ISSN 1818-9849

الجمعية العلمية لكليات الآداب

اتحاد الجامعات العربية

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب

مجلة علمية نصف سنوية محكّمة

تصدر عن الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء
في اتحاد الجامعات العربية

المجلد التاسع العدد الثاني ب 1433هـ/2012م

© جميع الحقوق محفوظة للجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012

لا يجوز نشر أي جزء من هذه المجلة أو اقتباسه دون الحصول على
موافقة خطية مسبقة من رئيس التحرير

الآراء الواردة في هذه المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي
هيئة التحرير أو سياسة الجمعية العلمية لكليات الآداب

تنضيد واخراج: مجدي الشناق

هيئة التحرير

رئيس التحرير

محمود وردات، الأمين العام للجمعية العلمية لكليات الآداب، عميد كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

الأعضاء

أ.د. عباطة ظاهر، عميد كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

أ.د. محمد ربيع، عميد كلية الآداب، جامعة جرش.

أ.د. محمد العناني، عميد كلية الآداب، جامعة البترا.

أ.د. عبد الباسط الزيود، عميد كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

أ.د. عبد الحميد غنيم، عميد كلية الآداب، جامعة الزرقاء.

أ.د. غسان عبد الخالق، عميد كلية الآداب، جامعة فيلادلفيا.

أ.د. محمد الدروبي، عميد كلية الآداب، جامعة آل البيت.

أ.د. غالب الشاويش، عميد كلية الآداب، جامعة الحسين بن طلال.

اللجنة الاستشارية

أ.د ميمونه خليفه الصباح، جامعة الكويت، الكويت.

أ.د رامي المحمد الله، جامعة النجاح، فلسطين.

أ.د عبد الله النبهان، جامعة البعث، سوريا.

أ.د يوسف عبد الله، جامعة صنعاء، اليمن.

أ.د علي فهمي، رئيس مجمع اللغة العربية، ليبيا.

أ.د خليل جهجه، الجامعة اللبنانية، لبنان.

أ.د فؤاد شهاب، البحرين.

أ.د محمد الهدلق، السعودية.

أ.د عادل الطويسي، الأردن.

أ.د. حسنين ربيع، قطر.

أ.د. عز الدين الأمين عبد الرحمن، السودان.

أ.د. عبد الحميد جكون، الجزائر.

أ.د سامي عبد الحميد محمود، الشارقة.

أ.د. موسى جواد الموسوي، جامعة بغداد، العراق.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب
مجلة علمية نصف سنوية محكّمة

القواعد الناظمة للمجلة

- **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب** مجلة علمية نصف سنوية محكّمة معتمدة تصدر عن الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية.
- يقدم البحث للنشر باللغة العربية مع ملخص له باللغة الانجليزية، ويجوز أن يقدم بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية أو أية لغة أجنبية أخرى تتيسر طباعتها بموافقة هيئة التحرير مع تقديم ملخص له باللغة العربية.
- تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية والإحاطة والاستقصاء، والتي تراعى فيها الإشارات الدقيقة إلى المصادر والمراجع، ولم تقدم للنشر في أي مكان آخر، ويجوز نشر نقد متخصص أو مراجعة لأحد المؤلفات العلمية الصادرة في الوطن العربي أو خارجه بالإضافة لنشر تقارير عن الندوات والمؤتمرات التخصصية العربية والعالمية، وتعد البحوث التي تقبل للنشر بحوثاً معتمدة لأغراض الترقية.
- تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية والخدمة الاجتماعية والصحافة والإعلام.
- أن يكون البحث مرقوناً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، وتقدم أربع نسخ منه مع قرص مرن قياس 3.5 انش، متوافق مع أنظمة IBM (Ms Word).
- أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على ثلاثين صفحة.
- تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة حال قبولها مبدئيا على محكمين اثنين في الأقل من ذوي الاختصاص، يتم اختيارهما بسرية مطلقة من رئيس التحرير.
- تحتفظ المجلة بحقها في الطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر.
- تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر .
- لا تدفع المجلة مكافأة عن البحوث التي تنشر فيها.
- تهدي المجلة لمؤلف البحث بعد نشره نسخة العدد الذي نشر فيه.

- ترسل البحوث على العنوان التالي: -

الأستاذ الدكتور أمين عام الجمعية العلمية لكليات الآداب،
رئيس تحرير مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب
عميد كلية الآداب
كلية الآداب – جامعة اليرموك، اربد، الأردن
هاتف :7211111 2 00962 فرعي 2900 أو 3555
فاكس :7211137 2 00962
البريد الإلكتروني: e-mail: saufa@yu.edu.jo
e-mail: artsarabuni@gmail.com
الموقع الإلكتروني:website: http://saufa.yu.edu.jo

التوثيق

ترقم الإحالات في متن البحث بطريقة متسلسلة، بين قوسين صغيرين( ).

وتكون هوامش الإحالة إلى المصادر والمراجع في نهاية البحث على النحو التالي، في حالة أن يكون المصدر أو المرجع كتاباً:

إسم المؤلف كاملاً: **المصدر أو المرجع**، عدد الأجزاء، مكان النشر،الناشر، السنة، الصفحة.

ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**، مصر، دار المعارف، 1966، ص24.

وفي حال الرجوع إلى الدوريات أو المجلات تكون الإحالة إليها على النحو التالي:

إسم المؤلف كاملاً: عنوان البحث، **إسم الدورية أو المجلة**، المجلد، العدد، السنة، الصفحة.

مثال:

سعيدان، أحمد سليم: "حول تعريب العلوم"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، المجلد الأول، العدد الثاني، تموز 1978، ص101.

وتثبت في آخر البحث قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في بحثه حسب التسلسل الألف بائي لاسم المؤلف العائلي، بحيث تذكر المراجع العربية أولاً ثم تليها المراجع الأجنبية.

الاشتراك في المجلة

الاشتراك السنوي للأفراد: ثلاثة دنانير داخل الأردن وسبعة دولارات أمريكية أو ما يعادلها خارج الأردن وللمؤسسات خمسة دنانير داخل الأردن وعشرة دولارات أمريكية أو ما يعادلها خارج الأردن.

محتويات العدد

البحوث باللغة العربية

* دلالة "كاد" المنفية في القرآن الكريم والشعر الجاهلي أيمن محمد الأحمد	839
* التتميم بين التنظير والتطبيق في النقد الأدبي القديم هاشم العزام	859
* ثقافة المُرسل في "أوراق عربية" الشخصيات التراثية والمعاصرة أنموذجاً عبد الباسط مراشدة	877
* نوازع النفس الإنسانية في القرآن الكريم: مقاربة سيميائية كمال أحمد غنيم وسائدة حسين العمري	889
* نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي مفلح الفايز	925
* جماليّاتُ البُنَى التّكرَاريّةِ في شِعْرِ أَبِي الْعَتَاهِيَةِ الزُّهْدِي حسن فالح بكوروفؤاد فياض شتيات	957
* الدور الذي لعبه تنظيم أمة الإسلام (المسلمون السود) في الولايات المتحدة الأمريكية تجاه حركة الحقوق المدنية (1945-1965) محمد عبد الرحمن بني سلامه	989
* بنية الزمن في الرواية، دراسة تطبيقية لروايات التسعينيات للكاتب عبد الكريم ناصيف ميسون صلاح الدين الجرف	1013
* تأثير البيئة على الأمراض السارية في قطاع غزة دراسة في الجغرافية التطبيقية عبد العظيم قدوره مشتهى	1033
* التجربة الشعرية قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب قاسم محمد المومني	1067
* الصنعة الشعريّة من منظور النقد العربي القديم من ابن سلام الى عبد القاهر الجرجاني رامي جميل سالم	1107
* رمز العنقاء في شعر محمود درويش خالد عبد الرؤوف الجبر	1137

ملخصات العربي للبحوث الإنجليزية

* العوامل التي تحكم استخدام استراتيجيات الترجمة محمد القرعان	102

ملخصات العربي للبحوث الفرنسية

* الاحتياجات اللغوية وأهميتها في العملية التعليمية لدى البالغين سعد حداد	122

قسيمة اشتراك

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب

مجلة علمية نصف سنوية محكّمة

تصدر في جامعة اليرموك، اربد، الأردن، عن جمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية.

Subscription Form

Association of Arab Universities Journal for Arts

A Biannual Refereed Academic Journal

Published at Yarmouk University, Irbid, Jordan by the Society of Arab Universities Faculties of Arts, Members of AARU.

أرغب الاشتراك بالمجلة I would like to subscribe to the Journal

لمدة **For**

- ☐ سنة واحدة One Year
- ☐ سنتان Two Years
- ☐ ثلاث سنوات Three Years

سعر النسخة الواحدة (دينار أردني) One Issue Price	أسعار الاشتراك السنوي One Year Subscription Rates	
	داخل الأردن Inside Jordan	خارج الأردن Outside Jordan
سعر البيع العادي 2.000 ديناران Standard Price JD 2.000	الأفراد 3 دنانير	7 دولار أمريكي
سعر البيع للطلبة 1.300 دينار Students JD 1.300	Individuals JD 3.00	US $ 7
خصم 40% للمكتبات ومراكز البيع	المؤسسات 5 دنانير	10 دولار أمريكي
40% Discount for Bookshops and Libraries	Institutions JD 5	US $ 10

الاسم: ..... Name:

العنوان: ..... Address:

ص.ب: ..... P.O. Box:

المدينة والرمز البريدي: ..... City & Postal Code:

الدولة: ..... Country:

هاتف: ..... Phone:

فاكس: ..... Fax:

البريد الإلكتروني: ..... E-mail:

عدد النسخ: ..... No. of Copies:

طريقة الدفع: ..... Payment:

التوقيع: ..... Signature:

ترسل الشيكات المصرفية مدفوعة لصالح "جمعية كليات الآداب، كلية الآداب، جامعة اليرموك، اربد، الأردن."

Cheques should be paid to The Society of Arab Universities Faculties of Arts, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

المراسلات

مراسلات البيع والاشتراكات:

الأستاذ الدكتور أمين عام جمعية كليات الآداب.

رئيس تحرير "مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب"

عميد كلية الآداب

كلية الآداب – جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

هاتف: 00962 2 7211111 فرعي 3555، 2900

فاكس: 00962 2 7211137

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Secretary General

The Society of Arab Universities Faculties of Arts

Editor – in -Chief

Dean of the Faculty of Arts

Yarmouk University , Irbid , Jordan.

Tel . 00962 2 7211111 Ext. 3555 or 2900

Fax. 00962 2 7211137

دلالة "كاد"المنفية في القرآن الكريم والشعر الجاهلي

أيمن محمد الأحمد *

ملخص

يلقي هذا البحث الضوء على قضية اختلف فيها العلماء وهي دلالة نفي كاد في اللغة العربية، فقد عني البحث بأبراز آراء الفرقاء في هذه القضية، وما استند إليه كل فريق من أدلة في بعض ما جاء في القرآن الكريم والشعر القديم، ثم تم النظر في مجمل المواضع القرانية التي جاءت فيها كاد منفية، وفي عدد من مواضع الشعر الجاهلي والإسلامي، وخلص البحث إلى أن الشواهد القرآنية والشعرية تشير- في أغلبها- إلى أن نفي كاد يعني وقوع الفعل بعدها بصعوبة وبطء، وأن دلالة كاد المنفية في القرآن الكريم لم تأت مخالفة لسنن العرب في كلامها.

المقدمة

ظلت دلالة كاد المنفية مسألة خلافية بين العلماء والدارسين، والمتتبع لصورة ذلك الخلاف يجد أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدلالة كاد في قوله تعالى: "إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا"(النور/40)، وقوله تعالى: "فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ "(البقرة/71)، إذ يشار إلى ذلك الخلاف في كثير من الأحيان في سياق تفسير الآيتين السابقتين [1]، أو أنه يتم الاستشهاد بالآيتين حين يُذكر[2]. ويشيع أيضاً حين يذكر الخلاف بين الدارسين أن يشار إلى بيت ذي الرّمّة:

إذا غيَّرَ النَأيُ المُحِبّينَ لَم يَكَد رَسيسُ الهَوى مِن حُبِّ مَيَّةَ يَبرَحُ [3]

وتسعى هذه الدراسة - في ضوء ما سبق - إلى جلاء صورة ذلك الخلاف، ومناقشة الآراء التي ترد في هذا المجال. وتحاول هذه الدراسة الوصول إلى غايتها من خلال عرض أبرز الآراء في هذا الموضوع، ومعاودة النظر في المواضع التي وردت فيها كاد منفية في القرآن الكريم وفي أشعار الجاهليين والمخضرمين.

وكان يمكن أن يوسّع البحث إلى الشعر في عصور الاحتجاج لولا الخشية من أن يكون الخلاف بين العلماء في دلالة كاد المنفية قد ترك أثراً في شعر شعراء العصرين الإسلامي والأموي جعلهم يستخدمون كاد المنفية على منهج فريق من العلماء، وليس على سنن العرب في الكلام، فهذا ذو الرمّة يُغيّر قوله بعد أن يُعترض عليه، إذ يُروى أن ذا الرمّة كان ينشد قصيدته الحائية التي يقول فيها:

إذا غَيَّرَ النَأيُ المُحِبّينَ لَم يَكَد رَسيسُ الهَوى مِن حُبِّ مَيَّةَ يَبرَحُ

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* جامعة إربد الأهلية، إربد، الأردن.

فلما وصل إلى هذا البيت قال له عبدالله بن شبرمة: قد برح يا ذا الرمّة. ففكر ساعة ثم قال:

إذا غَيَّرَ النَأيُ المُحِبّينَ لَم أجد رَسيسُ الهَوى مِن حُبِّ مَيَّةَ يَبرَحُ [4]

ويمكن القول إن الخلاف في دلالة كاد المنفية تمثل في أربعة آراء هي على النحو الآتي:

أولاً: يرى فريق من العلماء أن نفي كاد يعني عدم وقوع الفعل بعدها، يقول عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز: ''فإن الذي يقتضيه اللفظ إذا قيل: لم يكد يفعل وما كاد يفعل، أن يكون المراد أن الفعل لم يكن من أصله ولا قارب أن يكون ولا ظن أنه يكون.''[5].

ويتخذ رأي هذا الفريق صورتين رئيستين: تستند الأولى إلى أن كاد تفيد المقاربة، وعلى ذلك فإن نفيها يعني نفي مقاربة حدوث الفعل بعدها، يقول عبد القاهر:''وكيف بالشك في ذلك وقد علمنا أن كاد موضوع لأن يدل على شدة قرب الفعل من الوقوع، وعلى أنه قد شارف الوجود. وإذا كان كذلك كان محالاً أن يوجب نفيه وجود الفعل، لأنه يؤدي إلى أن يوجب نفي مقاربة الفعل الوجود، وأن يكون قولك: ما قارب أن يفعل: مقتضياً على البت أنه قد فعل ''[6]. ويقول الخضري في حاشيته على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك إن كاد ''كسائر الأفعال يتسلط النفي على معناها وهو مقاربة الخبر، ويلزمه نفي الخبر بالأولى "[7]. ويقول السيوطي في الإتقان: "... فمعنى كاد يفعل: قارب الفعل ولم يفعل وما كاد يفعل: ما قارب الفعل فضلاً عن أن يفعل، فنفي الفعل لازم من نفي المقاربة عقلاً "[8]. ويرى ابن هشام الأنصاري أن كاد ''معناها المقاربة، ولا شك أن معنى كاد يفعل قارب الفعل، وأن معنى ما كاد يفعل ما قارب الفعل، ... إذا انتفت مقاربة الفعل انتفى عقلاً حصول ذلك الفعل ''[9]. ويقول صاحب البرهان "... وذلك لأن معناها المقاربة، فمعنى كاد يفعل قارب الفعل، ومعنى ما كاد يفعل لم يقاربه، فخبرها منفي دائما. أما إذا كانت منفية فواضح، لأنه إذا انتفت مقاربة الفعل اقتضى عقلا عدم حصوله''[10]. ويقول ابن الأنباري: ''وقد يكون ما كدت أفعل بمعنى ما فعلت ولا قاربت إذا أكد الكلام بأكاد ''[11]. ويقول ابن القيم الجوزية: "والصحيح أنها فعل يقتضي المقاربة، ولها حكم سائر الأفعال، ونفي الخبر لم يستفد من لفظها ووضعها، فإنها لم توضع لنفيه، وإنما استفيد من لوازم معناها، فإنها إذا اقتضت مقاربة الفعل لم يكن واقعا، فيكون منفيا باللزوم، وأما إذا استعملت منفية فإن كانت في كلام واحد فهي لنفي المقاربة". [12]

أما الصورة الثانية التي يتخذها رأي هذا الفريق فتستند إلى أن كاد تعتبر زائدة، ويشير الشريف المرتضى، وهو يعرض هذا الرأي، إلى أن ''لفظة يكاد على هذا المعنى مطرحة لا حكم لها''[13]. ويروى أن الأخفش وقطرب وأبا حاتم أجازوا أن تجيء كاد زائدة [14]. وينسب ذلك أيضاً إلى الفراء [15]، وإلى ابن الأنباري [16]. ويشير صاحب التبيان في إعراب القرآن إلى أن هناك من قال بأن كاد تأتي زائدة، ولكنه يرى ذلك بعيداً [17].

ويستشهد بعض من يرى زيادة كاد بقول الشاعر:

سَريعٌ إلى الهَيجاءِ شاكٍ سِلاحه فَما أَن يَكادُ قِرنُهُ يَتَنَفَّسُ [18]

ويرون أن المعنى''فما أن يتنفس قرنه", وبذلك تكون ''يكاد مزيدة للتوكيد''[19].

ويستشهدون أيضاً ببيت حسّان بن ثابت:

وَتَكادُ تَكسَلُ أَن تَجيءَ فِراشَها في جسم خَرعَبَةٍ وَحُسنِ قَوامِ [20]

ويرون أن معناه ''وتكسل أن تجئ فراشها''[21]، و بقول الشاعر:

وأَنْ لاَ أَلُومُ النَّفْسَ فِيمَا أَصَابنِي وأَنْ لاَ أَكَادُ بِالَّذِي نِلْتُ أنجح [22]

ويكون المعنى عندهم ''لا أنجح بالذي نلت", ويرون أنه ''لو لم يكن الامر على هذا لم يكن البيت مدحا''[23].

ثانياً: يرى فريق آخر أن نفي كاد يعني وقوع الفعل بعدها، ولكن بعد إبطاء وشدّة، ويروى أن الفراء قال:''العرب تقول: ما كدت أبلغ إليك، وأنت قد بلغت. قال: وهذا هو وجه العربية''[24]. ويقول ابن الأنباري: ''قال اللغويون كدت أفعل معناه عند العرب قاربت الفعل ولم أفعل، وما كدت أفعل معناه فعلت بعد إبطاء ''[25]. وينسب الزركشي إلى ابن جني أنه يرى أن كاد المنفية ''تفيد الدلالة على وقوع الفعل بعسر''[26]. ويقول الثعالبي في تفسيره: ''إن كاد إذا صحبها حرف النفي وجب الفعل الذى بعدها، وإذا لم يصحبها انتفى الفعل''[27]. وينسب صاحب مجمع البيان إلى المبرد أنه يرى أن حكم كاد إذا لم يدخل عليها حرف نفي أن تكون نافية وإذا دخلها دلت على أن يكون الأمر وقع بعد بطء [28]. وفي مشكل إعراب القرآن أن ''يكاد فعل للمقاربة، إذا لم يكن معه نفي قارب الوقوع ولم يقع.. وإذا صحبه نفي فهو واقع بعد إبطاء ''[29].

ثالثاً: يجمع فريق ثالث بين الرأيين السابقين، فيرى الطبري أن العرب ''تجعل لا يكاد فيما قد فعل وفيما لم يفعل''[30]، وإن كان في موضع آخر يرى أن أظهر معاني كاد المنفية من جهة ما تستعمل العرب كاد في كلامها هو فُعل، ولكن بعد إياس وشدة [31]. ويقول الشريف المرتضى في أماليه:''ومتى أدخلت العرب على كاد جحدا، فقالوا ما كاد عبد الله يقوم، ولم يكد عبدالله يقوم، كان فيه وجهان، أجودهما قام عبدالله بعد إبطاء ولأي... والوجه الآخر في قولهم ما يكاد عبدالله يقوم أي ما يقوم عبدالله''[32]. ويقول ابن مالك: "وتنفى "كاد" إعلاماً بوقوع الفعل عسيرا، أو بعدم وقوعه، وعدم مقاربته" .[33]

رابعاً: يميز فريق رابع بين أن يكون الفعل بعد كاد المنفية ماضياً أو مضارعاً، فنفي المضارع نفي، ونفي الماضي إثبات. ويشير السيوطي إلى هذا الرأي في الإتقان [34]. ويشير إليه أيضاً ابن القيم [35]. وينسب الزركشي هذا الرأي إلى ابن أبي الربيع في شرح الجمل [36].

الناظر في المظان التي وردت فيها الآراء السابقة يمكن أن يلاحظ ما يلي:

أولاً: يستند عدد من علماء الفريق الأول في إثبات رأيهم إلى المحاججة العقلية التي تتمثل في أنه ما دامت كاد تعني المقاربة، فإن نفيها يعني نفي المقاربة عقلاً، ونجد هذا الحجاج واضحاً عند عبد القاهر الجرجاني [37]، والزركشي[38]، والسيوطي[39]، وابن هشام الأنصاري[40]وابن القيم[41] وغيرهم.

ولعل مما يلفت النظر عند بعض أعلام هذا الفريق أن يُشار إلى أن العربية تجيز، أو أنه قد جرى في عرفها، أن يكون نفي كاد دالا على أن الفعل بعدها وقع بعد عسر وبطء، فنجد عبد القاهر الجرجاني يقول: "... قد جرى في العرف أن يقال: ما كاد يفعل ولم يكد يفعل في فعل قد فعل، على معنى أنه لم يفعل إلا بعد الجهد، وبعد أن كان بعيداً في الظن أن يفعله..."[42]. ويميز الأخفش بين ما تجيزه العربية وما يسميه صحة الكلام: "ذلك أنك إذا قلت كاد يفعل، إنما تعني قارب الفعل ولم يفعل على صحة الكلام... إلا أن اللغة قد أجازت لم يكد يفعل وقد فعل بعد شدة، وليس هذا صحة الكلام ، لأنه إذا قال كاد يفعل فإنما يعني قارب الفعل، وإذا قال لم يكد يفعل لم يقارب الفعل"[43].

ثانياً: يستشهد بقوله تعالى: "إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا"(النور/40)، وقوله تعالى: "فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ "(البقرة/71)، في أغلب أحاديث العلماء في هذه القضية، ويستشهد عادة بالآية الأولى لإثبات رأي الفريق الأول، وبالثانية لإثبات رأي الفريق الثاني، وبالاثنتين معا لإثبات رأيي الفريقين الثالث والرابع. ويلاحظ أنه يندر أن يشار إلى الآيات الأخرى التي تأتي فيها كاد منفية.

ثالثاً: يشيع أن يُشار إلى بيت ذي الرمّة الآنف الذكر:

إِذا غَيَّرَ النَأيُ المُحِبّينَ لَم يَكَد رَسيسُ الهَوى مِن حُبِّ مَيَّةَ يَبرَحُ

ولعل من المفيد قبل مناقشة الآراء السابقة أن ننظر في المواضع التي جاءت فيها كاد منفية في القرآن الكريم، وفيما استطعنا أن نصل إليه من أشعار الجاهليين والمخضرمين.

أولاً: القرآن الكريم

وردت كاد منفية في القرآن الكريم في المواضع التالية:

1- قوله تعالى: "... أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ "(النور/ 40).

تعتبر هذه الآية أهم ما يستند إليه القائلون بأن نفي كاد يعني نفي وقوع الفعل بعدها، ويرى الطبري أن معنى لم يكد يراها لم يرها، وذلك المعنى في رأيه "أوضح من جهة التفسير، وهو أخفى معانيه"[44]، لكن الطبري يورد اقوالاً أخرى في معنى الآية، أولها: "أن يكون معنى الكلام إذا أخرج يده رائيا لها لم يكد يراها، أي لم يعرف من أين يراها. والثاني: أن يكون معناه إذا أخرج يده لم يرها، ويكون قوله لم يكد في دخوله في الكلام نظير دخول الظن فيما هو يقين من الكلام، كقوله: (وظنوا ما لهم من محيص)، ونحو ذلك. والثالث: أن يكون قد رآها بعد بطء وجهد، كما يقول القائل لآخر: ما كدت أراك من الظلمة، وقد رآه، ولكن بعد إياس وشدة "[45]. ويعدّ الطبري الرأي الثالث "أظهر معاني الكلمة من جهة ما تستعمل العرب كاد في كلامها "[46].

ويشير الشريف المرتضى إلى أن أكثر المفسرين يرون أن تفسير قوله تعالى: "لم يكد يراها"لم يرها أصلا "[47]. ويشير إلى ذلك أيضاً صاحب التبيان في إعراب القرآن، لكنه يشير إلى أن ذلك مخالف لأكثر ما جاء على هذا الباب[48]. ويشير صاحب مجمع البيان إلى أن أكثر المفسرين يرون أن المعنى "لا يراها ولا

يقارب رؤيتها "[49], ويعلل ذلك بأنه "عزوجل لما قال: (أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ), كان بعض هذه الظلمات يحول بين العيون وبين النظر إلى اليد وسائر المناظر"[50]. ويرى الأخفش أن قوله تعالى: (لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا) حمل على المعنى، ذلك أنه لا يراها، وذلك أنك إذا قلت كاد يفعل إنما تعني قارب الفعل ولم يفعل على صحة الكلام، وهكذا معنى هذه الآية"[51]. ويرى الفراء أن معنى الآية "كلما أخرج يده لم يكد يراها من شدة الظلمة، لأن أقل من هذه الظلمة لا ترى اليد فيه", لكن الفراء يشير إلى أن ذلك مخالف لما جاء في أكثر اللغة [52]. ويرى الزركشي أن (لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا) "أبلغ من قوله لم يرها، لأن من لم ير قد يقارب الرؤية، وأما اذا كانت المقاربة منفية فلأن الإخبار بقرب الشئ يقتضي عرفا عدم حصوله، وإلا لم يتجه الإخبار بقربه "[53].

ويورد الشريف المرتضى رأي قوم قالوا إن"معنى الآية اذا أخرج يده رآها بعد إبطاء وعسر لتكاثف الظلمة وترادف الموانع من الرؤية"[54]. ويضيف المرتضى رأياً ثالثاً قال به آخرون، وهو أن كاد بمعنى أراد، وأن "معنى الآية اذا أخرج يده لم يرد أن يراها، لأن ما شاهده من تكاثف الظلمات آيسه من تأمل يده، وقرر في نفسه أنه لا يدركها ببصره"[55].

ويشير الثعالبي إلى الاختلاف في تفسير هذه الآية بين من يرى أن المعنى "أنه لم يراها البتة"، وبين من يرى أن "المعنى أنه رآها بعد عسر وشدة، وكاد أن لا يراها "[56], ويورد الثعالبي تعليل رأي من يقول بالرؤيا بعد العسر والشدة، يقول: "ووجه ذلك أن كاد إذا صحبها حرف النفي وجب الفعل الذى بعدها، وإذا لم يصحبها انتفى الفعل"[57].

ويرى الفرّاء أن معنى لم يكد يراها "لا يراها "[58] لكنه يشير إلى أن بعض المفسرين راى أن المعنى: لا يراها إلا بطيئاً، وأن "هذا كما تقول: ما كدت أبلغ إليك. وأنت قد بلغت "، ويرى أن هذا هو "وجه العربية"[59]. ويعتبر صاحب زاد المسير أن قوله تعالى:"إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا ", شاهد على دلالة الإثبات عند نفي كاد [60]. ويشير صاحب التبيان إلى أن هناك من يرى أن معنى الآية "جهد أنه رآها ", ويرى أن "التشبيه على هذا صحيح لأنه مع شدة الظلمة، إذا أحدّ نظره إلى يده ، وقربها من عينه رآها "[61]. وينسب للمبرد أنه رأى أن المعنى "لم يرها إلا من بعد الجهد"[62], مع أنه يرد في "الكامل": "(أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا) ، أي لم يقرب من رؤيتها، وإيضاحه: لم يرها ولم يكد"[63]. ويرى ثعلب أن معنى الآية رآها بعد بطء، وذلك لأن "قولك كدت أقوم، أي لم أقم ؛ ولم أكد أن أقوم، أي قمت ", لكنه يعقب بأن "القول والاختيار أن يقال لم يرها ولم يكد"[64].

