بشكل عام، وعلى ذلك تمت كتابة التاريخ، ولكنْ غاب عن النُّخبة الثقافيّة العالمة أنّ التناقل الشّفويّ والتراكم الثقافيّ الذي مَيَّز السّرد الشّعبيّ، بخاصة السِّير، هو الذي أنتج بلاغة الخطاب فها، فكانت نصوصاً حالمة بأحلام ثابتة لا مكان فها للانكسار أو الهزيمة أو التراجع؛ لأنها مرتبطة بأحلام الناس وهمومهم، على المستوى الدينيّ والسّياسيّ والقِيّعيّ، وهي نصوص أدبيّة وليس من مهامها إعادة كتابة التّاريخ.

2. الانتقال الشفوي:

عندما نتحدث عن قصيدة للأعشى (- 7هـ) أو المتنبي(-354 هـ) فنحن نتحدث عن مبدع فرديّ وُجد تاريخياً في زمان ومكان محدَّديْن، وله سمات، شكليّة وشخصيّة وسيكلوجيّة واجتماعيّة وثقافيّة، عاش فها في زمن محدّد ومكان ما؛ وبالتالي فإنّ نصوصه تحمل وعْيَه لتلك الحمولات الثقافيّة المتنوّعة المحدَّدة بالفرد وسماته وزمانه ومكانه، وذلك بالرغم من انتقال بعضها، كالنصوص الجاهلية، بالروايّة الشفوية إلى عصر التّدوين، إلا أنّ ذلك لم يلغ فرديّها، وإنْ تعدّدت الروايات أحياناً للقصيدة أو البيت الشّعريّ. وربما يمكننا القول: هناك عاملان يؤثران في تثبيت النّصوص الإبداعيّة، هما: المؤلِّف الفرديّ والتّدوبن. الأول لا يسمح وجودُه بتراكم الروايات، أو الزّبادة فيها، أو الحذف منها، أو تراكمها في طبقات تشير إلى انتقالها التّاريخيّ في الأزمنة المتعاقبة. والثاني يوقف كرة الثلج عن التدحرج؛ وبالتالي تغيير شكل النّص والإضافة إليه أو الحذف منه، ثم خضوعه للبيئة التي تتداوله بكل تلوبناتها. والسَّرد الشّعبيّ لا يَتّسم بالعنصرين المذكورَيْن: المؤلِّف الفردي، فهو يستند إلى مؤلِّف جماعيّ كما ذكرنا، والتدوين لتثبيت النصوص. فعلى الرغم من دخول نصوص الأدب الشّعبيّ في عصر التدوين فإنّ تثبيتها كتابياً في النُّسَخ المتداولة بين يدينا الآن لم يحفظ لها صيغة واحدة، فتداولها كان شفوتاً، ولا يوجد رقيب اجتماعيّ أو ثقافيّ رسميّ يمنع من خضوعها لمتطلبات الزمان والمكان والبيئة التي يتمّ تداولها فها، ومِن ثمّ تحميلها أثر ذلك المحيط الجديد؛ أمّا ما نلاحظه الآن من ثبات تلك النصوص، وعدم خضوعها في الوقت الراهن لمتطلّبات العصر والبيئة، فيعود إلى موتها شفوباً، والتّوقّف عن تداولها في البيئات الاجتماعية، وانحسار دور الحكواتي2، وابتعاده عن الحياة الاجتماعية. والعودة إليها الآن هي عودة إلى الدرس، بوصفها نصوصاً أدبيّة إبداعية، تشير إلى وعي محدَّد في البيئات الثقافيّة العربية الماضية؛ أي أنّها بمثابة الوثيقة التاريخيّة. ولكنّ تلك الشفويّة عزّزت التحام الأدب الشّعبيّ بثقافة الشّعب عبر العصور، ومدَّته بالقدرة على تمثّل المتغيّرات فنيًا وموضوعاتياً، فسيرة عَنترة مثلاً رسّخت نضال النّاس ضدّ التّميّيز العنصريّ بكل ألوانه، وكشفتْ الجَوْر الاجتماعي المتبدّي في الصراعات القبليّة، وسبلَ الحصول على العدالة الاجتماعيّة في ظل سيادة القوة العضليّة ورمزيّة النَّسب³، ولكنّ سيرة على الزّببق⁴ أحلّتْ قوّة العقل والذّكاء والحيلة محلّ القوّة الباطشة للقبيلة والصّراع المسلّح، كما ارتقتْ في خطابها ليشكّل مُعطِّي سياسيّاً عميقاً في ظلّ الفساد والاستبداد. وما كان لذلك أن يتحقّق في النّصوص الإبداعيّة في الأدب الشّعبيّ لولا التناقل الشّفويّ. فكان من الأجدى لو رأت النُّخبة الثقافيّة العالمة في الّتناقل الشّفويّ مِيزة أغنت النّصوص على المستونين: الجزئيّ " التفاصيل البيئيّة " والكليّ المرتبط بتطوّرات المنْحَي التّاريخيّ للثقافة العربيّة،

^{1 .} سيرة الأميرة ذات الهِمَّة، وولدها عبد الوهاب، والأمير أبو محمد البطال، وعقبة شيخ الضلال، وشومدرس المحتال، مطابع شوقي بالغورية، مصر، المكتبة الثقافية، د.ت

^{2.} تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية: كامل إسماعيل، الثقافة الشعبية، مجلة فصلية متخصصة، البحرين، العدد 14 السنة الرابعة، صيف 2011 ص22

^{3.} انظر: سيرة عنترة بن شداد: دار المعارف بمصر، حسن جوهر ومحمد برانق وأمين أحمد العطار. .

^{4.} انظر: سيرة على الزببق المصري: تقديم خيري عبد الجواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.



والمتغيّرات السّياسيّة والاجتماعيّة، وارتباط ذلك بأحلام الناس ورؤاهم لقضاياهم المعاصرة، وذلك بدلاً من الإقصاء والمّهميش والتّوبيخ الذي تَمَّتْ ممارسته على نصوص الأدب الشّعبيّ بشكل عام.

3. الثابت والمتحول:

لعل الانتقال الشّفويّ للسرد الشّعبيّ سمح للبيئة التي تتداوله بإخضاع النّصّ المتداول إلى الزيادة فيه أو الحذف والتغيير وفق الحاجات الثقافيّة والجماليّة والأسلوبيّة واللغويّة المنتشرة في تلك البيئة. ولذلك فإنّ الدراسة الإحصائيّة التّاريخيّة التّوثيقيّة تُبيّن أنّ لدينا مجموعة من الرّوايات لأيّ سيرة شعبيّة أو حكاية شعبيّة أو مثلٍ شعبيّ، وذلك بعدد البيئات التي يتم فيها تداول النّصوص. وكلّ بيئة تدّعي لنفسها نسبة النّص المتداول، وهو يَخضع بأسلوبه وإسقاطاته ودلالته إلى البيئة التي يُتداول فيها؛ ولذلك نجد حكاية "ست الحسن" أثروى بعدد من الروايات وبأساليب لغويّة وتعبيريّة ودلاليّة مختلفة من بيئة إلى أخرى في حلب أو اللاذقية أو الرباط أو الخرطوم.

إنّ اختلاف الروايات لا يؤدي إلى إلغاء الرواية الأمّ، ولا يوجي في الوقت نفسه بوجود رواية أمّ ذات ماهية محدَّدة في الزمان والمكان انطلقت منها بقيّة الروايات. إنّ جلّ تلك المعضلة يكمن في أنْ نكون قادرين على تمثّل النسخة الأمّ ذهنيّاً وليس واقعيّاً. ربما يدفع ذلك باعتقاد كلّ البيئات التي تقول بأنها تمتلك الرواية الأمّ، فهي تملك نسختها فقط، الحاملة لخصوصيتها. إنها روايات تشبه اللهجات، فلكل لهجة خصوصيّة البيئة والمجتمع والثقافة التي تمثّلها، ولا يمكن القول: إنّ جميع اللهجات كانت لهجة واحدة، تتحدث بها جميع البيئات والقبائل ثم اختلفتْ وتمايزتْ؛ وإنما من مجموع العناصر الثابتة في تلك اللهجات يمكن البحث في مفردات وجمل وأساليب تركيب اللغة الأمّ؛ أي اللغة العربية الفصيحة². وعليه فإنّ كلّ البيئات العربيّة تداول اللغة العربيّة، ولكن من نسختها الحاملة لخصوصية تلك البيئة على جميع المستوبات: الثقافيّة والاجتماعيّة والفكريّة والسيكولوجيّة والجماليّة. ولهذا، يمكن استخلاص النّسخة الأمّ الذهنيّة للحكاية الشعبيّة أو السّيرة الشّعبيّة، ويمكن الاعتراف في الوقت نفسه بنسخة كلّ ولهذا، يمكن استخلاص النّسخة الأمّ الذهنيّة للحكاية الشعبيّة أو السّيرة واحدة ليست ملك أحد.

إنّ هذا التّصوّر لماهيّة نصوص السّرد الشّعبيّ هو الذي دفع إلى القول: إنّ الحكايات الشّعبيّة أو الملاحم الشّعبيّة ترتبط بالمراحل الأولى لتطوّر الوعي في المجتمعات الإنسانيّة. فجميع الشّعوب لديها ملاحمها وحكاياتها وأساطيرها التي تُعبِّر عن طفولتها البشريّة. ولأنّ تلك المرحلة متشابهة لدى جميع المجتمعات الإنسانيّة فإنّ الصّيغ الأساسيّة الثابتة في النّصوص الشّعبيّة هي واحدة عند جميع الشّعوب.

ومن هذا المنطلق تم البحث في الثقافات العالمية عن الصّيغ الثّابتة والمتحوّلة في نصوص الأدب الشّعبيّ، ومن ذلك مثلاً النّصوص الملحميّة عند اليونان والرومان والفرس والعرب، فجميعها تقوم في تيمتها العامّة على الحرب وسِمات البطل الملحميّ، ورصد التّحوّلات التّاريخيّة البطوليّة في حياة المجتمعات، ولكن لكلّ مجتمع من تلك المجتمعات صيغه الخاصّة، ولغته التّعبيريّة، وقيمه الجماليّة التي يكسو بها تلك البنيات الثّابتة "الحرب، البطل الملحميّ، الوعي التّاريخيّ، الأحداث ...". ووفق ذلك فإنّ نصوص الأدب الشّعبيّ تمتلك سمتَيْن هامّتَيْن تُحدّدان ماهيّتها: صيغ ثابتة عامّة، وصيغ متبدّلة تُنتج من خصوصيّة البيئة الثقافيّة والاجتماعية التي يتم فيها تداول النّصوص، وإنتاجها.

إنّ هذه السّمة، وبما تحمله تحديدا البِنيات الثّابتة في الملاحم أو السِّير وكذلك الصّيغ الثّابتة في الحكاية الشّعبيّة، هي التي دفعت الشّعوب الأخرى غير العربيّة إلى الاهتمام بأدبها الشّعبيّ، بوصفه صورة فنيّة تعبّر عن وعها التّاريخيّ، وأمجادها في مرحلتها

 $^{^{1}}$. في ليالي كانون: جمع وإعداد: سلمى سلمان، وزارة الثقافة، دمشق 1986 ص: 1

² انظر في: اللهجات العربية في التراث: أحمد علم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، 1983 ج1، ص: 53 في باب جغرافية اللهجات.



الطفوليّة المبكّرة. وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال الاهتمام الأوروبي بالإلياذة والأوديسا، والاهتمام الفارسيّ بالشاهنامة، أ والبحث عن البِنيات الحكائيّة في مورفولوجية الخرافة عند بروب وذلك من منطلق فهم الوعي الفنيّ والاجتماعيّ للمراحل الأولى في تاريخ تلك الشّعوب.

ولكنّ نظرتنا الإقصائيّة، ومنهجنا الانتقائيّ الذي كرّستْهُ عبر العصور النُّخبة الثقافيّة العالمة، حرمنا من ملاحظة ما لاحظه الأغيار في ثقافتهم، وتاريخهم، ووعهم البدئي، والتطورات التي حصلت تاريخيّاً تجاه العالم.

يضاف إلى ذلك أنّ النُّخبة الثقافيّة التّاريخيّة لدينا لم تتقبَّل المعطَى الموازي في السَّرد الشّعبيّ للثابت فيه، ألا وهو المتحوِّل، على أهميّته في الكشف عن آلية تلقّي النّصوص الشّعبيّة عند جمهورها؛ ليس من حيث الوعي الاجتماعيّ بقضايا العصر المتزامن؛ وإنما من حيث قدرة النصوص على الدلالة على التحوّلات التّاريخيّة، وقدرة المتلقّي على التقاط الإشارات، والتماهي بها، بخاصة ما يرتبط منها بالأحلام الثابتة المرتبطة بالحرية والكرامة والتحرر والعدالة الاجتماعية عند كل الشّعوب.

ولتوضيح ذلك سنقرأ بإيجاز صورة التّماثل والتّماهي³ في آلية التلقّي عند جمهور سيرة الأميرة ذات الِهَّمة في عصور الدول المتتابِعَة. إنّ العلاقة بين التّارخ والأدب الشّعبيّ علاقة ارتكاز وتماثل.

1. في علاقة الارتكاز: يقتبس الأدب الشّعبيّ مِن التّاريخ ما هو شعبيّ في جوهره الإيديولوجيّ والفني، دون أنْ يفقد كلُّ منهما خصوصيّته وطابعه. ويتمّ ذلك بفضل الرواة المحترفين وخيالهم المتّقد وذاكرتهم القوية وثقافتهم التاريخيّة العميقة، فيروون على الناس، بطابعهم المميَّز بخصوصية عصرهم، ما استوعبته ذاكرتهم من الأخبار والروايات التاريخيّة وأحداث الأيام الشهيرة وبطولات الشّخصيات التّاريخيّة التي كانت فاعلة في أحداث عصرها، ثم يدمجون تلك المادّة التّاريخيّة بالقصص والأساطير التي غدت جزءاً من ثقافة عصرهم، دون النظر إلى مفهوم الصّدق التاريخيّ بمعناه العلمي؛ لأنّ الصّدق في الأدب الشّعبيّ هو صدق الأصالة النّفسيّة التّاريخيّة للشخصيات، والحضور الأصيل لدوافعهم وسلوكهم، وصدق العلاقة الجوهريّة بين أحداث العصر المقتبّسة وأحداث العصر الذي يُنْتَج فيه الأدب الشّعبيّ.

وبتلك المفارقة الضروريّة بين التّاريخ والأدب الشّعبيّ يستطيع الرّاوي إيقاظ الشّعور الإنساني لدى المستمعين، بجعلهم يعيشون الدوافع الاجتماعيّة والإنسانيّة والقوميّة والدينيّة التي دفعت الشّخصيات التّاريخيّة إلى القيام بأفعالها. وذلك نَتج لأنّ الجوهريّ في المادة التاريخية المقتبّسة هو المواقف والأفعال ودلالاتهما، وليس التّاريخ بدقّته العلميّة.

2-ولا تكتمل علاقة الارتكاز دون علاقة التّماثل. فالسّيرة (حدثٌ مستمرّ يواكب البيئة التي ينتشر فيها ثم البيئة التي ينتقل إليها بالتناقل الشّفويّ)، ولاستمرارها ذاك سِمة شَعبيّة في الانتقال بين الثّابت والمتحوّل، ليس في نصّ السّيرة؛ وإنّما في دلالة الأحداث، وفي العِبرة من الاستماع إليها. فالوحدة الثّابتة في سيرة الأميرة ذات الهمّة مثلاً هي الصّراع الدائر بين القبائل العربية في الجزء الأوّل،

.

^{1.} هي ملحمة بطولية هندية فارسية، تضمّ أربع أساطير تراجيدية طويلة، هي: ايرج، رستم وسهراب، رستم واسفنديار، سياوش، بالإضافة إلى قصص درامية أخرى، مثل: فريدون والضحاك، زال ورودابه، بيجن ومنيجه. انظر في: الشاهنامه: أبو القاسم الفردوسي، ترجمة: الفتح بن على البنداري، تحقيق وتقديم: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1932

² فلاديمير بروب (1895_1970)يعد من أشهر الدارسين البنيويين الروس، اهتم بدراسة الوظائف البنيوية في الحكاية الشعبية بكتابه الشهير" مورفولوجية الحكاية الخرافة" الذي كان له أثر كبير في العلوم الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين، ترجم للعربية في الدار البيضاء سنة 1988 بعنوان" مورفولوجية الخرافة" لإبراهيم الخطيب، وفي جدة سنة 1989 بعنوان" مورفولوجية الحكاية الخرافية" لأبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ثم ترجمه بالاشتراك عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو بعنوان " مورفولوجيا القصة" سنة 1996 عن دار الشراع بدمشق.

^{3.} التماهي في علم النفس هو الميل لتقليد سلوك شيء ما، وقد يدل على تمازج عاطفي. طرح فرويد هذا المفهوم في أواخر القرن التاسع عشر للميلاد. انظر معجم مصطلحات التحليل النفسي: جان لا بلاش ج، ب، بونتاليس، إشراف دانيال لاغاش، ترجمة مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات.

⁴ الآداب الشعبية والتحولات الاجتماعية: عبد الرحمن أيوب، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام بالكويت م17 ع1 ص42



والصّراع الدائر بين العرب والروم في الأجزاء التالية. والوحدة المتحوّلة هي التّفاعلات التاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة التي تفرزها الوضعيّات الاجتماعيّة العربيّة المتتالية، ومِن ثمّ المضامين الجديدة التي تفرزها تلك التحولات، وتضيفها دلالات الأحداث في السيرة.

فسيرة الأميرة، إذاً، تقوم على ثنائية تقابليّة متحوِّلة-هي الوضعيّات الاجتماعيّة والسّياسيّة الجديدة في الزّمان والمكان-تتمحور حول الوحدة الثّابتة الممثّلة بوحدة الصّراع، وبذلك تُشكّل البِنية التّحتيّة للتعبير، وهي بنية ثلاثيّة التركيب، وتتكون من طرفَين: قبيلة بني سُلّيم-الصّراع-قبيلة بني كلاب على المستوى الداخلي أو العرب/ الصراع/ الروم على المستوى الخارجي، وتتغيّر رموز الطّرفَين وفقاً للتحوّلات التّاريخيّة والاجتماعيّة التي تولّدها الظروف الجديدة؛ أمّا الصّراع فثابت، ويستمرّ من خلال تغيّر مدلول الطّرفَين المتصارعَيْن، ودون ذلك الثّبات والتّحوّل تغدو السّيرة الشّعبيّة نصّاً محنّطاً، لا ينتشر شفويّاً، ولا يُتداول في وضعيّات اجتماعيّة جديدة.

وبمر ذلك التّحوّل عبر ثلاثة عناصر:

1 . حالة التماثل:

(التّماثل عمليّة طبيعيّة في التّصرّف الإنسانيّ، وهو ردّ الفعل الفرديّ أو الجماعيّ النّاتج من ظاهرة ما. وفي رواية السّيرة يكون التّماثل ردّ فعل نقلَة السّيرة إزاء الرسالة التي تتضمنها السّيرة)، أوحتى تَتمّ عمليّة التّماثل لابدّ مِن موضوع وعامليّن " العامل أمّا الموضوع-العامل ب "، وينبغي أنْ يكون الموضوع مُنتسباً في دلالته إلى المحيط النّهني للعامليّن، ومتّصلاً بالوعي الاجتماعيّ لهما؛ أمّا العامل " أ " فهو راوٍ أو ناقل، والعامل "ب" مستقبِل أو سامع. ويقوم الراوي بقراءة السّيرة على المستمع؛ فتصبح دلالة الموضوع مشتركة بينهما. وبذلك يتحوّل المتلقي/ المستمع مِن وضعيّته السّلبيّة، بوصفه متلقياً فقط، إلى وضعية إيجابيّة فاعلة مِن ردّة فعله تجاه الموضوع. كما أنّ الراوي ليس بمنأى عن ردّ الفعل ذاك، فهو يتماثل مع الموضوع الذي اختار نقله؛ لأنّه لن يروي مادّة لا تحمل دلالات معاصرة لمشكلات مجتمعه! فهو بدوره يشحن الموضوع المنقول بعدد مِن العناصر التي تمتُ بصلة لتجربته الشّخصيّة ورؤيته للواقع. وبذلك يصبح المستمع حاملاً لسمات التحوّل، فهو يستمع لموضوع السّيرة؛ لأنّه يماثل الأحداث التي يعيشها، مثل الصّراع مع العدوّ الصّليبيّ. وبكون التّماثل الفعليّ في انتقال المستمع/المتلقي إلى مكان الرّاوي/ النّاقل.

ويَخرج هذا التّحوّل مِن طُرق متنوّعة لشحن النّصّ بحصيلة تطور الوعي الاجتماعيّ، واستخلاص الدلالات مِن أحداث واقعيّة خارجة عن إطار السّيرة، وبذلك يقوم الراوي والمستمع " العامل-أ-والعامل-ب " بتعويض طرقيّ الصراع بما يتفق وحالة التّماثل، دون المساس بالوحدة الثّابتة.

إنّ حالة التّماثل مسؤولة عن فكرة التّواصل بين نصّ السّيرة والجمهور، فالثنائيّة الأساسيّة في الصّراع بين العرب والروم مثلاً تُعدُّ بمثابة رسالة للسيرة تَطرحُ على المتلقي السّؤال التّالي: كيف استطاع العرب تحقيق النّصر على الروم؟ وهذا سيطرح السّؤال الآخر النّابع من الوضعيّة الاجتماعيّة والعسكريّة والسّياسيّة المعاصرة لجمهور السّيرة، وهو كيف يمكن الخروج من المأزق الوجوديّ الذي يعاني منه النّاقل والمتلقي؟ أي كيف يمكن التخلّص من المغول والصليبيّين والمماليك والفرنسيّين والإنكليز والإيطاليّين. إلخ. ومِن دون نشوء تلك الأسئلة ومحاولات الإجابة عنها تفقد السّيرة مبرر انتشارها أو تناقلها؛ لأنها فقدت حالة التّماثل، ولم تعد تملك ثنائيّة الثّابت والمتحوّل في نصّها، وتحوّلت إلى نصّ مَيْت.

يتماعية: ص37

^{1.} الأدب الشعبية والتحولات الاجتماعية: ص37



إنّ لطبيعة العلاقة بين الارتكاز والتّماثل خصوصية مرتبطة بطبيعة الواقع الموضوعيّ الذي أُنتجتْ فيه سرودُنا الشّعبيّة، وما خلَّفه ذلك الواقع من سماتٍ طَبعت الوعي الاجتماعيّ والمعرفيّ والجماليّ للمواطن بطابع مميَّز، دفَعه إلى استلهام التّاريخ. فالتّمزّق السّياسيّ والاجتماعيّ والفكريّ الذي حلّ بالدول العربيّة الإسلاميّة بعد القَرْن الثّالث الهجريّ مهّد لسقوط الإمارات العربيّة الإسلامية تحت سيطرة المغول والصليبيّين، ودخول المجتمع العربيّ بعد ذلك في أشكال مِن التّفسّخ، تمثّلت في بنيتيّه الأساسيّتين؛ الاجتماعية واقتصادية والمدنية، نتيجة تدهور الوضعين: الاقتصادي والأمني؛ مما دفع الشّعب إلى الدخول في تجمّعات اجتماعيّة واقتصادية وجغرافيّة، رأى فيها القدرة على حمايته من تهديد الآخر ممثّلاً في السّلطة واللصوص والحرافيش والشّطّار والعيّاريْن، كما رأى فيها نهوضاً بذاته مِن مستنقع التردّي الداخليّ على مستوى اللاشعور في مواجهة واقع لا يستطيع مقاومته. 1

شكّل ذلك الوضع بمجمله تهديداً لكيان الشّعب العربيّ الإسلاميّ وانتمائه وتراثه وهويّته الوطنيّة ونظرته إلى الوجود. فخضع لقدر الحياة، وخنع لما تجري به الأيام، واستكان لما تجلبه الحوادث، وضعفت لديه روح الإقدام التي كان يؤجّجها في النّفوس إعداد الجيوش، واقتحام الحروب في عصر القوّة والوحدة والازدهار؛ فأصابه الخوف والقلق مِن كلّ طارئ وجديد، وركن إلى الماضي، وخشى من التّجرب، واقترب من المألوف والقديم والتّقليديّ.

وأمام الانكفاء على الذّات، كان لابدّ مِن وسائل حماية ذاتيّة تركن إليها نفس المواطن، وتطمئنّ إليها أحلامُه! فكان الماضي المزدهر اقتصاديّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً وثقافيّاً. وباستلهام الفرد لذلك الماضي يجابه المتسلّطينن: الدّاخليّ والخارجيّ، وبالانتماء إلى الماضي يحقّق انتماءه إلى أمّة قويّة، يجد بها حصناً دفاعيّاً يتيح له تصريف العدوانيّة المتراكمة.

ويرتبط التمسك بالماضي والعودة إليه بحجم الآلام المعنويّة الحاضرة من ناحية، وبإغراءات الماضي المزدهر من ناحية أخرى، وبتمثله-أي الماضي-يكتسب وسيلة لاستنهاض الهمّة، واستعادة الثّقة بالنفس من خلال الإنجازات الذاتية؛ مما يدفع إلى تحمّل مرارة الإخفاق وفقدان الاعتبار الذاتيّ.

وفي تلك العودة إلى الماضي تحدث عمليّتان.

الأولى: تزيين الماضي من خلال طمس عثراته من ناحية، والمبالغة في إظهار إنجازاته من ناحية أخرى، فيتحوّل بذلك إلى عالم سحري، يحقّق المجدّ، ويعيد الاعتبار للذات المهزومة التي تلغي الزمن من خلال اختزاله في بعده الماضي فقط، إذ الحياة في الماضي وحده ولا شيء غيره؛ أمّا الحاضر فهو اللحظة العابرة المتبدّلة التي يجب أن يتجاوزها الإنسان، بينما لا يدخل المستقبل في الحسبان.

الثانية: اختيار الراوي الجمعيّ مِن الماضي ما يلائم موقفه الشّعوريّ الخاصّ. وفي ضوء ذلك الاختيار تصبح السّيرة الشّعبيّة واحدة من أوليات الدّفاع عن الذاتينُن: الجمعية والفردية، لدى المجتمع الذي أنتجها.

4. الوعي الجمعيّ:

المؤلّف الفرديّ يُنتج نصَّه وفق وعيه الفرديّ الخاصّ للحياة من حوله؛ ولأنّ رؤيته هي رؤية ذاتية فرديّة، فهي تبقى رؤية خاصّة، لا تعبّر إلا عن صوته على الرغم من انتمائه إلى محيط اجتماعيّ. والمؤلّف الجمعيّ هو تصوّر ذهنيّ ينشأ من تراكم مجموعة من المساهمين في إنتاج النصّ في أزمنة متعدّدة وأمكنة مختلفة، وهذا يؤدّي إلى الخروج من إطار الخصوصيّة والفرديّة إلى رؤية أشمل من الفردية، ترتبط بالوعي الجمعيّ للأمّة وتصوراتها الذهنيّة وأحلامها وقراءتها للتاريخ والأحداث والوقائع؛ مما يدفع إلى رسم تصوّر

ھرب، ص120

 $^{^{1}}$ الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، ص 1



شامل لما يمكن أن يكون عليه واقع الأمّة ومستقبلها في صراعاتها الداخليّة والخارجيّة. وفق ذلك تبدو الاختلافات هامّة وعميقة بين الوعي الفرديّ والوعي الجمعيّ، فالأول يعبِّر عن وعي جماليّ خاص، والثاني يعبِّر عن وعي جماليّ عام.

إنّ الراوي الفرديّ، مثلاً، يرصد صورة البطل وفق الحكايات الواقعيّة، ومعطيات الممكن، فيرسمه رجلاً كريماً وشجاعاً ومغامرا وقويّ البنية، وهذه السمات هي في إطار الواقعيّ والممكن؛ أمّا في الوعي الجمعيّ فلا تعبِّر تلك السّمات الواقعيّة إلا عن أمر متداول وفرديّ. والبطل الملحمي هو بطل تاريخيّ مرحليّ ونموذجيّ ، يتخطى الفرديّ والواقعيّ الممكن إلى الشّموليّ والرمزيّ والملحمي والأسطوريّ، أو ما يتماهى به شكلاً ومضموناً. إنّ تلك النّمذجة تُخرج البطل من حيّز الواقع إلى حيّز الحلم، وما يمكن أنْ يكون أو يجب أنْ يكون لتحقيق الأحلام المثالية، ولذلك فإنّ صورته تلتقي مع الفرديّ، وتتخطاه إلى الجمعيّ النّموذجيّ، والمثاليّ والخارق. فهو قويّ البنية لا ينكسر استراتيجيّاً وإنْ انكسر مرحليّاً، ويُخدع في لحظة ولكنّه ينتصر في النهاية؛ لأنّ أحلامه ليست أحلاماً فرديّة؛ وإنما جماعيّة. ولأنّ الأحلام الجماعيّة هي أحلام استراتيجيّة تهمّ الأمّة ومستقبلها، فإنّ انتصاره في النّهاية هو إشارة إلى انتصار الأمّة ورؤيتها للمستقبل. من هنا فهو فوق الفرديّ والذّاتيّ والواقعيّ، يلتحم بالمستقبل، ويعبّر عنه في كل خطواته الجزئيّة. وكلّ تصور لفرديّته مرتبط بمهمّته الجماعيّة، وبشموله على مجموع الجزئيّات التي يتّسم بها الأبطال الفرديّون.

فحين يتحدّث المؤلّف الفرديّ مثلاً عن المرأة، يتحدّث وفق حدوده الواقعيّة، وتصوّره لخصالها الأنثويّة والقيم المعترف بها في مجتمعه؛ أمّا المؤلّف الجمعيّ فإنّه يرسم صورة المرأة التي يحلم الوعي الجمعيّ بها، ويتمثّلها واقعياً انطلاقاً من وقائع فرديّة تاريخيّة استثنائيّة، واستكمالها تخييلياً وفق تصوّرات مثاليّة مرتبطة بتحرّر الأمة؛ من دون أنْ يُحدث المؤلّف الجمعيّ خللاً في القيم الثابتة للمجتمع؛ إنها صورة المرأة التي لا نستطيع العيش معها على المستوى الفرديّ واقعيّاً، ونحلم بها ذهنياً. وهذا يحيل إلى أنّ القصور ليس في تصوّرنا لتلك المرأة المثاليّة؛ وإنما في قدرتنا على العيش مع المرأة الأنموذج التي تكشف قصورنا ووعينا وضعفنا؛ لأنها امرأة قويّة متعلّمة، خبيرة، مقدامة وقائدة، إنها باختصار نموذج للأفضل الذي يساهم بفاعليّة في تطوير الأمّة ونهوضها، بغضّ النظر عن إمكانيّات العيش الفرديّ الخاصّ معها؛ لأنها امرأة الوعى الجمعيّ.