2- قوله تعالى: "قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَّ شِيَةَ فِيهَا قَالُواْ الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ "(البقرة/71)

يستشهد بهذه الآيه الذين يرون أن نفي كاد يعني وقوع الفعل بعد إبطاء وشدّة[65].أما الذين يرون أن نفي كاد يعني عدم وقوع الفعل، فيرون أن قوله تعالى:"فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ "إنما يتعلق بحالين، حالهم "في أول الأمر، فإنهم كانوا أولاً بعداء من ذبحها "كما يقول السيوطي [66]، وحالهم عند ذبحها [67]، وهكذا يصبح المعنى ذبحوها وما كادوا يفعلون الذبح قبل ذلك [68]. ويؤكد ابن القيّم ذلك، إذ يرى أن قوله تعالى (فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ) "وارد على كلامين متباينين، أي فعلت كذا بعد أن لم

أكن مقاربا له، فالأول يقتضي وجود الفعل، والثاني يقتضي أنه لم يكن مقاربا له، بل كان آيسا منه، فهما كلامان مقصود بهما أمران متباينان ‘‘[69]. ويرى عبد القاهر الجرجاني بعد أن يؤكد أن نفي كاد يعني نفي مقاربة الفعل فضلاً عن وقوعه، أنه ‘‘متى لم يكن المعنى على أنه قد كان هناك صورة تقتضي أن لا يكون الفعل، وحال يبعد معها أن يكون، ثم تغير الأمر كالذي تراه في قوله تعالى: "فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ", فليس إلا أن تلزم الظاهر، وتجعل المعنى على أنك تزعم أن الفعل لم يقارب أن يكون فضلاً عن أن يكون ‘‘[70]. لكن الجرجاني يشير، وهو يتحدث عن قوله تعالى:’’لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا ‘‘، إلى أنه ‘‘ينبغي أن تعلم أنهم إنما قالوا في التفسير: لم يرها ولم يكد، فبدؤوا فنفوا الرؤية، ثم عطفوا لم يكد عليه، ليعلموك أن ليس سبيل لم يكد هاهنا سبيل ما كادوا في قوله تعالى: " فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ " في أنه نفي معقب على إثبات، وأن ليس المعنى على أن رؤية كانت من بعد أن كادت لا تكون، ولكن المعنى على أن رؤيتها لا تقارب أن تكون فضلاً عن أن تكون’’[71].

3- قوله تعالى: ‘‘مِّن وَرَائِهِ جَهَنَّمُ وَيُسْقَى مِن مَّاء صَدِيدٍ يَتَجَرَّعُهُ وَلاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِن كُلِّ مَكَانٍ...’’(إبراهيم/ 16-17)

يرى عدد من المفسرين أن معنى يسيغه يبلعه أو يزدرده [72]. ويرى الفرّاء أن المعنى في الآية أنه يسيغه، ويشير إلى أن العرب تجعل (لا يكاد) فيما قد فعل، وفيما لم يفعل", ويرى أن هذه الآية شاهد على ما قد فعل [73]. ويرى الطبري أن معنى (لاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ) هنا "لا يكاد يزدرده من شدة كراهته، وهو يسيغه من شدة العطش ". ويعلق الطبري على ذلك بالقول: ‘‘والعرب تجعل لا يكاد فيما قد فعل وفيما لم يفعل، فأما ما قد فعل فمنه هذا لأن الله جل ثناؤه جعل لهم ذلك شرابا [74]. ويرى الثعالبي أن ‘‘قوله: "يَتَجَرَّعُهُ وَلاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ’’عبارة عن صعوبة أمره عليهم ‘‘[75].

أما الزمخشري فيرى أن معنى (لاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ) لا يقارب أن يسيغه، كقوله: ‘‘لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا ", أي لم يقرب من رؤيتها [76]. ويرى أبو السعود أن المعنى ‘‘لا يقارب أن يسيغه فضلا عن الإساغة ", ويعلل ذلك بأن ‘‘السواغ انحدار الشراب في الحلق بسهولة وقبول نفس، ونفيه لا يوجب نفي ما ذكر جميعا[77] ، لكنه يورد أن المعنى ‘‘لا يكاد يدخله في جوفه، وعبر عنه بالإساغة لما أنها المعهودة في الاشربة ‘‘[78]. ويرى البغوي أن يكاد في الآية صلة، أي أن المعنى’’لا يسيغه، كقوله تعالى (لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا)أي لم يرها "، لكنه يشير إلى أنه قيل إن "معناه يكاد لا يسيغه، ويسيغه فيغلي في جوفه [79]. ويشير صاحب الفتح القدير إلى أنه قيل إنه يسيغه بعد شدة وإبطاء كقوله (وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ) أي يفعلون بعد إبطاء [80]. ويرى صاحب روح المعاني أن هناك مشابهة بين’’معنى (لاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ), و(فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ)، لكنه ليس إثبات الفعل بعد الإبطاء، وإنما لتعلق الأمر بحالين، ففي آية البقرة أن القوم ما قاربوا الذبح قبل الذبح، ثم ذبحوها في زمن لاحق، وكذلك فإن لا يكاد يسيغه أنه لايقارب أن ‘‘يدخله في جوفه قبل أن يشربه، ثم شربه "[81].

4- قوله تعالى: ‘‘وَنَادَى فِرْعَوْنُ فِي قَوْمِهِ قَالَ يَا قَوْمِ أَلَيْسَ لِي مُلْكُ مِصْرَ وَهَذِهِ الأَنْهَارُ تَجْرِي مِن تَحْتِي أَفَلا تُبْصِرُونَ. أَمْ أَنَا خَيْرٌ مِّنْ هَذَا الَّذِي هُوَ مَهِينٌ وَلا يَكَادُ يُبِينُ ‘‘(الزخرف / 51-52)

لا يشير أغلب من عدت إليهم من المفسرين إلى قضية دلالة نفي(يكاد) هنا، ويرى عدد منهم أن معنى (لا يَكَادُ يُبِينُ) هنا لا يكاد يفصح أو يفهم، لأنه كان عيّ اللسان [82]. ولعل من الواضح أن الإفصاح أو الإفهام عند العَييّ يتحقق بصعوبة وبطء، ولعل هذا ما جعل صاحب زاد المسير يرى أن قوله تعالى: ''ولا يَكَادُ يُبِينُ ''شاهد على دلالة الاثبات عند نفي كاد[83].

5- قوله تعالى: ''وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُواْ هَذِهِ مِنْ عِندِكَ قُلْ كُلٌّ مِّنْ عِندِ اللّهِ فَمَا لِهَؤُلاء الْقَوْمِ لاَ يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا ''(النساء/78).

وقوله تعالى:"...حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْمًا لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا"(الكهف/93).

لا نجد عند كثير من المفسرين إشارة واضحة إلى دلالة كاد المنفية هنا [84]، ونجد في تفسير آية النساء في الجلالين أن معنى(لاَ يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا) ''لا يقاربون أن يفهموا حديثا يلقى إليهم...,, ونفي مقاربة الفعل أشد من نفيه"[85]. لكنا نجد في التفسير نفسه أن معنى قوله تعالى (لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا) الوارد في سورة الكهف ''لا يفهمونه إلا بعد بطء"[86]. وفي تفسير النسفي لآية سورة الكهف أن معنى (لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا) لا يكادون يفهمونه إلا بجهد ومشقة من إشارة ونحوها [87]. وفي روح المعاني نُسب للزمخشري أنه رأى أن المعنى ''لا يكادون يفهمونه إلا بجهد ومشقة مع إشارة ونحوها", ويرى صاحب روح المعاني أن رأي الزمخشري ''فيه نظر، والظاهر أنه فهم من نفي يكاد إثبات الفهم لهم لكن بعسر، وهو بناء على قول بعضهم: إن نفيها إثبات وإثباتها نفي. وليس بالمختار "[88]. وفي (زاد المسير) أن ابن الأنباري قال:''قال اللغويون: معناه أنهم يفهمون بعد إبطاء وهو كقوله وما كادوا يفعلون [89]. ويعتبر صاحب (زاد المسير) أن قوله تعالى: ''لاَ يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا ''شاهد على دلالة الإثبات عند نفي كاد [90].

ثانياً: أشعار الجاهليين والمخضرمين

بعد مراجعة مصادر شعر الجاهليين والمخضرمين وجدنا كاد المنفية قد وردت في:

1- قول بِشر بن أبي خازِم:

أَباتوا بِسَيحانَ بنِ أَرطاةَ لَيلَةً شَديداً أَذاها لَم تَكَد تَتَجَوَّبُ [91]

2- قول مُتَمِّم بن نُوَيرَة:

تَطاول هذا الليلُ ما كاد ينجلي كليلِ تمامٍ ما يريد صَراما [92]

3- قول نَهشَل بن حَرَّي:

تَطاوَلَ هَذا اللَيلُ ما كادَ يَنجَلي كَلَيلِ التِمامِ ما يُريدُ اِنصراما [93]

4- الحُطيئة:

يا طولَ لَيلِكَ لا يَكادُ يُنيرُ جَزَعاً وَلَيلُكَ بِالجُريبِ قَصيرُ [94]

5- ساعِدة بن جُؤَيّة الهُذَلي:

تَذَكَّرتُ مَيتاً بِالغَرابَةِ ثاوِياً فَما كادَ لَيلي بَعدَ ما طالَ يَنفَدُ [95]

6- عَنترَة:

يا عَبل كَم مِن غَمرَةٍ باشَرتُها بِالنَفسِ ما كادَت لَعَمرُكِ تَنجَلي [96]

8-حُميد بن ثور:

عَلى مُصلَخِمٍ ما يَكادُ جَسيمُهُ يمدُّ بِعِطفَيهِ الوَضينَ المُسمّما [97]

9- الجطيئة:

يَشُدُّ العُرى مِنها عَلى ظَهرِ غَرْبَةٍ عَسيرِ القِيادِ ما تَكادُ تَصَرَّفُ [98]

10- المزرد الغطفاني:

صحا القلب من سلمى وملّ العواذل وما كاد لأياً حب سلمى يُزايل [99]

11-المُتلمِّس الضَبعي:

قَضَى اِبنُ مُعاذٍ مَرَّةً دونَ قَومِهِ بِعَيبٍ وَأَمري ما يَكادُ يُجَمَّعُ [100]

12-أبو المثلم الهذلي:

يُعطيكَ ما لا تَكادُ النَفسُ تُرسِلُهُ مِنَ التِلادِ وَهوبٌ غَيرُ مَنّانِ [101]

13- الخنساء:

يُعطيكَ ما لا تَكادُ النَفسُ تُسلِمُهُ مِنَ التِلادِ وَهوبٌ غَيرُ مَنّانِ [102]

15- لبيد بن ربيعة:

فَبِتِلكَ أَقضي الهَمَّ إِنْ خِلاجَهُ سَقَمٌ وَإِنّي لِلخِلاجِ صَرومُ

طَعنٌ إِذا خِفتُ الهَوانَ بِبَلدَةٍ وَأَخو المَضاعِفِ لا يَكادُ يَريمُ [103]

16- لبيد بن ربيعة:

وَما كادَ غُلّانُ الشُرَيفِ يَسَعنَهُم بِحَلَّةِ يَومٍ وَالشُروجُ القَوابِلُ [104]

17- تميم بن ابي مقبل:

وأَنْ لاَ أَلُومُ النَّفْسَ فِيمَا أَصَابَنِي وأَنْ لاَ أَكَادُ بِالَّذِي نِلْتُ أَفْرَحُ [105]

18- معن بن أوس:

اَخذتُ بعَينِ المالِ حَتّى نَهكتُهُ وَبالَدَّينِ حَتّى ما أَكادُ أُدانُ [106]

19- معن بن أوس:

إذا اِنصَرَفَت نَفسي عَن الشَيءِ لَم تَكَد عَلَيهِ بِوَجهٍ آخِرَ الدَهرِ تُقبِلُ [107]

20-خولة بنت ثابت:

يا لَيلتي لَم أَنم ولم أكدِ أُقطَعها بِالبكاء والسَهَدِ [108]

21-خولة بنت ثابت:

يا خَليلي نابَني سُهدي لَم تَنم عَيني ولم تكدِ [109]

يمكن للناظر فيما سبق من الشواهد الشعرية أن يخرج بالملاحظات التالية:

أولاً: تتحدث الشواهد الستة الأولى عن انقضاء الزمن، فالليلة عند بشر بن أبي خازم كان أذاها شديداً ولم تكد تنقضي، وليل نهشل بن حريّ ومتمم بن نويرة والحطيئة طويل لا يكاد ينجلي، ويؤكد ساعدة أن ليله بعدما طال ما كاد ينتهي، وتطول الغمرات التي يباشرها عنترة حتى أنها لا تكاد تنجلي، ولعل من الواضح أن نفي كاد في تلك الشواهد لا يعني عدم انقضاء الزمن مطلقاً، وأن الليل مقيم أبدا، وأن معركة عنترة قائمة أبدا، وإنما يعني أن الزمن لم ينقض إلا بصعوبة وبطء شديد يحس معه الإنسان وكأن الزمن لا يريد أن ينقضي، وعلى ذلك فإن نفي كاد هنا لا يعني نفي مقاربة وقوع الحدث فضلاً عن وقوعه.

ويبدو المعنى المقبول في بيت حميد بن ثور أن صاحب البعير المصلخم لا يمدّ الوضين المحلّى بالخرز على جانبي البعير إلا بصعوبة وبعد جهد بسبب عظم جوزه كما يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (110). وكذلك فلعل المعنى المقبول في بيت الحطيئة أن ناقته لا تصرف أنيابها إلا قليلاً وبصورة لا يمكن تبينها إلا بعد مراقبة وجهد. ويبدو أن حب سلمى في بيت المزرد قد زايل ولكن بصعوبة وبعد معاناة ولأي كما يقول، لكنه في نهاية الأمر زايل وصحا القلب.

ثانياً: يحتمل عدد من الشواهد أن يكون نفي كاد يعني عدم وقوع الحدث أو وقوعه بصعوبة وبطء وعناء، فقول ابي المثلم الهذلي، وما يشبهه من قول الخنساء يحتمل معناه أن الممدوح هنا يعطيك ما لا تقترب النفس من أن تعطيه، ويحتمل أيضاً أنه يعطيك ما لا تعطيه النفس إلا بصعوبة وبعد لأي. ويحتمل معنى "لا يكاد يريم" في قول لبيد أن الضعيف الذي يهان في قوم لا يفكر في الرحيل، لكن المعنى الأقرب– في رأينا- أن الضعيف يجد الرحيل صعباً، فلا يرحل إلا بصعوبة وبعد تردد. وفي قول لبيد الآخر يمكن أن يكون المعنى أن غلان الشريف لم تسعهم لكثرتهم، ولعل المعنى الأقرب أن تكون غلان الشريف وسعتهم إنما بصعوبة وازدحام.أما بيت تميم بن أبي مقبل فيرد شاهداً عند بعض من يرى أن كاد تأتي زائدة (111). ويشير الشريف المرتضى في أماليه إلى أنه لو لم تكن كاد زائدة لم يكن البيت مدحاً (112).،

لكن تدبر البيت الذي جاء في سياق الفخر لا يقضي بضرورة أن تكون كاد زائدة، وأن يكون الشاعر قد نفى أن يكون أصابه بعض الفرح بما نال، فيمكن أن يكون المعنى أن فرحه بما نال قليل جداً لا يظهر إلا بصعوبة، وإحساسه به ضعيف. ويحمل بيت معن بن أوس الأول على أن الشاعر أصبح لا يجد من يستدين منه، لكنه يمكن أن يحمل على معنى أن الشاعر صار لا يجد من يداينه إلا بصعوبة وبعد جهد. أما بيت معن الآخر فلعل المعنى الأقرب أن نفسه لا تعود تقبل أبداً على الشيء الذي عافته (113)، لكن ذلك لا يمنع أن يُراد أن النفس لا تعود وتقبل على ما عافته، إلا بصعوبة وممانعة، فالأمر ليس سهلاً.

ثالثاً: هناك شاهدان فقط، وهما لتشابههما يمكن اعتبارهما شاهداً واحداً، يفهم منهما أن نفي كاد لا يحتمل إلا أن يكون معناه عدم وقوع الحدث، وبصورة أدق عدم مقاربة حدوثه، وهما قولا خولة بنت ثابت. لكن ما يلاحظ على هذين الشاهدين أنهما اتخذا صورة خاصة قامت أولا على نفي الحدث ثم نفت مقاربته بعد ذلك، ولم يكن من الممكن أن نفهم أن نفي كاد يعني نفي مقاربة الفعل لولا أن سبق ذلك نفي الفعل بصورة واضحة، فلو أن الشاعرة قالت إنها لم تكد تنام لكان يمكن أن يكون المعنى أنها نامت بصعوبة وبعد عناء في رأي فريق، أو يكون المعنى أنها لم تقرب من النوم فضلاً عن أن تنام في رأي فريق آخر.لكن حقيقة أن الشاعرة لجأت إلى نفي الفعل قبل أن تلجأ إلى نفي مقاربته يدل على أن نفي كاد دون أن يسبقه نفي الفعل لا يكفي للدلالة على نفي الفعل، فلو كان يكفي لما كان هناك حاجة لنفي الفعل أولاً، فنفي مقاربة الفعل يتضمن نفي الفعل ضرورة. وفي ضوء ذلك يمكن القول: إن قول خولة بنت ثابت لا يمكن أن يعدّ شاهداً على صحة رأي من يقول إن نفي كاد يعني نفي مقاربة الفعل فضلاً عن نفي الفعل. وفي كلّ الأحوال فإن عدم عثورنا إلا على قول خولة الذي قد يفسر على أنه دليل على صحة ذلك الرأي، وأن هذا الدليل جاء على الصورة الخاصة التي ذكرنا، يشير إلى ضعف ذلك الرأي.

رابعاً: لا يلحظ أيّ أثر في هذا المجال لأن تكون (كاد) المنفية في حال الماضي أو المضارع، فالشواهد التي لا تحتمل إلا معنى وقوع الحدث بصعوبة، منها ما جاءت (كاد) فيه في حال الماضي، ومنها ما جاءت في حال المضارع. والأمر نفسه يصدق على الشواهد التي تحتمل المعنيين.

الخلاصة:

بعد تدبر كل ما سبق يمكن القول إن العلماء يكادون يتفقون على أن دلالة كاد المنفية كما تقررت في سنن العرب في كلامها أن يكون الحدث الذي بعد كاد وقع بصعوبة وبعد جهد، لكن قسماً يعتدّ به من هؤلاء العلماء رأوا أن ذلك مخالف للعقل أو ما سمّاه بعضهم صحة الكلام، وأن صحة الكلام هذه تقتضي أن يكون الحدث بعد كاد المنفية لم يقع، بل لم يقارب الوقوع فضلاً عن أن يقع. وكان قوله تعالى: "إذا أخرج يده لم يكد يراها"أبرز ما استند إليه القائلون بعدم وقوع الحدث بعد كاد المنفية. وبعد النظر في آراء العلماء والمفسرين في معنى هذه الآية، وكذلك النظر في دلالة كاد المنفية في بقية ما جاء في القرآن الكريم يمكن القول: إنه لم يثبت أن القرآن الكريم قد خالف سنن العرب في كلامها، وإن ما جاء في القرآن من مواضع وردت فيها كاد منفية إما أن يحتمل المعنيين، عدم وقوع الحدث، أو وقوعه بصعوبة، وإما أن يحتمل معنى واحداً ، هو وقوع الحدث بصعوبة.

أما ما جاء في شعر الجاهليين والمخضرمين في هذا الباب، فقد دلّ في مجمله على ما دلّ عليه ما جاء في القرآن الكريم، إذ جاءت دلالة كاد المنفية تحتمل الرأيين في عدد من الشواهد الشعرية، ولا تحتمل إلا رأياً واحداً في عدد منها، وهو الرأي الذي يقضي بصعوبة وقوع الحدث بعد كاد المنفية.

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن القرآن الكريم جاء موافقاً لسنن العرب في كلامها كما تمثلت في الشواهد الشعرية. وقد نخلص هنا إلى نتيجة غاية في الأهمية، وهي أن للغة منطقها الخاص وعقلها الذي يقضي بصحة الكلام.

The Semantics of the Negative “Kaad “in the Holy Qura'n and Pre-Islamic Poetry

Ayman Al - Ahmad, *Irbid University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This paper sheds light on an issue which Arab linguists showed no conscience. The paper highlights the opposing views of the issue as well as the Quranic and poetic texts on which linguists have based their opinions. Then surveys all the occurrences in which “kaad “surveys the function of negation in the holy Quran as well as pre- Islamic and Islamic poetry. The paper has come up with the conclusion that Quranic and poetic occurrences of “kaad “mostly indicate that it means the action expressed by the verb that follows is not highly probable. Moreover the holy Qura'n has used the negative “kaad “in conformity with what the Arab do.

قدم البحث للنشر في 2010/4/19 وقبل في 2011/1/28

الهوامش:

1 انظر على سبيل المثال: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تفسير الطبري المسمّى جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ج7ص429، وج9ص336. والقرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد الانصاري، الجامع لاحكام القرآن، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1985، ج12ص285.

2 انظر على سبيل المثال: المرتضى، علي بن الحسين الموسوي، أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ج1ص331. والجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص213، 214. والأزهري، ابو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001، المجلد 4 ص3067.

3 انظر على سبيل المثال: دلائل الإعجاز، ص 212. والبيت في ديوان ذي الرمّة، انظر: ذو الرمّة، غيلان بن عقبة، الديوان، شرح وضبط: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 1998، ص111.

4 انظر القصة في أمالي المرتضى ج1ص332. ودلائل الإعجاز، ص212. والأغاني(الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، دار إحياء التراث العربي، ج18 ص34). وفي القصة أن الراوي أخبر أباه ‘‘بما كان من قول ذي الرمة واعتراض ابن شبرمة عليه، فقال أخطأ ذو الرمة في رجوعه عن قوله الأول وأخطأ ابن شبرمة في اعتراضه عليه، هذا كقوله عزوجل (إذا أخرج يده لم يكد يراها), أي لم يرها"(أمالي المرتضى ج1ص331، 332.).ويرى عبد القاهر الجرجاني أن المعنى في بيت ذي الرمة ‘‘أن الهوى من رسوخه في القلب وثبوته فيه وغلبته على طباعه بحيث لا يتوهم عليه البراح، وأن ذلك لا يقارب منه أن يكون فضلاً عن أن يكون"(دلائل الإعجاز، ص 213). ويحمل العكبري بيت ذي الرمة هذا على أن رسيس الهوى من حب مية لم يقارب البراح. ويشير إلى أنه حين روجع ذو الرمة في هذا البيت، قال: لم أجد بدلا من لم يكد (العكبري، أبو البقاء عبد الله بن أبي عبد الله الحسين، التبيان في إعراب القرآن، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ج2ص157)

5 دلائل الإعجاز، ص213.

6 دلائل الإعجاز، ص213.

7 الخضري، الشيخ محمد الدمياطي، حاشية الخضري، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1940، ج1 ص 125

8 السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر، بيروت، ط1، 1996، ج1 ص490.

9 ابن هشام الأنصاري، جمال الدين أبو محمد عبد الله، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، بيروت، ط6، 1985، ص869.

10 الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، ج4ص136.

11 انظر: تهذيب اللغة للأزهري، مجلد4 ص 3076.

12 ابن القيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، اجتماع الجيوش الإسلامية على غزو المعطلة والجهمية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1984، ج 1، ص19.

13 أمالي المرتضى ج1ص331.

14 انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (كيد). وانظر أيضاً تفسير القرطبي(ج11ص184). والاستراباذي، رضي الدين ، شرح الرضا على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ج4 ص225.

15 انظر تفسير القرطبي ج12ض285. والطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن، مجمع البيان في تفسير القرآن، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت، ج7 ص257. والبغوي، أبو محمد الحسين بن

مسعود، تفسير البغوي المسمّى معالم التنزيل، تحقيق خالد عبد الرحمن العك ومروان سوار، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1986، ج3ص350. والشوكاني، محمد بن علي بن محمد، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، عالم الكتب، بيروت، ج4ص40.

16 انظر: الألوسي البغدادي، شهاب الدين السيد محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 1985، ج18ص183

17 التبيان في إعراب القرآن، ج2ص157

18 البيت لزيد الخيل، انظر: زيد الخيل الطائي، الديوان، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ص74.

19 انظر أمالي المرتضى، ج1ص332. ولسان العرب (كيد). وتفسير القرطبي ج11ص184

20 انظر البيت في شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس: بيروت، ط2، 1983، ص 418. وفيه لين بدل جسم.

21 أمالي المرتضى ج1ص332. ولسان العرب (كيد).

22 البيت لتميم بن مقبل، انظر ديوانه، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1962، ص24. وفيه أفرح بدل أنجح.

23 أمالي المرتضى ج1ص332. وانظر تفسير القرطبي ج11 ص184

24 لسان العرب (كيد). وتهذيب اللغة، مجلد4 ص3076.

25 لسان العرب (كيد). وانظر تفسير القرطبي 11ص184. وتهذيب اللغة، مجلد4ص3076.

26 البرهان، ج4ص136.

27 الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف، الجواهر الحسان في تفسير القرآن، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ج3ص124.

28 مجمع البيان، ج7ص257، وانظر تفسير القرطبي ج12ص285

29 مكي بن أبي طالب القيسي، مشكل إعراب القرآن، تحقيق: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، ج1ص82.

30 الطبري ج7ص429.

31 الطبري ج9ص336.

32 أمالي المرتضى ج1ص331.

33 ابن مالك، جمال الدين أبو عبد الله بن محمد، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، المطبعة الميرية، مكة، ط1، 1319هـ، ص20.

34 الإتقان ج1ص 490

35 اجتماع الجيوش الاسلامية، ج1ص19

36 البرهان، ج4ص136.

37 دلائل الإعجاز، ص 213.

38 البرهان، ج4ص136.

39 الإتقان، ج1ص490.
40 ابن هشام الأنصاري، جمال الدين محمد بن عبد الله، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، 1985، ص869.
41 اجتماع الجيوش الإسلامية، ج1ص19.
42 دلائل الإعجاز، ص213.
43 لسان العرب (كيد).
44 الطبري، ج9ص336.
45 الطبري ج9ص336.
46 الطبري ج9ص336.
47 أمالي المرتضى ج1ص331.
48 التبيان في إعراب القرآن، ج2ص157
49 مجمع البيان، ج7ص256.
50 مجمع البيان، ج7ص256.وانظر أمالي المرتضى، ج1ص331. وتفسير القرطبي ج11ص184
51 لسان العرب (كيد).
52 لسان العرب (كيد).
53 البرهان ج4ص136. وانظر: اجتماع الجيوش الإسلامية، ج1ص19.
54 أمالي المرتضى ج1ص331.
55 امالي المرتضى ج1ص331. وانظر البرهان ج4ص136. ويشير صاحب اللسان إلى ما ورد من أن كاد تأتي بمعنى أراد، ويرى أن ذلك ‘‘يحتمله قوله تعالى (لم يكد يراها), لأن الذي عاين من الظلمات آيسه من التأمل ليده والإبصار إليها". (لسان العرب، كيد).
56 تفسير الثعالبي ج3ص123.
57 تفسير الثعالبي ج3ص124. وانظر: مجمع البيان، ج7ص257. واجتماع الجيوش الإسلامية، ج1ص19.
58 الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار السرور، بيروت، ج2ص72 وج2ص255.
59 معاني القرآن ج3ص255..
60 الجوزي، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمن بن علي، زاد المسير في علم التفسير، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1984، ج1ص44، 45.
61 التبيان في إعراب القرآن، ج2ص157
62 تفسير القرطبي ج12ص285
63 المبرد، ابو العباس محمد بن يزيد، الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986، ج1ص252. وانظر أيضاً: المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المُقتضَب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ج3ص75.