إنّ الوعي الجمعيّ يرصد هموم الأمّة وقضاياها الكبرى في التّحرر والعدالة الاجتماعيّة والقوّة، للخروج من واقع التّمزّق والضّعف والتّخاذل والتّخاذل والتّخاذل والتّخاذل والتّخاذل والتّخاذل والتّخاذل المُكنة للواقع المأزوم اجتماعياً وسياسيّاً، فيتشكّل النصّ تخييلياً بما يؤدّي إلى تلك الحتميّة المنتصرة لصالح مستقبل الأمة. وذلك لا يعني أنّ الوعي الفرديّ لا يهتمّ بتلك القضايا؛ وإنما يعبّر عنها من منطلق وعي فرديّ ذاتيّ قد نختلف معه أو نتفق، ولكنّنا مع تصورات الوعي الجمعيّ لا نختلف وإنْ بدتْ مثالية تدخل في إطار الأحلام أو الأمنيات.

إنّ تلك الرؤية الشّعبيّة الاستراتيجيّة تشير إلى فارق عميق بينها وبين الوعي الفرديّ في قراءة الواقع والأحداث التي تجري فيه، فالرؤية الشّعبيّة المعبِّرة عن الوعي الجمعيُ ترى الأحداث الجزئيّة في التّاريخ في إطار نسقها العام الاستراتيجي؛ أمّا الوعي الفرديّ فيرى الأحداث واقعة جزئيّة منبتّة عن سياقها العام الاستراتيجيّ. ومِن هنا تبدو رؤية الوعي الجمعيّ أكثر شموليّة وفائدة؛ أمّا رؤية الوعي الفرديّ، فهي رؤية قاصرة وذاتيّة وآنيّة وإنْ كانت موافقة لمفهوم التّوثيق التاريخيّ، فهي قراءة حرفية للأحداث، تأخذ بالظاهر والواضح؛ بينما قراءة الوعي الجمعيّ للأحداث قراءة تأويليّة، تُظهر ما خَفي، وتتوارى خلف الظاهر.

وفق ذلك، فإنّ الراوي الشّعبيّ يقرأ الوقائع التّاريخيّة بما يخالف الواقع التّاريخيّ، كما رصدته كتب التّاريخ. ويقدّم الأحداث بروايته، ووفق رؤيته لها، وبما يخدم الغاية المرجوّة في النصّ الحكائيّ، ونمثّل لذلك بحادثة مقتل البرامكة في العصر العباميّ، كما ترويه كتب التاريخ، وكيف رواها ووصفها الراوي الشّعبيّ في أحداث سيرة الأميرة ذات الهمّة.

^{1.} البطل في الأدب والأساطير: شكري عياد، مركز الحضارة العربية، القاهرة،1998 ص123 وانظر في ولادته وانطلاقة وتحولاته في: البطل بألف وجه: جوزيف كامبل، ترجمة حسن صقر، دار الكلمة، دمشق، ط1، 2003 ص 99 و319



يَذكر المؤرخون: أنّه كان للبرامكة في خلافة الرّشيد سطوة وقوة وغنَّى، ممّا استمال إليهم العامّة والخاصّة؛ فقد ولي موسى بن يحيى بلاد الشام سنة 176 هـ، وولى الفضل بن يحيى بلاد خراسان سنة 178 هـ، وملك جعفر بن يحيى دار الرشيد وديوان الخاتم، كما ولي مصر سنة 187 هـ، وأرسله الرّشيد سنة 186 هـ لقمع التّورة في بلاد الشّام، ثم ولّاه خراسان، وكان له كلمة نافذة في بلاط الرشيد، تجاوزت القصر إلى خاصّة الرّشيد وأهله. فيُذكر أنّ جعفر البرمكيّ كان يجلس يوماً للشراب، وحضر إليه عبد الملك بن صالح العباس¹ يطلب ثلاث حاجات: الحاجة الأولى: مبلغ من المال يسدّد به ديناً عليه، والثانية: ولاية لابنه، والثالثة: تزويج ولده بابنة الخليفة. فقال له جعفر: لك ما أردت. فأعطاه المال، وإلى ابنه ولاية مصر، وزوّج ابنة الخليفة الرشيد بولده. وبُذكر أنّ أوّل غضب للرشيد على البرامكة كان على موسى البرمكيّ والى الشام حين أساء إليه والى خراسان على بن عيسى أمام الرشيد، ورماه بإثارة الاضطرابات في الشّام، والخروج على الخليفة. واتفق أن اختفي موسى بسبب دَين عليه، فاعتقد الرشيد بصحّة اتّهام على بن عيسى، وأمَر بحبسه. وبَذكر الطّبريّ (-310هـ) على لسان بختيشوع بن جبريل² عن أبيه، أنّه قال في أسباب قتل البرامكة: (إني لقاعد في مجلس الرشيد، إذ طلع يحيى بن خالد، وكان فيما مضى يدخل بلا إذن، فلما دخل وصار بالقرب من الرشيد وسلّم، فردّ عليه ردّاً ضعيفاً، فعلم يحيى أنّ أمرهم قد تغيّر. قال: ثم أقبل علىّ الرشيد، فقال: يا جبريل، يدخل عليك وأنت في منزلك أحد بلا إذنك... قلت: لا ولا يطمع في ذلك، قال: فما بالنا يدخل علينا بلا إذن؟)³ (وذكر أبو محمد اليزيديّ... قال: مَن قال: إنّ الرشيد قتل جعفر بن يحيى بن عبد الله بن حسن، فلا تصدّقه. وذلك أنّ الرشيد دفع يحي إلى جعفر فحبسه، ثم عاد به ليلة من الليالي فسأله عن شيء من أمره، فأجاب إلى أن قال: اتق الله في أمري، ولا تتعرّض أنْ يكون خصمك غداً محمد، فو الله ما أحدثت حدثاً. فرقّ عليه، وقال له: اذهب حيث شئت من بلاد الله. قال: وكيف أذهب ولا آمن أن أؤخذ بعد قليل، فأُردُّ إليك أو إلى غيرك. فوجّه معه من آواه إلى مأمنه).4

وبلغ الخبر الفضل بن الربيع من عين كانت له عليه من خواص خدمه، فتحقق مِن الأمر فوجده حقاً، وانكشف عنده، ودخل على الرشيد فأخبره فرآه أنّه لا يعبأ بخبره، فانكسر الفضل، وجاءه جعفر، فدعا بالغذاء، فأكلا وجعل يلقمه ويحادثه إلى أن كان آخر ما دار بينهما أنْ قال: ما فعل يحيى بن عبد الله؟ قال: بحاله يا أمير المؤمنين في الحبس الضيّق والأكبال. قال: بحياتي! فأحجَم جعفر، وكان من أدق الخَلق ذهناً وأصحهم فكراً، وهجَس في نفسه أنّه قد علم بشيء من أمره. فقال: لا وحياتك يا سيدي، أطلقته وعلمتُ أنّه لا حياة به ولا مكروه عنده. قال: نِعم ما فعلت، ما عدوت ما كان في نفسي... فلما خرج أتبعه بصره حتى كاد يتوارى من وجهه، ثم قال: قتلنى الله بسيف الهدى على عمل الضّلالة إن لم أقتلك. فكان من أمره ما كان).5

أمّا في السّيرة، فتبدأ المؤامرة حول البرامكة في قصر الرّشيد حين مدح جعفر البرمكي قادة جيش الثغور وأشاد بفضلهم في حماية الدين والدولة الإسلامية بحضور القاضي عقبة الذي عمل بمشاركة الفضل بن الربيع-الذي كان يحسد البرامكة على سطوتهم وغناهم-على كتابة رسالة باسم جعفر، يحضّ فها والي خراسان على الخروج على الخليفة. ويدسّ عقبة والفضل الرسالة في عِمامة جعفر، ويوحيان للرّشيد بتفتيش العِمامة، فتقع الرسالة في يد الرشيد ويقرأها، وتتغيّر حاله تجاه البرامكة، ويشعر جعفر بجفاء الرشيد وانقلابه عليه، وبتعزّز ذلك الشعور عنده حين يأتيه هاتف في نومه يقول له:

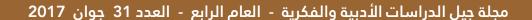
^{1.} ولي المدينة وغزو الصوائف للرشيد، ثم ولي الشام والجزيرة للأمين. قيل: أنه بلغ الرشيد أن عبد الملك يربد الوثوب على الخلافة، فقلق منه وحبسه، ثم تبيّن له براءته فأطلقه وأنعم عليه، ومن قال بقي في السجن حتى وفاة الرشيد. الأعلام: خير الدين لزركلي، بيروت، دار العلم للملايين ط15 ج4 ص159

^{2.} بختيشوع بن جبريل (- 184هـ) طبيب الرشيد والأمين، وأحد أفراد أسرة أطباء من النساطرة، أصله من جنديسابور. الأعلام، ج2 ص44

 $^{^{28}}$ تاريخ الرسل والملوك. محمد بن جرير الطبري. دار المعارف. القاهرة 1964 ج 7

⁴.نفسه، ج7 ص287

⁵.نفسه، ج7 ص 288





فأيّ زمان لي يعود يطيب

بني برمك ولّت نجوم سعودكم

وما الدهر إلا مخطئ ومصيب

بني برمك إنّ القلوب تقلّبت

وذهب جعفر للصيد فسمع صوتا يقول له:

إما بليل أو نهار تعطيك

أتطلب صيدا والمنايا تطلبك

وليس في الناس حبيبا يقربك1

بجسر بغداد، بجامعه يصلبك

فتغيّب جعفر عن حضور مجالس الرشيد، وحين طلبه الخليفة اعتذر عن المثول بين يديه لأسباب صحية، ولكنّ الرشيد صادفه مرة برفقة حاشيته قادماً من الصيد؛ فتأكّدت شكوكه التي زرعها في نفسه القاضي عقبة والفضل بن الربيع. ويفصّل الراوي في أسباب تلك النكبة، فيذكر أيضاً أنّ الرشيد اصطحب معه كاتب الديوان في جولة حول بغداد، وبدأ يسأله مَن مالك البساتين المثمرة والقرى العامرة التي يمران بها؟ فكان كاتب الديوان يجيب في كل مرة: إنها للبرامكة. حتى مَرّا ببساتين مهملة وقرى خاوية، فسأله عن مالكها، فأجاب: إنها لبني هاشم. فقال الخليفة: (والله لقد أفقرنا بني هاشم وأسعدنا البرامكة). ثم يغرق الراوي في التفاصيل التي تكشف عن غضب الرشيد، وعزمه على التخلّص مِن البرامكة، إلى أن جاء يوم أمّر فيه بقتل البرامكة، وردِّ ما يملكون إلى بني هاشم.

يلاحَظ اختلافٌ في تفاصيل السّردَيْن: التّاريخيّ والأدبيّ، وهو اختلاف نابع من اختلاف وظيفة كلّ منهما؛ فما أبدعه الراوي من تلك التّفاصيل هدف إلى إخضاع الرواية التاريخيّة لنسيج السيرة الفني، من خلال ربطه حوادث النّكبة بشخصيّات السّيرة وفكرتها، دون أنْ يؤثر ذلك في جوهر الفعل، ودوافعه، ونتائجه. فقد كان لوجود البرامكة في الدولة العربية الإسلامية أهمية سياسيّة واجتماعيّة، وذلك يعني أنّ القضاء عليهم خَلق فراغاً سياسيّاً لا يمكن أنْ يعوّضه الفضل بن الربيع، كما أوجد حالة من انعدام الثقة بين السّلطة العباسيّة وعامّة الناس، لا يستطيع بنو هاشم تجاوزها. وإذا رُبطَتْ تلك النتائج بدوافع أطراف المؤامرات، فستظهر خدمة ذلك الفعل للعدوّ الروميّ، وضرره للدولة العربية الإسلاميّة. وهذا هو الجوهريّ في الحدث التّاريخيّ الذي يحرص الراوي على الحفاظ عليه في إفادته من أى مادة تاريخية، وصهرها ضمن نسيج النصّ الأدبى.

يظهر أنّ ثقافة النُّخبة العالمة تقرأ الحدث معزولاً عن سياقه العام، وبوصفه بنية منغلقة على معطياتها الداخلية؛ في حين أنّ الثقافة المضادّة "غير العالمة" تقرأ الحدث في سياقه العام، ومجمل تشابكاته، فهو بنية منفتحة على المحيط. ولذلك قد تختلف القراءة بين الثقافتين، ولكنّها قد تتَّفق أحياناً أيضاً، وذلك وفق طبيعة الحدث، إلا أنّ الافتراق هو الغالب. فالقراءة المنغلقة على

^{1.} سيرة الأميرة ذات الهمَّة، وولدها عبد الوهاب، والأمير أبو محمد البطال، وعقبة شيخ الضلال، وشومدرس المحتال، مطابع شوقي بالغورية، مصر، المكتبة الثقافية، د.ت م2

ج12 ص:28

^{2.} نفسه، ص: 28 و29

^{3.}نفسه، ص: 54.25



البِنية الداخليّة للحدث ترى في عناصره الداخليّة سِماته الكليّة التي لا تقبل بغيرها فواعل في الحدث، وعليه فإنّ تفسيره مرتبط بحضوره المجتزأ، وكينونته المنفصلة، ودلالته المباشرة؛ أمّا القراءة المنفتحة على المحيط التي تأخذ بعين الاهتمام السّياق التّخاطبيّ ووضعه في المنظومة المعرفية التي تتحكَّم بدلالته، لا تقصي بنيته الداخلية، ولكنها لا تفصلها عن محيطها في الوقت ذاته؛ كما أنها تبحث عن علاقة الحدث بالأحداث المشابهة والمحيطة، وتربط كلّ ذلك بأفق استراتيجية خطاب الثقافة المضادة لثقافة النُّخية.

ووفق ذلك الاختلاف في القراءتين، تتبدّى النّظرة الكليّة والحادّة لممارسة الإقصاء على الثقافة غير العالمة بشكل عام؛ فالعجائبيّة تتداخل مع التّخييل، وتتناقض مع الواقعيّ، وهذا لم يكن مقبولا في وعي ثقافة النخبة العالمة. والصدق والكذب مفهومان متناقضان، لغايات تربويّة وتعليميّة وتوثيقيّة، غير أنّ الانفتاح على السّياق العام الحاضن لمفهوم التخييل في الأدب، ولمهمّته، يغيّر الموقف مِن الإقصاء إلى الحضور الفعّال، ليس في الذاكرة التاريخية؛ وإنما في الرؤية المستقبليّة للأمة ووعي أجيالها. وبين الشفويّة والكتابية علاقة جدلية، يمكن قراءتها وفق خصوصية كلٍّ من السِّمتين وتعبيرهما عن المرحلة التّاريخيّة الخاصّة بوعي الأمّة، ومن ثم القدرة على اكتشاف مجاهيل تفكير الأجيال تاريخيا، ويمكن في الوقت ذاته اعتبارهما مرحلتين أو سِمتين مجتزأتين من السّياق التّاريخيّ العام، فتخضعان بذلك لقراءة قيميّة أخلاقية بدلاً مِن القراءة التّحليليّة الكاشفة للوعي الاجتماعيّ.

لعله يجب التنويه في المحصّلة إلى أنّ ممارسة الإقصاء القائم على الوصاية والإدانة والتشويه، تقدّم صورة غير شموليّة أو تفاعليّة مع المنظومة الكليّة لثقافة الأمّة، كما أنّ الإقصاء فعل احتكاريّ قمعيّ يتنافى مع حاجة الإبداع إلى الحرية في التعبير والخطاب والرؤى، ويدفع باتجاه تكريس اجتهاد النقل والتّكرار والتصنيف والشّرح، وهي سمة العلوم التي راكمتها لنا عصور الدول المتتابعة في ثقافتنا العربية، فقدمت نموذجا، على إفادته، وُسِم بالانحطاط، وظل يرنو إلى العصر الذهبيّ في الثقافة العربية.