64 ثعلب، ابو العباس احمد بن يحيى، مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، القسم الأول، ص170.

65 انظر: أمالي المرتضى ج1ص331. ومشكل إعراب القرآن لمكي ابن أبي طالب، ج1ص82. والبرهان ج4ص136، وتفسير القرطبي ج11ص184، ولسان العرب إذ يُذكر فيه أن الفراء يشير إلى أن اللغويين يستشهدون بهذه الاية على ما يقولون أنه وجه العربية في هذا الباب (لسان العرب، كيد).

66 الاتقان، ج1ص490

67 انظر الاتقان ج1ص490.وانظر: مغني اللبيب ص869. والبرهان ج4ص136

68 انظر البرهان ج4ص136

69 اجتماع الجيوش الإسلامية ج1ص19

70 دلائل الإعجاز، ص213.

71 دلائل الإعجاز، ص214. ويرى صاحب التبيان أن القول: ''لم يرها، ولم يكد''خطأ، وذلك لأن ''قوله لم يرها جزم بنفي الرؤية وقوله تعالى لم يكد إذا أخرجها عن مقتضى الباب، كان التقدير ولم يكد يراها كما هو مصرح به في الاية، فان أراد هذا القائل لم يكد يراها، وأنه رآها بعد جهد تناقض، لأنه نفى الرؤية ثم أثبتها، وان كان معنى لم يكد يراها لم يرها البتة على خلاف الاكثر في هذا الباب، فينبغي أن يحمل عليه من غير أن يقدر لم يرها''(التبيان في إعراب القرآن، ج2ص157)

72 انظر: تفسير القرطبي ج: 9 ص: 351، ومعاني القران ج3ص18.

73 معاني القرآن، ج2 ص72..

74 الطبري ج7ص429.

75 تفسير الثعالبي ج2 ص277

76 الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار الفكر، بيروت، ج2ص371.

77 أبو السعود، محمد بن محمد العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم (تفسير أبي السعود)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج5 ص39. وانظر فتح القدير ج3 ص 101

78 تفسير ابي السعود ج5 ص39. وانظر روح المعاني ج13 ص202

79 البغوي ج3 ص29

80 فتح القدير ج3 ص101

81 روح المعاني ج13 ص202

82 انظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999، ج7ص231. وروح المعاني، ج25 ص 89. وتفسير الثعالبي، ج4ص129. والسيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الدر المنثور، دار الفكر، بيروت، 1993، ج7ص383. وتفسير أبي السعود ج8ص50. وتفسير البغوي ج4ص142. والسيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، والمحلي، جلال الدين محمد بن أحمد، تفسير الجلالين، دار الحديث، القاهرة، ط1، ص652.

83 زاد المسير ج1ص44، 45
84 انظر على سبيل المثال: تفسير القرطبي ج5ص284، وج11ص55، وتفسير الطبري ج4ص176، 177، ج8ص279.
85 الجلالين ج1ص114.
86 الجلالين ج1ص114.
87 النسفي، عبد الله بن أحمد بن محمود، تفسير النسفي المسمّى: مدارك التنزيل وحقائق التأويل، راجعه وضبطه: إبراهيم محمد رمضان، دار القلم، بيروت، ط1، 1989، ج2ص965.
88 روح المعاني 16ص38
89 زاد المسير 5ص190
90 زاد المسير ج1ص44-45
91 بشر بن ابي خازم، الديوان، قدمه وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص26. تتجوب: تنكشف وتنجلي.
92 الحموي، ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، دار الفكر، بيروت، ج1ص 445 (باب الباء والطاء).
93 نهشل بن حري، الديوان، صنعه: حاتم الضامن، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987، ص125.
94 الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة: رواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987، ص143.
95 ديوان الهذليين، دار الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1995، ج1ص
96 عنترة، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق، ط2، 1983، ص258.
97 حُميد بن ثور، الديوان، إشراف: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1995، ص105. المصلخم: جسيم شديد. جسيمه: صاحبه.
98 238 الحطيئة، الديوان، ص254.
99 المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964، ص 93.
100 المتلمس الضبعي، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، 1970، ص 158.
101 ديوان الهذليين، ج2ص240.
102 الخنساء، تماضر بنت عمرو، شعر الخنساء، تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، 1982، ص192.
103 لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، وزارة الإرشاد، الكويت، 1962، ص121. والمضاعف: الضعف. يريم: يبرح.
104 لبيد بن ربيعة، الديوان، ص 265. غلان الشريف: موضع. الشروج: مسايل الماء.
105 تميم بن أبي مقبل، الديوان، ص24.

106 معن بن أوس المزني، الديوان، صنعه: نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن، دار الجاحظ، بغداد، 1977، ص114.
107 معن بن أوس، الديوان، ص 94.
108 الأغاني، ج9 ص 59.
109 ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج7ص31.
110 الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، المجلد 2 ص 406.
111 انظر أمالي المرتضى ج1 ص 332. وتفسير القرطبي ج1ص 184. ويرد هناك أنجح بدل أفرح.
112 أمالي المرتضى ج1 ص 332.
113 انظر البيت وتوجيهه على هذا المعنى عند ابن أبي الدنيا، أبو بكر عبد الله بن محمد، قرى الضيف، تحقيق:عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف، الرياض، ط1، 1997، ج 1ص93. والبيت هناك منسوب لأوس بن حجر.

المصادر والمراجع

الأزهري، ابو منصور محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة**، تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001.

الاستراباذي، رضي الدين، **شرح الرضا على الكافية**، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس.

الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، **الأغاني**، مصور عن طبعة دار الكتب، دار إحياء التراث العربي.

الألوسي البغدادي، شهاب الدين السيد محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 1985.

بشر بن ابي خازم، الديوان، قدمه وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.

البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود، تفسير البغوي المسمّى معالم التنزيل، تحقيق خالد عبد الرحمن العك ومروان سوار، دار دار المعرفة، بيروت، ط1، 1986.

تميم بن مقبل، الديوان، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1962.

الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف، **الجواهر الحسان في تفسير القرآن**، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، **دلائل الإعجاز**، دار المعرفة، بيروت، 1978.

الجوزي، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمن بن علي، **زاد المسير في علم التفسير**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1984.

حسّان بن ثابت الأنصاري، **شرح الديوان**، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.

الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة: رواية وشرح ابن السكيت، تحقيق نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987.

الحموي، ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان**، دار الفكر، بيروت.

حُميد بن ثور، الديوان، إشراف محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1995.

ذو الرمّة، غيلان بن عقبة، الديوان، شرح وضبط: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 1998.

الخضري، الشيخ محمد الدمياطي، **حاشية الخضري**، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1940.

الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

الخنساء، تماضر بنت عمرو، شعر الخنساء، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، 1982.

ابن أبي الدنيا، أبو بكر عبد الله بن محمد، قرى الضيف، تحقيق عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف، الرياض، ط1، 1997.

الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت.

الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل**، دار الفكر، بيروت.

زيد الخيل الطائي، **الديوان**، صنعه نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف.

أبو السعود، محمد بن محمد العمادي، **إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم (تفسير أبي السعود)**، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر، بيروت، ط1، 1996.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الدر المنثور، دار الفكر، بيروت، 1993.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، والمحلي، جلال الدين محمد بن أحمد، **تفسير الجلالين**، دار الحديث، القاهرة، ط1.

الشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي، **أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

الشوكاني، محمد بن علي بن محمد، **فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير**، عالم الكتب، بيروت.

الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن، مجمع البيان في تفسير القرآن، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تفسير الطبري المسمّى جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.

ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

العكبري، أبو البقاء عبد الله بن أبي عبد الله الحسين، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، بيروت.

عنترة، **الديوان**، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق، ط2، 1983.

الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار السرور، بيروت.

والقرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد الانصاري، **الجامع لاحكام القرآن**، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1985.

ابن القيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، **اجتماع الجيوش الإسلامية على غزو المعطلة والجهمية**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1984

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999.

لبيد بن ربيعة، **الديوان**، تحقيق إحسان عباس، وزارة الإرشاد، الكويت، 1962.

ابن مالك، جمال الدين أبو عبد الله بن محمد، **تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد**، المطبعة الميرية، مكة، ط1، 1319هـ.

المبرد، ابو العباس محمد بن يزيد، الكامل، تحقيق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986.

المبرد، ابو العباس محمد بن يزيد، المُقتضَب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكنب، بيروت.

المتلمس الضبعي، **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، 1970.

معن بن أوس المزني، **الديوان**، صنعه نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن، دار الجاحظ، بغداد، 1977.

المفضل الضبي، **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964.

مكي بن أبي طالب القيسي، **مشكل إعراب القرآن**، تحقيق حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2.

ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1.

النسفي، عبد الله بن أحمد بن محمود، **تفسير النسفي المسمّى: مدارك التنزيل وحقائق التأويل**، راجعه وضبطه إبراهيم محمد رمضان، دار القلم، بيروت، ط1، 1989.

نهشل بن حري، الديوان، صنعه حاتم الضامن، **عالم الكتب**، بيروت، ط1، 1987.

ابن هشام الأنصاري، جمال الدين محمد بن عبد الله، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، 1985.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 859- 876

التتميم بين التنظير والتطبيق في النقد الأدبي القديم

هاشم العزام *

ملخص

سعى هذا البحث إلى الوقوف على مصطلح "التتميم" في المدونة النقدية القديمة متبعاً المنهج التاريخي في تتبع المصطلح والوقوف على المصطلحات التي نابت عن استخدامه وحملت مضمونه، وقد فرق البحث بين التتميم وبين هذه المصطلحات، كما تناول البحث الوظائف التي يؤديها في النصوص والسياقات من خلال الدراسة الفنية التحليلية مبيناً الحاجة لهذه الوظائف التي تظهر التتميم كضرورة فنية خدمة للمعاني وصيانته لها عن احتمال الخطأ، كما عنيت الدراسة بالإشارة إلى المواقع التي يحظر فيها التتميم داخل النصوص.

المقدمة

إن تأمل المعنى المعجمي لمصطلح "التتميم" بوصفه واحداً من المصطلحات النقدية البلاغية التي تقع في دائرة نعوت المعاني،- والتي لا تتم إلا بالألفاظ -، تضئ أمام الباحث فضاءات جديدة تخدم الدراسة، بحكم ما وقع عليه في المدونة النقدية القديمة من أمثلة جاءت تحت مصطلحات مختلفة التسميات، من مثل التمام، والكمال، والتكميل، والاحتراس، والاعتراض.

إن المعاني اللغوية التي رافقت المصطلح تنص صراحة وتضميناً على معنى الكمال والإتقان والإحكام والجمال، وتشير تضميناً إلى الحماية والصيانة من النقص والتشويه. وما ترومه الدراسة بعد الانتقال من المعنى المعجمي إلى المعنى البلاغي والأدبي، ينسجم مع هدف الدراسة التي يتغياها هذا الجهد من السعي وراء الجمال الكامن في النص الأدبي، وإن الدارس يرى من المهمات الأساسية للدراسة الوقوف على المصطلح، رغم تعدد الرؤى لدى النقاد القدامى ابتداءً، ثم تجاوز ذلك لتبيان جمالياته وأهميته، والحاجة إليه، والوظيفة التي يؤديها في النصوص، وأثر التشوهات التي يحدثها فقدانه، كما تعرض الدراسة إلى آلياته وصوره التي يتزيّا بها. والإجابة عن السؤال المركزي: هل هو ضرورة أم فضلة يتم بها تأثيث النصوص؟ وسيقف الباحث عليه معتمداً المنهج التاريخي في رصد تطور المصطلح، وقياس مدى الحاجة إليه، وأماكن وقوعه في النصوص سواء أكان في آخر البيت أم في وسطه.

كما وجد الباحث أن التمام يأتي من التفات الشاعر للوزن، لذلك يجب أن يحرص على إقامته، في الوقت الذي يحرص فيه على تحقيق المساواة، والتكافؤ، والطباق، والجناس، والتوسط في التعبير من

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* كلية اربد الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، إربد، الأردن.

أجل تحقيق التمام، لكل ذلك يجب أن يحرص المبدع على الابتعاد عن الإغراق والغلو والإفراط، فالزيادة في المعاني والألفاظ تؤثر سلباً كنقصها في السياق، من ناحية تشويه النصوص وإغماض المعاني، شأنها في ذلك شأن التعقيد اللفظي، الذي يصرف ذهن المتلقي عن ملاحقة المعاني إلى ملاحقة أوجه التعقيد، فيلجأ الشاعر إلى التتميم في النصوص لإزالة التوهم وليرفع الشبهة عن الغامض والمعقد منها.

التتميم في اللغة

جاء في "اللسان": تم الشيء يتم تمّاً وتُمّاً وتمامه، وتتمهَ الله تتميماً وتتمة، وتمام الشيء وتمامه وتتمه، ما تم تمم به[1]. وجاء في أساس البلاغة: "هذه ليلة التمام: ليلة تمام القمر، وألقت ولدها لغير تمام، وصبي متمم علقت عليه التمائم، وتممت عنه العين: أتمها تماً أي دفعتها عنه بتعليق التميمة، ومن المجاز تم على الجريح إذا أجهز عليه، وتم على أمره مضى عليه"[2]. وذكر صاحب ترتيب القاموس المحيط" والتتميم التام الخلق، والشديد، وأتمت دنا ولادها، والنبت اكتهل، والقمر امتلأ فبهر، فهو بدر تمام، وتمم المولود تتميماً علقها عليه، ومن العروض ما استوفى نصفه نصف الدائرة، وكان نصفه الآخر بمنزلة الحشو، والمتمم- كمعظم – كلُ ما زدت عليه بعد اعتدال[3].

التتميم في الاصطلاح النقدي: دراسة وتحليل

تناولت المدونة النقدية مصطلح "التتميم" باهتمام بالغ، وقد عرفوه بصيغ مختلفة، وقد عبروا عنه تحت مصطلحات متنوعة، وقد وجده الباحث تحت عنوانات من مثل الإطناب، أو الاحتراس، والاعتراض، والتكميل، والإكمال والتمام وقد أفرد بعض النقاد التتميم بعنوان مستقل، في حين جمعه آخرون مع التكميل، وهو نقص في الألفاظ يملؤه المتلقي في السياق ليوفي المعنى حقه، فهو من نعوت المعاني، لا يتم إلا بالألفاظ، لأن نقص الألفاظ يؤدي إلى الإخلال بالمعنى، وتحدثت المدونة النقدية عن وظائف التتميم الفنية في النصوص الأدبية التي تفضي بالضرورة إلى الغاية من العملية الأدبية-الجمال-الذي ينتظره متلقي النصوص. فالتتميم والتكميل والاعتراض والإطناب والاحتراس والاحتياط تجيء في النصوص خدمة للمعاني من أجل صيانتها عن احتمال الخطأ، كما تجيء لأغراض منها المبالغة والتوكيد، وما هو إلا وسيلة من وسائل الحماية للنصوص مما قد يعتريها نتيجة النقص الحاصل في الألفاظ، أو في الأوزان، أو حتى في المعاني التي تُقصيها الألفاظ الغائبة، فيظهر أثر ذلك سلباً في قطب العملية الإبداعية المتلقي، في ذات الوقت الذي يؤثر غيابه في قطب اللغة الفني ويجد المبدع نفسه خارج نصه.

تحت هذا السقف من الاحتياط والحذر سيقوم الباحث بمقارنة قرائية تحاول أن ترفع الغبن عن المصطلح والنص، وسينظر الباحث للتتميم بوصفه حاضنة للمعنى، وضرورة فنية، وتقنية يضطر الشاعر لأن يوظفها في نصوصه، لا حلية تحضر في النصوص بوصفها زخرفاً، بل يؤدي التتميم إلى تثبيت المعاني وتوكيدها في الذهن، لذا تعاملوا معه على أنه حق من حقوق المعاني، في الوقت الذي عده البعض الآخر يساعد في تحسين النصوص وتجويدها، والشعر الذي يخلو منه شعر قاصر عن الغايات، ولولا ذلك لما تجلت أهميته في النص المقدس، فقد وظفه القرآن الكريم بوصفه تقنية فنية وأداة أسلوبية يساعد السياق على حمل المعنى؛ لأن فقدان السياق له يؤدي إلى احتمال بناء أحكام فقهية خاطئة،

نتيجة رجحان كفة القراءة الخاطئة، فالتتميم يزيل الالتباس الذي يكتنف النص، مما قد يذهب إليه وهم المتلقي وذهنه.

وكان الجاحظ (255هـ) قد عقد باباً بهذا الخصوص يشكل إرهاصاً للحديث عن التتميم بوصفه من الظواهر الأسلوبية وإن يكن من الذين نصّوا عليه صراحةً، وقال: في أوله، وباب آخر: "ويذكرون الكلام الموزون ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من التعديل، وقال: طرفة بن العبد في المقدار وإصابته:

فسقى ديارَك غيرُ مفْسِدِهَا صَوْبُ الربيع وديمَةٌ تَهمي

طلب الغيث على قدر الحاجة، لأن الفاضل ضار[4] فهذا شعر أصابت ألفاظه معانيه واستوفتها، ولهذا كان لها موقع حسن عند الجاحظ، وسيعود الدارس لهذا الشاهد في ثنايا البحث، وإذا جاوزنا الجاحظ إلى ابن قتيبة (276 هـ) فإنه لم يجعل أول قسم من أقسام الشعر – ما حسن لفظه وجاد معناه- إلاّ لأن بعض هذه الأبيات استوفت ألفاظها معانيها، فاحتلت تلك المرتبة من تصنيفه، كقول أبي ذؤيب الهذلي[5]:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

فيقول معلقاً على هذا البيت، حدثني الرياشي عن الأصمعي قال: هذا أبدع بيت قالته العرب، ووصفه لبيت النابغة معلقاً عليه بعبارته التي لا تنم إلاّ عن إعجاب متناهٍ، إذ يقول لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب، والبيت هو[6]:

كليني لهم يا أميمه ناصب وليلٍ أقاسيه بطئ الكواكب

ولقد أوصى ابن قتيبة الشعراء على احتذاء مثل هذه الأبيات التي بلغت تمام الجودة من الناحية الفنية في التعبير عن المعاني، فهو عندما يقول لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه أو لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا، أو لم يقل في الكِبر شيء أحسن منه[7]، لأن نظمها اللغوية والأسلوبية التي قدمت بها قد بلغت انتهاء الغاية الجمالية في الإبداع الفني والموضوعي.

وتحدث ثعلب (291هـ) عن التمام والكمال من خلال حديثه عن أبيات الشعر المعدلة، والغر، والموضحة، والمرجلة. فالأبيات المرجلة عنده هي التي: "يكمل معنى كل بيت فيها بتمامه ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته[8]، والأبيات المعدلة "ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيها وقف عليه معناه[9]. والأبيات الموضحة عنده "هي ما استقلت أجزاؤها، وتعاضدت وصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها....ليس يحتاج واضعها "لو كان فيها سوى ما فيها"[10].

إن استشعار ثعلب للجمال الناتج عن هذه الأبيات تحت هذه المسميات والتي أحرزتها نتيجة اكتمالها من ناحية الصروح اللغوية، بالإضافة لتحقيق هذه الأنواع من الأشعار الشروط الفنية التي كانت محط إعجاب ما تواضع عليه العرب من سنن النظم. هو الذي جعله يطلق عليها هذه التسميات، بكفاءة عالية المستوى، مما جعلها تحتل بجدارة هذه الصفات بعد تأهيلها تأهيلاً فنياً عالياً، فاعتدال الأشطر، وتكافؤ الحواشي، واستقلال الأجزاء، وتعاضد الوصول، وغيرها مما ذكر، هي التي مكنت اللفظ أو

السياق من احتواء المعنى، من خلال اعتدال الأوزان، وإتقان الزخرف الفني، وضمنت القدرة للسياقات والتراكيب على استيعاب المعاني، فالحقيقة الجمالية جسر إلى المعنى، وليست تابعة له[11].

كما تحدث ابن طباطبا (322هـ) عن نماذج شعرية شابتها العيوب من جهة الألفاظ، ولم يلتفت إليها الشعراء، فغادرت في النصوص نقصاً وعيباً، كان له الأثر البالغ في تأدية المعاني التي دارت في خَلد الشعراء، فلم تصل المعاني للمتلقي، وأحدثت تشويشاً في ذائقته، فما كان من الناقد القديم إلا أن يصوب الأخطاء ويسد الخلل، ويملأ السياق باللفظة التي تقومه وتعدّله"، ومن الأبيات التي قصر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظاً، ما ذكره ابن طباطبا من أمثلة كثيرة يكتفي الدارس منها بمثال الحطيئة كشاهد على ما ذكره:

ومن يطلب مساعي آل لأي تصَعدّه الأمور التي علاها

يعلق ابن طباطبا قائلاً: كان ينبغي أن يقول: من طلب مساعيهم، عجز عنها، وقصُر عن بلوغها، فأما إذا تساوى بهم غيرهم، فأي فضل لهم[12]. وهذا دليل على إخفاق الشاعر فنياً وموضوعياً، وقول آخر:

عصاني إليها القلب إني لأمرها سميعٌ فما أدري أرشدٌ طلابها

فلو لم يكن التتميم يشكل قاعدة غنية لرفد السياق بشبكة من العلاقات الشعرية التي تنشأ بين الألفاظ، لما بان النقص الدلالي الذي سببه فقدان الكلمة "غيٌ" وما تحدثه من إحساس معرفي بالحالة التي يرزح تحتها الشاعر، يظهر ذلك نتيجة مطابقتها مع رشد، إذ يستبين المتلقي مسافة المعاناة من خلال الطباق بين لفظتي رشد وغي، ويبقى النص بدون اكتمال المحسن البديعي الطباق عصياً على الفهم، وبالتالي على تذوق الجمال أو فهم معاناة الشاعر وكان الأولى بابن طباطبا أن لا يكتفي بالتعليق المقتضب على مثل هذه الأبيات وأن يفيها حقها وهذه ظاهرة لمسها الدارس من خلال الوقوف على تعليقات النقاد، واسمع ابن طباطبا إذ يقول: كان ينبغي أن يقول: أم غيٌ فنقص العبارة[13] وكفى قول ابن أحمر:

وتحدث قدامة بن جعفر (327هـ) عن التتميم تحت أنواع نعوت المعاني قائلاً:- " وهو أن يذكر الشاعر المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلاّ أتى به، مثال نافع بن خليل الغنوي[15]:-

رِجالٌ إذا لم يُقبل الحقّ منهم ويعطوهُ عاذُوا بالسُيوف القواطع

فما تمت جودة المعنى إلاّ بقوله: " ويعطوه" وإلا كان المعنى منقوص الصحة، يرى الدارس أن كلمة "ويعطوه" لعبت دوراً فاعلاً يتجاوز وظيفتها في تتميم المعنى، بل قام التتميم بتكثيف المعنى، وتوضيحه وتثبيته، ومن ثم تبئيره، فالتتميم أثمر فائدة جمالية، تنضاف إلى وظيفته الأساسية الكامنة في جعل المعنى مركزاً للسياق، وغاية القصد منه، ومن العيب إغلاق فضاء التتميم الدلالي أو الجمالي بمثل هذه التعليقات، والاكتفاء بعبارة تم المعنى، أو معنى منقوص. ومثال قول عمير بن الأيهم التغلبي:-

بِها نِلنا القَرَائبَ من سوانا وأحرَزنا القرائِبَ أن تنالا

والذي أكمل جودة هذا البيت قوله "أحرزنا القرائب أن تنالا" مع أنهم نالوا القرائب من سواهم[16]. ويختلف الدارس هنا مع قدامة في تعليقه الأخير على بيت الأيهم، فالتتميم قام بمنح البيت إمكانات ثرة قابلة للتعدد والتناسل، وحاول قدامه أن يقدم التتميم من خلال تعليقه على أنه فضلةً وزيادة – مع أنهم نالوا القرائب- والقراءة الشعرية النقدية تكشف عن الطاقة التي أعطاها التتميم للسياق الشعري، حتى ليكاد يفهم الدارس أن هناك قرابة نفسية بين الشاعر والسيوف لكثرة افتخاره بها، ولكثرة ما أعطته السيوف من دفع شعوري مكنه من الاقتران بها، مما قرب المعنى ووضحه، وقام بتركيزه، فلا يجب أن يظلم التتميم بتحجيم وتبسيط وظيفته في النصوص بمثل هذه التعليقات المبتسرة، وتحدث المرزباني (384هـ) عن التتميم من خلال حديثه عن الإخلال الذي عده من عيوب الشعر، والذي أرجع سببه للفظ" وهو أن يترك من اللفظ ما يتم به المعنى، مثال ذلك قول عبيد الله بن عتبة[17]:

أعاذل عاجِلَ ما أشتهي أحبُّ من الأكثرِ الرائثِ

إن التماهي مع الشاعر في حالته الشعورية وتجربته الإبداعية، يتلاشى بفعل عدم الافتنان بالنص وعدم الانجذاب له، نتيجة الخلل الناشئ في التركيب، الذي أحدث فجوة قامت بإرباك المتلقي، وأحدث ملابسات دلالية أفقدت المتلقي القدرة على الاستمتاع بالنص، والعبور للحالة النفسية للشاعر، أو حتى الاقتراب منه، بل لا بد من أن يقوم المتلقي هنا بالبحث عن إعادة تركيب أنظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص، أو أحد معانيه. وكل ذلك محصلة لافتقار البيت لتركيب بسيط من شأنه تعديل النص فنياً وموضوعياً. فإنما أراد "أن يقول عاجلُ ما أشتهي(مع القلة) أحبُّ إليّ من الأكثر المبطئ فترك مع القلة وبه يتم المعنى، فلا مبرر للشاعر ترك لفظ يستوفي به معناه"[18]

وتحدث الرّماني(386هـ) عن التتميم عند حديثه عن البلاغة والتناسب الذي يتحقق من خلال وضع الألفاظ في مواضعها، وبحسن التجاور بينها، حتى لا يستطيع أحد أن يقوم بعملية تقديم الألفاظ أو تأخيرها، فإحكام النص من حيث البناء ضرورة فنية تفضي إلى التمام. "وكانت كل كلمة قد وقعت في حقها وإلى جنب أختها حتى لا يقال لو كان كذا في موضع كذا كان أولى"[19].

والحاتمي (388هـ) بعد أن يعرف التتميم يستشهد بمثالين مختلفين: فالمثال الأول على بيت متمم والآخر من وجهة نظره بيت غير متمم، والتتميم عنده هو أن يذكر الشاعر معنى فلا يغادر شيئاً يتم به ويتكامل الاشتقاق معه فيه، إلاّ أتى به[20]، فأحسن ما قيل في ذلك

فسَقَى دِيَارَكَ غيرَ مُفْسِدِها صَوْبُ الرَّبِيعِ وديمَةٌ تَهْمِي

فقد تم الإحسان في المعنى الذي ذهب إليه بقوله:- غير مفسدها، ولا أعلم أحداً تقدمه في الاحتراس للدار عند استسقائه لها من إفسادها وتعفيتها، وللعلوي في الطراز رأي في هذا البيت إذ يورده شاهداً على وظائف التتميم التي تأتي على هيئة الصيانة عن احتمال الخطأ، فترد رافعةً له، عندما يقول[21] فقوله غير مفسدها فضلةٌ واردة لرفع الإيهام الحاصل، لمن يدعو على الديار بكثرة المطر ليكون

مفسداً لها، فانظر إلى موقع هذه اللفظة ما أرقه!وما ذاك إلا من أجل ما اشتملت عليه من هذا الاحتراز، ثم يتابع قائلاً معلقاً على البيت غير المتمم، ألا ترى كيف اتهم على ذا الرمة.

ألا يا سْلمى يادار مية على البْلىَ ولا زال مُنْهَلاً بجرعائك القطرُ

ولما كان النقد يمثل رقابة صارمة على النصوص فلم يدع الحاتمي هذا البيت يمر دون أن يتحفظ على المعاني السلبية التي فاضت بها الألفاظ نتيجة الأسلوب الخاطئ الذي اتخذه في التعبير عن حبه لبلده، فبدلاً من أن يحمل السياق الشعور الجميل تجاه الديار، قام بالانحراف بالمعنى والشعور معاً في خط مغاير تماماً، للذي يكنه للديار من محبة لما يكابدهُ من مشاعر الشوق لها. "فالعيب لاحق به في ذلك، من أجل أن في دعائه للدار بانهلال القطر عليها تعفية لرسومها ومحواً لآياتها"[22]. أما صاحب الصناعتين (395هـ) فقد جمعه مع التكميل قائلاً: "هو أن توفي المعنى حظه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلاّ تورده، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلاّ تذكره"[23]، ومثال:

وإنّ صخراً لتأتم الهُداةُ به كأنه عَلَمٌ في رأسه نارُ

لقد نال بيت الخنساء إعجاب النقاد المتلقين لوفرته الدلالية، إذ اغتنت الألفاظ بالثراء الدلالي المكتنز، فصخر بهذا التعبير أشهر من أن يعرف، وتوظيف تضمين دلالة النار قدم للسياق تنويعات دلالية، والصيغة التعبيرية التي جاء بها شكل أسلوباً جديداً أظهر الفخر بثوب غير اعتيادي، واستطاع أن يحول الرثاء إلى فعل منتج للفخر بصورة أكثر إبهاراً وإدهاشاً للمتلقي، وجعلت البيت يجري مجرى المثل، بفضل البناء الأسلوبي الذي جاء عليه مكتملاً تاماً خالياً مما قد يلحق به من النقص. "فقولها في رأسه نار"تتميم عجيب، قالوا لم يستوف أحد هذا المعنى استيفاءها" [24].

ويتضح من تعريف الباقلاني(403هـ) كذلك مدى اهتمامه بقطب اللغة الفني والموضوعي، مشترطاً على المبدع عدم الوقوع بما قد يجلب الإخلال، في الوقت الذي يطالبه بتجويد النص، والتتميم عنده " وهو أن يأتي بالمعنى الذي بدأ به، بجميع المعاني المصححة المتممة المكملة لجودته، من غير أن يُخل ببعضها، ولا أن يغادر شيئاً منها[25].

أما ابن رشيق القيرواني في "العمدة" (456هـ)، فقد تحدث عن مرادفات المصطلح وذكر فوائده واسمعه يقول: "هو التمام أيضاً، وبعضهم يسمي ضرباً منه احتراسا واحتياطا، ومعنى التتميم: أن يحاول الشاعر معنى فلا يدع شيئا يتم به حسنه إلا أورده، وأتى به إما مبالغة وإما احتياطا، واحتراسا من التقصير، ومثاله قول زهير:

مَنْ يَلْقَ يَوْماً على عِلاّتِهِ هَرَماً يَلْقَ السَّمَاحَةَ مِنْهُ والنَدَى خُلُقاً

فقال معلقا على علاته –مبالغة- وتتميم عجيب[26] بالإضافة لموافقة النص لتقاليد النظم السائدة، يعكس البيت احترام الشاعر الواضح لشخص الممدوح، والدارس يتفق مع ابن رشيق في إبداء إعجابه بالنص، ولكنه سيتجاوز الإعجاب إلى تعليل هذا الإعجاب الكامن في تحديد وظيفة الكلمة التي تضمنت

المبالغة، التي ردت الاعتبار إلى السياق الشعري والممدوح، ولبت رغبة المتلقي، فالكلمة "على علاته" باعث قوي على استحضار ما يكنه زهير لهَرِمْ بن سِنان من مشاعر الرضا ذات الاكتناز العاطفي والكثافة الدلالية، لطبيعة المشاعر التي يجملها المبدع للممدوح ما يكفي لتثمير السياق الشعري واغتنائه، واللفظة مدار الحديث – على علاته- تشير في أصل وضعها إلى ما يعتري الجسد من اعتلال فتعطل وظائفه وهذا إدراك واع من زهير لوظائف الحواس بوصفها إحدى الوسائل التي نتوصل بها إلى عناصر الجمال، ولكنها هنا ذات دلالة معنوية تومئ إلى خوارم المروءة، ومذموم الصفات، -وان كان زهير منها براء في نظر الشاعر- وإن وجدت، ففيه من محمود الصفات ما كان محط افتخار العرب في سلم القيم المعنوية، فالسماحة والندى اللتان أصبحتا سلوكا ثابتا وسمتين بارزتين لشخصية هرم تكفيان لستر العلات – إن وجدت، كما ذكر – فكرست الكلمة بالتتميم مفهوماً أخلاقياً في هرم كان العرب قد تواضعوا على مدحه في الإرث الشعري فبالكلمة – على علاته – تكامل خطاب القراءة مع خطاب النص.

أما أسامه بن منقذ (448 هـ) في "البديع" فقال: اعلم أن التتميم أن يذكر الشاعر معنى، ولا يغادر شيئا يتم به، إلا أتى به، فيتكامل له الحسن والإحسان، ويبقى البيت ناقص الكلام، فيحتاج إلى ما يتممه به من كلمة، فوافق ما في البيت من تطبيق أو تجنيس[26] ومثال الجناس، قول الشاعر:

بدر أطاعت فيك بادرة النوى ولعاً وشمسُ أولعت بشماسِ

تم البيت دون قوله ولعاً، واحتاج إلى كلمة أخرى، فأتى بها مجانسة لأولعت في البيت، ولولا ذلك لكانت حشواً، ومثال التطبيق:

وخفُوقُ قلبٍ لو رأيْتِ لَهِيبَه يا جَنْتي لظننت فيها جَهَنمْا

تم البيت دون قوله يا جنتي، فأتى بها مطابقة لجهنم، وبعضهم يسميه التتبيع[27]، لم يكتف الدارس بما ذكره ابن منقذ ويعتبر ذلك ظلماً للمصطلح وللشاعر. لأن بناء المعنى ينتج برأي الدارس عن تداخل القارئ في النص، وتفعيل آليات بناء المعنى وإنتاج دلالاته، فمن غير المعقول أن يأتي الطباق في السياق ليكون فضلة حائرة تبحث عن مكان ما داخل النص خالقة متاهات لفظية، والدارس ينظر إلى لفظة – يا جنتي – بمقابل "جهنما" ليكشف الطباق عن حجم المعاناة بفعل ما يكابده فيتوسل الشاعر بالتتميم للمتلقي ليستشعر معه آلامه، وليكون الطباق جسراً ينقل عبره سياطاً من نار المعاناة. فالطباق يجيء ليدشن وعي المتلقي بمعاناة الشاعر، وما يكتم من حب ولوعة – بركان من الانفعالات ومزيج من المشاعر المختلطة – بين الشوق واللوعة، وهذا هو التتميم النفسي بنظر الدارس الذي يجيء ليجسد أزمة المبدع، في الوقت الذي ينقذ النص من ابتذال المعنى، أو ركاكة التعبير، وتحول تجربة الشاعر إلى فعل انتشاء، بتلمس اللحظة الجمالية في النص، وفي هذا السياق يجدر بالدارس أن يذكر هنا أن صاحب الطراز يورد البيت نفسه كشاهد على وظائف التتميم الذي يجيء لإقامة الوزن، فان المعنى تام، لكنه لما كان الوزن غير مستقيم إذ البحر هو الكامل، وعجز البيت مكسور الوزن في متفاعلن، لو انخرم عن قوله يا جنتي، أتى بها من أجل استقامة الزنة لا غير، فحصل طباق وحسن موقع لا يوجد مع حذفها، ولو قال عوضاً عنها (يا منيتي) لاستقام الوزن، لكن لا طباق فيها، ولا يكون لها موقع حسن[28].

وقد عرف الاحتراس:هو أن يكون على الشاعر طعن، فيحترس منه، مثال "فأتوا حرثكم أنى شئتم" لما كانت أنى تحتمل معنيين: معنى كيف، ومعنى أين، احترس الباري بكلمة (حرثكم)، لأن الموضع المكروه ليس بحرث، والحرث موضع الزرع.....[29]

وإذا جاوزنا ابن منقذ إلى ابن أبي الأصبع المصري (654هـ) فقد قدم للتمام بأنه هو الذي سماه الحاتمي، التمام وسماه ابن المعتز اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود المتكلم فيتمه، وشرح حده، إنه الكلمة التي إذا طرحت من الكلام نقص حسن معناه أو مبالغته مع أن لفظهُ يوهم بأنه تام، وهو على ضربين: ضرب في المعاني، وضرب في الألفاظ، فالذي في المعاني فهو تتميم المعنى، والذي في الألفاظ فهو تتميم الوزن، والأول هو الذي قدمنا حده، ومجيئه على وجهين: للمبالغة والاحتياط، ويجيء في المقاطع كما يجيء في الحشو[30] "وجعلنا في ذريته النبوة والكتاب وآتيناه أجره في الدنيا وإنه في الآخرة لمن الصالحين"[31]، فجاءت الفاصلة كلها تتميماً، لأن المعنى ناقص بدونها، لكنه متى جاء في المقاطع سمى إيغالا، ويكثر مجيئه في الحشو " من عمل صالحاً من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة"[32] فقوله تعالى (من ذكر أو أنثى) تتميم، وقوله (وهو مؤمن) تتميم ثان في غاية البلاغة، التي يذكرها تم معنى الكلام، وجرى على الصحة، ولو حذفت هاتان الجملتان لنقص معناه، واختل منه حسن البيان[33]، أما الذي في الألفاظ فهو الذي يؤتى به لإقامة الوزن بحيث لو طرحت الكلمة استقل معنى البيت بدونها، وهو على ضربين: كلمة لا يفيد مجيئها إلا إقامة الوزن فقط، وأخرى تفيد مع إقامة الوزن ضرباً من المحاسن، والأولى من العيوب والثانية من النعوت لا يحدث أي شيء[34]، والدارس هنا يختلف مع العدواني لأن "يا جنتي" معها ينكسر بحر الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن في حين يتفق مع صاحب الطراز فيما ذهب إليه إذ يقترح أن يوضع مكان يا جنتي، يا منيتي، كي يستقيم الوزن.

أما التكميل عنده وهو أن يأتي المتكلم أو الشاعر بمعنى من معاني المدح أو غيره من فنون الشعر وأغراضه، ثم يرى مدحه بالاقتصار على ذلك المعنى فقط غير كامل، فيكمله بمعنى آخر، كمن أراد مدح إنسان بالشجاعة، ورأى مدحه بالاقتصار عليها دون الكرم مثلا غير كامل، فكمله بذكر الكرم، أو بالبأس دون الحلم، وما أشبهه[35] وقد جاء منه في الكتاب العزيز قوله تعالى:" فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه أذلة على المؤمنين، أعزة على الكافرين"[36] فانظر إلى هذه البلاغة، فإنه – سبحانه وتعالى –علم – وهو أعلم – أنه لو اقتصر على وصفهم بالذلة على المؤمنين، وإن كانت صفة مدح. إذ وصفهم بالرياضة لإخوانهم المؤمنين والانقياد لأمورهم كان المدح غير كامل، فكمل مدحهم بأن وصفهم بالعزة على الكافرين، فأتى بوصفهم بالإمتاع منهم والغلبة لهم، وكذلك قوله "محمد رسول الله والذين معهم أشداء على الكفار رحماء بينهم"[37] ومثاله من الشعر قول كعب بن سعد الغنوي:

حليمٌ إذا مَا الحِلْمُ زيَّنَ أهْلَهُ مَعَ الحِلْمِ في عَيْنِ العَدُوِّ مَهِيبُ

فقوله حليم مدح حسن، وقوله إذا ما الحلم زين أهله احتراس، لولاه لكان المدح مدخولا، إذ بعض التغاضي قد يكون عن عجز يوهم أنه حلم، فإن التجاوز لا يكون حلماً محققاً إلا إذا كان عن قدرة، وهو الذي قصده الشاعر، فحاصل قول الغنوي أن ممدوحه حليم في الوضع الذي يحسن فيه الحلم، ثم رأى أن المدح بمجرد الحلم لا يكمل به المدح؛ لأن من لا يعرف منه إلا الحلم، ربما طمع فيه عدوه ونال منه

ما يذم بسببه، فكمل مدحه بان قال (مع الحلم في عين العدو مهيب)، ولقد أحسن هذا الشاعر في احتراسه في صدر البيت وعجزه معا باحتراسين حسنين، أما الذي في الصدر فقد تقدم تنبيهنا عليه وهو قوله إذا ما حلم زين أهله، وأما الذي في العجز فقوله مع الحلم في عين العدو مهيب، لأن المهابة قد تكون مع الجهل[38] ومن التكميل في النسيب قول كثير:

لو أنَّ عَزّة خَاصمتْ شمسَ الضُحى في الحُسْنِ عندَ مُوفَّقٍ لقضَى لها

فقوله عند موفق تكميل حسن، إلا أنه دون الأول وإنما كان مثل هذا تكميلا لأنه لو قال(عند محكم) تم المعنى لكنه في قوله عند موفق زيادة كمل بها حسن البيت والسامع يجد لهذه اللفظة من الموقع الحلو في النفس ما ليس للأول إذ ليس كل محكم موفقاً فان الموفق من الحكام من قضى بالحق لأهله، وفي ذلك إشارة إلى أن عزة تستحق الحسن دون شمس الضحى، فيكون بهذه اللفظ مع التكميل مبالغة والتكميل ها هنا من تكميل المعاني النفسية لا تكميل المعاني البديعية ولا الفنون[39] والدارس يذهب إلى المنزلة العالية التي تحتلها عزة عند كثير تؤهله لأن يباهي بها شمس الضحى، فالبهاء والوضاحة والجمال المتوفر لدى عزة كما يراها كثير تمكنها من دخول مواجهة صعبة تخوضها مع ما تواضع عليه العرب كمصدر جرى العرب على جعله مشبهاً به، ولكنها منافسة محسومة النتائج، وهذه من المبالغات الحسنة التي تعكس إعجاب الشاعر وولعه بعزة محمودة العواقب مع الشمس في نظر كثير وهذه من المبالغات الحسنه التي جعلت كثيراً متأكداً من نتيجة المنافسة حتى لو كانت عند حاكم له أدنى معرفه بالجمال. وما وهم به المؤلفون في هذا الموضع أنهم خلطوا التكميل بالتتميم إذ ساقوا في باب التتميم شواهد التكميل؛ لأن كلاً منهم ذكر قول عوف بن ملحم من شواهد التتميم[40]:

إنَّ الثمانين وبلغتها قد أحوجَتْ سمعي إلى ترجُمان

ومعنى البيت تام من دون (وبلغتها)، وإذ لم يكن المعنى ناقصا فكيف يسمى هذا تتميماً، وإنما هو تكميل وما غلطهم إلا من كونهم لم يفرقوا بين تتميم الألفاظ وتتميم المعاني، ويقول المتنبي أيضاً[41]:

ويحتقر الدنيا احتقار مُجَربٍ يرى كل ما فيها وحاشاك فانيا

أما في ما يخص فارس القوافي المتنبي فبيته يختصر تجربة حياةٍ بأكملها خبرةً في الرجال وفي الحياة في مواقف مختلفة تكفيه لأن يتخذ هذا الموقف الساخر من الحياة، وقد خبر الدنيا وجربها وانتهى إلى نتيجة كل ما في الوجود -كما يعتقد- لا يستحق الاهتمام والاحترام، وهذا معروفٌ عن المتنبي، والحديث بهذه الصيغة لا يستثني حتى الممدوح لكن المتنبي يستدرك في الوقت المناسب كي لا يُساء فهمه فجاءت عبارة -وحاشاك- لتخرج الممدوح من دائرة المحتقر من الحياة، أو عديمة الفائدة بل لتجعل منه أعني منه الممدوح محوراً هاماً ومحفزاً للمتنبي لأن يكون لهُ أملاً فيها أعني الحياة لذا عدّه صاحب تحرير التحبير في باب التتميم وهو مثل الأول وإن زاد على الأول أدنى زيادة لما في لفظة حاشاك بعد ذكر الفناء من حسن الأدب مع الممدوح، والفرق بين التتميم والتكميل أن التتميم يرد على المعنى الناقص فيتممه والتكميل يرد على المعنى التام فيكمله، إذ كان الكمال أمراً زائداً على التمام. والتتميم لا يكون إلاّ في المعاني دون الفنون، أعني بالمعاني معاني النفس، لا معاني البديع[42].

وإذا وصلنا إلى حازم القرطاجني (684 هـ) فإننا ندرك مدى إلحاحه على العبارة في النظم والشروط الفنية التي يجب أن يراعيهما الشاعر في بناء البيت إلا سعيا وراء التمام والكمال، فيجب أن يراعي الشاعر فيهما حسن التأليف وتلاؤمه، والتسهل في العبارات، وترك التكلف ومراعاة حسن الوضع، ومجانبة الزيادة والحشو، ومن ثم اختيار العبارات المستعذبة الجزلة[43].

وإذا ما وصل الباحث إلى ابن النقيب (698هـ)، فقد عرف التتميم من خلال تركيزه على الفوائد التي يمنحها المصطلح للسياق والمتلقي على حدّ سواء، والتي تبعد النص عن التعقيد اللفظي والابتذال وتنقذه من الركاكة والإغماض، وتحببه للنفس وتثبته فيها. والتتميم عنده "هو أن تردف الكلام بكلمة ترفع عنه اللبس، وتقربه الى الفهم، وتزيل عنه الوهم، وتقرره في النفس[44]". فمن ذلك قوله تعالى:"ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم"[45] والتكميل عنده وهو " أن يأتي المتكلم أو الشاعر بمعنى من معاني المدح أو غيره من فنون النظم والنثر ثم يرى مدحه فيه اقتصاراً وقصوراً عن الغرض، وانه يحتاج إلى تكميل يزيده بياناً وإيضاحاً فيكمله بمعنى آخر[46].

أما صاحب "حسن التوسل" شهاب الدين محمود الحلبي (725هـ)، فقد نقل فيما يخص التتميم عن صاحب تحرير التحبير. ولذا اكتفى الدارس بالإشارة إليه في موضعه، وسيكتفي بالإشارة إلى رأيه في التكميل: وهو أن يأتي المتكلم أو الشاعر بمعنى من مدح أو غيره من فنون الكلم وأغراضه، ثم يرى مدحه بالاقتصار على ذلك المعنى فقط غير كامل، كمن أراد مدح إنسان بالشجاعة ثم رأى الاقتصار عليهما دون مدحه بالكرم مثلا غير كامل، أو بالبأس دون الحل[47]، ومن ملح التكميل قول السموأل:

وما مات منا سَيِّدٌ في فِراشِهِ ولا طُلَّ مِنَّا حَيْثُ كان قَتِيلُ

لأن صدر البيت وإن تضمن وصفهم بالإقدام والصبر، ربما أوهم العجز، لأن قتل الجميع يدل على الوهن والقلة، فكمله بأخذهم الثأر، وكمل حسنه بقوله – حيث كان – فانه أبلغ في الشجاعة، فأية بلاغة هذه التي انتهى بها البيت بواسطة التتميم حيث كان، فالافتخار بشجاعته وقومه دّل عليه صدر البيت. ولكي يثبت المعنى في ذهن المتلقي لاحقه في عجز البيت كي لا يذهب وهم المتلقي أن قتلهم ربما كان عن خوف وهروب لكنه أثبت أنهم يثبتون ويواجهون حتى اللحظة النهائية[48].

وإذا جاوزنا صاحب حسن التوسل إلى صاحب "جوهر الكنز" نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبي (737هـ) فإن الدارس يرى أنه قد اتفق مع قدامة في اعتباره وصفاً للمعنى، إذ قال: "هذا الباب من نعوت المعاني، وحقيقته أن تذكر معنى فلا تغادر شيئاً يتم به ذلك المعنى، إلا أتيت به مكملاً لنقصه، وفائدته تكميل نقص المعاني وتوفية المقاصد منها، أما التكميل عنده فهو أن " يرد المتكلم على المعنى التام فيكمله بمعنى زائد على التمام "[49]. وأما القزويني (739هـ) في شرح التلخيص فتحدث عن المصطلحين تحت باب الإطناب، لكن حديثه جاء لتحديد المكان فقط دونما تعليق. وقد عدّ التكميل والتتميم تحت باب الإطناب، قال: وأما بالتكميل ويسمى الاحتراس أيضاً، وهو أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفعه. وهذا الدافع قد يكون في وسط الكلام كقول طرفة:

فسقى ديارَك غيرُ مفْسِدِهَا صَوْبُ الربيع وديمَةٌ تَهمي[50]

فلما كان المطر مما سبب الخراب دفع هذا الوهم بقوله:- غير مفسدها- وقد يكون الدافع في آخر الكلام، نحو قوله تعالى:- "فسوف يأتي اللّه بقوم يحبهم ويحبونه أذلة على المؤمنين أعزة على الكافرين"[51] فانه لو اقتصر على وصفهم بالذلة على المؤمنين، لتوهم أن ذلتهم لضعفهم، فلما قيل – أعزة على الكافرين – علم أنها منهم تواضع لهم، ولذا عُدِّى الذل بـ "على" لتضمين معنى العطف، كأنه قيل عاطفين عليهم على وجه التذلل والتواضع، ويجوز أن يكون التعدي بعلى، لأن المعنى أنهم مع شرفهم وعلو طبقتهم وفضلهم على المؤمنين، خافضون لهم أجنحتهم[52]. وأما التتميم وهو أن يؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضله تفيد لنكتة بلاغية نحو قوله تعالى[53]:" ويطعمون الطعام على حبه" أي مع حبه[54]، "أي مع اشتهائهم الطعام وحاجتهم إليه".

أما الزركشي (8هـ) في "البرهان" في علوم القرآن، فعد التتميم عملية قصدية من قبل المبدع وأسلوباً يراوغ به على المتلقي ليمتحن قدرته، وعند تيقنه من أن المتلقي قد لا يستطيع مجاراة الشاعر في إبداعه، يضطر أن يعود لنصه ويشرحه ويتممه كما تحدث عن أغراضه وهذا أن يتم الكلام فيلحق به ما يكمله إما مبالغة، أو احترازاً، أو احتياطاً، وقيل: هو أن يأخذ في معنى فيذكره غير مشروح، وربما كان السامع لا يتأمله ليعود المتكلم إليه شرحاً[55].

والسجلماسي (8هـ) تحدث عن التتميم ولم يأت بجديد عمن سبقه من النقاد وفي حديثهم عن الوظائف التي يؤديها في النصوص، وقد جمعه مع التكميل، وهو بهذا يتفق مع العسكري في الصناعتين، قول مركب من جزءين أحدهما وهو الثاني تكمله الأول واقعة في أثنائه إما مبالغة وإما احتياطا واحترازا من التقصير، ونرسمه بأن يحاول المتكلم معنى فلا يدع شيئا يتم به إلا أورده[56]، وهذا النوع المدعو أيضاً عند قوم التكميل[57]،

هيجان اللون كالذهب المصفى صبيحة مُزنة يجنيه جان

فتمم بقوله (صبيحة مزنة) على طريق المبالغة، وذلك أن معدن الذهب بناحية اليمن إذ اشتد المطر عليه جلاه، فصار له بريق من بعيد، وسهل على ملتمسه لقطة[58].

والعلوي في "الطراز" (8هـ) من القلائل الذين عرفوا التتميم بلاغياً، وذكر فوائده وفرق بينه وبين الإكمال من ناحية اللغة، التتميم عنده تقيد الكلام بفضله لقصد المبالغة أو للصيانة عن احتمال الخطأ أو لتقويم الوزن، ويرد على أوجه ثلاث: للمبالغة، ويكتفي الدارس بما علق عليه في مكانه عند ابن رشيق القيرواني لإقامة (الوزن)، وللصيانة. والإكمال عنده أن تذكر شيئاً من أفانين الكلام فترى في إفادته المدح كأنه ناقص لكونه موهماً بعيب من جهة دلالة مفهومه، فتأتي بجملة فتكمله بها تكون رافعةً لذلك العيب المتوهم[59].

والتفرقة بين الإكمال والتتميم ظاهرة مع كونهما مشتركين في أنهما إنما زيدا من أجل رفع الوهم عن تخيل ما يحيط من المدح ويسقطه، وحاصلهما من جهة اللفظ ومن جهة المعنى، أما من جهة اللفظ فهو أن التتميم يقال في شيء نقص ثم تم بغيره، بخلاف الإكمال فإنه تام لم ينقص منه شيء خلا أنه أكمل بغيره فصار الأول بالزيادة تاماً وصار الثاني بالزيادة كاملاً[60]. وأما ابن معصوم المدني في "أنوار

الربيع" (1120هـ) فقد تحدث عن التكميل: قائلاً هو عبارة عن أن يأتي المتكلم بمعنى تام في فن فيرى الاقتصار عليه ناقصاً فيكمله بمعنى آخر في غير ذلك الفصل الذي أتى به أولاً[61].

وفي نهاية البحث يخلص الدارس إلى أن التتميم أحد المفردات النقدية الهامة التي تدخل في السياقات الأدبية لتقوم بوظائف غير اعتيادية، فهو يمنح السياقات والتراكيب ديناميكية خاصة، ويحولها إلى لغة شعرية، بالإضافة إلى مخاطبة عقل المتلقي، فهو يعزف على ذائقته، وأفق انتظاره، وهو بهذا الفهم، حسب الدارس، أحد التقنيات الفنية التي يتكئ عليها مبدع النص لغايات تجويد النصوص، بالإضافة إلى أنه جسرٌ تعبر المعاني منه تامة مؤكدة قارة في النفس واضحة، ويصبح المعنى به بعيداً عن كل الشكوك، وأشكال التشويش، لأنه بالتتميم تبتعد كل أشكال وأسباب الغموض، والتعقيد اللفظي، وكل ما من شأنه أن يربك المتلقي، ويمارس تشويهاً في النفس، ويرى الدارس كيف انصب الحديث في المدونة النقدية القديمة على تعريف المصطلح، والمحاولة الدؤوب على وضع حد له، في الوقت الذي ركزت فيه على ذكر فوائده التي حصرت منذ الجاحظ في إصابة المقدار، وغيرها من الفوائد كالاحتراس، والصيانة، والاحتياط، وإزالة الوهم، ورفع اللبس، والمبالغة، والتوكيد، وتقرير المعنى في النفس، في الوقت الذي لمس فيه الدارس ندرة الحديث عن القيم الجمالية التي يحققها المصطلح في النصوص كما بدا من تعليقاتهم المقتضبة على الأمثلة التي يسوقونها.

وقد لمس الدارس أن المصطلح شديد التزأبق، وهو من المصطلحات الهلامية المراوغة التي تسعى للانفلات والانعتاق من ربقة الأسر والتحديد، ذلك أنه كان يتزيا في النصوص بتمظهرات مختلفة، أثبت ذلك واقع الأمثلة التي ضربها عليه من النقاد، فأنت واجد المثال الواحد تحت مسميات مختلفة، وليكون شاهداً على وظائف متعددة.

كما لمس الدارس أن المصطلح يحضر في النصوص بطرق مختلفة، فقد وجده مرة في وسط الكلام، وأخرى في آخره، في الوقت نفسه الذي يحضر فيه في المقاطع، يجيء في الحشو، والتتميم يتأبى مكانياً أيضاً في مساحة بعينها، فهو يأتي بالمعاني، كما يتموضع في الألفاظ، فتتميم المعاني ينشطر باتجاهين، منها فيما هو في المعاني البديعية، وهنا يكون من نعوت المعاني، وأخرى تتجاوز ذلك إلى المعاني النفيسة، وأما الذي في الألفاظ فيتخذ من الوزن سبيلا لحضوره، وقد حار النقاد في تسميته، فقد ورد تحت مسميات مختلفة كالتمام والكمال والتكميل والاعتراض، وقد جاء تحت موضوعات من مثل الاحتراس، وهنا يتداخل المصطلح مع وظيفته، كما سمي عند بعض النقاد اعتراضاً، وقد استقل أحياناً بعنوان منفصل، في حين وجده الدارس مرات تحت عنوانات عامة كالإطناب، وقد تعرض له البعض الآخر تضميناً تحت أحاديث نقدية متخصصة كما حصل عند الجاحظ وابن طباطبا وحازم القرطاجني.