إنّ تلك العملية الإقصائية الانتقائية ساهمت، ربما، بتقديم صورة مُجنزأة للثقافة العربية، أحادية الرؤية، وتعبر عن وجهة نظر الثقافة النخبوية الرسمية. وقد أثّر ذلك التوجه على وعي الأجيال العربية، فعزّز لديها سلبيات كثيرة، منها الوعي الإقصائي، والانتقائي، بل ربما وسّع في أفقها فكرة الوصاية على الرأي والاعتقاد، ومصادرة حقّ الآخر في التّعبير، يضاف إلى ذلك النظر إلى الماضي بوصفه كتلة ذهبية واحدة، ولم تكن يوما حياة متنوعة وغنية باختلافاتها وقوتها وضعفها.

المصادروالمراجع

- إسماعيل، كامل: تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية، الثقافة الشعبية، مجلة فصلية متخصصة، البحرين،
 العدد 14 السنة الرابعة، صيف 2011
 - إسماعيل، يوسف:

. الحكاية الشعبية والاستلاب العقائدي: يوسف إسماعيل، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة بدمشق،1990،327 ص35

. الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحى عن العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004

. محكيات السرد العربي القديم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008

• ألف ليلة وليلة: القاهرة ، دار المعارف، بقلم حسن جوهر وحمد أحمد برانق وأمين أحمد العطار.



- أيوب، عبد الرحمن: الآداب الشعبية والتحولات الاجتماعية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام بالكوبت م17 ع1
 - بروب، فلاديمير: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار الشراع، دمشق 1996
 - البغدادي، أحمد بن على أبو بكر: تقييد العلم، ت: سعد عبد الغفار على، دار الاستقامة ط1، 2008
 - بوحديبه، عبد الوهاب: الإسلام والجنس، ترجمة: هالة العورى، مكتبة مدبولي.
- بونتاليس، جان لا بلاش ج. ب: معجم مصطلحات التحليل النفسي، إشراف دانيال لاغاش، ترجمة مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات.
 - تليمة، عبد المنعم محمد إبراهيم: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1997
 - التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد الزبن، بيروت، ج1
 - الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، بيروت دار الفكر، ج1
 - الجندي، أحمد علم الدين: اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب، 1983
 - ابن الجوزي، عبد الرحمن بن على: القصاص والمذكّرين، ت: لطفي الصباغ، ط1، 1983
 - الحريري، أبو محمد القاسم: درة الغواص في أوهام الخواص، ت: عرفان المطرجي، بيروت 1998
 - حمودة، عادل: النكتة السياسية، كيف يسخر المصربون من حكامهم، دار سنفكسي للطباعة والنشر، مصر ط3
 - الزركلي، خير الدين: الأعلام. دار العلم للملايين، بيروت ط15
 - السبكي، عبد الوهاب: معيد النعم ومبيد النقم، بيروت ط2 دار الحداثة 1985
 - سلمان، سلمى: في ليالي كانون، جمع وإعداد، وزارة الثقافة، دمشق 1986
- سيرة الأميرة ذات الهمَّة، وولدها عبد الوهاب، والأمير أبو محمد البطال، وعقبة شيخ الضلال، وشومدرس المحتال،
 مطابع شوق بالغورية، مصر، المكتبة الثقافية، د.ت
 - سيرة على الزيبق المصري: تقديم خيري عبد الجواد، الهيئة المصربة العامة للكتاب.
 - سيرة عنترة بن شداد: دار المعارف بمصر ، حسن جوهر ومحمد برانق وأمين أحمد العطار.
 - ابن شيخ، جمال الدين: الثقافة العربية وتغييب المتخيل، مجلة الكرمل، العددان 28.27، 1988 حوار محمد برادة.
 - الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: نكت الهميان في نكت العميان، القاهرة ط1، 1911
- ابن طبا طبا، محمد بن علي: الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ت: عبد القادر محمد، حلب، دار القلم العربي 1997
 - الطبري، محمد بن جرير: تاريخ الرسل والملوك، القاهرة، دار المعارف1964ج7



- ابن عبد البرّ، الحافظ: جامع بيان العلم وفضله، ت: أبو الأشبال الزهري، دار ابن الجوزي، الدمام 1994
 - العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ت: شيبة الحمد، ط1، 2001
- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، إعداد وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1 سنة 1985
 - عياد، شكري: البطل في الأدب والأساطير، مركز الحضارة العربية، القاهرة 1998
- الفردوسي، أبو القاسم: الشاهنامه، ترجمة: الفتح بن علي البنداري، تحقيق وتقديم: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1932
 - كامبل، جوزيف: البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار الكلمة، دمشق، ط1، 2003
- الكعبي، ضياء: جدلية الشّعبيّ والنُّخبويّ في الثقافة العربية، مجلة الثقافة الشّعبيّة العدد 23 السنة السادسة، خريف 2013
 - ابن المعتز، عبد الله: فصول التماثيل في تباشير السرور، ت: جورج قنازع وفهد أبو خضرة، دمشق ط1، 1989
 - ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.
- النجار، محمد رجب: الشطَّار والعيّارين، حكايات في التراث العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكوبت، 45/1981
 - نصار، حسين: نشأة التدوين التاريخي عند العرب، مصر، منتدي سور الأزبكية، سلسلة اقرأ
 - ابن وهب الكاتب، إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه البيان، ت: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1بغداد 1967



رأس الحسين/ أسئلة التاريخ ... أسئلة الدم

قراءة في رواية رأس الحسين للروائي عبد الله خليفة الدكتور: عزالدين جلاوجي - الجزائر

تمهيد:

دراسة الرواية التاريخية تقتضي حزمة من الأسئلة أهمها: ما التاريخ؟ وما الرواية؟ وما مجال كل منهما، ثم ما الرواية التاريخية بالأساس؟

ويمكن أن نطمئن إلى تعريف التاريخ وتعاريفه كثيرة كالتالي: التاريخ هو علم دراسة الحادثة التاريخية، والحادثة التاريخية هي الحادثة الإنسانية الاجتماعية الماضية المفردة ذات المعنى، ونحن هنا مضطرون أن نضع خطوطا تحت كلمات معينة هي: علم، حادثة إنسانية، حادثة اجتماعية، ماضية، مفردة، ذات معنى.

وهي نقاط لا شك تبعدنا عن الرواية التي هي "جنس ينفلت من تعريف جامع مانع يحيط بخصائصه وذلك لانفتاحها الدائم وقابليتها الشديدة للتغير، وهذا ما ذهب إليه باختين Bakhtine على اعتبار أنها الجنس الوحيد الذي مازال مستمرا في التطور، ولم تكتمل كل ملامحه حتى الآن¹، وماذهبت إليه أيضا مارت روبير Marthe Robert معتبرة الرواية جنسا أدبيا لا قواعد له ولا وازع، مفتوحا على كل الممكنات².

ولعل موازنة بسيطة بين مفاتيح التاريخ والرواية يجعل الجمع بينهما مستحيلا، هو نفعي ينبش عن الحقيقة ويسعى لها سعها بكل أدوات العلم المتاحة، وهي خطاب جمالي ترتاد الخيال، وتحلق في عوالمه التي لا نهاية لها، فالرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة العلمية والآخر مقتضيات الفن الروائي، مما يجعل الجمع بينهما إجرائيا كالجمع بين الماء والنار، رغم أن بوريس إيخنباوم في حديثه عن نظرية النثر يرى "أن الرواية تنحدر من التاريخ ومن قصص الرحلات"، فما مفهوم الرواية التاريخية؟

الرواية التاريخية Roman historique/ المفهوم والنشأة

تبنى الرواية التاريخية حكائيا على التاريخ وتقتات عليه وتتشكل منه وتضيف عليه وتختزل منه وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخا لانصراف كل لون إلى مهامه المحددة، وهي ليست إعادة كتابة للتاريخ بل إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي، إن الماضي هو القاسم المشترك فقد استرعى اهتمام المؤرخ والروائي معا، ولكن كل منهما يذهب إليه بأدواته، ومكن تشبيه التاريخ بالشجرة العاربة

¹⁻ مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، 2010، ص 202.

^{2 -} المرجع نفسه، ص 202.

³⁻ محمد القاضي، الرواية والتاريخ، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة، تونس، 2008، ص 202.



الجرداء المعزولة، كون التاريخ يبحث عن الحقيقة واضحة مجردة، ويمكن وصف الرواية التاريخية بالشجرة الملتفة المورقة المثمرة المدثرة بالحشائش والأعشاب والأشجار، كون الأدب يرتاد الغموض ويتزين به، فهو ملحه، وتوابله التي من دونها يفقد رونقه وعبقه، وبالتالي فإن الرواية التاريخية تقوم على "التداخل والمناورة والمجاوزة والاستظلال والتحويل حيث يخرج كل من الواقع والتخييل عن أحديته، ويجتمعان في وهم المرجع"1.

وهو ما يجمعه جورج لوكاش Georg Lukacs حين يذهب إلى أن الرواية التاريخية هي تلك التي تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات، فالأهم فها هو إضفاء حياة شعرية على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي جعلت من خلال مسار طويل حياتنا الراهنة على ما هي عليه"²، واعتبر محمد القاضي التاريخ نصا غائبا في الرواية، على اعتبار أن ما بيهما هو تناص، فالرواية التاريخية "استدعاء لخطاب التاريخ الماضي، لإنشاء خطاب الرواية الراهن"³.

الرواية/ التاريخ: هاجسا الماضي والحاضر:

إن الرواية التاريخية مهما تعمقت الماضي، وسعت للتوغل في مجاهيله، تبقى دائما مرتبطة بالحاضر لا يمكنها أن تنفلت منه، فهي كالشجرة التي تمد جذورها في أعماق التربة/ التاريخ، لكنها في الآن ذاته تعرش بأفنانها وتمد ظلالها في واقع الناس، مما يجعلنا نعتبر الروائي بحق مؤرخ الحاضر، في مقابل المؤرخ الذي يقوم براوية الماضي، وهو ما أكده لوكاتش بقوله: "إن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره 4، وهذا يقتضي أن يعتمد هذا النوع من الروايات على حقبة تاريخية موثقة تكون مادة للحكي، يملأ الأديب تجاويفها بما أوتي من ملكة التخييل، ويضفي عليها لمساته الفنية والجمالية يعيد الأديب تشكيل هذه المادة تشكيلا فنيا جماليا، شرط أن يمتلك قدرة كبيرة على الحفر بالمرحلة بكل أبعادها الاجتماعية والأنثربولوجية.

نشأت الرواية التاريخية من رحم الرواية، ولا يمكننا بأي حال من الأحوال كما يقول نضال محمد الشمالي في كتابه الرواية والتاريخية "تسمية بعض الأعمال السردية التراثية كالسير الشعبية... نقطة انطلاق للرواية التاريخية، الرواية التاريخية جنس تال للرواية... تابع لها"5، ويكاد الدارسون يجمعون على أن ولتر سكوت Walter (1771-1832) في روايته ويفرلي 1814، يعد أب الرواية التاريخية، وهو ما يؤكده محمد القاضي بقوله: "لم تظهر الرواية التاريخية في الغرب بمعناها الاصطلاحي إلا مطلع القرن التاسع عشر، مع ولتر سكوت (1771-1832) والذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى"6، ثم ظهرت بعده تجارب مختلفة أهمها، الكاتب الروسي ليو تولستوي Leo Tolstoy (1828-1910)، وغيرهما

ورغم أن العرب قد عرفوا في القديم روايات شعبية كثيرة كسيرة سيف بن ذي يزن، وعنترة، ، وبني هلال والجازية، وأيام العرب في الجاهلية والإسلام، غير أنه ما كانت الأساس في كتابة الرواية التاريخية عندهم، كون الرواية العربية الحديثة جاءت عبر التأثر بالثقافة الغربية.

وفي العصر الحديث تعتبر زنوبيا لسليم البستاني وقد صدرت سنة 1871 أول نص روائي تاريخي، تتالت بعدها عشرات النصوص

^{1 -} المرجع نفسه، ص 23.

^{2 -} المرجع نفسه، ص 80.

^{3 -} المرجع نفسه، ص 23.

^{4 -} مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص 211.

⁵⁻ نضال الشمالي، الرواية التاريخية، بحث في مستوبات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006، ص 111.

^{6 -} محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص 24.



الروائية التي كتبها البستاني ذاته أو ما كتبه جورجي زيدان في سلسلة روايات تاريخ الإسلام بين سنتي 1891-1914، وعلي الجارم، ومحمد فريد أبو حديد، وسعيد العربان، ونجيب محفوظ في عبث الأقدار 1939، رادوبيس 1943، كفاح طيبة 1944، وبعد ارتياد الرواية العربية اتجاهات مختلفة عادت مرة أخرى لتطرق باب التاريخ، على يد رضوى عاشور، جمال الغيطاني، عبد الرحمن منيف، واسيني الأعرج، البشير خريف، عبد الواحد براهم، ربيع جابر، عبد الله خليفة.

وبمكن أن نلحظ اتجاهات مختلفة في الرواية العربية التي تعاملت مع التاريخ، تختلف باختلاف الجرعة التاريخية التي تلقتها، والعلاقة التي يقيمها المرجعي والتخييلي تعالقا وتنافرا، إذا أن بعضها قد رجح التاريخ، ولم تكن الراوية إلى مطية لذلك، كما فعل جورجي زيدان مثلا، وبعضها تعادل فيه كما ظهر في روايات نجيب محفوظ، وثالث امتص المرجعي لحساب المتخيل مسقطا التاريخ على الواقع، ومن ذلك ما كتبه جمال الغيطاني في الزيني بركات، ورضوى عاشور في ثلاثية غرناطة.

فما حظ كل ذلك في كتابات عبد الله خليفة، وخاصة في روايته التي بين أيدينا، رأس الحسين، كيف تعامل الأديب مع التاريخ؟ وإلى أي وجهة يمم وجهه؟ وما الأدوات الفنية التي استعملها؟ هذه وغيرها من الأسئلة هي ما نسعى للإجابة عنه في هذه المقاربة.

رأس الحسين أسئلة التاريخ أسئلة الدم

قراءة في رواية رأس الحسين للروائي عبد الله خليفة

قبل جس نبض الرواية أرى لزاما التوقف عن عند محطات من جهد الأديب عبد خليفة، رغبة في إضاءة بعض من جوانب حياته للمتلقين.

عبد الله خليفة كاتب وأديب بحريني كبير، ولد عام 1948، كتب في القصة والرواية والمقالة وله إسهامات فكرية كبيرة، من أعماله الروائية: اللآلئ، القرصان والمدينة، الهيرات، أغنية الماء والنار، الضباب، نشيد البحر، الأقلف، ساعة ظهور الأرواح، رأس الحسين، عمر بن الخطاب شهيداً، التماثيل، عثمان بن عفان شهيداً، علي بن أبي طالب شهيداً، محمد ثائراً، عنترة يعود إلى الجزيرة، عقاب قاتل، اغتصاب كوكب، الينابيع في ثلاثة أجزاء، ومن بحوثه النقدية والفكرية: الراوي في عالم محمد عبد الملك القصصي، الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، توفي رحمه الله سنة 2014 عن عمر ناهز 66 عاماً.

العتبة الكبري/ الرأس الهاجس:

اعتبر رأس الحسين هاجسا كبيرا في كل التاريخ العربي الإسلامي، على اعتبار أنه منارة للنضال والتضحية، وعلى اعتبار أنه الرمز الأكبر لمنهج النبوة، غير محصور في منهج جده عليه السلام فحسب، بل هو منهج النبوة منذ أن اصطفاها الله تعالى، وهو منهج محفوف بالتضحية وتقديم القرابين.