Perfection between Theory and Practice in Old Literary Criticism

Hashim Al-Azzam, *Irbid College, Al-Balqa Applied University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This research sought to examine the technical term of perfection in old critical writings by following the historical approach in tracing the term and studying the technical words which replaced the term and carried its implication.

The research discriminated between perfection and these technical words. It also emphasized the functions which perfection performs in contexts and texts through a technical analytical and study. These functions reveal the fact that perfection is a technical necessity which serves meanings in order to avoid the occurrence of errors.

قدم البحث للنشر في 2009/2/2 وقبل في 2009/4/30

الهوامش:

1 ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي-ج14، ص53، دار إحياء التراث العربي- مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان.

2 أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت،1965، ص65

3 الطاهر أحمد، ترتيب القاموس المحيط، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان ص 378-380

4 البيان والتبيين جـ1، ص247، نقلاً عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص252.

5 ابن قتيبة الدينوري أبو عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط3، 1977، ص70.

6 المصدر نفسه ص71.

7 الشعر والشعراء ص72.

8 أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبدالتواب-مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1995،2،ص84.

9 المصدر نفسه ص81.

10 المصدر نفسه 72.

11 محمد بن عباد، التلقي والتأويل، مجلة علامات المغربية، ع10، ص20.
12 محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، تحقيق عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص102.
13 المصدر نفسه ص102.
14 المصدر نفسه ص103.
15 أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص144،145.
16 نقد الشعر، 145.
17 التناسب في الشعر- رسالة ماجستير- إعداد عائشة عبدالحميد الجنيدي-جامعة اليرموك 1994، ص18.
18 وانظر الموشح للمرزباني عن التناسب في الشعر، ص13.
19 نقلاً عن قواعد الشعر، ص81.
20 حلية المحاضرة، لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد للنشر ج1 تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، 1979، ص378-380.
21 يحيى بن حمزة العلوي، الطراز ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ص107.
22 المصدر نفسه ص153.
23 أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميمة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984، ط2، ص 434-436.
24 المصدر نفسه ص 434-436.
25 إعجاز القرآن لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، ط3، دار المعارف، مصر،ص78.
26 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، 1981، ط5، ج1، ص200.
27 أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، الجمهورية العربية المتحدة، دارالثقافة، ص53-54.
28 البديع في نقد الشعر، ص 55-56.
29 الطراز، ص 105.
30 سورة البقرة، الآية 223.

31 تحرير التحبير ابن أبي الأصبع العدواني المصري 654 هـ، تحقيق خفي محمد شرف القاهرة، 1383 هـ ص127، 128، وأنظر حسن التوسل ص226.
32 العنكبوت الايه 27.
33 النحل الايه 97.
34 تحرير التحبير ص 127.
35 المصدر نفسه ص 127.
36 المصدر نفسه 357.
37 سورة المائدة، آية 54.
38 سورة الفتح، آية 29.
39 تحرير التجير ص 357.
40 المصدر نفسه 359.
41 تحرير التحبير، ابن أبي الأصبع العدواني المصري، تحقيق خفي محمد شرف، القاهرة،1383هـ، ص360.
42 المصدر نفسه ص36-37.
43 المصدر نفسه ص 362.
44 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1993، ص 568.
45 مقدمة تفسير ابن النقيب أبو عبد الله جمال الدين البلخي ابن النقيب، تحقيق زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1995، ص 184.
46 الأنعام آية 38.
47 مقدمة تفسير ابن النقيب ص 182.
48 حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (725هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، ص287-288.
49 المصدر نفسه ص 288.
50 جوهر الكنز، نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبي، تحقيق محمد زغول سلام، دار المعارف،الإسكندرية، 1980، ص132.
51 شرح التلخيص في علوم البلاغة، القزويني، محمد هاشم دردوري، دار الجيل ط2، 1982، ص115-116.
52 سورة المائدة، آية 54.
53 شرح التلخيص، ص310-311.
54 المصدر نفسه ص 310، ص 11.

55 سورة الإنسان، آية 8.
56 البرهان في علوم القرآن، للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، ص70.
57 المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع محمد أبو القاسم السجلماسي، تحقيق طلا الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ص 323.
58 المصدر نفسه ص 324.
59 المنزع البديع ص106.
60 الطراز، ص 107.
61 المصدر نفسه ص 105.
62 أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، ج5، حققه شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1969، ط1، ص 187.

المصادر والمراجع

ابن النقيب أبو عبدالله جمال الدين البلخي، **مقدمة تفسير ابن النقيب**، تحقيق زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995.

ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1980.

ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط3، 1979.

ابن معصوم، المدني علي صدر الدين، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق شاكر هادي شكر، 1999.

ابن منظور، جمال الدين بن مكرم، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، ج14، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان.

ابن منقذ، أسامة، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق أحمد أحمد بدوي، الجمهورية العربية المتحدة، دار الثقافة.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، **إعجاز القران**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف مصر، ط3.

البغدادي، الطاهر احمد، **ترتيب القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1979.

بن عياد، محمد، **التلقي والتأويل**، علامات المغربية، 10-ع10، 1998، المغرب.

ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيي، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995، ط2.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، 1969.

الجنيدي، عائشة عبدالحميد، **التناسب في الشعر**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1994.

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن، **حلية المحاضرة**، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة، دار الرشيد، تحقيق جعفر الكتاني، جـ1، 1979.

الحسن، عايش، **فكرة الاعتدال في الشعر**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، 1999.

الحلبي، شهاب الدين محمود حسن، **التوسل إلى صناعة الترسل**، تحقيق أكرم عثمان يوسف.

الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل، **جوهر الكنز**، تحقيق محمد زغول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، 1980.

الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله، دار المعارف.

الزاوي، طاهر أحمد، **ترتيب القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1979.

الزركشي، للإمام بدر الدين عبد الله، **البرهان في علوم القران**، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ج3.

الزمخشري ، حرز الله أبو القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت 1965.

السجلماسي، أبو محمد القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط.

عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1993، ط2.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، **كتاب الصناعتين**، تحقيق مفيد قميحه، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 1984، ط2.

عصفور، جابر أحمد، **مفهوم الشعر**، دار الثقافة، القاهرة، 1978.

العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز**، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

قدامة، أبو الفرج بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

القزويني، الإمام الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح**، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب اللبناني، ط4، 1975.

القزويني، **شرح التلخيص في علوم البلاغة**، محمد هاشم دريدري، دار الجيل، ط2، 1982.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، دار الجيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،1981، ط5.

المرزباني، الموشح، نقلاً عن أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية**.

المرزوقي، **نقلاً عن الاعتدال في الشعر**، رسالة دكتوراة، حسن عايش، جامعة اليرموك 1999.

المصري، ابن أبي الإصبع العدواني، **تحرير التحبير**، تحقيق حنفي محمد شرف، القاهرة، 1383هـ.

مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مكتبة لبنان.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 877- 887

ثقافة المُرسل في "أوراق عربية" الشخصيات التراثية والمعاصرة أنموذجاً

عبد الباسط مراشدة *

ملخص

يعمد هذا البحث إلى تجلية ثقافة المرسل في مقالات خالد الكركي (أوراق عربية)[1] من خلال توظيف الشخصيات التراثية والمعاصرة للوصول إلى مرجعيات المرسل، والحكم على ثقافته.

كما عمد البحث إلى إظهار طرائق توظيف الشخصيات، وخاصة التراثية منها، وتقنيات حضور الشخصيات في أطر فنية متنوعة؛ حوّل التاريخي فيها إلى أدبي إبداعي، إذ اتكأ على أنماط فنية متنوعة لإظهار مقالاته حين حضر التاريخي وفق تقنيات التناص وتقنيات السرد واللغة الشعرية، وكان الاختيار (اختيار الشخصيات) له دور في تجلية مرجعيته الثقافية التاريخية خصوصاً والتراثية بشكل عام.

المقدمة

مفهوم المقالة الإبداعية والمرسل

ينحصر مفهوم المقالة لغوياً في الجذر (ق و ل) وهو متشابه في المعاجم وهو ما يقال و"قال يقول، قولاً وقيلاً وقولة ومقالاً ومقالة"[2].

والمفهوم المعجمي لا يبيّن المعنى الاصطلاحي فهو لا يشكل الدلالة الفنية لمفهوم المقالة، ذلك المفهوم المنزلق، حيث أجد كثيراً من التعريفات لها ومنها ما جاء على لسان (جونسون): "فهي نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام، وهي قطعة لا تجري على نسق معلوم ولم يتم هضمها في نفس كاتبها"[3].

وجاء عند (موري) أنها "قطعة إنشائية ذات طول معتدل تدور حول موضوع معين أو جزء منه..." [4].

كما يوجد تعريفها في كثير من المصادر المتخصصة أو المعاجم كما في (قاموس أكسفورد) ومعجم (لاروس) وغيرهما[5].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

وكثير من هذه التعريفات لا تلتقي فيما بينهما إلا في الإطار العام الذي يشير إلى أنها قطعة نثرية متوسطه الطول تعبِّر عن موضوع محدد.

والمقالة تنقسم وفق لغتها وأسلوبها إلى مقالة ذات لغة مباشرة، أو لغة وظيفية هدفها إيصال المعنى وعليه فإن الألفاظ تأخذ جانب المعنى المعجمي فيها أي الكتابة من (درجة الصفر) كما يقول رولان بارت[6]، أو اللغة التي لا (انزياح) [7] فيها فلا توظف إلا باللفظ على قد المعنى وهي خلو من الفنيات فهدفها غير فني.

أما القسم الثاني للمقالة فهدفه في لغته وهو الذي يحوي لغة فيها انزياح، وهي لغة الكتابة من فوق (الصفر)، إذا إن هدفها جمالي فني، فتجد اللغة الإبداعية متكئة على الفنيات من انزياحات لغوية وبلاغية.

ويقارن نبيل حداد بين المقالتين حيث يقول: "فالكتابة الصحفية، بشتى أشكالها وأنواعها، كتابة وظيفية، ترتبط بغاية معينة، وهدف علمي محدد، في حين تنتمي المقالة الأدبية.. إلى ما يسمى بالكتابة الإبداعية (أو الفنية) وهو ضرب من الكتابة لا يتعرض هدفاً علمياً وتكون اللغة فيه مجردَ أداة توصيل، بل إن غايته جمالية في المقام الأول، وتأتي الغاية الوظيفية في الهدف الثاني، واللغة هنا ليست مجرد أداة تواصل، بل هي وسيلة خلق وإبداع، وأداة تصوير لا تقرير"[8].

واللغة الإبداعية تتفاوت في أدائها الفني ما بين اللغة بمستوى الصفر إلى لغة مفعمة بالاختصار والتكثيف والانزياح "فالقصيدة العظيمة – مثلاً- لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء وهي ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة. إنها عالم ذو أبعاد ... عالم متموج متداخل كثيف بشفافية تعيش فيها وتعجز بالقبض عليها..." [9].

واللغة الإبداعية تتشكل من اندماج غريب بين عناصرها والمبدع إذ يحضر البعد النفسي مخالطاً اللغة والرموز والصور والانزياحات، ومنها التراث أو وظيفة التراث فيظهر في تقنية التناص أو الثقافة (ثقافة المُرسل) كما تظهر شخصية المبدع في الاختيار ابتداء من الاختيارات اللغوية وانتهاء باختيار الموقف التاريخي أو الشخصية التراثية. أو ذاكرة المكان... الخ.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك دمجاً واضحاً ما بين المبدع وإبداعه (فالأسلوب هو الرجل) أو الرجل هو الأسلوب، يقول محمد عبد المطلب في ذلك: "وكلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبي – ازداد دلالة على ذات نفسه.. فالأديب لا يكون أديباً إلا إذا تفرد بطريقة التعبير، ثم لا تكون العبارات ذات أسلوب معبّر إلا إذا جاءت صورة لصاحبها. والواضح أن الأسلوب بهذا أصبح لوحة إسقاط، باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية[10]، ولفهم

خريطتها النفسية والثقافية والإنسانية، وعلى ذلك فإنه من الممكن أننا نستطيع النفاذ من النصوص الأدبية إلى عوالم شخصية (المُرسل) النفسية والثقافية.

وستكون هذه الورقة قراءة في شخصية خالد الكركي الثقافية من خلال تحليل نصوصه الإبداعية (مقالاته في كتاب أوراق عربية) مركزة القراءة في الشخصية التاريخية أو المعاصرة.

الشخصيات وثقافة المرُسل

تعد كتابات خالد الكركي مسكونة بهاجس التراث ليس فقط في مقالاته محور البحث ولكن في نتاجه الأكاديمي والإبداعي بشكل عام[11] وهذا يشكل إشارة لثقافته المتكئة في جلها على التراث العربي الإسلامي وكيف لا وخالد الكركي عربي أعرابي يتقنع المتنبي[12] ويعجب به وهو العربي الأعرابي أيضاً.

إذن فأعمال الكركي مفعمة بالتراث ، والتراث يشكل قوامها الفكري والفني وهو متشعب في أطر متنوعة الحضور على مستويات فنية وتقنية ومضمونية، إذ أجد نفسي أمام كم هائل من الرؤى المتكئة على التراث المتنوع ، وعليه فإن البحث سيستجلي مقالاته المذكورة من خلال إلقاء الضوء على الشخصيات التراثية والمعاصرة في نصوصه[13].

تجدر الإشارة إلى أن الشخصيات التراثية قد ظهرت في مقالات الكركي وفق أنماط متنوعة تقنياً، فقد ظهرت على سبيل المثال مختلطة ببعضها أي أن الكركي قد جمع أكثر من شخصية في مقالة واحدة وذلك لأنها ربما تتشابه في مواقفها أو طباعها يقول الكركي في مقالته "سهرة خاصة مع عرار"[14]... "لكن ضيوفك الليلة من أمراء الشعر وصعاليك القصيدة المتصلة بالنسب الجاهلي، إلى الشنفري وعروة بن الورد وتأبط شراً ... أقدم إليك ضيفك الأول: بدر شاكر السياب، الرائد في الجديد، الموقف والقصيد، وقد كان بينكما زمن عربي مشترك...".

إن الكركي قد جمع الشعراء الصعاليك وفق مفهوم الاختيار إذ جمع بينهم وهم الثائرون على واقعهم، وهم المجددون في شعرهم جمعهم مع عرار الذي كان ثائراً على واقعه الاجتماعي والسياسي والفكري وكان مجدداً في شعره. وديدن الكركي أن يربط الماضي بالحاضر فجاء السياب شخصية مهمة أيضاً له علاقة بالثورة والتجديد.

إن الاختيار يعد محورياً في وظيفة التراث لدى الكركي وربط الماضي بالحاضر يعد محورياً أيضاً في إطار توظيفه التراث.

وعليه فإنه قد جمع إلى الأعلام القدماء أعلاماً معاصرين إذ يقول في المقالة ذاتها وهو يربط ما بين القديم والجديد يقول: "أمل دنقل ذلك الجنوبي الكبير وتلك السيرة النضالية التي

لها النسيج نفسه الذي لسيرتك ... إنه وردة الدم التي تطلع منها اليمامة والمهلهل وصوت (لا تصالح)، وذكريات السيد المقاتل في حلب (سيف الدولة) والسيد الرخو التابع في مصر (كافور)[15].

إن مقالات الكركي مسكونة بهاجس التاريخ[16]، والحضارة العربية، فلا تنفك عبارته عن التلميح إلى واقعة تاريخية، أو قصيدة، أو مثل، أو إشارة إلى علم. ويبدو إن مقالات الكركي غير قادرة عن التخلي عن التاريخ فها هي في الفقرة السابقة تربط بين دنقل وعرار وبقية الشعراء من تأبط شراً وغيره إلى السياب وها هي تعيد صياغة مضامين شعر دنقل من ملامح قصائده (لا تصالح) وعن رحلة المتنبي إلى مصر والمفارقة ما بين سيف الدولة العربي المقاتل وبين كافور غير العربي السيد الرخو.

ولا يكتفي الكركي بالمادة النثرية العبقة بالتاريخ فحسب، بل إن ملامح مقالاته الفنية تتراوح ما بين الشعر والنثر فلم أجد مقالة إلا ومزج الكركي بين الشعر والنثر فيها، ومقالة (سهرة عربية مع عرار) قد جمع فيها كثيراً من الشعر والشعراء[17].

وفي مقالته (.. ولكن تؤخذ الدنيا غلابا)[18] يجمع أكثر من شخصية تراثية يمتد فيها لتلقي شخصيات معاصرة، وكأن هذا الامتداد يشكل بعداً أسلوبياً، وبعداً فكرياً في أن يجعل الحاضر امتداداً للماضي، حيث حضور التراث في حياتنا ومستقبلنا. فهاهو حين يخاطب (سعد الدين العلمي) إمام المسجد الأقصى ويحضه على الثورة والثبات على موقفه الجهادي يجمع معه أعلاماً كثر تعرضوا للضيم وثاروا على أعدائهم وحرروا أوطانهم ومقدساتهم، من المعتدين، يقول الكركي: "انهض فصباح التحرير قادم .. وانظر حولك إلى شيوخ نضالنا عبر تاريخنا الثوري يتقدمون للسلام على القدس وعليك ... الزمان: القرن السابع الهجري، وسبط بن الجوزي، ومسجد دمشق الأموي غاضبان على الاحتلال الصليبي يصعد الشيخ على المنبر ويلقي على الناس ضفائر النساء ... الزمان: أواسط القرن السابع الهجري وعز الدين بن عبد السلام قد جاوز عتبة الثمانين، وبلاء التتار ينتشر خراباً في وطن أمتنا...)[19].

والجدير بالذكر أن أسلوب الكركي يمتد في كثير من مقالاته في هذا الإطار؛ اختيار الشخصيات والمواقف، والجمع بينهما والامتداد بها إلى حاضرنا، ودعّم ذلك بخلط كثير من الحوادث والإشارات التراثية والشعر القديم والمعاصر.

ويبدو مما تقدم أن المقالات توظف التراث وفق ما هو عليه لا تبدل به تنقل الحوادث التاريخية والشخصيات التراثية والمعاصرة دون انحراف في مثالها التاريخي الحقيقي[20].

لقد أشرت إلى أسلوب ربط التاريخ بالواقع أو الحاضر إذ إن التاريخ امتداد استراتيجي في واقعنا وقد جاء الحاضر أو الواقع مشابهاً للتاريخ لا يغايره غير أن هذا الأسلوب قد تبدل في مقالته (أبو محجن العربي)[21] إذ يجعل الكركي الماضي مغايراً للحاضر وبنى نصه وفق مفارقه ما بين الفارس العربي الحقيقي (أبو محجن الثقفي) وبين فرسان العرب اليوم وهم غير حقيقيين. يقول الكركي بعد ما سرد قصة قيد أبي محجن وأنه شارك بالمعركة رغم قيوده، يقول: "لقيدك هذا المدى، ولشعرك الذكرى، ولسيفك المجد ... مقيداً كنت ولم تفارق روح الفارس، ومقاتلاً كنت فلم تنس روح الوفاء ولك هذا المساء حضورك بين السطور، ونحن نرى القيود وتمنع الفرسان من الانطلاق، والخيل من الرحلة نحو بحر الظلمات، كما في زمن عقبة ... ونحو أرض محتلة هنا، وخليج مهدد بالخطر هناك ... وقد كثر الانحراف، واشتدت الخرافة، وتقاسمت القبائل مجد الأمة الواحدة، وتجرأ على العروبة ناقصو الخلق، والولاء والمروءة".

ويضرب الكركي - مفصلاً هذه المفارقة ما بين زمنين - أمثلة من واقع الهزيمة العربية أمام تحرير المقدسات ودفع الظلم عن الدول العربية.

وتظهر المواجهة أو المفارقة بين زمانيين أو بين شخصيات تاريخية وشخصيات حاضرة في زماننا في مقالته (أبو رغال)[22]، إذ ينقل الكركي نصين: نصاً ترثياً، وآخر معاصراً، حيث يبني مفارقة أمام مقارنة متباينة، يقول الكركي:

نص: "أبرهة هو الذي سار بأصحاب الفيل إلى مكة لإخراب الكعبة، فعدل إلى الطائف، وسار معه أبو رغال ليدله على الطريق السهل إلى مكة، فهلك أبو رغال في الطريق، فرجم قبره، والعرب تتمثل بذلك ..." (المسعودي، مروج الذهب).

وينقل أيضاً خبر: "اقترح عضو الكنيست الصهيوني، أمل نصر الدين، من تكتل ليكود، بتر يد واحدة لأي شخص يدان بإلقاء قنبلة حارقة، أو إشعال حريق، وذلك في مواجهة عدم قدرة سلطات العدو على وضع حد للانتفاضة". (الرأي 1988/6/25).

ولا يختلف الكركي في أسلوبه في أنه يربط الواقعة التاريخية التراثية بالحاضر ضمن أساليب متنوعة تتناغم مع التاريخ تارة وتثير، مفارقة تارة ثانية، وتتضاد مع التراث مرة ثالثة، ففي مقالته (أبو العلاء المعري يصل إلى بغداد) يقلب المعرّي من كونه متشائماً إلى صورة أمل وتفاؤل، بل إنه يجعله مبصراً يرى ويحاور في أمل وتفاؤل كثيراً من الشعراء منهم أبو تمام، والبحتري، والمتنبي. يقول الكركي: أناخ الشيخ راحلته في نزل قريب من دور الكتب والوراقة وألقى نظره على المكان حتى نسي أنه في سجنه الأول وبادر إلى السؤال عن الذين وصلوا من شعراء العرب للإنشاد في مربد النصر الكبير، سأل عن ثلاثة: حبيب والوليد وأحمد وقال: إن الأول لا بد أن

ينشد رائعة في عمورية "السيف أصدق" بينما يقدم الثاني قصيدة سينية جديدة في رثاء إيوان كسرى، أما أبو الطيب فواحدة تشبه رائعته في مطلعها:

لهذا اليوم بعد غدٍ أجيج ونار في العدو لها أجيج[23]

والكركي في الفقرة السابقة يقلب شخصيته التراثية وفقاً لمقتضى مضامين مقالته فيحول الأعمى إلى مبصر ويجمع معه أبا تمام والبحتري والمتنبي وفق مشهد قصصي خاص لا يعرف بالتاريخ إذ جعل هذا النقل التاريخي فيه انزياح عن واقعه، وهذه مهمة الأدب وتعامله مع التراث، فهو ينظر إليه من منظار معاصر أو من منظار نفسي وحداثي خاص ويعيد صياغته وفق هذه الرؤية.

سمات فنية في مقالات الكركي

لم ينقل الكركي التاريخ نقلاً غير فني، أي أنه لم ينقله بوصفه تاريخياً فحسب، بل انحرف فيه ضمن محاور فنية متنوعة أضفى عليها أبعاداً فنية، منها أن بعض النصوص كان يأتي في مشهدٍ درامي وكأن المتلقي أمام عمل قصصي من مثل ما جاء في تصوير المعري وهو ينزل في نُزل في بغداد في مقالته السابقة (أبو العلاء المعري يصل إلى بغداد) كما جاءت صورة نقل الحدث التاريخي وفق نمط سردي تصويري (حدث سينمائي أو مسرحي) ولا يختلف نقل الحدث التاريخي في مقالته (أبو رغال) عن المشهد السابق، إلا أن أسلوب

القص بوساطة راوٍ كان أساسياً في مشهد النص (نص المسعودي).

وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من النصوص (المقالة) كانت تتكئ على أنماط من السرد والمزاوجة ما بين السرد بمشاهده وروايته، إلى الحوار وغير ذلك من السمات الدرامية يقول الكركي بعد ما وصف سجن (أبي محجن)[24]:

"وقد أطلقته زوجة سعد حين قال لها: أطلقيني فلك الله لئن فتح الله على المسلمين وسلمت، لأرجعن حتى أضع رجلي في القيد، فأطلقته، وحملته على فرس لسعد، فأخذ الرمح، فخرج فقاتل، فحطم المشركين، فلما فتح الله على المسلمين رجع إلى محبسه"[25] وكأن الكركي في القصة السابقة استثمر ما يعرف باسم (الميتاقص) حيث أورد قصة قصيرة مكتملة في نصه الأصل (المقالة).

وفي مقام آخر يستدعي الكركي الشخصية التراثية أو المعاصرة فتنقلب لغته إلى خطاب مباشر للشخصية، وبالتالي فإن هذا أسلوب يكسر الطريقة التاريخية للنقل أو الترجمة كالأعلام، وهذا الأسلوب الذي يشكل انزياحاً عن الطرائق العلمية لنقل الواقعة التاريخية المختصة

بالشخصية المترجمة، يشكل محوراً فنياً في نصوص الكركي، ومن ذلك ما جاء في مناجاته لكثير من الشخصيات التراثية والمعاصرة كمثل شخصية المعري مثلاً وخالد بن الوليد وابن الخطاب والقسام وعرار وغيرهم الكثير. يقول الكركي مخاطباً (جعفر الطيار) "هذا ضريحك غارق في أمواج الضباب الصباحي الذي يضمر سهل مؤتة ... هذا ضريحك يسكن السهل العالي من أرض الوطن...).

وفي كثير من المرات أجد الكركي يقدس شخصياته فينعتها بسيدي أو سيدي الشيخ وهذا الأسلوب محوري في مقالاته. يقول الكركي:

"هذه فلسطين يا مولاي الشيخ، تدخل زمن الثورة الرؤية ويخرج أبناؤها...)[26].

وتخرج مقالات الكركي عن نقلها حرفية التاريخ إلى معمارها في بعض المرّات ذلك المعمار التقني الذي يحوّل النص التاريخي إلى شكل يدهش المتلقي ويخرجه عن التسلسل التاريخي إلى حالة خاصة ومن ذلك ما جاء في مقالته (ولكن تؤخذ الدنيا غلاباً)[27].

حيث يقسم مقالته إلى تواريخ وأماكن ينتقل منها فيكسر تسلسل الزمان والمكان، فبعد أن يناجي الشيخ سعد الدين العلمي يقول: "الزمان القرن السابع الهجري، وسبط بن الجوزي ومسجد دمشق الأموي غاضبان ..." الزمان: أواسط القرن السابع الهجري وعز الدين بن عبد السلام قد جاوز عتبة الثمانين وبلاء التتار ينتشر ..." الزمان: أوائل الثلاثينات من هذا القرن، وشيخ المجاهدين عمر المختار يصعّد ثورته ضد الفاشيين المحتلين..." الزمان: ثلاثينات هذا القرن/ ثورة فلسطين العظيمة، والفارس الشيخ فرحان السعدي يمتد بدماء القساميين إلى مداها الثوري...

ولا يكتفي الكركي بهذا المعمار الخاص في نقل الواقعة التاريخية وأعلامها على هذه الطريقة المدهشة التي تكرس تكرار لازمة حضور الزمان والمكان والشخصيات والحدث فحسب بل إن معمار مقالاته قائم على طريقة المزج ما بين النثر والشعر فلا أجد مقالة خاوية من الشعر، إذ أن الكاتب أضفى على مقالاته النثرية بعداً شعرياً واضحاً.

وتجدر الإشارة إلى أن لغة المقالة في كثير من المرات كانت ترتقي إلى اللغة الشعرية تكثيفاً وانزياحاً وإلماحاً فلا أجد فوراق ما بين شعرية الشعر الموزون المقفى أو الشعر الحر، ولغة الكركي النثرية، وهذا ملمح حاضر في جل مقالته، يقول على سبيل المثال: "ينحني دمنا على دمنا، يعانقه وينثره على الأكف التي ترتفع في سماء الأمة تحية لك... ويحنو ربيع الانتفاضة على الأرض التي تصعد إلى صَبا القدس لتسلم عليها وعليك. وتطلع نجوم ليلنا العربي الغاضب ولا تسافر في نور الصباح إلا بعد أن تحمل وهج الكلام إلى الأقصى وإليك.."[28].

ومن الملاحظ أن الفقرة السابقة مسكونة بالانزياحات البلاغية التي تجعل اللغة الشعرية واقعة في احتمالات الدلالة، ولا تسلّم الدلالة النهائية، تلك الانزياحات الصور التي تعد قوام شعرية اللغة وكثافتها فالدم ينحني على الدم، ويعانقه والليل غاضب والنجوم تسلم على القدس.

وعلاوة على ذلك فإن لغة الإبداع عند الكركي فيها إلماح إلى الأسطورة الزراعية فللإنتفاضة ربيع يحنو على الأرض وكأن الانتفاضة تلمح إلى توظيف الأسطورة الزراعية (تموز) الموت من أجل الحياة.

خلاصة:

1- تعد مقالات خالد الكركي قائمة في التراث وعليه فهي لا تنفك تومئ إليه أو تصرح به ويبدو ذلك جلياً في كل نصوصه (أوراق عربية) وفي عناوين نصوصه، فعناوين نصوصه دالة وعتبة واضحة لحضور التراث، ومن العناوين ما جاء شعراً أو تراثاً واضحاً ومنها ما جاء بأسماء الأعلام والشخصيات التراثية[29].

2- يعد الاختيار ولا أعني الاختيار اللغوي الأسلوبي فحسب، بل اختيار شخصياته التراثية والحديثة لها دلالة على ثقافته العربية بالتحديد[30]، وتجدر الإشارة إلى أنه ركز مقالاته في حوار الشخصيات العربية دون غيرها، وكان متحيزاً لفئة الأعراب الذين لهم حضورهم على مستويات فكرية وثورية متنوعة.

كما وتجدر الإشارة إلى أن هاجس الكركي قد انصب في كثير من المرّات وبشكل ملحوظ بالأعلام الثوريين الذين لهم موقف من قضية الأمة العربية (القضية الفلسطينية)، فقد كرر الكركي كثيراً من الأعلام ضمن هذا الإطار. فهناك شخصيات تراثية أو معاصرة قد كرر الكتابة عنها.

3- لقد حضر في مقالات الكركي قيد الدراسة التاريخ بشكل واضح حيث يعد التأثر بالتاريخ محورياً في مقالاته أكثر من غيره ضمن الإطار التراثي، غير أنه غيّب في الوقت نفسه حضور الملامح الدينية الإسلامية ومنها القرآن وأزعم أن جل أو كل مقالاته لم يحظ القرآن بجانب منها. ويبدو أن هذا مؤشر على ثقافة الكركي العربية الأعرابية الخالصة، ومما يعزز ذلك أن مقالات الكركي جاءت خاوية من التراث الإنساني أيضاً وكأنها متخصصة بالأمة العربية وتاريخها فقط.

4- لقد نَوع الكركي من تقنيات توظيف التراث (الشخصيات) في مقالاته فجاءت مقالاته موافقة في بعض المرات للتراث، وجاء منزاحة عنه في مرات أخرى.

5- لم ينقل الكركي الحادثة التاريخية نقلاً تاريخياً علمياً صارماً، بل جاء ضمن معمار فني تقني يحوّل التاريخي فيه إلى أدبي مشفوعاً بلغة شعرية إبداعية وملامح سردية متميزة.

Sender's Culture in (Arabic Papers)

Abed Albaset Marashdeh, *Arabic Department, Al Al-Bayt University, Mafraq, Jordan.*

Abstract

This research aims at exploring the sender's culture in khalid karaki's articles (Arabic papers) [31] through observing his employment to the traditional and Contemporary characters to come up to the sender's restorers and examine his culture. The research aims, also, at Claryfing methods of characters employment especially traditional ones and the techniques of presenting characters in various artistic trams. Al-Karaki transferred the historical into creative literary as he depended on various artistic types to show his articles. Whereas he presents history according to techniques of narration, poetic language and contextualization. The choice of characters plays a key role in exploring his cultural, historical resources in spaced and tradition in gererd.

قدم البحث للنشر في 2010/3/1 وقبل في 2010/7/18

الهوامش:

1 خالد الكركي، أوراق عربية، مكتبة الرأي (4)، عمان، 1990م.

2 بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (ق و ل). وانظر أيضاً: الكثير من المعاجم مثل، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، القاهرة، د. ت.. الخ.

3 محمد نجم، فن المقالة، دار الشروق للطباعة والنشر، عمان، ط1، ص.75

4 المرجع نفسه، ص76.

5 انظر على سبيل المثال: محمد عوض محمد، فن المقالة الأدبية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1966م ص 75. وأحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967م، ج1. ومحمد الشنطي، الأدب العربي الحديث، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط3، 2001م. وعبد اللطيف حمزة، من أدب المقالة الصحفية، دار الفكر، ط3، ج1، 1964م ص213، وغيرهم الكثير.

6 أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت، المدينة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005م، ص135.

7 "... لم يخرج ريفاتير في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، فيعرف الأسلوب بكونه انزياحاً عن النمط التعبيري المتعارف عليه ... والمعيار عنده؛ بالاستعمال الدارج .. والاستعمال

المعروف والتعبير البسيط والتعبير الشائع ... الخ". انظر: محمد عزّام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1989م، ص(30، 31).

8 نبيل حداد، في المقالة الأدبية الدكتور خالد الكركي نموذجاً "فن المقالة في الأردن، تحرير شكري الماضي وهند أبو الشعر"، منشورات جامعة آل البيت، 2000م، ص58-59.

9 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م، ص158-159.

10 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لونجمان، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994م، ص227-229.

11 انظر مثلاً: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989م، وبغداد لا غالب إلا الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، والصائح المحكي، صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م، و"الرموز القرآنية العربية في الشعر العربي الحديث"، منشورات الجامعة الأردنية، 1990م، وغيرها الكثير.

12 "... وكان المتنبي حاضراً في أغلب نصوصه وأحاديثه وحواراته، وكبار الشعراء العرب العظام من شعراء المعلقات ..." صلاح جرار، خالد الكركي على طريق الشعراء، منازل النص خالد الكركي ناقداً وأديباً، جمع وتحقيق عبد الرحيم مراشدة، البيروني ناشرون موزعون 2007، ص(22). وانظر أيضاً: عبد الرحيم مراشدة، "التعالق النصي وفعل النص "لا غالب إلا الله" أنموذجاً" منازل النص خالد الكركي ناقداً وأديباً، البيروني ناشرون وموزعون، 2007م، ص41. حيث يقول: "يتكئ نص الكركي ويحيل تبعا لمقالته النصية إلى مرجعيات، تراثية يستقي مضمونها من التراث، ولعل النصيب الأوفر هنا هو الشعر، ويكثر الاتكاء فيه على شعر المتنبي، هذا الذي يفتن صاحب الكتاب، ويتمثله بشكل يدعو للالتفات والتساؤل عن سبب ذلك ...".

13 يقول شكري الماضي، "الرواية العربية الحديثة والتراث"، مجلة جرش، ع1، صيف 2004م، ص60، يقول: "فالماضي والحاضر متصلان ومنفصلان ومتفاعلان في الوقت نفسه، إن استلهام التراث –أي التفاعل معه بهذه الصورة- حيث يلتحم حاضرنا بماضينا ويعيش ماضينا في حاضرنا، يسهم في البينة ... كما يسهم في إغناء الذات الجماعية وربما في إعادة بنائها".

14 أوراق عربية، ص30.

15 أوراق عربية، ص31.

16 "يوسع الكركي في معنى "الموروث" ويذهب إلى أن الشاعر لا يرث التقاليد، بل عليه أن يبذل مجهوداً كبيراً إذا أراد اكتسابها وهي تتضمن أول ما تتضمن "الحاسة التاريخية"، حفناوي بعلي، خالد الكركي المفكر الناقد الرؤية والمنهج .. البحث عن أفق جديد، منازل النص، خالد الكركي ناقداً وأديباً جمع وتقديم عبد الرحيم مراشدة، البيروني ناشرون موزعون، 2007م، ص67. وانظر أيضاً في هذا المجال: عمر أخورشيدة، فن المقالة في كتابات الدكتور خالد الكركي، منازل النص، خالد الكركي نقاداً وأديباً، جمع وتقديم عبد الرحيم مراشدة، البيروني ناشرون موزعون 2007م، ص157-166.

17 هناك أشعار متنوعة في المقالة فيها للسياب ومنها لأمل دنقل وعبد الله البردوني وغيرهم.

18 أوراق عربية، ص123.

19 أوراق عربية، ص123. وهناك مقالات كثيرة تخلط أكثر من علم وتمتد بهم من التراث إلى الحاضر.

20 يقول عبد الباسط مراشدة معلقاً على (جوليا كريستيفا) ومفهوم التناص يقول: "وتفصل كريستيفا في مفهوم التناص، إذ تجعله في طبقات وفقاً للعلاقة القائمة بين النص الغائب والنص الحاضر، أو النص المرجعي والنص الحاضر، فتشير إلى ثلاثة أنماط من النصوص: الأول؛ وهو ما دعت علاقته بالنفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً. أما الثاني: فقد وسمته بالنفي المتوازي، حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.. أما الثالث: فقد وسمته باسم النفي الجزئي: حيث يكون جزءاً واحداً من النص المرجع منفياً". التناص في الشعر العربي الحديث، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص17.

21 أوراق عربية، ص86.

22 أوراق عربية، ص226.

23 أوراق عربية، ص229.

24 يقول نبيل حداد في لغة السرد عند الكركي: "إنها لغة لا تكتفي بملامسة الحدث بطريقة تقريرية غايتها التوصيل فحسب، بل لغة تصويرية غايتها فنية ... للكركي إذن لغته الخاصة وله قاموسه التعبيري الذي لا يشاركه به سواه ..." في المقالة الأدبية، ص68، 69.

25 أوراق عربية، ص186.

26 أوراق عربية، ص115. الشيخ هنا عز الدين القسام وانظر أيضاً: مقالته (ولكن تؤخذ الدنيا غلابا)، ص123-125.

27 أوراق عربية، ص123-125.

28 أوراق عربية، ص123.

29 انظر مثلاً: (صلاح الدين في الكرك)، ص19. و(سهرة عربية مع عرار)، ص30. و(بين يدي جعفر الطيار)، ص43، و(عز الدين القسام يصعد إلى يعبد)، ص115. و(رسالة إلى خالد بن الوليد)، ص181...الخ.

30 " أوراق عربية" ليست معنية إلا بالأسماء التي تملك فعلاً ما، في لحظة ما فعلاً قد ساهم في أن يكون حلقة في درع الأمة، أو لبنة في سورها الذي يمنع خصومها أن يدوسوا حقول مجدها، أو حدائق أحلامها.." بركات زلوم، عربي في أوراق عربية، منازل النص خالد الكركي ناقداً وأديباً، جمع وتقديم: عبد الرحيم مراشدة، البيروني ناشرون موزعون 2007م، ص216.

31 Khalid Keraki, Arabic papers, Al- Rai Library (4), 1990.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 889- 924

نوازع النفس الإنسانية في القرآن الكريم: مقاربة سيميائية

كمال أحمد غنيم * سائدة حسين العمري **

ملخص

استخدم البحثُ المنهجَ السيميائي، الذي يُعنى بتقصي العلامات الدالة حول النوازع، وبيان مستوى ارتباط عناصرها ودوالّها التي تشير إليها، والسيمياء منهج قديم في أصله، حديث في استخدامه التحليلي، يعمد إلى البحث عن جميع الدوال المتعاضدة، التي تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات المختلفة لتؤدي إلى معنى ما.

وتناول البحث نوازع النفس في القرآن الكريم مقسمة إلى نوازع عقلية تُعنى بكل ما ينزع بعقل الإنسان وعقيدته عن الإيمان والتصديق، فكانت نوازع الكفر، والشرك، والنفاق، والتحايل، والاستعجال، والشّك. ثمّ نوازع النفس الانفعالية التي تعترض انفعالات الإنسان السليمة وتنزع بها إلى الانحراف كالتّكبر، والحسد، والغرور، والغضب. وينتهي البحث بنوازع النفس الفاعلية أو السلوكية وهي التي تظهر في سلوك الإنسان فكان الشذوذ الجنسي، والشهوانية، والاستبداد المالي.

المقدمة

اهتم العلماء والفلاسفة بدراسة النفس الإنسانية من زوايا رؤية متعددة، ومثّلت النفس الإنسانية زخماً علمياً لا ينتهي مدده، وقد قسّم القرآن الكريم النفس إلى ثلاثة أقسام: النفس المطمئنة، والنفس اللوامة، والنفس الأمارة بالسوء، وذكر لكل واحدة منها طبائعها وصفاتها، ممثلة بفكرها وسلوكها، ذاكراً حالها ومآلها.

ولمّا كثرت المناهج وتعدّدت الدراسات الموظّفة في كشف جماليات الأدب، تمّ اختيار السيميائية هنا، كونها منهجا علميا يقوم بتسليط الضوء على نوازع النفس وما تحمله من دلالات، والسيميائية منهج نقدي يتناول النص من جميع جوانبه الداخلية والخارجية، ويقوم على دراسة مفرداته وما تحمله من علامات وإشارات لها دلالات بعيدة، ونظراً لأنّه لم يتم تطبيق المنهج السيميائي في الكشف عن فرائد الأسلوب القرآني المعجز، اتخذه البحث منهجا للوصول إلى جماليات رسم نوازع النفس وأنواعها.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين.

** مديرية التربية والتعليم، غزة، فلسطين.

واعتمد البحث على استعراض مفاهيم متطلبة في البداية مثل: النزعة، والنفس وأحوالها، ثم سار باتجاه دراسة أقسام نوازع النفس الثلاثة: العقلية والانفعالية والسلوكية، المنبثقة من العقل والعاطفة والسلوك.

والنوازع: جمع نازعٌ، وهي النزائع أي النزعات، وجميعها من الجذر الثلاثي (نزع) بمعنى الميل، والجذب، والخروج، والبعد، والانحسار[1]. يكون النزع بمعنى الميل، فينزع الرجل إلى أباه إذا مال إليه وشابهه. ويكون النزع بمعنى الجذب، قال الله تعالى:﴿يَتَنَازَعُونَ فِيهَا كَأْساً لَّا لَغْوٌ فِيهَا وَلَا تَأْثِيمٌ﴾الطور23 فيتنازعون أي يتعاطون والأصل يتجاذبون[2]. والنزع بمعنى الخروج والبعد، والنزع بمعنى الانحسار[3]. وبذلك فإنّ النوازع جمع نازع، وهو كل ما مال بالشيء وجذبه بعيدًا.

وورد في كتب اللغة بأنّ النَّفْس الدمُ والنَّفْس الجَسَد والنفس الروح، ويعبر عن النَّفْس بالإنسان جميعه كقولهم: عندي ثلاثة أَنْفُسٍ[4].عن ابنِ عَبّاس أَنَّهُ قالَ:"في ابن آدم نفس وروح بينهما مثل شعاع الشمس فالنفس التي بها العقل والتمييز والروح التي بها النفس والتحرك"[5].

يقول السُّهَيْليُّ في "الرَّوْض": "وإنّمَا الفَرْقُ بينَهما-النفس والروح- بالاعْتبَارَاتِ... واللهَ تَعَالَى خَلَقَ آدَمَ وجَعَلَ فِيه نَفْساً ورُوحاً فمن الرُّوحِ عَفَافُه وفَهْمُه وحِلْمُه وسَخاؤُه ووَفَاؤُه ومِن النَّفْسِ شَهْوَتُه وطَيْشُه وسَفَهُه وغَضَبُه فلا يُقَالُ في النَّفْسِ هي الرُّوحَ عَلى الإطْلاق"[6]. والتفريق بين النفس والروح ليس أمرا سهلا على الإطلاق، وهو أمر يحتاج لدراسات موسعة لا يتسع لها المقام هنا، ويعدّ الإمام الغزالي من أبرز من تحدثوا عن تلك الفروق.

ونوازع النفس هي قوى داخلية في الإنسان، تتحكم به وتسيطر عليه في محاولة منها لاجتذابه والميل به عن فطرته السليمة التي فُطر عليها. وقد عرّف علماء النفس النوازع على أنّها ميول (Tendencies) وهي طاقة داخلية المنشأ تدفع العضوية إلى تنفيذ عمل معين، وتستعمل بمعنى الحاجات، والشهوات، والغرائز، والنزعات، ويمكن أن تقول بأنّها توجّه تلقائي لعدد معيّن من الحاجات نحو أشياء تؤمّن لها الإشباع[7]. والنزعة في أوسع مجالاتها تكون ميولاً في الحياة النفسية، تُعدّ الأشد غموضًا في علم النفس، ولذلك يعكف علماء النفس على دراسة تمظهراتها أكثر مما يدرسونها في ذاتها[8]. والنزوع هو ميل الإنسان إلى تحقيق الذات من وجهة نظر الشخص ذاته، فهناك نوازع لا يقبلها المجتمع ولا يرضاها، وإن كانت تحقق ذات الشخص، فهو يحاربها ويقمعها لما فيها من شر[9].

و قد خلق الله ﷻ الإنسان وفطره على الخير وإن كان للطين أثره من بعث بوادر الشر، فلما كان الخير هو الأصل والشر فرع، فالإنسان صريع فطرته ونفسه التي تنزع به عن الفطرة. إذ تحرك غرائزه لتنطلق بها بعيدًا عما فطرت عليه. فتكون الأخلاق بذلك غرائز كامنة تظهر بالاختيار وتقهر بالاضطرار وللنفس أخلاق تحدث عنها بالطبع، وأفعال تصدر عنها بالإرادة[10]

وحظيت النفس في القرآن الكريم بأربع حالات هي: النزغ، والوسوسة، والتسويل، والأمر بالسوء. يقول الله تعالى في النزغ: ﴿وَإِمَّا يَنزَغَنَّكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ إِنَّهُ سَمِيعٌ عَلِيم}الأعراف 201 والنزغ "أن تنزغ بين قوم فتحمل بعضهم على بعض بفساد بينهم"(11)، وأصل النزغ الفساد، والنزغ الإغواء

والإغراء[12]. ويقارب النزغ الوسوسة والنغز والنخس، وهو"أدنى حركة تكون ومن الشيطان أدنى وسوسة"[13]. وهو من مراحل الوسوسة والتسويل. والشيطان ينزغ بينهم أي يفسد ويهيج الشر والمراء[14].قال الألوسي: هو "أول الوسوسة"[15].

والوسوسة مصدر من وسوس وسواسًا إذا وسوست له نفسه فهي تحدثه بصوت خفي[16]، وقد أمر الله عباده بأن يستعيذوا من الوسواس فيقول: {مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ}الناس4. وذلك لأنّ الوسواس هو ذات الموسوس. ويشمل الشياطين التي تلقي في أنفس الناس الخواطر الشريرة[17].

والتسويل لغةً: التزيين والتحسين، وتحبيب الإنسان إلى فعل شيء ما أو قوله، وهو من السول والسوال أي السؤال[18]. و"التسويل هو تزيين النفس لما حرص عليه القبيح منه بصورة الحسن"... والتسويل "تفعيل من السول وهو أمنية يتمناها فتزين لطالبها الباطل وغيره من غرور الدنيا"[19]. وقد يأتي التسويل على صورة التطويع كما في قولهﷻ:{فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ}المائدة30 فطوعت بمعنى سولت.

أما الأمر بالسوء فلا شكّ أنّ النفس السوالة هي نفس أمارة ولكنّ أمرها لا يكون مباشرًا منفرًا، بل بوسائل خبيثة غير مكشوفة، والأمر بالسوء هو فعل متداخل وبدرجة كبيرة مع التسويل، إذ تسعى النفس في البداية للتسويل حتى تضمن سيطرتها على الشخصية المرادة ومن ثمّ تبدأ بالأمر. قال البيضاوي في ذلك قائلاً: "إنّ النفس لأمارة بالسوء من حيث إنّها بالطبع مائلة إلى الشهوات، فتهم بها، وتستعمل القوى والجوارح في أثرها كل الأوقات"[20]. ويتفق معه الشوكاني في تفسير: "إنّ النفس لأمارة بالسوء" يوسف53 أي أنّ هذا الجنس من الأنفس البشرية شأنه الأمر بالسوء لميله إلى الشهوات، وتأثيرها بالطبع، وصعوبة قهرها، وكفها عن ذلك"[21]. وهناك أحوال أخرى يمكن أن ترتبط بوصف النفس في القرآن، منها: هوى النفس، والفجور، والتزكية، والتدسية... ولعل أحوال النفس في القرآن تحتاج إلى دراسة مستقلة تستعرض المعاني والمواقف.

ويتناول البحث نوازع النفس في القرآن الكريم مقسمة إلى نوازع عقلية تُعنى بكل ما ينزع بعقل الإنسان وعقيدته عن الإيمان والتصديق، منها: نوازع الكفر، والشرك، والنفاق، والتحايل، والاستعجال، والشّك. ثمّ نوازع النفس الانفعالية، التي تعترض انفعالات الإنسان السليمة، وتنزع بها إلى الانحراف كالتّكبر، والحسد، والغرور، والغضب. وينتهي البحث بنوازع النفس الفاعلية أو السلوكية، وهي التي تظهر في سلوك الإنسان، منها: الشذوذ الجنسي، والشهوانية، والاستبداد المالي. والتقسيم هنا يعتمد على ماهية النزعة، ومدى ارتباطها الأكثر بروزاً بالعقل أو العاطفة أو السلوك، واجتهد البحث في رصد تلك النوازع قدر ما يستطيع، وفي التمثيل لها بمواطن متعددة قدر الإمكان.

أولاً: نوازع النفس العقلية

نوازع النفس العقلية هي ما قامت به نفس الإنسان من محاولات تسعى فيها إلى إقصاء الإنسان عمّا جبل عليه من الإيمان الصادق السليم، والتسليم بالعقيدة الدينية وكل ما يندرج تحتها من أمور عقدية. من تلك النوازع:

1. التحايل: ظهرت نزعة التحايل عند أصحاب السبت، وقد ذكر الله ﷻ قصة هؤلاء القوم في ثلاثة مواضع من القرآن الكريم هي البقرة والنساء وفصل القصة بأربع آيات في سورة الأعراف. وقد تراءت نزعة التحايل هنا من خلال إشارات بينها المفسرون من خلال الأثر[22].

يقول الله ﷻ: {وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعاً وَيَوْمَ لاَ يَسْبِتُونَ لاَ تَأْتِيهِمْ كَذَلِكَ نَبْلُوهُم بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ ۞ وَإِذ قَالَتْ أُمَّةٌ مِّنْهُمْ لِمَ تَعِظُونَ قَوْماً اللّهُ مُهْلِكُهُمْ أَوْ مُعَذِّبُهُمْ عَذَاباً شَدِيداً قَالُواْ مَعْذِرَةً إِلَى رَبِّكُمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ ۞ فَلَمَّا نَسُواْ مَا ذُكِّرُواْ بِهِ أَنجَيْنَا الَّذِينَ يَنْهَوْنَ عَنِ السُّوءِ وَأَخَذْنَا الَّذِينَ ظَلَمُواْ بِعَذَابٍ بَئِيسٍ بِمَا كَانُواْ يَفْسُقُونَ ۞ فَلَمَّا عَتَوْاْ عَن مَّا نُهُواْ عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَاسِئِينَ}الأعراف 163- 166

رسم الله ﷻ التحايل والخداع في كتابه العزيز في قصة أصحاب السبت، وهم جماعة من اليهود سكنوا قرية يقال لها إيلة على شاطئ بحر القلزم[23]. وكانوا قد طلبوا من الله ﷻ أن يجعل لهم يومًا يعتكفون فيه لعبادته، ففرض الله ﷻ عليهم يوم الجمعة، فخالفوه، وعصوا أمره، ولزموا السبت، فعظموه، وأقاموا فيه ما أرادوا من الشعائر، وتركوا ما أمرهم الله به، فلمّا أبوا إلا لزوم السبت ابتلاهم الله فيه فحرّم عليهم ما أحل لهم في غيره[24]. قال ﷻ:﴿إِنَّمَا جُعِلَ السَّبْتُ عَلَى الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ وَإِنَّ رَبَّكَ لَيَحْكُمُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِيمَا كَانُواْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ}النحل124

تبدأ القصة بأن أمر الله الحيتان أن تأتيهم يوم السبت مشرعة فوق الأمواج، فإذا ما ذهب السبت ذهبت ولم تعد حتى عجزوا عن اصطيادها، وقد حرّم عليهم اصطيادها يوم السبت، فما كان منهم إذا ضاق عليهم الأمر إلا أن تحايلوا على أمر الله بأن حفروا الحفر، وشقوا الأنهار قبل يوم السبت فإذا جاءت الحيتان يوم السبت حُبست فيها، فإذا ذهب السبت ذهبوا لأخذ ما احتبس من الحيتان في حفرهم، فانقسم أهل القرية لذلك إلى ثلاث فرق؛ فريق يحتال فيصطاد، وفريق ينهى عن ذلك، وفريق لا يصطاد ولا ينهى، وقد خرجت الفئة الناهية من القرية خوفًا من عذاب الله الذي لم يمهل الفئة الباغية كثيرًا حتى مسخهم الله قردة خاسئين[25].

تقابل القصةُ المتلقي بالعنوان "أصحاب السبت" بوصفه علامة مكونة من علاقة قائمة ما بين دالين منفصلين هما "أصحاب" و"السبت"، وتعلم أنّ العنوان إنما هو المدخل الرئيس للنص، والذي يقوم بأداء وظائف متعددة للنص، منها الإغراء، والتعيين، والتوصيف،[26] يقول رولان بارت: "العنوان هو نظام دلالي سيميولوجي يحمل في طياته قيماً أخلاقية واجتماعية وأيدولوجية".[27] كما أنّ العنوان من أهم العناصر المكونة للنص الأدبي، وهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدال منه، يساهم في تفسيره، وفك غموضه.[28].

يمثّل عنوان "أصحاب السبت" ارتباط لدالين يحملان ما يمكن أن يحملاه من معاني الارتباط والصحبة والاجتماع والبداية الجديدة لعهد جديد، فكلٍ من (أصحاب/السبت) مفردتان لا تضاد بينهما بل تكامل واتحاد إذ الصحبة بداية عهد جديد، واتفاق وارتباط، وحياة، وإلى جانب ذلك السبت بداية الأسبوع، و مستقبل، وحياة جديدة، وتطلعات ورجاء.

ولكن هذه التكاملات التي أوجدتها العلامة الافتتاحية للقصة لم تلبث أن تكشفت عن حقيقة هذا الارتباط، وهذا العهد الجديد وهذه الصحبة، بما جاء من أحداث أنتجتها تضادات متناثرة بين عناصر القصة، وأحداثها التي نسجتها قوة مهيمنة في داخل نفوس الشخصيات، هي نزعة التحايل التي كونت ثنائيات من العلاقات المختلفة منها صحبة أهل القرية واجتماعهم/صحبة العاصين وتآمرهم، فهذا التحول في الحال من الطاعة إلى العصيان يبرز التضاد في الحال، (توحد أهل القرية/انقسامهم إلى ثلاث فرق)، و(تحول من الجماعة الواحدة إلى الفرق المتعددة)، و(حياة آمنة مطمئنة/نهاية مؤلمة ومسخ)، و(بشر/قردة)، هذه التحولات لا تزيد قارئها إلا نفورًا وازدراءً لحال هؤلاء الأصحاب، وتجنبًا لما من شأنه أن يؤدي إلى المصير نفسه.

وفي داخل النص تبدأ دوائر العلامات بما فيها من تداولات لأنساق تحمل دلالات ذهنية؛ فالسبت عند أهل القرية بما يُفترض أنْ يمثله من الانصياع لأمر الله، إنما هو علامة تحمل دلالة ذهنية معاكسة تمامًا لما يفترض أن تكون عليه؛ حيث يعني السبت لديهم بداية عهد جديد من التحايل والخداع، لا صيد ولا أكل ولا بيع للحيتان في ذلك اليوم، وإنّما هو تحايل، نصب شباك وشق أنهار، وحفر الحفر، في استقبال هذا اليوم، السبت الذي يعلنون فيه الامتثال لأمر الله، فيه الطهارة والنقاء الظاهري والشكلي، وفي المقابل تحيك نفوسهم الشريرة من الخداع والمكائد بما يتحايلون فيه على ما حرم الله ليجعلوه حلالاً، فهذه العلامات تحمل تكسيرًا لمعانٍ مفترضة تحملها ذات السبت لتنقلب إلى ضدها وفق نزعتهم الدنيئة.