والمتلمس اليوم بحثا عن هذا الرأس لا يجد ركازها في مكان بعينه، بل ركزتها الأمة في كل مكان، وأقامت لها مقاما كريما في كل مَصر لتكون علما على علم، نجدها في العراق والشام ومصر.

بل إن المتتبع لتبني الأسماء يجد طغيان الحسين والحسن وعلي، في واقعنا الاجتماعي منذ الفتنة الكبرى إلى يوم الناس هذا، ولا نكاد نسمع اسم معاوية ويزيد إلا ما ندر، إنه انتقام بشكل ما، بل بشكل فضيع، كأنما هو سعي لمحوهما من الذاكرة تماما، في حين



تحولت الأسماء الأولى إلى أعلام حملها الخلف وبحملها السلف إلى نهاية التاريخ.

مثلت لفظة الحسين داخل الرواية هاجسا مركزيا تحولت معها إلى تيمة رئيسية، حيث ترددت مئتي مرة بل وأصرت على الحضور بداية من العنوان، الذي يعد "عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية"، إن ظهور الكلمة التيمة في العتبة يعطها وقعا أشد وتأثيرا أقوى، ويمنحها السيادة والسيطرة والأولوية، ويمكن أن نسمها الكلمة العمدة على قياس العمدة لدى النحاة، إن "الكلمة/ العنوان... لها محمول استثنائي"²، وقد وردت في الرواية عمدة مرفوعة في تركيب الجملة، معرفة بإضافتها للحسين، وهي إضافة تمنحها تميزها ومكانتها وقيمتها، كان للروائي أن يعنون نصه بلفظة الرأس، إلا أن التعريف بالهنا يحيطها بهالة من الغموض ويمنحنا فرصة تأويها ونسبتها، غير أن الروائي منذ الوهلة الأولى قطع علينا ذلك الطريق وكفانا جهد التأويل حين ربطها بالحسين، الذي بقدر ما يحيل عليه في ثقافتنا وتاريخنا، فهو يحيل أيضا على الحس والحسن والحي والحَيْن/المحنة، وما شئت من المعاني في لغة العرب، والتي اكتنز بها هذا الاسم.

ولا يكتفي الكاتب بالعنوان، بل نرى حضور كلمة الرأس مباشرة في الجملة الأولى من النص، كأنما هو في عجلة من أمره كي يثبتها في الأذهان "انتزعتْ يداهُ الرأسَ"، جملة تفوه بها الشمر وهو يفصل رأس الحسين عن جسده، وتتدافع إليه الأيدي الآثمة رغبة في الظفر بالرأس للظفر بعرض الدنيا، فيعاود الشمر الصراخ في الجميع "أنا الذي قتلته ولي هذا الرأس الثمين!"

غير أن الدم يتحول نافورة، ويجري موجا هادرا يثير الحيرة والأسئلة، هي بالأساس أسئلة التاريخ وأسئلة الدم، في أول سؤال يستيقظ الضمير على لسان حمزة، وهو الشخصية التي خلقها عبد الله خليفة لتمثل صوت الضمير، صوت الأمة التي أراد حكامها أن يقزموا وضيفتها في التهريج، ولكنه سؤال يحمل إدانة كبرى للحكام/ حكام بني أمية بالأساس "لماذا ساقنا الخليفة يزيد إلى هذه الأرض الترابية والإحاطة بهذه العائلة الصغيرة والجماعة الضئيلة؟! هذه الأسرة التي حاصرناها طويلاً وهي لا تستحق كل هذا الحصار العنيف!" أن عبارة قصيرة تعتلي صهوة النص وتشرق في طليعته لكنها تفصح عن كل شيء، عن الإدانة كما أسلفنا، "لماذا ساقنا الخليفة يزيد إلى هذه الأرض الترابية "أن عن الكبرياء في العترة الطاهرة، التي لم يدفعها ضعفها العددي وقلة حيلتها إلى الاستسلام "بهذه العائلة الصغيرة والجماعة الضئيلة؟! هذه الأسرة التي حاصرناها طويلاً وهي لا تستحق كل هذا الحصار العنيف" من تأنيب الضمير الذي تحيل كلمة "لا تستحق" .

وفجأة يتحول التأنيب إلى حيرة حين تنتقل الأحداث من الواقع إلى الغرائبي والعجائبي، وحين تختفي الجثث فجأة، ولا يجد حمزة مناصا من أن يقلب طرفه حائرا في كل مكان "أين ذهب الضحايا؟" و"أين رحل القتلى؟" ما سماهم ضحايا في جملته الأولى، وسماهم قتلى في الثانية، لكنه لم يجرؤ أن يصفهم بالموتى، فالشهداء يقتلون ولكن لا يموتون، والصالحون يقدمون أنفسهم قرابين لله تعالى

^{1 -} شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص 9.

²⁻ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، دار ربحانة للكتاب، الجزائر، 2007، ص 52.

³⁻ عبد الله خليفة، رأس الحسين، دار الكتب المصربة، القاهرة، مصر، 2012، ص5.

⁴⁻ المصدر، ص5.

⁵- المصدر ، ص 5.

⁶⁻ المصدر ، ص 05.

⁷- المصدر ، ص 5.

⁸⁻ المصدر ، ص5.

⁹⁻ المصدر، ص 6.

¹⁰⁻ المصدر ، ص 5.



ليخلدوا عنده، وهذا يحيلنا على إبراهيم عليه السلام وهو يقدم ابنه، فهل هي إشارة للتماثل في بيت النبوة بين إسماعيل والحسين عليهما السلام؟ وهو تناص واضح مع قوله تعالى "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"¹

ويذهب الخيال بحمزة حين يتصور أن الموتى قد مضوا سريعا إلى السماء مستعيرين أجنحة، كأجنحة الطيور، "قد مضوا بسرعة، أو أن أرواحهم استعارت أجنحة الطيور واندفعت في السماء تشكو، وأن سهاماً من النور والنار سوف تتدفقُ من العلياء وتثقب جلودهم!" 2، وهو ما يحيل مباشرة على قصة جعفر الطيار عليه السلام.

إذن هي جملة من الأسئلة يستهل النص بها حضوره، قدمت منذ البداية تصورا عاما للمنحى الذي ستأخذه مئات الأسئلة التي ستأخذ برقاب بعضها إلى نهاية نص الرواية يكون محوراها الأساسيان، الحسين مجللا بنور الحق، وبزيد مكبلا بأغلال الباطل.

تتناوب الرواية مجموعة من الشخصيات كلها ذات صلة بالتاريخ، إلا شخصية حمزة الذي كان مهرجا بالقصر الأموي، ثم يغامر للحصول على رأس الحسين دون سيف يحمله، طمعا في أن ينال بذلك قسطا من المال يبني به مستقبله، وتنتهي به الرواية ثائرا ضد الظلم الأموي منتصرا لحق آل البيت، وهو بذلك يمثل الضمير الجمعي للأمة التي أراد يزيد أن يجعل منها قاراقوزات في قصره، فشحذها الحسين بطاقة خلاقة لتنتفض ضد الظلم، ليس في تلك الحقبة فحسب، بل في كل ما تلاها وما يلها من حقب.

غير أن الرواية كلها تقوم على شخصيتين محوريتين، الشخصية الأولى وهي الحسين ولا يمثلها داخل الرواية كلها إلا رأسه، الذي تتناوبه الحراب والأيدي الآثمة من كربلاء إلى دمشق، والثانية هي شخصية يزيد التي لا تبرح قصر الخلافة، وفيما يلي بسط لحضورهما داخل الرواية.

1* رأس الحسين/ منارة فوق رمح:

تنطلق أحداث الرواية مباشرة من قتل الحسين عليه السلام وقطع رأسه، ومعنى ذلك أن الروائي يضرب صفحا عن كل ما سبق هذه الحادثة من أحداث فصلت فيها كتب التاريخ، بل ويضرب صفحا حتى عن جسد الحسين، "يا سيدي الجثة لم نعثر لها على أثر، كأنها سرقت، أو خطفها أشباح أو جن أو بشر، فجأة توارت في الظلام..!"3

على اعتبار أن الحسين ليس جسدا بقدر ما هو رأس/ فكرة، ولم يفعل الموكب الآثم وهو يتحرك بالرأس مرفوعة على رمح طويل سوى أن يجعل منها راية ستبقى مرفرفة ترسم الدرب للصادقين في تلمس شمس الحق "حدق جعدة بغضبٍ في راية الشمر حيث كانت الرأس مرفوعة على الرمح، والشمر يزهو بقوته ورمحه الذي يحمل الجائزة الكبرى!" 4.

وما تكاد العصابة تتحرك حتى ينتقل بنا الكاتب من عالم الواقع/ التاريخ إلى العالم العجائبي، حين يبث الروح في الرأس، فإذا بها تنظر وتبتسم "والتفت فوجد رأس الحسين تنظرُ إليه وتبتسم!" 5 بل وتتكلم "الجثةُ التي بلا رأس تتكلم" 6، ورغم أن الرأس كانت تحاور حمزة بالأساس، "هل تعرف ياشمر بأن الرأس تكلمني، هذه التي تحملها على رمحك القاسية تشير إلى بعينها وثمة نورٌ غربب

¹⁻ سورة آل عمران 169.

²⁻ المصدر ، ص 6.

³⁻ المصدر ، ص 33.

⁴⁻ المصدر ، ص 26.

⁵- المصدر ، ص 26.

⁶⁻ المصدر ، ص9.



يتدفق منه!" أمما يجعله خائفا مضطربا طول الطريق بين كربلاء ودمشق، فإن ذلك ينتقل إلى غيره من المقاتلين، حتى الشمر الذي لاحظ اضطراب حمزة فسعى لمعرفة الحقيقة منه، يقول حمزة للشمر: "غريبة هذه الأمور، لأن أفراداً من الجيش صاروا يسمعون هذه الرأس وهي تتكلم، بعد أن حاصرتها يا شمر وقطعت الماء عنها وأطلقت عليها كل هذه السهام وطعنتها بكل السيوف لا تزال تتكلم، وتحدثُ الجنودَ والناس..." 2

يتعجب الشمر لما يسمع وعجل يتفقد الأمر "أوقف الحصان وأنزل الرمح وقرب الرأس الملفوفة بالقماش، وطالع الوجه المفتوح، وكان الغبار وكانت ظلمة كبيرة مفاجئة، وكانت صرخة من الشمر، الذي أسقط الرأس وهو فزع، صرخ: كأن شيئاً عضني!"3

لاشك أن ما وقع فيه الشمر كان بفعل إحساسه العميق بما ارتكبه ضد الحسين، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصير الرأس أفعى، غير أن وهم الشمر وقناعته بجرمه أوقعه في ذلك، وتوهم هذه العضة المؤلمة، وهو مما بقي في ضميرنا الجمعي إلى اليوم، الإحساس بالذنب الذي آلم أولئك الذين ارتكبوا الجريمة أو سكتوا عنها في حينها، انتقل إلى أحفادهم الذين ظلوا بطرق مختلفة يسعون إلى التطهر.

كان يمكن للكاتب انطلاقا من مأساة الحسين أن يجعلها باكية شاكية، شاتمة لاعنة، محرضة على العنف والانتقام، عبر تحريض الناس، لكن ذلك كله لم يحدث، إنها رأس شامخة مكابرة هازئة من الجرح، لا تحسن إلا أن تنشر المحبة والسلام، تحاصر الحقد بالحب، والضغينة بالتسامح، والغضب بالابتسام، تمد سنا الحلم حتى يضيق بحلمها السفهاء.

وما تكاد الرأس تدخل قصر الخلافة في دمشق حتى تزلزل أركان الخليفة يزيد، "لا أحد معي في هذا القصر الكبير. أريد صديقاً. وأنتم لستم أصدقاء. أنتم تكرهون هذه العائلة كلها،... والرأسُ التي حملوها إلى هنا تشع دماً، وتأتي إلى في رقودي الصعب، الحسين يتطلع في ويسخرُ مني.. إنني لا أستطيع أن أكون في مكان واحد معه. أقول له أصفح عني، ولكنه يتطلع إلى ويضحك! أحاول أن أبعد رأسي دون فائدة، أغطي عيني بالظلمات الكثيفة فأراه يشعُ فيها.." 4

ولا يملك يزيد إلا أن يأمر بنقلها إلى خيمة لتوضع تحت مرأى الجميع، لا شك أن يزيد كان يسعى أن يتخلص من الرأس أولا، ويجعلها عبرة للجميع ثانيا ليبث فيهم الرعب، غير أن الأمر ينفلت عن السيطرة، حين تتمرد الرأس على كل القيود والسجون وتنزرع في عيون الأطفال، وأحلام الكادحين، وحناجر الطيور، ونسمات الربيع، وسلاسل المسجونين، إنها كبرياء تعلمنا جميعا كيف نحيى بشرف "ويجثمُ عند الرأسِ بضعةُ حراسٍ أشداءٍ غلاظ، مسلحين بالحديد. والناس تأتي لتحدق... ويدقُ المطرُ بعنفٍ شديد، وتهتز الخيمةُ ويرتعشُ قماشها بقوةٍ، وتندفع سيوفُ البرق فجأة وتشعلُ بعض أجزائها، ويطفئ الحراسُ النارَ بصعوبة، وتبدو الخيمة كيهوٍ كبير مفتوح، ويُضاءُ باتساع، فتتضخمُ الرأسُ وتبدو من مسافات بعيدة، فعبر النوافذ الصغيرة الملقاة في بحر الحجر، وعبر الشرفات الكبيرة المفتوحة على الجبل والهواء والطيور، ومن ثقوبِ الأكواخ، ومن أبواب المقاهي ومن أفواه الأسواق المفتوحة على التساعها لالتهام الجيوب، ومن نوافذ القصر وأسرة الجواري ومن خرم إبر السجون الكثيرة المنتشرة عبر المدينة.."5، لا شك أن قصة انتقال رأس الحسين من كربلاء إلى دمشق وما صاحبها من أهوال وعجائية تنقل قصتها من مجال التاريخ والرواية معا إلى

¹⁻ المصدر ، ص 48.

²⁻ المصدر ، ص 50.

³⁻ المصدر ، ص 51.

⁴⁻ المصدر ، ص 123.

⁵- المصدر ، ص 147.



مجال الرحلة أيضا، كون عنصري العجيب والغريب يطغيان على رواية الرحلة وتتمتزج فيها الحقيقة والخيال، لدرجة يصعب معها الفصل بين الواقع والخيال. ¹

2* يزىد/ اللعنة الأبدية

يقدم الكاتب يزيد رجلا ضعيفا مستهترا بكل القيم التي يؤمن بها المجتمع الذي يقوده، حتى قيم الدين ذاته، يغرق في طلب اللذة، تحيط به مئات الجواري وزجاجات الخمر، معتقدا أنها طريقه للهروب من مواجهة حقيقته التي تربى علها على يد أبيه معاوية "ليس ثمة حل لكآبة ما بعد الشرب سوى الشرب! هيا أضحك ودع هذا التجهم!" يبحث عن التسلية مع حتى مع المهرجين والقردة "كان يزيدٌ يلاعبُ قرداً. كانت القاعة فسيحة، وبضعة نسوة جالسات على السجاد الملون باللؤلؤ، ويضحكن "أ.