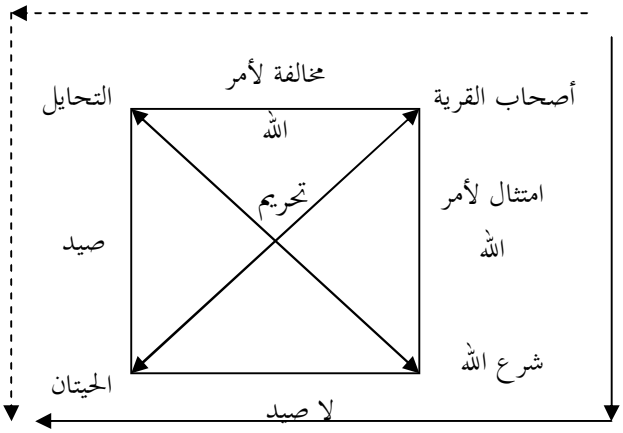
مثّلت نزعة التحايل في أصحابها نقطة ارتكاز انقلبت الأحداث من خلالها، لتجعل السبت بدلاً من كونه بداية عهد جديد وطهارة وعبادة وتقرب من الله، إلى نهاية مؤلمة تنطلق من خلالها وعلى أنقاضها بداية الشر بالتحايل والخداع والابتعاد عن شرع الله، تجعل من بعض الشخصيات وهم العاصون شخصيات لامعة رئيسة تستحوذ على ظاهر النص، وهي ما يسميه غريماس بالفواعل السردية الرئيسة[29].

تقف إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسة عوامل مرسلة ومساندة لإثارة هذه النزعة، حيث تقف النفس الأمارة بالسوء في داخلهم تبث فيهم شهوة صيد الحيتان وأكلها، وفي المقابل تأتيهم الحيتان شرعًا يوم السبت فتزداد النفس الأمارة بالسوء تزيينا لنزعة التحايل، ودفعًا لها حتى تستحوذ على عقل أصحابها وتفرض نفسها بطمس ما من شأنه أن يعيقها، فأغلقوا عقولهم عن إدراك نتيجة ما يفعلون، وإن كانت حجتهم في ذلك "إنما لا نصطاد يوم السبت".

اشتملت القصة على مجموعة من المتتاليات الحكائية الوظيفية، أي مجموعة من الأدوار الفاعلية التي تكونت نتيجة تحريك النزعة للفواعل السردية الرئيسة وغير الرئيسة، حيث تظهر سلسلة من الوظائف هي:

عصيان وتمرد ← تحايل وخداع ← نهي عن المعصية ← تمادي في العصيان
مسخ وعقاب ←

احتلت نزعة التحايل موقع الفكرة الرئيسة للقصة، اختارت الشخصيات ودفعت الأحداث فتكونت بعض العلاقات (أمر النفس السوالة بالصيد/نهي الفئة الناهية عن الصيد)، و(شهوة صيد الحيتان/ذل العذاب)، و(فرقة تنهى عن المنكر/فرقة لا تنهى)، و(رحيل من القرية/إصرار على العصيان)، و(نجاة/عذاب)، هذه الاختلافات ما بين العلاقات القائمة ولدت صراعًا داخليًا ممتدًا داخل الأحداث ما زال يشتد ويتعقد حتى انفرجت العقدة بالحل وهو المسخ والعذاب البئيس.



يظهر مربع غريماس أنّ الطريق من أصحاب السبت إلى الحيتان وفق شرع الله يعني أنهم لن يصطادوا الحيتان لما في ذلك من ابتلاء من الله ﷻ لهم، بينما الفئة الباغية منهم والتي ستسلك الطريق المعاكس -المتقطع- ستصطاد الحيتان ولكن بالتحايل بعيدًا عن شرع الله. وبذلك فإن العلاقات التي نشأت بين عناصر المربع السابق هي مجموعة من الأدوار والوظائف العاملية التي يوضحها الشكل التالي:

شهوة الصيد ← الحيتان ← الفئة الباغية
↑
النفس الأمارة بالسوء ← التحايل ← شرع الله - الفئة الناهية[30]

اختزلت الآيات الأحداث في حدث واحد هو الاعتداء، وتمّ إخفاء باقي الأحداث، للدلالة على أنّ نزعة التحايل هي فعل خفي متوارٍ عن الأنظار لما فيه من معصية، فهو خفاء في الأداء، وخفاء في الكسب، وإنكار للفعل؛ وكل هذه الأمور كانت من بلاغة القرآن وإعجازه أن يوافقها بخفاء في الأحداث التي تكشف وظائف الشخصيات المنكرة بأفعالهم السيئة.

2. العناد: قال البغوي في تفسير قوله ﷻ:{ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ}البقرة6 "كفر العناد هو: أن يعرف الله بقلبه ويعترف بلسانه ولا يدين به"[41]، وبذلك فالعناد هو معرفة السليم ومخالفته لا لشيء ولكن للمخالفة والخصومة، والمحاولة في إثبات الذات والخروج عن قيود الآخرين وسيطرتهم. و"العناد سلوك موجود عند الناس بنسب متفاوتة يبدأ من الإصرار على الموقف ويتفاقم إلى درجات أعلى"[42].

العناد في قصة نوح عليه السلام: ظهر العناد كمدلول في قصة نوح عليه السلام نتيجة ارتباط بعض الدوال الرامية إليه من شخصيات وأحداث وملفوظات، وقد حمل هذه النزعة قوم نوح عليه السلام حين انغلقوا على أنفسهم وما كانوا يعبدون من الأوثان، وأغلقوا على سيدنا نوح عليه السلام كل أبواب الدعوة، وقد مكث يدعوهم حقبة كبيرة من الزمن قال الله ﷻ:{ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَاماً}العنكبوت 14.

نسجت قصة نوح من العديد من الأحداث، وقد برزت نزعة العناد عند قومه في علاقات الأحداث التالية ببعضها: (تنوع أساليب الدعوة، وتنوع أوقاتها، وكثرة الأدلة والحجج على وجود الله ووجوب عبادته، والإغراء بالجزاء والتحذير بالعقاب والعذاب)، هذه الأحداث التي تتحد فيما بينها بعلاقات ترابطية بنائية لتوضح مدى ما بذله نوح في إقناع قومه.

تتحد عناصر صورة أخرى في المقابل لتظهر رفض دعوته من قومه من خلال: (فرارهم من الدعوة، وإغلاقهم آذانهم، واستغشائهم ثيابهم، وإصرارهم واستكبارهم على الدعوة والمؤمنين، ومكرهم واتّباعهم سادتهم، والتمسك بأصنامهم وعبادتها)، هذه الأحداث التي ترابطت مع بعضها لتبني صورة إصرارهم على رفض الدعوة، وفي مقابلها صورة ترسم إصرار نوح على توصيل رسالته، ودعوة قومه مع عدم الفصل بين الصورتين لما فيهما من تداخل كبير يظهر من خلالها وبشكل جلي مدى العناد الذي تتصف به هذه الفئة من الناس.

شخصية قوم نوح هي شخصية القصة "الفاعلية" والتي يتوجب فيها الكفاءة لحمل المخطط السردي[43] من نزعة العناد وظهورها في أفعال الشخصية وأقوالها، وتواجد الكفاءة عندها بإصرارها على عبادة الأوثان، يجعل منها شخصية قادرة على تحريك الأحداث بامتلاكها لنزعة العناد، ومن ثم أداء الأدوار الفاعلية التي تعكس هذه الصفة.

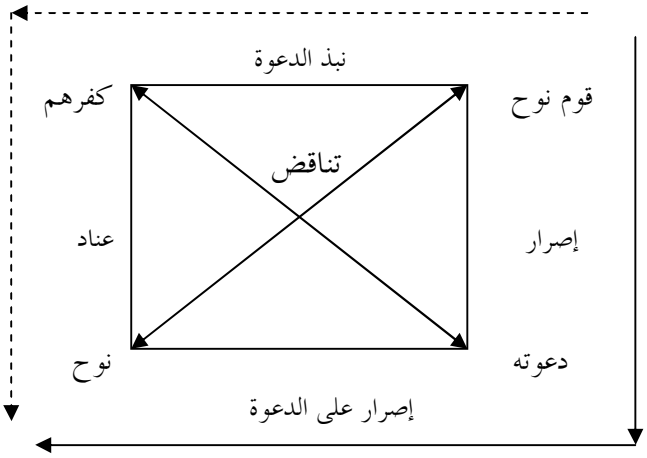
لا شكّ في أنّ نزعة العناد التي تسترت خلف ملفوظات القصة تكشف عنها علاقات التضمن والتناقض والتضاد التي جعلها غريماس محور مربعه السيميائي، وتفصيلها كالتالي:

علاقة التضمن هي الاتفاق والترابط ما بين بعض الدوال المرتبطة بالشخصية حاملة النزعة وهم قوم نوح، من خلال ما صدر عنهم من أعمال وأحداث سبق ذكرها، ونفس الترابط والتضمن في العلاقات الناشئة بين الأعمال والأحداث التي صدرت عن نوح عليه السلام في دعوته وقد سبق سردها، إذ تجتمع عناصر الصورة وترتبط في اتساق وتناغم.

علاقة التضاد هي العلاقة المعاكسة بين مفردات القصة، فملفوظات الفعل التي تصف حال قوم نوح بأعمالهم تضادها على التوازي ملفوظات الفعل التي تصف حال نوح بإصراره في تبليغ دعوته، فترى إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي/ فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي إِلَّا فِرَاراً، كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ/ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ، فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ/ أَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارا، يَا قَوْمِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ/ إِنْ هُوَ إِلَّا رَجُلٌ بِهِ جِنَّةٌ، إِنِّي أَعْلَنتُ لَهُمْ وَأَسْرَرْتُ لَهُمْ إِسْرَارا/ اتَّبَعُوا مَن لَّمْ يَزِدْهُ مَالُهُ وَوَلَدُهُ إِلَّا خَسَاراً، اعْبُدُوا اللَّهَ وَاتَّقُوهُ/ وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ.

علاقة التناقض التي تظهر التناقض التام في الاتجاه فكلما ازدادت سبل الدعوة عند سيدنا نوح ﷺ ازداد عناد قومه وإصرارهم على رفض دعوته ونبذها.

يوضّح مربع غريماس العلاقات الثلاثة كالتالي:



وقد شكلت العلاقات الثلاثة مفاصل الربط بين عناصر القصة لتظهر من خلالها نزعة العناد، علمًا بأن من بين هذه العلاقات استمرار الدعوة مدة ألف سنة إلا خمسين، وتنوع أشكال الدعوة وأوقاتها، تنوع أعمال الكافرين في رفضها، ابتعاد السرد عن أقوال للمعاندين باستثناء قولهم (لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ) وبقاءهم كشخصية غائبة، يجعل من هذه العلاقات شبكة مترابطة الدوال لتعطي مدلولاً عن انغلاقهم على أنفسهم، فالعناد الذي يوحي بالشدة والتقوقع والانغلاق قد رسمته هذه العلاقات في شخصية هؤلاء القوم بما منحته لشخصيتهم المنغلقة من ملامح مخفية وسلوك وأقوال توحي بالانغلاق، من ذلك يمكن استنباط أن أيّة فكرة يمكن أن يحملها المخطط السردي ممثلاً في شخصياته وأحداثه لا بدّ وأن تكون الشخصيات والأحداث تتحرك بصفات وسلوكيات مساندة لملامح هذه الفكرة(34).

3. الجحود: لغةً: الجَحْدُ والجُحُود نقيض الإقرار، والجُحودُ إنكار الشيء مع العلم به(35). وهو نزعة تسعى لإنكار فضائل الله ﷻ، وإنكار وجوده في التيقن بنقيض ذلك، ووجود الدلائل لديهم.

الجحود في قصة ثمود قوم صالح: قال تعالى في قصة ثمود قوم صالح ﷺ:{ قَالَ الْمَلأُ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُواْ مِن قَوْمِهِ لِلَّذِينَ اسْتُضْعِفُواْ لِمَنْ آمَنَ مِنْهُمْ أَتَعْلَمُونَ أَنَّ صَالِحاً مُّرْسَلٌ مِّن رَّبِّهِ قَالُواْ إِنَّا بِمَا أُرْسِلَ بِهِ مُؤْمِنُونَ ۞ قَالَ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُواْ إِنَّا بِالَّذِيَ آمَنتُمْ بِهِ كَافِرُونَ }الأعراف75-77

تتواجد نزعة الجحود في قصة ثمود هذه المرة في مسرح الأحداث بعيدًا عن الفكرة أو الشخصيات، وكأنّها خيوط الحبكة التي تلف الأحداث ببعضها حول الشخصيات في ترابط وتسلسل يضمن لها بالغ التأثير، حيث تنبثق دوالها من الحدث الأول ولا تزال تتوالى تبعًا لها الأحداث حتى تحكم هذه النزعة الصراع وتعمل على تعقيده إلى أبعد الحدود، ثمّ تنفرج بعد ذلك عن الحل وهي ما زالت محرك الأحداث ودافعها.

الجحود بما أنّه إنكار مع العلم، فإنّ القصة قد بدأت أحداثها بالإعلام حيث يقول صالح ﷺ:} يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ هُوَ أَنشَأَكُم مِّنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا {هود61 ثمّ قال:}أَتُتْرَكُونَ فِي مَا هَاهُنَا آمِنِينَ ۞ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ ۞ وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ {الشعراء 146- 148 حيث يزداد العلم ويصبح واقعًا ملموسًا بعد أن كان أمرًا معقولاً، ولكن مع ازدياد الإنكار والجحود بهذه الدلائل على وجود الله ووحدانيته، وفي نهاية الأحداث تكون الناقة التي تخرج من بطن الجبل أمام أعينهم، يقول تعالى:}هَـذِهِ نَاقَةُ اللّهِ لَكُمْ آيَةً{الأعراف 73 وقال:} وَآتَيْنَا ثَمُودَ النَّاقَةَ مُبْصِرَةً{الإسراء 59.

المشهد الأول بدأت بوادر الأحداث بالتجاهل التام لما منّ الله به عليهم من نعم كثيرة، ورغم ذلك فهم ينكرون وجوده بعبادة غيره من الآلهة التي صنعوها بأيديهم.

المشهد الثاني تنتقل بعد ذلك الأحداث فيه من مرحلة الإنكار إلى مرحلة النفي والجدال، حيث يقدم صالح ﷺ آيات أخرى ملموسة من واقعهم الذي ينعمون فيه ويشعرون بلذته من الزروع والماء والثمار واستعمارهم الجبال بقوة أبدانهم، إلا أنّهم ينفون أن يكون ذلك من رب صالح الذي يدعوهم إليه فيقولون له:} إِنَّنَا لَفِي شَكٍّ مِّمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ {هود 62 فقال الله ﷻ عنهم:} كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِالنُّذُرِ{القمر 23 وجحودهم في هذه المرحلة من الأحداث لم يتوقف على النفي لوجود الله وإفراد العبادة له، بل تعداه إلى الجدال في ذلك الأمر حيث قالوا:}أَتَنْهَانَا أَن نَّعْبُدَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَإِنَّنَا لَفِي شَكٍّ مِّمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ {هود 62 وفي هذه المرحلة يزداد توتر الأحداث، إذ تصبح العلاقة بين الشخصيات أقوى والمواجهة أشد، وتناقض الأفكار والاتجاهات يجعل من الأحداث الدائرة بينهم صراعًا ناميًا يزداد بازدياد المواجهة.

المشهد الثالث تتنامي وتتوتر فيه الأحداث بحدة تصاعد الصراع حينما يبدأ قوم ثمود بمطالب تعجيزية. وتظهر الأحداث في المشاهد السابقة بنموها وتطورها موزعة في القصة تترابط فيما بينها بعلاقات الترابط والتناقض والتضاد.

فأمّا علاقة الترابط فتظهر في تسلسل الأحداث ونموها من بداية الأحداث إلى نهايتها، في انسجام واتّساق يوضح صورة الشخصيات حاملة نزعة الجحود، إذ يتغاضون وينفون ويكذبون ويتهكمون ويسخرون، ثمّ يقترفون الإثم.

علاقة التناقض يظهر التناقض ما بين كثرة الأدلة والبراهين الداعية إلى توحيد الله، والمتنوعة ما بين عقلية مجردة ومادية محسوسة، وبين الجحود الذي قوبلت به هذه الأدلة.

علاقة التضاد التي برزت بشكل واضح بين مفردات القصة، فبادرة التضاد تبدأ من بداية القصة، يظهر التضاد في (وحدانية الله/ التي قابلوها بشركهم، إرسال الله نوح لهم/ تكذيبهم إياه ونعته بالمسحرَ، إرسال الناقة معجزة ظاهرة/ عقرها وإذهاب دلالتها على وجود الخالق).

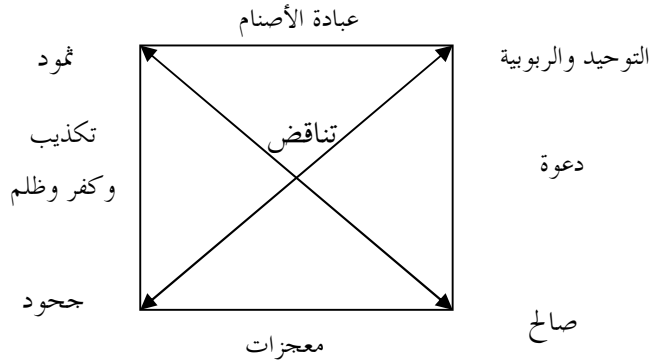
عبّر القرآن عن العلاقات السابقة بملفوظات حكائية متنوعة ما بين ملفوظات الفعل المتمثلة في التكذيب والاتهام والجدال والقتل، وملفوظات الحالة والتي غلب عليها لفظ التكذيب، قال تعالى:} كَذَّبَتْ ثَمُودُ الْمُرْسَلِينَ{الشعراء 141 والكفر:} أَلاَ إِنَّ ثَمُودَ كَفَرُواْ رَبَّهُمْ أَلاَ بُعْداً لِّثَمُودَ{هود 68 ثمّ الظلم:} وَآتَيْنَا ثَمُودَ النَّاقَةَ مُبْصِرَةً فَظَلَمُواْ بِهَا {الإسراء 59 وأخيراً العمى وهو عدم إمكانية الرؤية مع وجود الشيء على أرض الواقع قال:﴿ فَاسْتَحَبُّوا الْعَمَى ﴾فصلت 17.

يظهر المنهج العاملي لغريماس ملامح خط سير مستقيم للأحداث للكشف كالتالي:

إله واحد ← خلق واستخلاف ← نعم كثيرة ومياه وجنات ← معجزة ملموسة

تكذيب ← كفر ← عمى ← جحود

هذا التوازي في الأحداث يظهر تنامي نزعة الجحود في القصة وتسلسل أحداثها، وكأنّ هذه الدلائل والمعجزات التي تدفع بالإنسان إلى التوحيد والعبادة، يدفعها الجحود بعيدًا بصور متعددة ومتفاوتة القوة ومتدرجة تبدأ من كذب، ثم كفر، ثم عمى، ثم ظلم. ويحاول المربع السيميائي لغريماس أن يظهر بروز النزعة من خلال الأحداث كالتالي:



وقف عنصر الزمان في القصة يعاضد العلاقات المختلفة في كشف نزعة الجحود إذ قال تعالى:{تَمَتَّعُواْ فِي دَارِكُمْ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ }هود 65 إذ تناسب العدد ثلاثة مع ما حدث من قوم ثمود من تطورات

لنزعة الجحود داخل القصة: علم وكفر + دعوة وتكذيب + معجزة وجحود، إلى جانب أن نزعة الجحود داخل أنفسهم قد مرت بثلاث مراحل قبل أن تتضح وهي: كذب- كفر- ظلم، لذلك كان العقاب والعذاب الذي كتبه الله عليهم مناسبًا لما قاموا به من أعمال.

ويقف المكان ليحمل دلائل الجحود في مكوناته فقوم ثمود هم أهل الحجر:{ وَلَقَدْ كَذَّبَ أَصْحَابُ الحِجْرِ الْمُرْسَلِينَ }الحجر 80 بما فيه من صلابة وجحود لنعم الله، فمهما نزل عليه من ماء فما لها أن تخترقه بل يتركها تنساب من فوقه دون أن يتأثر بها، فقوم ثمود مهما قدمت لهم آيات فإنّها لا تدخل عقولهم بل ينغلقون على فكرهم مع علمهم بصحة ما يقدم إليهم من أدلة.

4. الاستعجال: قال الله ﷻ:{وَكَانَ الْإِنْسَانُ عَجُولًا}الإسراء 11و قال الله ﷻ:﴿خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ}الأنبياء 37 وقد "خلق الله آدم بعد كل شيء من آخر النهار...قال:يا رب، استعجل بخلقي قبل غروب الشمس"[36]. والعجلة من طبيعة الإنسان، والمسلم يغلب عليه الحلم والأناة والتؤدة. وصاحب الفكر المتعجّل سريع التّقلّب؛ فبينما تجده على فكرة وموقف يتبناه ويدافع عنه، تجده بعد فترة يتبنّى ما يناقض الفكرة الأولى لتأثّره المتسرّع بطرح جديد من وجهة أخرى[37].

الاستعجال في قصة طالوت وجالوت: قال ﷻ:{أَلَمْ تَرَ إِلَى الْمَلَإِ مِنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ مِنْ بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُوا لِنَبِيٍّ لَهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ إِنْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلَّا تُقَاتِلُوا قَالُوا وَمَا لَنَا أَلَّا نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا مِنْ دِيَارِنَا وَأَبْنَائِنَا فَلَمَّا كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقِتَالُ تَوَلَّوْا إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ}البقرة 246

تبرز النزعة هنا بوصفها ملمح من ملامح البناء الداخلي للشخصية الرئيسة الفاعلة في القصة، يستطيع المتلقي تعرّفها من خلال استعجالهم القتال في بداية القصة يقول ﷻ:{إِذْ قَالُوا لِنَبِيٍّ لَهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ إِنْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلَّا تُقَاتِلُوا}البقرة 246 فظاهر الآية يوحي بأنّهم كانوا يعلمون بأنّ هناك قتالاً إلا أنّهم استعجلوا ذلك بفكرهم وقولهم كما يظهر من تعقيبهم على كلام نبيهم:{وَمَا لَنَا أَلَّا نُقَاتِلَ}البقرة 246

تظهر نزعة الاستعجال المضادة للتروي في أربعة مواضع من القصة، الأول عند سؤالهم عن القتال واستعجالهم إياه وهم يعلمون أنّهم سيقاتلون{ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾ الثاني توليهم عن القتال بعد فرضه عليهم لاستعجالهم الراحة{فَلَمَّا كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقِتَالُ تَوَلَّوْا﴾ الثالث استعجالهم شرب الماء من النهر وعدم الانصياع لأمر ملكهم{فَشَرِبُوا مِنْهُ}الرابع حكمهم بالعجز على أنفسهم قبل بدء المعركة مع جالوت{قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ}وذلك لأنّ "صاحب الفكر المتسرّع سريع الحكم على الناس"[38].

عبّر عنها القرآن عن نزعة الاستعجال في عدد من الملفوظات الحكائية، غير أنّها اقتصرت على ملفوظات الفعل دون ملفوظات الحالة، وهذه الملفوظات قولية وأدائية غير أنّ القولية{ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُقَاتِلْ

فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾، {وَمَا لَنَا أَلَّا نُقَاتِلَ{سبقت الأدائية} تَوَلَّوْا﴾، {فَشَرِبُوا}وزادت عنها كإشارة إلى أنّ النفس الإنسانية في الواقع يسبق قولها فعلها.

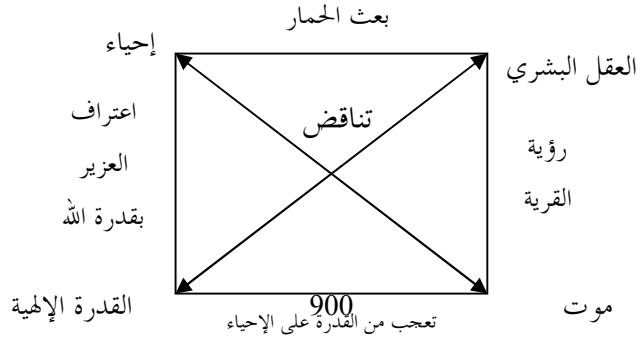
5. الشّك: ينتج الشّك عن قصور في الإدراك المجرّد يسميه البعض "ضيق الأفق أو قصر النظر" ويعنون به "ضعف أو خلل في البصيرة يؤدي إلى حصر التفكير أو الرؤية في حدود ضيقة لا تتجاوز المكان والزمان"[39].

الشكّ في قصة العزير: قال الله ﷻ:{أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنَّاسِ وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ}االبقرة 259

الشّك هو الفكرة التي دارت حولها القصة، والأصل التسليم بقدرة الله على إحياء الموتى، ولكن وسوست النفس بالتعجب من قدرة الله -وإن لم يكفر بها- في إحيائه الموتى، فتمثلت الفكرة في مخطط سردي تحمله شخصية العزير الوحيدة الشخصية السردية الفاعلة في القصة، وربما كان ذلك كدلالة وإيحاء إلى أنّ القادر على كل شيء والمحيي للموتى هو إله واحد أحدبجانب ضرورة التسليم المفرد والإيمان الداخلي بالقدرة الإلهية.

ولبيان قدرة الله ﷻ التي حملتها القصة فقد تعددت الأحداث في القصة وتنامت بدءاً من مرور العزير بالقرية، ثمّ تأمله في القرية الخاوية مع وصفها الدقيق، ثمّ بعد ذلك حدث الموت إيقافًا للزمن عند العزيز، وسيرًا بهذا الزمن في عجلته على الدنيا لتتغير وتتبدل وفق إرادة الله ﷻ، ثمّ الحوار الذي دار بينه وبين الملك الذي سأله عن المدة التي لبثها، والدلائل العينية التي قدّمها له لإثبات قدرة الله ﷻ في إحياء الموتى بأن أحيا حماره أمامه، إذ تجمعت العظام ثمّ ترابطت وكُسيت باللحم لتُنفخ فيها الروح ويعود من جديد إلى الحياة، وفي هذه الدلائل البصرية الملموسة التي يحسها العزير بحواسه جميعها تأكيد له على ما كان يعقله من قدرة الله على إحياء الموتى، ولكنها النفس الأمارة بالسوء والتي وسوست حول كيفية قدرة الله على الإحياء، فكانت النهاية بالاعتراف بقدرة الله ﷻ على كل شيء وزجر النفس الأمارة بالسوء بقمع نوازعها.

يوضح مربع غريماس العلاقات المختلفة بين عناصر القصة كالتالي:



ترسم خيوط المربع السيميائي ملامح سير العلاقات في داخل القصة إذ تظهر أن العقل البشري القاصر هو في علاقة تغييب للقدرة على الإحياء، وهي علاقة تضاد بين الشواهد الميتة والحية أمام العزير. وفي الجانب الآخر من المربع تظهر القدرة الإلهية ممسكة بكلا الطرفين من موت وإحياء؛ تميت لتحيي فهي تنفي الموت المؤبد والعجز عن الإحياء، وتحقق الإحياء لهذا الموت بدلائل عقلية وحسية ماثلة أمام العزير. أما التناقض الذي تحدده أوتار المربع فهو تناقض الشكّ مع ثبات القدرة الإلهية، إلى جانب تناقض الإحياء مع الموت المحقق(40).