يفتقد ذلك حتى في زوجته، وابنه الذي تمرد عليه وغرق في تبتل دائم مزورا عن نهج الانحراف الذي سار عليه أبوه، لقد اختار يزيد لابنه اسم معاوية ليس في تصوري وفاء لأبيه بقدر ما هو دلالة على ضعفه الذي جعله في حاجة ماسة إلى قوة أبيه وحنكته، لكن الفتى يخيب ظن أبيه، يغرق في بداية حياته في اللهو، حتى إذا ما قتل الحسين يفر إلى عالم التبتل، مناقضا تماما أباه الذي ما كان يؤمن بدين أصلا، ولذلك نراه يسعى بكل ما أوتي من قوة لتتفيه العبادات عنده حتى الصلاة "يدخل يزيد جناح أبنه معاوية الثاني، يراه يصلي، هو راكع الآن، ينحني ليسجد، يمسكه من كتفه: ماذا تفعل يا بني؟ تصلي؟ هيا دع عنك هذه الحركات!" أن "محاولا أن يزح به في عالم المجون "صاح يزيد: لن تخرج من هنا أيها الأحمق. انظروا يا ناس فتى غضٌ يتركُ مخازنَ الخمور واللحم وغرف الجواري ويريد الذهاب إلى كهف" أ

ويسعى الكاتب في أن يعري بني أمية جميعا، حين يعتبر حصارهم لآل البيت انتقاما من الرسالة ذاتها التي كانت في بني هاشم ولم تكن فهم، إذ لم يكن إسلامهم إلا مناورة، يقول يزيد مخاطبا الحسين "منذ زمنٍ بعيد وهذا العرش مكتوبٌ لنا، بعدت الرسالة عنا، لكن الكرمي لا يعرف غيرنا.. منذ المجد الغابر ونحن فرسان الخيل والسياسة والدهاء، وليس لكم يا بني هاشم سوى القراطيس والأحلام!" 6."

غير أن الهاجس الأكبر الذي نكد على يزيد كل حياته، هو رأس الحسين، فهو لم يكن يريد جسدا ولا رأسا، بل كان يريد استسلاما وخضوعا، مقتل الحسن نهاية لعرش يزيد، استشهاد الحسين لعنة صبتها السماء على آل معاوية، "يجلس على المقعد وهو يتنفس بصعوبة، يغمغم: كلُ جهدي ذهب هباءً، كل مطاردتي له، وحصاري العنيد العنيف، وقتل أهله، لم يفد شيئاً. كنتُ آمر بحصار أهله وقتلهم لكي يتصدع داخلياً،... كنتُ أتوقع أن ينهار ويصرخ: ارحمني يا يزيد!... ما باله بهذا العناد والحماقة! لم أكن أُريد سوى أن ينحني لي فقط، هل هذا شيء عظيم؟ وفضل الموت.. فضل قطع الرأس بالسيف على أن يقول لي كلمة،... حتى في موته حاول أن يذلني، أن يبصق في وجهي، يصرخ الآن أنت تافه؟" أ، والهاجس ذاته يكرره في موقع آخر وهو يلقى قائد جنده عائدا من ساحة المعركة، فيعجل إليه ليعرف شيئا واحدا، الخوف في عيني الحسين "أي مجنون أنت؟ كيف يمكن لرجل لا يخضع لي ولا

¹⁻العربي إسماعيل، دور المسلمين في تقدم الجغرافيا الوصفية والفلكية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص11.

²⁻ المصدر ، ص 44.

³⁻ المصدر ، ص 29.

⁴⁻ المصدر ، ص 43.

⁵- المصدر ، ص 66.

 $^{^{6}}$ - المصدر ، ص 127.

⁷- المصدر ، ص 32.



يؤمن بجبروتي والسيف على رقبته؟ لا يمكن هو جبان، هو جبان وكان يتذلل وينتفض ويرتعد، ويصرخ سوف أخضع ليزيد، قل الحقيقة!" ¹

رواية رأس الحسين/ التاريخ بطعم الأسطورة:

لاحظنا منذ البداية أن الكاتب وإن حافظ على الأحداث الكبرى للتاريخ إلا أنه ازور عنها ليتعمق نفوس الشخصيات، إذ لم يكن الهدف أساسا هو الحادثة التاريخية بقدر ما كان الهدف هو كيف تفاعلت هذه الشخصيات مع الأحداث، وهي شخصيات مثلت كل طبقات المجتمع، الطبقة الحاكمة ممثلة في يزيد وعائلته وبني أمية، طبقة الجند ومثلها الشمر ومن خاض معه مغامرة قتل الحسين للحصول على المال، طبقة العامة من الناس ومثلتها أسرة الشمر وغيرها من أسر القبائل بأطفالها ونسائها وشبابها، الطبقة الثائرة ومثلها آل البيت وعلى رأسهم الحسين وزينب عليهما السلام، ضمير الأمة في تلك السنوات العجاف إلى يوم الناس هذا ومثله حمزة وكل الثائرين معه، بمن فيهم معاوية بن يزيد.

غير أن الكاتب يركز أساسا على شخصية الحسين، بل وعلى الرأس بالذات الذي ينقله من الواقع إلا عالم العجائب لدرجة أسطرته، فالرأس ينظر ويبتسم ويتكلم ويؤثر في واقع الطبيعة، ويختفي تماما كما اختفت الجثة من قبل، ليصير طاقة ثورية خلاقة داخل النفوس، منطلقا من تيمة الموت إن جاز لنا أن نزعم ذلك انطلاقا من تقسيم جان مالينو «Jean Malino» لتيمات العجائبي "الجن والأشباح، الموت ومصاص الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمن" 2، وهذه الطاقة ما كان لها أن تحدث لولا انتقال الكاتب من عالم الواقع إلى عالم الغريب المدهش، أو المعروف في ثقافتنا الدينية بعالم المعجزات والكرامات، أو ما يسميه تودوروف بالكثافة مفرقا بين الواقعي والعجائبي، يقول: "إن ثمة اختلافا في الكثافة التي تبلغ أقصاها في العجائبي".

إن عبد الله خليفة لم يحرص على الحقيقة التاريخية، التي أوردها في كثير من الأحيان متخذا موقفا صريحا صراحة فنية، بل انتقل من حقيقة التاريخ/المرجع إلى عالم تخييلي صارخ، إنه عالم العجائبي، فهل يمكن أن تصنف الرواية في باب الرواية العجائبية أيضا، على اعتبار أن العجائبي ينشأ عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة كما يذهب إلى ذلك بيار جورج كاستيكس Pierre-Georges Castex، وعلى اعتبار أن معظم عوالمها تستحضر العجائبي من خلال الرحلة، رحلة رأس الحسين من كربلاء إلى دمشق، كأن الحسين أبى إلا أن يمضي في طريقه حتى يهد عروش الظلمة، فالحسين حق لا يمكن أن يقهره قتل، وفكرة تتمرد على الجسد المادي، وروح تظل تسري في النفوس عزة وكبرياء، ولم يقتصر موضوع العجائبي على الرحلة فحسب، بل إن اختفاء الجثة أولا منذ بداية الرواية "يا سيدي الجثة لم نعثر لها على أثر، كأنها سرقت، أو خطفها أشباح أو جن أو بشر، فجأة توارت في الظلام" واختفاء الرأس في آخرها "لكن رأس الحسين ياسيدي اختفت... نقل العجائبية إلى موضوع الغيبة، الذي توارت في الظلام" وانتقافة الإسلامية بالمهدى المنتظر، وقبله بالنبي عيسي الذي رفعه الله إليه، بل ورتبط ذلك بالشهداء أيضا الذين يخبرنا ارتبط في الثقافة الإسلامية بالمهدى المنتظر، وقبله بالنبي عيسي الذي رفعه الله إليه، بل ورتبط ذلك بالشهداء أيضا الذين يخبرنا

¹⁻ المصدر ، ص 30.

²- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1،1997، ص25.

³⁻ حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص200.

^{4- .} Pierre-Georges Castex : Anthologie du conte fantastique français , Librairie José corti, Paris, 2004, p.5. نقلا عن الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص 46. نقلا عن

⁵⁻ المصدر ، ص 33.

⁶- المصدر ، ص 185.



القرآن الكريم أنهم يقتلون ولا يموتون بل يظلون أحياء بيننا يرزقون دون أن نحس بوجودهم بيننا، مع الإيمان بعودة هؤلاء جميعا جسدا وروحا وإن لم يغيبوا فكرا من واقع الناس، على اعتبار "إن الجسد ليس كيانا منغلقا على ماديته الخالصة، فهو بناء رمزي يخضع للحالة الاجتماعية وللرؤية للعالم، أي أن الجسد ليس مسكنا أو قبرا أو حاويا فقط، بل هو علامة تتكلم وتشير وتنخرط في تواصلية ذات دلالات"1

إن عبد خليفة بهذا النزوع نحو العجائبية لا يقصدها بحد ذاتها ولا يرمي للتسلية والمتعة، بقدر ما يرمي إلى جعل رأس الحسين رمزا كبيرا يستمر في واقع الناس اليوم ليتحدوا به القهر والظلم والهزيمة، وهو الذي فعل داخل النص ذاته حين صير حمزة وبعض المسحوقين في واقع الناس آنذاك إلى ثوار.

وهذا الإصرار على المنحى العجائبي داخل النص بوظيفته الرمزية ينقل رأس الحسين من التاريخ/ الماضي، إلى حاضر الناس وواقعهم، بل وإلى مستقبلهم وتطلعاتهم أيضا، وليس الأمر غريبا على كاتب مثقف في حجم عبد الله خليفة الذي ظل في كل ما خط يقف إلى جانب المحرومين والمسحوقين، يبحث لهم عن شعاع من أمل، وعن حلم يتشبثون به بحثا عن كرامتهم وشرفهم.

الخاتمة:

يتجلى لنا مما تقدم المراس الكبير الذي يمتلكه الأديب عبد الله خليفة، فهو يختار الحادثة التاريخية الأكثر حضورا لدى عامة الناس، دون أن يقف عند حدود المرجع، وإنما يصبغ عليها عوالم متخيلة تصل بها إلى حد العجائبي، ثم يحينها رابطا إياها بواقع الناس ومستقبلهم، إذ أن الرواية التاريخية تكمن أهميتها في تحويل الخطاب التاريخي النفعي، الملتفت إلى الماضي خطابا روائيا إبداعيا منشغلا بقضايا الراهن جماليا وأيديولوجيا"2، بل ويذهب بيار لويس راي إلى حد اعتبار الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ.

وبحكم إيمانه القوي بدور الأدب في صناعة الإنسان، فإن الأديب لا يجعل من نصه مطية للفني والجمالي فحسب، لكنه يتجاوزه إلى جعله حاملا لرسالة أيديولوجية عظيمة أساسها حربة الإنسان وكرامته.

وهو لتحقيق ذلك لم يتوان أبدا في استغلال كل المكنات الإبداعية التي يوفرها السرد، وعلى رأسها هذه الثنائية الضدية التي تجلت على مستوى الشخصيات، وهي بقدر ما فيها من بشارة لانتصار الخير والفضيلة، بقدر ما فيها من تحذير للطبقة المتسلطة التي لا يمكن إلا أن تكون مأساوية وظلامية.

حافظ الأديب على الشخصيات التاريخية كما هي وسار بها كما سارت بها الأقدار، خير أنه صنع لنفسه شخصية "حمزة" فحملت كل الرسالة التي أراد الكاتب أن يبلغها لنا، حمزة الذي كان في قصر السلطة مجرد مهرج، يتحول إلى قائد للثائرين ضد هذا القصر، وما كان لحمزة في بعده التاريخي واللغوي من معاني القوة والتحدي.

¹⁻ حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 204.

²⁻ محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص 178.

نقلا عن محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص 178. pierre louis ray. le roman hacgette. 1992. p $^{-3}$



المصادر والمراجع:

- 1. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعربة السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.
- 2. الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2011.
 - 3. عبد الله خليفة، رأس الحسين، دار الكتب المصربة، القاهرة، مصر، 2012.
 - 4. العربي إسماعيل، دور المسلمين في تقدم الجغرافيا الوصفية والفلكية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994.
 - 5. شعيب حليفي: شعربة الرواية الفانتاستيكية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 1997.
 - 6. شعيب حليفي، هوبة العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.
 - 7. مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد على، تونس، 2010.
 - 8. محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة، تونس، 2008.
- 9. نضال الشمالي، الرواية التاريخية ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006.
- 10. يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، منشورات دار ربحانة الجزائر، 2007.



An Analytical Reading Of Abū aṭ-Ṭayyib Al-Mutanabbī's Poem "Stop Blaming Me!"

Dr. Muhammad Moustafa Muhammad Abd-ur-Rahman Al-Azhar University

ABSTRACT

Abū aţ-Ṭayyib Aḥmad Ibn al-Ḥuṣaīn al-Mutanabī was born in AD 915 at the end of the Abbasid era. He is considered as one of the greatest poets in the Arabic language. Much of his poetry revolves around praising the kings he visited during his lifetime.

This study attempts to approach Al-Mutanabbī's poetic language and, most importantly, its syntactical and rhetorical structures, in his famous poem "Stop Blaming Me!" It concludes that the text considers semantically a poetical structure which relies on four stanzas. Both the first and the third stanzas represent a reason for forming the second and the fourth stanzas successively. A circular structure is perceived in which the reader vividly realizes a narrative biography formed through a narrative style Al-Mutanabbī adopts to impart and convey his suffering in Egypt. This structure goes through his demand to go away and depart and ends in his inability to achieve and realize it. Accordingly, Al-Mutanabbī invests various styles in both structures which are tackled in the analytical reading of the poem.

الملخص

تهدف هذه الدراسة أن تقدم شيئاً كانت تصبو إليه وهو الاقتراب من لغة المتنبي الشعرية وتراكيها النحوية والبلاغية في قصيدته الشهيرة "مَلومُكُما يَجِلُّ عَنِ المُلامِ"، خالصة بعد كله إلى تصور وهو أنَّ النص في دلالته يعتمد بناءً شعريا يقوم على أربعة مقاطع يمثل فيه المقطعان "الأول والثالث" سبباً لتشكيل المقطعين "الثاني والرابع" بالتوالي. كما يمكن أن نلمح بناءً دائرياً يخلص بالقارئ إلى سيرة قصصية تبنى من خلال الأسلوب الحكائي الذي اتخذه المتنبي لتوصيل معاناته في مصر، وهو بناء يمضي في طلب الرحلة وبنتي عند ألم العجز في تحقيقها، وموظفاً في البناءين عدة أساليب عرضنا لها في ثنايا هذه القراءة التحليلية.

A critic's stylistic approach to a poetic text is accrued due to his/her understanding of the language. However, we are trying here to go through different gates in order to highlight on the different stylistic characteristics that distinguish this poem. Hence, the following approaches to analyze the text are most likely:

(1) The Historical Context of the Poem

Historical context can be the kernel of a narrative or dramatic scene. Al-Mutanabbī stated this text in which "he alludes to leave Egypt after being afflicted with a fever" (Al-Barqūqī, 1986: 272). So, here, we're tackling two historical situations for writing the poem:



- A- Willingness to travel away from Egypt and from Kāfūr Al-Ikhshidid.
- B- Illness (fever) which afflicted him on his way while travelling.

These two situations produce a dramatic air in the form of dialogues, descriptions and an addressed speech. Undoubtedly, the narrative technique helps form a great deal of integral elements of the unity or the organic whole, and increases the cohesion of verse lines and their interconnectedness. It is also one of the most common techniques in Arabic verse past and present—that is, traditional and modern. Despite the involvement of the two incidents (accompany each other as two occurrences) in writing the poem, the designation or the distinguishing title "fever" is often used by the critics and goes beyond to be used by the public readers. This is may be due to the fact that the description of "fever" is a new theme in the Arabic verse, but "departure" is one of the most frequent and more commonly in it.

(2) Cadence —the second approach

The poem makes use of *al-Wâfir* (الْفُواْفِرُ) the exuberant) beat or meter. It is represented in the following units or feet (المَافِرُةُ (two repeated or identical units "feet" and a different metrical foot). This meter (الْجُدُّ (plural مُقَاٰعِلَيْنُ مُعَاٰعِلَيْنَ مُعَاٰعِلَيْنَ مُعَاٰعِلِيْنَ مُعَاٰعِلِيْنَ أَعَاٰنِيْنَ مُعَاٰعِلِيْنَ أَعَاٰنِيْنَ he exuberant) beat or meter. It is represented in the following units or feet (two repeated or identical units "feet" and a different metrical foot). This meter (الْجُحْرُ (two repeated or identical units "feet" and a different metrical feet" and common, of fine music (two repeated sounds in the occurrence of music, and common, of fine music and senses which are "repeated. It is frequently end in expressing pride and is produced profusely in elegies" (Badawī, 1996: 344, my translation). It also conforms to and reflects Al-Mutanabbī's psychological mood. The reader feels "the excitement which provokes his entity, and stirs his emotions and senses; thus resulting in the occurrence of 'mental pleasure'" (Ibid, 279). The meter goes with rhymes which are "repeated sounds throughout at the end of both halves or hemistiches and lines of verse of the poem. The repetition of such rhymes is an important part of music, as they (rhymes) are like musical interludes which the reader expects to be repeated often and be regularly enjoyed by them" (Anīs, 1972: 273, my translation).

⁽¹⁾ The basic unit of verse meter consisting of any of various fixed combinations or groups of stressed and unstressed or long and short syllables. Every verse in Arabic poetry consist of a certain number of feet, and a certain collocation of feet constitutes a metre (أَنْكُنُّ , plural أَنْكُنُّ). The metres are ordinarily reckoned to be sixteen in number. Examples about these metres occur in Wright's *Arabic Reading Book* .



(3) The Protasis

Early Arab poets were not known to entitle contentedly their poems according to the introductory part. This is a third approach to the text. Skillfulness in choosing the protasis is one of the characteristics of rhetoric that concerned the critics mostly beforetime. Critics knew "the effect of the first impression on the soul, and that it stimulates the listener to pay much attention if it is good and captivating, and that it diverts away if it is weak and spiritless" (Badawī, 1996: 297, my translation). Unequivocally, this view conjures up the psychological effect of the protasis and focuses on the aesthetic dimension. These two matters are of utmost importance in studying style and stylistics. Al-Mutanabbī begins his poem saying:

It roughly means:

The person you're blaming is the noblest to be blameworthy

And his deeds are superior to be hurt by speech and blame.

This Protasis is similar to others in Arabic poetry. Al-Mutanabbī begins his poem by conjuring up his two intimate comrades or companions. Like Imru'l Qays who did the same before in his famous Mu^callaga (a suspended poem on the walls of al-Ka^cba) "Stop, Friends! Let's halt and weep at the thought of my love." This conjuration or personification forms a dramatic, narrative technique and it proceeds in the poem through the narrative description of Al-Mutanabbī's mood "the blamable person." Mostly, in his poems, Al-Mutanabbī uses the internal or leonine rhyme in the Protasis as he knows "it is the first to fall on the ears and make them be prepared to the rhyme" (Ibid, 1996:307, my translation). It is noticed that Al-Mutanabbī repeats frequently both the Arab characters 'meem and $l\hat{a}m'$ [m, l=0]. The character 'meem' is repeated six times, but ' $l\hat{a}m'$ is repeated five times 'al-' [the=الله]. The two characters compound and make الله 'al-' [the=الله عليه المام without adding the definite article verbs denoting "blame and ennui" [عَلْ ، لأَمَا]. It is quite obvious, from the beginning, that the poet wants to elucidate to his two companions that he gets bored with life in Egypt, so it is enough to blame and reprimand him. This may be connected with the internal music which Al-Mutanabbī's Protases (introductory parts of narrative poems) notably transcend, since Al-Mutanabbī repeats characters that have specific pitch sounds, and then brings them into consonance or accord, particularly when such characters have connection with rhyming. This is frequent in the Protases which involve leonine rhyme (Abdū Badawī, 1992: 203-204, my translation).

Accordingly, it is noticed that Al-Mutanabbī shares in common the other poets in structuring the poetic text in his poem. He uses technical potentialities which are similar to other poets: the choice of the protasis, the leonine rhyme and the conjuration of his two companions to talk to them, the verse-end consonance or assonance, and using *al-Wâfir* beat that identifies with the psychological mood of the poet—a fluctuating mood between eulogy and elegy. Thus, in his speech to his two companions, Al-Mutanabbī excludes blame from himself. The stylistic digression is that "[he] broke directly into his experience, making the intimate relationship that was generated from the formula of dialogue as a compensatory approach, and tending to use the same as love elements



and weeping over ruins in the Protasis"(Aḥmad, 1988: 37, my translation). Al-Mutanabbī also "expedites in the Protasis as he mentions the trip and his pride and never refers to worries, difficulties and humiliation, which overtake him in this regard" (Abdū Badawī, 1992: part 1,191, my translation).

(4) Technical and Abstract Domains

According to semantics, the text can be divided into four dimensions in which the linguistic, technical and syntactical aspects can be notably subsumed. These four dimensions overlap to form the poetic text. They are based on two matters representing the main reference in analyzing these dimensions. The two matters are: "self-pride in travelling," and "complaining about illness and devolved status." Hence, we can divide these dimensions as follow:

1- Introduction of the poem: "The Trip and the Ego of Pride." It includes seven lines of verse:

Al-Mutanabbī begins by addressing his two companions—in reality or by using personification—making clear that he is superior to be blamable for what happened. He accounts for that his deeds are far more effective than his words. What they saw was a clear evidence for that. Thus, it is enough for him to walk in the wilderness without a guide. He also leaves the bridle to his camel as he is accustomed to doing so when the desert is burning and scorching so hot. He and his riding camel become one. He makes his riding camel's eyes guide him all through the way when he gets lost. He even transcends that to the voice. Here, we notice that human beings and animals both have the same senses: vision and voice. Al-Mutanabbī brings to the mind an old Arab custom to express how he searches for water in the desert. Earlier Arabs used to count the number of lightning (the flashing of light produced by lightning) and when it reached seventy flashes or a hundred they were sure that it was going to rain and sought the rainy clouds where to fall (Al-Barqūqī, 1986: 273, my translation). This was what Al-Mutanabbī did himself as he dispensed with a guide who could show him the places of water in the desert through using the same old Arab custom. When he starts out in his journey, Al-Mutanabbī even dispenses with the companionship of any person. He relies completely on Allâh and puts the whole trust in Him. He also guarantees confidently his sword. It is quite clear that Al-Mutanabbī makes this introductory note to describe



the trip he is intending to make away from Egypt, alluding to the people of Egypt. In another poem, Al-Mutanabbī says:

It roughly means:

If you are about to leave a folk, and they are able to prevent you from doing so (through showing hospitality), actually they are the losers (It is they who choose to leave them if they don't do so).

This description, allusion or indirect hinting is just an emphasis of his pride. He picturesquely "introduces himself in the image of uncouth and harsh bedouin who doesn't like life in palaces and is careless about beautiful women and wine" (Abdū Badawī, 1992: part 1, 206, my translation).

In this stanza, we observe different stylistic phenomena. Al-Mutanabbī invests desert expressions and different lexemes about the trip. Not only does he mean to describe the trip but he also expresses himself. This is quite obvious through using the coordinating conjunction, the connective and this style in (ووجهي والهجير) ,(ذراني والفلاة) :wäw [=and] between couple of words"و" "حَرْفُ الْعَطْفِ" Arabic indicates a semantic accompaniment or concomitance. However, he uses the "demonstrative" style afterwards to refer to them— using in the form of declension (either by prefixing or appending) the demonstrative pronouns "بذي وهذا" (this, that) to mean "الفلاة والهجير". The most important early Arab grammarian and phonetician Ibn Jinnī (ca. 320 AH / 932 AD - 392 AH / 1002 AD) noticed that Al-Mutanabbī used the demonstrative style more often than not. The demonstrative pronoun "יב'ו" indicates adherence to mannerism and an exaggerated opinion of oneself (superiority complex). It is used in daily speech when we do not like to name a person and when we refer to a human being (Abdū Badawī, 1992: part 1, 196, my translation). This irony which denotes closeness, nearness and adherence to custom on the one hand and superiority and carelessness on the other reveals to us Al-Mutanabbī's psychological mood while in Egypt. He is supported by his use of the negative technique "بل دليل، بلا لثام، ولا أمسى لأهل البخل، وليس قرئ " This negation implies disapproval and rejection which filled his heart towards his stay in Egypt, and his resort to innuendo (oblique allusion) to refer to Kāfūr and his courtiers. Thus, what becomes obvious is his frequent use of statements affixed by or appended by يَاءُ المُتَكَلِّمُ (the suffixal pronoun) that one cannot skip these lines of verse in the stanza until he finds this pronoun and others that refer to the . ملومكما، فعاله، ذراني، ووجهي، أستريخ، أتعبُ، رواحلي، حرتُ، أردُ، عدي، مهجتي، ربي، سيفي، أمسي:Ego of Al-Mutanabī This diversity in pronouns: "implicit and explicit," the use of "first person pronoun and the addressee" and the diversity between verbs and nouns in their affixation to that pronouns imply obviously what happened to Al-Mutanabbī in Egypt. This diversity also implies to relieve and alleviate the suffering of this soul (Al-Mutanabī's) and lays bare his disordered psychological mood. This is promoted by using the antithesis which transcends the rhetorical term restricted to the meaning and the opposite to emphasize two different abstract moods. Al-Mutanabbī is tired in his residence and his enjoyment of luxury, but he is relieved in travelling. Thus, we perceive an obvious digression in meaning which is prescribed by the life of a normal man who seeks relief in residence or in a dwelling place and is tired in going away in travel and moving from one place to another! The real motivator to Al-Mutanabbī's psychological status was not a normal life familiarized by human beings in as much as a soul seeking other ambitions and is trying to fulfill. Here, Al-Mutanabbī presents a negative representation to all that is considered to be a quest for relief and recreation.



2- The second stanza is entitled "Social Relationships." Al-Mutanabbī initiates this stanza as a semantic outcome to the preceding one. It is wisdom that can be formulated after these experiences. He says:

جَزَيتُ عَلَى اِبتِسامٍ بِابتِسامِ	فَلَمَا صارَ وُدُّ الناسِ خِبَا
لِعِلمي أَنَّهُ بَعضُ الأَنامِ	وَصِرتُ أَشْنُكُ فيمَن أَصطَفيهِ
وَحُبُّ الجاهِلينَ عَلى الوَسامِ	يُحِبُّ العاقِلونَ عَلَى التَصافي
إذا ما لَم أَجِدهُ مِنَ الكِرامِ	وَآنَفُ مِن أَخي لِأَبِي وَأُمّي
عَلَى الأَولادِ أَخْلَاقُ اللِّيَامِ	أرى الأَجدادَ تَعْلِبُها كَثيراً
بِأَن أُعزى إلى جَدٍّ هُمامِ	وَلَستُ بِقانعٍ مِن كُلِّ فَصْلٍ
وَيَنْبِو نَبِوَةَ القَضِمِ الكَهامِ	عَجِبتُ لِمَن لَهُ قَدٌّ وَحَدٌّ
بِلا سَنامِ فَلا يَذُرُ الْمَطِيَّ	وَمَن يَجِدُ الطَريقَ إلى المَعالي
كَنَقصِ القادِرينَ عَلَى التَمامِ	وَلَم أَرَ في عُيوبِ الناسِ شَيَئاً

These lines of verse come as a wise attitude or a conventional wisdom that results from an iconic experience familiarized in Al-Mutanabbī's poetry. He usually intersperses his poems with lines of wisdom which rely on the 'unity of the verse line' that depends completely on itself and makes a complete sense. However, we notice here that the indications of meaning used by Al-Mutanabbī seek to affirm one syntactic meaning which is the outcome for the preceding stage. All the versicles portray social relationships—the friendlier relationship among people that is based on deceit, the selective relationship is based on mistrust; love relationship is also based on outer appearances and even the relationship among brothers must be based on a superior principle or it is just descent in a line from a common progenitor. In other words, Al-Mutanabbī sees that tempers or casts of mind win over good origin. Thus, we find that these lines revolve around and focus on one semantic meaning which is "Social Relationships." So, here Al-Mutanabbī's wisdom is clear-cut or sharply outlined because it results from complete awareness of relationships he experienced in his lifetime until it all ended in Egypt. It is narrated about Al-Mutanabbī that he said: "When I was allowed to be in the presence of Kāfūr and reciting my poetry, he (Kāfūr) used to smile at me and express amusement until I recited those lines of verse (Al-Mutanabbī means his saying: فَلَمَا صارَ وُدُ الناسِ خِبَأ the following lines of verse) Kāfūr, then, never smiled at me afterwards till we departed" (Al-Bargūqī, 1986: 274, my translation)

Hence, linguistic fields here reveal easy selections to convey the idea Al-Mutanabbī wants to disclose and impart. Generally, words in this stanza are simple, easy and present in Al-Mutanabbī's mind. Even, ambiguous words are revealed in the syntactical relevance among them. Wisdom poetry may be the main reason for Al-Mutanabbī's recourse to such words; in addition to the structure that adopts a connective or an associative attitude through using "Conditional Styles." Here, we find that Al-Mutanabbī not only focuses on conditional styles and diversifies among them but he also changes the order of the sentence. Sometimes we find that—as in the first line of verse— he uses "Liv" as an adverb of time implying conditional meaning. We find the sentence structure goes in a way that



does not fracture the particular rules of grammar in the Arabic language. Thus, we notice "the subjunctive or conjunctive article+ conditional verb (conditional clause—dependent clause) + apodosis (main clause)"= "ولما صار ... جزيت". However, we find that he diverts away from that type in his saying:

I would detest and feel intense dislike for my brother (born to my father and my mother) if I found him lacking honor and generosity. (My translation)

Here, Al-Mutanabbī changes the order of the conditional style. This change undoubtedly breaks the tedious sameness (monotony) of the style. This is quite obvious in his saying:

My grandfather's virtuousness will not avail me if I am not myself virtuous.

(My translation)

Conditional styles in Al-Mutanabbī's poem "almost have two major functions: one is expostulatory (remonstrative) in which the succession of explicit and implicit analogies through evidence are based on connotation in order to move us by persuasion. The other is investigatory in which this succession makes full use of interpolating the conditions and balancing the sections so that you suppose that balance extends over the levels of poetic structures vertically, tending to have consistency between rhythm, structure and meaning" (Ahmad, 1988: 45, my translation).

One of the styles that is also used in this stanza and featured in the preceding one is "Negation style." Negation articles and verbs are repeated four times in this stanza: "له، ليس، لا". Negation style is one of the rhetorical devices which reveal the mood of disapproval the poet is undergoing. Al-Mutanabbī also uses frequently past and present verbs preceded by the apocopate article "لهُنا" so we notice verbs "لَهُ أَدُره، عجب، لَهُ أَرُه العجب، لَهُ أَرُه الله verbs express the present mood and denote the current state or presentness are also used frequently, e.g. "اأشك، يحبُ، آنف، تغلبُ، أعزى، This variety in using verbs reveal a state of psychological contrast the poet is experiencing. The poet is not associated or adherent to the past or living in its whirl. Nor is he treating what happened to him in the present. This stanza—like the preceding one—is lacking the striking presence of figurative images, as we find Al-Mutanabbī in this stanza saying:

It is translated roughly into English as follow:

I wonder about that person who has the strength (firmness) of youth and sharpness of a sword and has an irresolute character (inactive and cannot act or proceed).

(My translation)

It is based on comparing a man to a sharp sword though is not effective. Similarly, he meant himself in his willful decision to leave Egypt; otherwise we do not find any artistic figure of speech.

3- In this stanza "Description of Fever," Al-Mutanabbī relies on the narrative style based on the tale or story. Al-Mutanabbī says:



وَمَلَّنِيَ الفِراشُ وَكانَ جَنبي قَلِلٌ عائِدي سَقِمٌ فُؤادي عَلِيلٌ عائِدي سَقِمٌ فُؤادي عَليلُ الجِسمِ مُمتَنعُ القِيام وَرَائِرَتي كَأَنَّ بِها حَياءً بذَلتُ لَها المَطارِفَ وَالحَشايا بذَلتُ لَها المَطارِفَ وَالحَشايا يَضيقُ الجِلْدُ عَن نَفسي وَعَنها إذا ما فارَقَتني غَسَلَتني كَأَنَّ الصبُحَ يَطرُدُها فَتَجري كَأَنَّ الصبُحَ يَطرُدُها فَتَجري أَراقِبُ وَقتَها مِن غَيرِ شَوقٍ وَيَصدُقُ وَعدُها وَالصِدقُ شَرِّ وَيَصدُقُ وَعدُها وَالصِدقُ شَرِّ النِتَ الدَهرِ عِندي كُلُّ بِنتِ وَيَصدُقُ وَعدُها وَالصِدقُ شَرِّ الْمِنتِ مُجَرَحةً لَم يَبقَ فيهِ النَّتِ مُجَرَحةً لَم يَبقَ فيهِ المَرَحةِ عَدي كُلُّ بِنتِ وَجَرَحةً لَم يَبقَ فيهِ المَرَحةِ عَدي كُلُّ بِنتِ وَجَرَحةً لَم يَبقَ فيهِ المَرتَّذِي المَرتَّ المَرتَّ عَلَيْ المَرتَّ المَائِقُ عَلَيْ المَرتَّ المَائِقُ المَرتَّ المَائِقُ عَلَيْ المَرتَّ المَائِقُ عَلَيْ المَائِقُ المَائِقُ

يملُ لقاءه في كل عسام كثيرٌ حاسدي صعبٌ مَرامي شديدُ السُكرِ مِن غَيرِ المُدامِ فَليسَ تَرُورُ إلاّ في الظّلامِ فَعافَتها وَباتَت في عِظامي فَتوسِعُهُ بِأَنواعِ السِقامِ كَأَنَّا عاكِفانِ عَلى حَرامِ كَأَنَّا عاكِفانِ عَلى حَرامِ مَدامِعُها بِأَربَعَةٍ سِجامِ مَدامِعُها بِأَربَعَةٍ سِجامِ مُراقَبَةَ المَشوقِ المُستَهامِ مُراقَبَةَ المَشوقِ المُستَهامِ إِذَا أَلقاكَ في الكُربِ العِظامِ فَكيفَ وَصَلتِ أَنتِ مِنَ الزِحامِ فَكيفَ وَصَلتِ أَنتِ مِنَ الزِحامِ مَكانٌ للسُيوف وَلا السِهام

Perhaps the stop at the semantic field of this stanza does not offer much, as it is—the semantic field—more famous to be described here or to be explained semantically. There is no doubt that this stanza substitutes the whole poem in carrying the fame and its repetition on the tongues of the readers. However, we tend to be free from elaboration and superfluous details on this point just to delve into the structure of this stanza and analyze its techniques. The first thing to be noticed here is the integrity or "the organic unity" of this stanza through the narrative technique on which it is based. This helps to be aesthetically coherent and widely spread on people's tongues. It is based on the "narrative technique" which is devoid of dialogue that inclines to description and analysis from the beginning. This narrative story used the past tense in which Al-Mutanabbī begins with the verb "iāu" [=I stayed]. This helps the poem to veer to narrative technique. Staying in Egypt brought about and resulted in different events: "inability to leave and go on a trip, feeling of weariness and ennui from both parts of Al-Mutanabbī and the bed, the small number of returnees, the plenty of envious people, ill health and heartrending. These events which happened to Al-Mutanabbī in Egypt are presented in four lines of verse and with different techniques.

Every now and then, Al-Mutanabbī uses "negation" style in his saying:(فلا وراني ولا أمامي) using the antithesis of two directions, then moves on to "personification" (attributing personal qualities to a thing or an abstraction), as he attributes abstract personal qualities to the 'bed'—ennui and weariness. However, the marked or noticeable deviation here is the change of the subject "الفراث " to an object with the verb "مثني" . This is a prominent and conspicuous stylistic remark because the characteristic Al-Mutanabbī attributes to the 'bed' is short and temporary in a past tense expressive of elapsed time. The other case comes with the verb in the present denoting action or state in progress in a preceding and immediate tense. It is as if this case is the source or basis and the other is accidental in a specific time. Here appears a rhetorical technique or device which is the fine use of epanodos in the third and fourth lines of verse. According to Semantics, we have two aspects to refer to in this line of verse. The first is that it is based on the technique of omitting الضمير المسند (=the attributive pronoun "أنا قليل، أنا سقيم، أنا since it is obvious and determined in the recipient's mind. The second is that the verse line is based on the technique of anastrophe or hyperbaton (the inversion of syntactical order) "the



reversal or inversion of the predicate over the subject of a nominal sentence as in the inversion of the rational order, that is the antecedence of the words "عاندي، فوادي، حاسدي " over "عاندي، فوادي، حاسدي." Thus, he seeks to attract the attention to the state or condition he is experiencing. We also notice the rhetorical device of antithesis in the words that occur as antecedent predicate "اسقم المعنو", then "سقم are not obvious antithesis but bears the meaning that connotes or reveals that Al-Mutanabbī though sick he is, he is strong-willed and unmanageable. In the fourth line, we also come across with the technique of omitting the subject حذف المسند إليه explicitly and can be understood from the implied speech (implicitly) as in "أنا عليل، أنا ممتنع، أنا شديد". It is all based on the knowledge of the listener and on the obvious presence in his/her mind.

These four lines come as an outcome of what fever did to Al-Mutanabī. The condition which he describes is the result of the effect of fever on him; otherwise he should not have stayed after getting bored with life in Egypt without giving reasons. Then, the description of fever through the technique or rhetorical device of personification which Al-Mutanabbī uses obviously in this text, as he personifies fever as a woman who visits him at night. He attributes many human characteristics to this woman: bashfulness, spending the night, shedding tears, weeping, washing, truthfulness, conversation. These characteristics —either abstract or concrete— are used by Al-Mutanabbī in a narrative style about fever. Thus, he depicts or portrays it (evokes mental images) to the recipient and gives it a vivid human dimension. When we notice the syntactic and linguistic techniques in these lines of verse related to fever, we find that Al-Mutanabī, at the beginning, uses the omission technique ''وزائرتي.' He means ''ورب زائرتي and this indefiniteness is used for valuing or considering to mark as definite. The omission of the preposition "رب" is common in Arabic poetry like that of *Imru'l Qays*: (وليلِ عموج البحر...) and many. In this stanza, verbs that denote motion, alteration, and modification of conditions are used much, either in the present "تزور، بذلت، عافت، باتت، يضيق، توسع، فارقتني، غسلتني، عاكفان، يطرد، تجري، أراقب، يصدق، ألقاك، :or in the past form Thus, we find that every line of verse in this stanza is not devoid of a verb or two. وصلت، جرحت، لم يبق" verbs. We also notice the presence of articles of comparison. Consider the repetition of the This may be due to the use." كَأَنَّ بِها حَياءً، كَأَنَّا عاكِفان، كَأَنَّ الصُبِحَ":[=as if] three times (thrice)"كأن" of personification in this stanza which helps the presence or distinguished bearing of such articles. Of the stylistic phenomena which we observe in this stanza are that can be described as "Structure Units." We find that each line of verse is based—roughly— on specific units, and then these units are repeated evidently within each line. This repetition either as it is or through changing the "يصدق+الصدق", "أراقب+مراقبة", "زائرتي+تزور", "ملني+يمل", attributive position. The reader notices , "جرحت+مجرحاً","أبنت+بنت+أنت" . These units may be of the kind of antithesis as in Al-Mutanabbī's saying "كثير+قليل" ,"ورائي+أمامي". The repetition of these units gives an apparent harmony or consistency in the syntactical form of the line and the reader does not sense but the fine quality of versification. Some syntactical techniques also appear in this stanza like the conditional style (we analyzed types of it before) in his saying:

It roughly means:

If she (fever) leaves me, she bathes my whole body with perspiration as if we were bent on illicit relationship (illicit because she 'fever' is similar to a strange visitor and not like his wife or a concubine).

(My translation. Here, her refers metaphorically to fever as "she")



Some rhetorical or metaphorical techniques also appear like *Interrogation* in:

Oh time daughter (here, the meaning is given metaphorically, and in Arabic culture means: 'fever' and the plural form 'time daughters'[بنات الدهر] means: adversities). Al-Mutanabbī wonders that he has every kind of grave adversities and this does not stop the 'fever' from reaching him. So, he asks 'fever': how could you reach me through this crowdedness (surrounding adversities)? This is a rhetorical question denoting exclamation. It is similar to that of Abū Nuwās (756-814), the greatest classical Arabic poet, when he says:

I came to her heart complaining, but I couldn't reach it because of crowdedness.

4- The portrait of "the knight / the full-blown horse." This stanza comes as an outcome of the preceding lines of verse in describing the fever. Al-Mutanabbī says:

> أَلَا يِا لَيِتَ شَعَرَ يَدى أَتُمسى وَهَل أَرمى هَوايَ براقِصاتِ فَرُيَّتَما شَفَيتُ غَليلَ صَدري وَفَارَقَتُ الْحَبِيبَ بِلا وَداع بَقُولُ لَى الطَّبِيبُ أَكَلْتَ شُبِئاً وَما في طِبّهِ أنّى جَوادٌ تَعَوَّدَ أَن يُغَبِّرَ في السرايا فَأُمسِكَ لا يُطالُ لَهُ فَيَرِعِي فَانِ أَمرَضِ فَما مَرضَ اصطباري وَإِن أُسلَم فَما أَبِقى وَلَكِن تَمَتَّع مِن سُهادِ أو رُقادٍ فَانَّ لثالث الحالَين معنيَّ

تَصرَّفُ في عِنان أو زمام باللُّغام مُحَلَّاةِ المَقاودِ أَو حُسام بسبير أَو قَناةٍ خَلاصَ الْخَمرِ مِن نَسجِ الفِدامِ وَضاقَت خُطَّةٌ فَخَلَصتُ مِنها وَوَدَّعتُ البلادَ بلا سنَلام وَداؤُكَ في شَرابكَ وَالطّعام أَضَرَّ بجسمِهِ طولُ الجمام وَيَدخُلَ مِن قَتام في قَتام وَلا هُوَ في العَليق ولا اللجام وَإِن أَحمَم فَما حُمَّ إِعتِزامي إلى الجمام سلمتُ مِنَ الجمام وَلا تَأْمُل كَرِئَ تَحتَ الرجام سيوى معنى إنتباهك والمنام

This stanza serves as a complementary to the first one of the poem. This becomes obvious through the portrait Al-Mutanabbī draws to himself in the first stanza. This stanza serves to fill out or complete it and adds to its clarification. Talking about the trip is incomplete until we mention the horse as a means of fulfilling the trip. However, Al-Mutanabbī here takes the horse as an objective correlative to himself. If we skip over the first five lines—we will refer to them again later—we find that "the portrait of the horse, a highbred among horses" is most common and pictorially spread in Al-Mutanabbī's prolific output. Horses have their originality in Arabic heritage. For example, we noticed how Imru'l Qays represented pictorially the horse in his poetry. This originality has its indicative signs of highbred or superior stock, purity of blood and distinction of type. Thus, this portrait with its legacy shades was more agreeably suggestive of the right-class poet and with its subtle stylistic varieties was also a scope for additional connotations dictated by the coloration of



performance and difference of method (Aḥmad, 1988: 34, my translation). This is what can be noticed of the portrait of the horse in Al-Mutanabbī's poetry in general.

In this metaphorical image, the poet-horseman interchanges with the knight. The portrait of the poet-horseman remains out of sight, but it is not hidden completely, when it is overlapped with the portrait of the knight without the latter negates or excludes the earlier. The suffering of the artist in the field of words is in itself a conflict that is not less in the ferocity than the struggle of the warrior in the battleground. Both in their pictorial representation are horsemen still" (Ibid, 35, my translation). In spite of that, we are before a broken and badly harmed horse; and we may grope for an explanation for that in the cruelty and sternness of that period which the poet spent in kāfūr's palace and under his patronage. However, it remains clear in both cases that the structure of the portrait itself has elucidated that brokenness when making it conditionally formulated in the passive voice in the last line of verse. This horse did not stay willingly by itself, but is fettered by a strong power he cannot overcome. Neither is he able to free himself from that fetters to graze on the meadow, nor is he travelling so as to get fodder from his nosebag. One can progress easily from that structure to the second connotation to perceive that he/she is before a knight—a horseman, there is no difference—besieged. Neither is that knight/horseman satisfied with what is in his hands to stay, nor is he free to depart and leave (Ibid, pp.35-36, my translation).

Under this pictorial representation of the horseman/the knight/ the poet, we find a variety of techniques from the beginning. The optative technique (expressing wish or unequivocal desire) appears and is coupled with feeling in his saying: (الا يا ليت الله عن الله الله عن الله

The subjunctive or conjunctive article+ verb in the present tense+ فعا (negation article) + appropriate conditional verb. Al-Mutanabbī says:

فإن+أمرض+فما+ مرض.

And he says:

فإن+ أحمم+فما+حمّ.

And he also says:

وإن+أسلم+فما+أبقى

We notice that the apodosis (main clause) is joined with the conjunctive "ف" as it is preceded by the negation article "ما" and the following verb is derived from the verb in the conditional dependent clause except for the third type. This is due to the meaning of survival اللهاء is concomitant to the meaning of safety or being safe. Being safe in this life is also hard to maintain and achieve, so Al-Mutanabbī emends this type and doesn't amend the preceding ones. He says:

وَلَكِن سَلِمتُ مِنَ الحِمامِ إلى الحِمامِ



Which roughly means that: if he (Al-Mutanabbī) remains alive and survives the fever, he will not escape death as none is immortal (he escapes a temporary death to a suspended one)

One of the most notable phenomena in this stanza is the use of repetitive style of some words, either the syntactical units as in "أحمه المرض ا

To sum up, the poem is in fact much more concerned with 'rahil' rather than 'rihla'. Both 'rahil' and 'rihla' are Arabic words, and are derived from the root word 'rahla' which means, to depart. 'rihla' means trip, journey, excursion, expedition and in its wider sense means travel. 'Rahil' means to move, to depart, and often has negative connotations. Whereas 'rihla' implies a return to the place of departure, 'rahil' implies departure with no return to the place from where the journey is initiated. It also signifies both immigration and exile whether voluntary or by force.

Bibliography

Aḥmad, Muhammad Fūtūh (1988). *Al-Mutanabbī's Poetry: Re-reading*. 2nd edn. Cairo: Dār al-Maʿāref.

Al-Barqūqī, ʿAbd-ur-Raḥmān (1986). *An Analysis of al-Mutanabbī's Dīwān*. Part (4). Beirut: Dār al-Kitāb al-ʿArabī.

Anīs, Ibrāhīm (1972). The Music of Poetry. 4th edn. Beirut: Dār al-Qalam.

Badawī, ^cAbdou (1992). *Issues about Poetry*. 1st edn. Part (1). Cairo: GEBO

Badawī, Aḥmad Aḥmad (1996). *Arabs' Fundamentals of Literary Criticism.* Cairo: Nahḍat Miṣr.