ثانيا: نوازع النفس الانفعالية

يأتي القسم الثاني من نوازع النفس، وهو مدخل النفس إلى الإنسان من باب شعوره ووجدانه، ظاهرًا في انفعالات النفس، وهي لا تنفصل عن العقل ولكنها تتمحور في الجانب الوجداني أكثر من تمركزها في العقل، فهي مرحلة ربما تكون تالية للتفكير العقلي.

1. التكبّر والكِبْر اصطلاحًا هو "الحالة التي يختص بها الإنسان من إعجابه بنفسه وذلك بأن يرى نفسه أكبر من غيره"(41).

يعتبر التكبر من النزعات النفسية الانفعالية الصادرة عن انفعالات النفس في أعماقها يقول الغزالي: "اعلم أن الكِبر ينقسم إلى باطن وظاهر فالباطن هو خلق في النفس والظاهر هو أعمال تصدر عن الجوارح"(42)، وهو خلق ذميم نهى الإسلام عنه قال الله ﷻ في ذلك: {إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ}الأعراف40 فيظهر واضحًا في الآيات مدى العذاب المعدّ لمن تخطى حدود الله ﷻ ونازعه إحدى صفاته وهو المتكبر فوق عباده، ففيما روي عن رسول الله ﷺ "عن أبي سعيد الخدري وأبي هريرة قالا: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: العز إزاره والكبرياء ردائه فمن ينازعني عذبته"(43) والحديث عن الله ﷻ.

تكبر إبليس في قصة آدم عليه السلام: بدأت قصة آدم بخلق الله له، وقد خلقه من طين فكانت الملائكة تطوف به ولا تدرك كنهه، فيقول لهم إبليس: إنما هذا أجوف ولئن سلطت عليه لأهلكنه(44)، وقد بدأت الأحداث حينما أمر الله الملائكة أن تسجد لآدم، فقال ﷻ: {فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ}الحجر29 إذ سجد الملائكة كلهم واستكبر إبليس، يقول الله ﷻ: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين}البقرة34 ويسأله الله ﷻ عن امتناعه عن السجود فيرد بأنه خير منه لأنّه مخلوق من نار وآدم مخلوق من طين، يقول الله ﷻ: ﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ ۞ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ}ص75-76.

سارت الأحداث طبيعية متوافقة مع الزمن في بداية القصة لكنها تسارعت لتناسب التوتر الحاد الذي تولده نزعة التكبر في نفس إبليس، وقد بلغت ذروتها بتمرده على أمر ربه. هذا التسارع في الأحداث غيّر

أنماط الشخصيات الموجودة، وقد تكثّفت الشخصيات في شخصيتي آدم وإبليس لتصبحا شخصيتين محوريتين تتمتعان باللمعان الفاعلي بين باقي الشخصيات. وقد أدى تكبّر إبليس على آدم ورفضه السجود له انشراخاً كبيرًا في الأحداث؛ حيث لم تقف نزعته النفسية السيئة على مجرد شعور بالعظمة والعلو على آدم، بل تعاظمت هذه النزعة عنده لتسيطر على فكره ولسانه وفعله، فها هو يجادل الله ﷻ ويفاضل نفسه على آدم، ويمتنع عن السجود، فهو يرى في داخل نفسه أنّه أسمى وأكرم مادةً من آدم[45].

تتمثل الشخصية الرئيسة صاحبة النزعة في القصة في إبليس، حيث نزعة التكبر عنده متموضعةً في قلب القصة، تلك الكفاءة التي تهم الفاعل السيميائي باعتباره فاعل الفعل. والفاعل يمر تباعاً على ثلاث صيغ مختلفة للوجود السيميائي: فاعل افتراضي (كامن) قبل بثّ الروح في آدم ⟵ فاعل موجود حينما جادل ربه في السجود لآدم ⟵ فاعل متحقق تتحقق عنده النزعة من خلال تمرده على أمر الله وعدم امتثاله لأمر السجود: ثلاث حالات سردية، الأولى منها مسبقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب، والأخيرة تعين الفاعل وقد أنتج العمل الذي يصله بموضوع القيمة ويحقق هكذا مشروعه[46].

كان ذلك بالنسبة للشخصيات الفواعل السردية، أما بالنسبة لعناصر السرد ووظائفه فإن نزعة التكبر لم تظهر كدال في القصة إلا في قوله ﷻ: ﴿أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ﴾، بينما تمتد كمدلول من بداية القصة حتى آخر ملفوظاتها، وينهض في زواياه بأشكال متعددة، ليغدو هو الموضوعة المهيمنة، المختزلة للنص[47]، فيظهر ذلك من خلال عدة ملفوظات مثل: قول إبليس:{خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ} وقوله:﴿أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِيناً﴾.

تقف بجانب هذه الملفوظات علاقات ثنائية من المتضادات التي تعمل على ربط شبكة العلامة من خلال وصل دوالها ببعضها مثل: الأرض (التي تدل على الدنو) / خليفة (التي تدل على التكريم والعلو)، يفسد فيها ويسفك الدماء/ نسبح بحمدك ونقدس لك، تبدون (من الامتثال والطاعة) / تكتمون (من التكبر والتعالي عند إبليس)، نفخت فيه من روحي (بما فيها من تكريم)/ فقعوا له ساجدين(بما فيها من إذلال)، نار/ طين، الجنة/ الأرض. وبذلك تم رسم نزعة التكبر بمستوياتها في جوانب شخصية الفاعل السردي المحقق للنزعة، وعناصر السرد الأخرى[48].

2. الحسد: يعدّ الحسد من طبائع البشر(49). وهو "فرع من فروع الأنانية يشبه الغيرة من زاوية شعور الغيران(كذا) وإحساسه، ولكنه يختلف عنها جذريًا في أنّه موجّه لضرر المحسود دون أن يكون هناك شعور واعٍ بأيّة فائدة تعود على الحاسد"(50). يقول الغزالي: "اعلم أن الحسد أيضا من نتائج الحقد والحقد من نتائج الغضب... ثم إن للحسد من الفروع الذميمة ما لا يكاد يحصى"(51).

والحسد "حقيقة واقعة، وأثره لا شكّ فيه، وأصله انفعال نفس الحاسد عند رؤية المحسود انفعالاً شريرًا يدفعه إلى مباشرة أسباب المضرة، سواء أكان ذلك في حضور المحسود أم في غيبته"[62]. والحسد "مصروف إلى الضرر، لأنّ غايته أن يعدم الأفاضل فضلهم"[63].

الحسد في قصة ابني آدم عليه السلام: يقول ﷻ:﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ۝ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ۝ إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ۝ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ۝ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾المائدة27-31

تقوم قصة ابني آدم على فكرة رئيسة هي الحسد، وهي النزعة السيئة التي ظهرت في نفس الأخ الشرير بعد أن قدّم هو وأخوه قربانًا، فتقبل الله قربان أخيه ولم يتقبل قربانه، فاشتعلت في نفسه نزعة الحسد تحرقه وتعميه عن التفكير السليم[64]، وقد كانت قوية جدًا في نفسه حتى قال لأخيه: لأقتلنك، مع ما فيها من مؤكدات تظهر الحالة النفسية والإصرار الذي تواجد في نفسه.

أدت نزعة الحسد التي مثلت الفكرة الرئيسة للقصة إلى بناء هيكل قصصي محدد العناصر، فكل عنصر من هذه العناصر رسمته النزعة بما يناسبها؛ فأوجدت شخصيتين فقط، أما بالنسبة للأحداث الأربعة التي قامت عليها القصة، فقد بنيت على نزعة الحسد منها تخرج وإليها تعود، في ترابط وتعقيد شديدين لإظهار مدى ما يعتمل في نفس الحاسد من غيرة وحقد على المحسود، وقد ولّد هذا التعقيد الشديد للأحداث صراعًا ناميًا معها تحمله العقدة مع الشخصيات في محاولة للخروج إلى الحل الذي انتهت به القصة، وهو القتل.

انحصرت الشخصيات في شخصيتي ابني آدم، والداعي إلى قصر القصة عليهما نزعة الحسد على أرض الواقع، ووفقًا للتفسير النفسي لا تتعدى هذه النزعة أكثر من جهتين حاسد ومحسود، فكانت لذلك شخصية الأخ الشرير الشخصية السردية الرئيسة أو ما يسمى بالفاعل العاملي الذي تتمحور الأحداث حوله فيحركها بما يصدر عنه من أقوال وأفعال، بينما مثّلت شخصية هابيل الشخصية المساندة أو الدافعة للفاعل العاملي.

نزعة الحسد التي نشأت عند قابيل استطاعت أن تكون مركزًا رئيسًا تُبنى عليه أحداث القصة، ولذلك تجدها قد وضعت خطًا متراتبًا للأحداث المتسلسلة والمتصلة ببعضها كالتالي:

تقديم القربان ⟵ قبول قربان هابيل ورفض قربان قابيل ⟵ تعليل قبول القربان بالتقوى ⟵ توعد قابيل هابيل بالقتل ⟵ محاولة هابيل هداية قابيل ⟵ قتل قابيل هابيل ⟵ تعليم الغرابان لقابيل ⟵ ندم قابيل.

والملاحظ في القصة أنّها قامت على ملفوظات الفعل ولم تقم على ملفوظات الحالة؛ فكل الأحداث المتمثلة في الوظائف الحكائية قد قامت على سرد لأحاسيس وأقوال وأفعال، تظهر كدوال مترابطة ومنسجمة مع بعضها لتشكيل علامة واضحة الدلالة على نزعة الحسد، بدءاً من قلب قابيل مرورًا بقوله وانتهاءً بفعله وما يترتب عليه، أما الحسد بلفظه فلم يذكر في القصة بتاتًا، وهذا من بدائع النّص القرآني

إذ تتناسب القصة سردًا مع فكرتها الرئيسة، فهي التي تحمل فكرة الحسد بما هو نتاج لتفاعلات الغيرة والحقد على الآخرين، بما يتمتعون به ثمّ الظهور بأفعال سيئة، وقد مثّلت القصة ذلك تمامًا بتفاعلات للأحداث تظهر من خلالها نزعة الحسد واضحة جلية.

وقد ارتبطت ملفوظات القصة ببعضها من خلال شبكة من العلاقات المختلفة التي تعمل على جذب بعضها وتنافر بعضها لتتضح معالم النزعة بوضوح بهذه العلاقات، ومنها ما تربطه ببعضه علاقات الترابط والتعاضد والتضمين مثل عدم قبول قربان قابيل، وتوعده لأخيه بالقتل ظاهرًا، وإصراره على وعيده باطنًا، متمثلاً في تجاوزه نصح أخيه له، تضافر الوصف مع التقرير في قوله فأصبح من الخاسرين، وقوله فأصبح من النادمين، مع التقرير بقول قابيل{يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي}وفي المقابل تجد هابيل يقبل قربانه، ثم يعلل بكونه من المتقين، ويأخذ دور الناصح الأمين، وتمسكه بالخشية من رب العالمين، مما يزيد من حسد قابيل له[55].

3. الغرور: الغُرور الباطل وما اغْتَرَرْتَ به من شيء فهو غَرُور، وغَرُرَ بنفسه وماله عرَّضهما للهَلَكَةِ [56]، والغُرُور: "الأَباطِيلُ كأَنَّهَا جمع غَرّ مصدر غَرَرْتُهُ غَرّاً."[57].ينشأ عند الإنسان كثير من العواطف المختلفة تسود إحداها مثل عاطفة اعتبار الذات، التي مركزها فكرة المرء عن نفسه، وتستثار عندما يشعر الفرد بالرضا عن نفسه إذا أتى أعمالاً تتفق وفكرته عن نفسه[58].

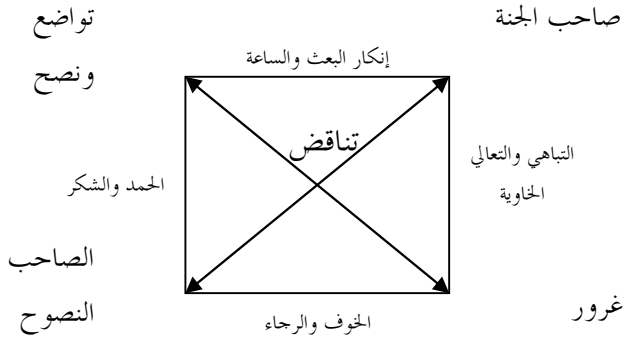
الغرور في قصة صاحب الجنتين: قال الله ﷻ في سورة الكهف:{وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا ۞ وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِنْهَا مُنْقَلَبًا}الكهف35-36

غرور صاحب الجنتين نزعة نفسية ظهرت كملمح من ملامح الشخصية، جمعت في قصة صاحب الجنتين بين الصفات الداخلية والخارجية، وقد تمثلت في الفكرة الجوهرية التي دارت حولها القصة، التي حملتها شخصية صاحب الجنتين بوصفها مخططاً سردياً متمثلاً في ما صدر عنه من أقوال وأفعال برزت في حوادث رئيسة، وأخرى ثانوية دفعتها بما اكتسبته من كفاية سردية فكانت بذلك الشخصية السردية الفاعلة. والشخصية الفاعلة هي "شخصية قادرة على أداء المعنى المراد، وتوصيل المفهوم، أو المعنى بصورة صادقة وأقرب للحقيقة، هو شخصية حية في سلوكها وتصرفاتها وأهوائها واندفاعاتها وفكرها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى"[59].

يظهر الغرور متناميًا في القصة عند صاحب الجنتين، بما مهدت له الآيات من ذكر السبب والداعي لمثل هذه الصفة، وهو امتلاك الأموال وكثرة البنين﴿جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا}إلا أنّ صاحبهما في غمرة فرحه بما يملك تنزعه نفسه عن فطرته السليمة لتقوده إلى الاغترار بما ملك وما هو فيه من النعم، فيقف متباهيًا أمام صديقه قائلاً:{أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا}وقد نسي أن ينسب ما هو فيه إلى الله فيظهر في المشهد مفتخرًا بنفسه متفاضلاً على صديقه متعاليًا بما يملك.

ثمّ تتطور النزعة بعد ذلك ليتمادى صاحب الجنتين في غروره فينكر البعث والنشور ظانّاً أنّه سيخلد، وسيخلد له ماله وعزه، قال:{ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا ۞ وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً}ثمّ إذا ما ذكّره صاحبه بربه قال:{وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِنْهَا مُنْقَلَبًا} وكأنّه ظنّ أنّه سيكون من أصحاب الجنان في الآخرة كما في الدنيا، فما كان فيه من غرور جعله في غياب عن وعي الفكر والقول، لا يقول بما يُوعى ولا يعي ما يقول.

وتظهر الشخصية السردية المساندة، وهي شخصية الرجل النصوح كما لو أنها مضادة، وربّما كان وجود شخصيتين في القصة، إحداهما تحمل نزعة الغرور، والأخرى تبين مساوئها، مما يجعل من الشخصيتين محوري ارتكاز تدور أحداث القصة حولهما، مظهرة بخيوطها المختلفة العلاقات ملامح هذه النزعة وأثرها على الشخصية السردية حاملة النزعة، وأثرها الفردي والجماعي على المجتمع، وإن كان المربع السيميائي يظهر خطوط هذه العلاقات كالتالي:



فيظهر المربع اتجاهين متناقضين الأول اتجاه صاحب الجنتين المغرور وغروره وإنكاره البعث، وفي المقابل صاحبه النصوح الذي يخاف الله، ويحمده على نعمه، وينسب الفضل له

ثالثاً: نوازع النفس الفاعلية

هي نوازع للنفس تتعدى عقل الإنسان وانفعالاته، وتظهر في سلوكه، إذ تسيطر نفسه عليه وتدفعه للقيام بأعمال تنطلق بها من الفطرة، ثمّ تميل بها إلى الضلال. من ذلك الشذوذ والشهوانية والاستبداد المالي.

1. الشذوذ: هو مصدر الفعل شذّ أي انفرد، و "شذ الرجل إذا انفرد عن أصحابه...ويقال أَشْذَذْتَ يا رجل إذا جاء بقول شاذٍّ نادٍّ"(60). والشذوذ الجنسي عند علماء النفس هو "ابتعاد عظيم وإلى حد اللامعقول عن الحدود الطبيعية"(61).

الرجل والمرأة عنصرا الحياة وأساس بقاء النوع الإنساني، وقد ركّب الله تعالى في كلّ منهما خصائص فيزيولوجية ونفسية معينة وأي تخلّف في أحدهما يؤدي إلى اضطراب وخلل ثمّ انحراف، والرجل منذ سنّ المراهقة يعاني من تأجج لواعج الجنس واضطرابه بين جنبيه، وثوران الطاقة، وقد يدفعه التنفيس عن الكبت إلى ارتكاب حماقات، أو تجاوزها إلى الشطط[62].

الشذوذ الجنسي في قصة قوم لوط: يقول الله ﷻ في قصة قوم لوط:{أَتَأْتُونَ الذُّكْرَانَ مِنَ الْعَالَمِينَ ۝ وَتَذَرُونَ مَا خَلَقَ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ أَزْوَاجِكُم بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ۝ قَالُوا لَئِن لَّمْ تَنتَهِ يَا لُوطُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمُخْرَجِينَ۝ قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُم مِّنَ الْقَالِينَ}الشعراء165-168 وقوله (مَا خَلَقَ لَكُمْ رَبُّكُمْ) "إيماء إلى الاستدلال بالصلاحية الفطرية لعمل على بطلان عمل يضاده لأنه مناف للفطرة. فهو من تغيير الشيطان وإفساده لسنة الخلق والتكوين"[63] لذا تظهر في القصة نزعة الشذوذ كنزوع عن الفطرة السليمة إلى سبيل الردى الذي خطته النفس بدفع الشيطان لها. ويعتبر شذوذ قوم لوط من أنواع الانحرافات الجنسية، وقد سمّاه علماء النفس بالجنسية المثلية، وتعني: "حالات الميل أو التوجه نحو إقامة علاقة ذات طابع جنسي بين ذكر وفرد آخر من جنسه"[64].

وقد ذكرت القصة في سورة الأعراف بتبيان حقيقة الفعل:{إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء} الأعراف81 وذُكرت في سورتي هود والنمل أيضاً.

تبدأ قصة لوط منطلقة من الفكرة التي حملتها من سوء فعل وعقابه، ومن شخصياتها بأدائها، والأحداث بتكاثفها وشدة ارتباطها واعتمادها على الحدث الرئيس كمركز للقصة. تأخذ الأحداث شكل الطابع التسلسلي في التدرج من فعل إلى آخر، وكأنّ الأحداث حدث واحد متنامٍ، فالحدث الأول الصغير وما قد يسميه القارئ بالحدث المولّد والحدث الدافع، وهو ما يُسمى بالحافز، وذلك لأنّ هذا الحدث هو مسبب الأحداث التالية له من بعده يقول الله ﷻ:{إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ}الأعراف81.

فهذا الاعتداء على خلق الله وإن كان برضا الطرفين فإنّه اعتداء على حدوده، أي أنّه اعتداء على الله ﷻ باقتراف محرماته وارتكاب المعاصي مما نهى عنه، وفعلهم يزداد ويتطاولون في ذلك ويسرفون في معصيتهم حتى تصبح مكشوفة علناً أمام الجميع، يعلم بها ويعرفها كل من يعرفهم[65].

وكلما ازدادت الفاحشة فيهم بدأت الأحداث النامية بالتشابك بعضها مع بعض، حيث تنشأ أحداث أخرى ما بين دعوة لوط للطهارة وصدود قومه عن ذلك، مما يؤدي إلى إحداث تشابك قوي يزيد من نسبة الصراع ويعمل على زيادة قوة حبكة القصة بازدياد ترابط خيوطها.

وتوتر الصراع واشتداده يأتيان بظهور الملائكة، إذ ينفجر الصراع بشكل واسع مما يجعل الشخصيات جميعها نامية متطورة، فشخصيات قوم لوط تزداد فاعليتها، إذ تنتقل بهم الأحداث الجديدة إلى أفعال جديدة تظهر عليهم فهم يهرعون من شدة إغراقهم في الشهوة حتى يتسابقون إلى اصطيادها وإن كانوا قائمين عليها قبل ذلك{ وَجَاءهُ قَوْمُهُ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ وَمِن قَبْلُ كَانُواْ يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ}هود78 فتماديهم في الإثم ومحاولتهم الحصول على شهوتهم من ضيف لوط ولو بالقوة، فإذا ما توسل إليهم مرشدًا إياهم

إلى ما خلق لهم ربهم من أزواجهم مما أحل الله قالوا:{لَقَدْ عَلِمْتَ مَا لَنَا فِي بَنَاتِكَ مِنْ حَقٍّ وَإِنَّكَ لَتَعْلَمُ مَا نُرِيدُ}هود79 فهم لا يسعون إلى تلبية الشهوة بما خلق الله لهم، وإنما يسعون إلى تلبية شذوذهم وانحرافهم عن السبيل القويم.

لا يقف النمو والتطور في الشخصية عند قوم لوط بل توفر أيضًا في شخصية لوط ﷺ، التي اكتسبت الكثير مما جعل منها شخصية نامية متطورة، فدوره لا يتوقف على الدعوة بل هو الآن في موقف آخر وحدث آخر بصورة أخرى، حيث تضيق به نفسه والأرض بما رحبت لمجيء ضيوفه على عكس ما يعرف به وهو نبي[66]؛ فيكتسي لذلك ثوب الاستياء بهم، وتظهر علامات الاستياء عليه متتابعة من داخل نفسه وشعوره{وَلَمَّا جَاءتْ رُسُلُنَا لُوطاً سِيءَ بِهِمْ }هود77 إلى علامات بادية على وجهه وفعله:{وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعاً}هود77 إلى الإفصاح لهول ذلك الأمر العصيب قائلاً:{ هَـذَا يَوْمٌ عَصِيبٌ}هود77 وقد اتّصفت شخصية لوط ﷺ بالحدة في مواجهته لقومه، كما في تصريحه بفعلهم إذ قال:{إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ}الأعراف81 وهذه الصفة التي اكتسبها من بشاعة الفعل الذي يحياه[67]. فهذا التطور في الشخصية يظهر مدى التوتر الذي أحدثته النزعة ليس على مستوى أصحابها وإنما على الشخصيات الأخرى في القصة، وهذا تفسير موازٍ لما يحدث من ضرر كبير على الشخصيات في المجتمع نتيجة تفشي هذه النزعات الفاحشة.

تكشف الأحداث عن عنصر الزمان في هذه القصة بشكل جلي واضح مناسب للأحداث إذ يقول تعالى:{فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَلاَ يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلاَّ امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ} هود81 حيث يظهر في الآية تضاد الوقت ما بين الليل والنهار، تناسبًا مع تضاد الفعل بين حرام وحلال.

تكافلت عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان في توضيح المخطط السردي، وقد تمّ التعبير عنه بملفوظات حكائية ذات دلالات عميقة ومؤثرة، إذ تعبر ملفوظات الحالة عن نزعة الشهوة الشاذة في قوله تعالى:{ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُم بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِّن الْعَالَمِينَ}الأعراف80 وقال تعالى:{وَلُوطاً إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ وَأَنتُمْ تُبْصِرُونَ}النمل54 فقد عبّر عن نزعة الشذوذ عندهم بالفاحشة مرتين بينما عبّر عنها بالشهوة مرة واحدة، فإذا ما اشتهى الشخص فعل الفاحشة منهم ثمّ استمر فيها فتتعدد بينما الشهوة واحدة.

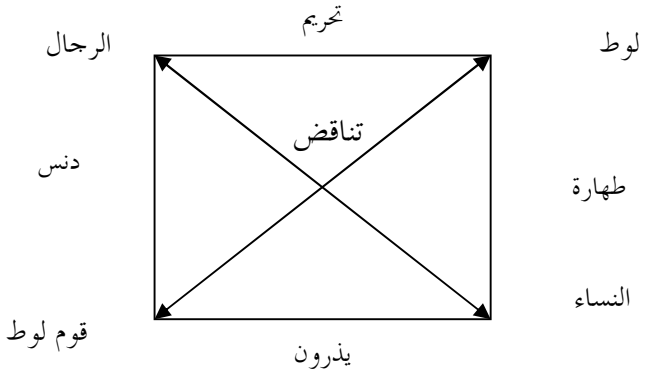
أفصح القرآن بعد ذلك عن فاحشتهم باستخدام ملفوظات الفعل فقال ﷺ:{إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ}الأعراف81 وفي موضع آخر قال ﷺ:{أَتَأْتُونَ الذُّكْرَانَ مِنَ الْعَالَمِينَ ۞ وَتَذَرُونَ مَا خَلَقَ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ أَزْوَاجِكُم بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ }الشعراء165-166 فرسم القرآن الكريم الفعل الفاحش بتأدب الملفوظات فاستخدم كلمة "تَأْتُونَ" ثمّ أوضح سبيل ذلك فقال الرِّجَالَ ثمّ قال الذُّكْرَانَ إمعانًا في الفاحشة وبيان تطورها إذ عبر بالرجال ثم أطلق للذكران ليتعداهم إلى غيرهم من الغلمان وربما غيرهم من الحيوانات.

يظهر من خلال الأحداث السابقة أن هناك اتجاهين من الأحداث؛ اتجاه إيجابي يحاول فيه لوط ﷺ دفع قومه إلى طريق الطهارة والنقاء بإرشادهم إلى ما حلل الله لهم من النساء، ونهيهم عما حرّم عليهم من إتيان الذكران، يناقضه الاتجاه الذي يسير فيه قومه نحو الفاحشة بنبذهم ما يدعوهم إليه من النساء وهو ما حلله الله لهم، ويقترفون الفاحشة بشهوتهم الرجال، فتقوم نزعة الشهوة بذلك بدور الدافع لشخصية قوم لوط في اتجاه مخالف للفطرة كالتالي:

لوط ← قومه ← النساء ← طهارة

الشهوة ← قوم لوط ← الرجال ← الفاحشة

فتجد من خلال المخطط السابق اتجاهين مختلفين يشتملان على عديد من العلاقات التي يمكن لمربع غريماس السيميائي أن يظهرها على الشكل التالي:



يظهر في المربع السابق أن هناك الكثير من العلاقات التي تربط بين العناصر الأدبية للقصة مثل علاقات الترابط والتناقض والتضاد كالتالي:

علاقة الترابط تجمعت الأحداث حول بعضها برابطة هي ردّ الفعل المضاد لمثل هذا الفعل الفاحش. إلى جانب ارتباط الحدث بالزمن من الفاحشة إلى الليل، ومن التطهير إلى الصبح، ثمّ ترابط الأحداث وتسلسلها من الخفاء في بداية القصة واكتفاء لوط بالإشارة إلى ذلك، إلى الاعتراف الضمني بالفاحشة في قولهم: { أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِّن قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ }النمل56، ثمّ ارتقاء الحدث وتطوره إلى مستوى الفعل في قوله تعالى:{ وَجَاءهُ قَوْمُهُ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ وَمِن قَبْلُ كَانُواْ يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ}هود78 ثمّ ارتباط القول بالفعل في صورة تكشف ذلك المستوى من الشهوة، والذي أعمى قلوبهم وعقولهم يقولون{ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا لَنَا فِي بَنَاتِكَ مِنْ حَقٍّ وَإِنَّكَ لَتَعْلَمُ مَا نُرِيد}هود79.

علاقة التضاد تقف بجانب علاقات الترابط لتشد بعض العناصر الموضحة لدوال النزعة كما في الذكران/النساء، الفاحشة/أطهر، الليل/الصبح، عاليها/سافلها، تجهلون/تبصرون، تذرون/تأتون، فجميع

العناصر الأولى في الأزواج السابقة تظهر رسمًا واضحًا للنزعة، إذ ينتقم الله منهم بأن جعل عالي قريتهم سافلها وقد يكون نوع العقاب منسجمًا مع ما يقومون به من فعل فكما كان الرجل فاعل الشهوة على الفطرة أصبح مفعولاً به، لذا جعل الله القرية بدلاً من أن تكون قائمة منكسة كإشارة إلى قلبهم الفطرة، ثمّ تترابط العناصر المضادة في الأزواج نفسها في محاولة لإضفاء ألوان الرسم الذي حددته العناصر الأولى لأن الشيء لا يعرف إلا بضده.

علاقة التناقض تناقض تام بين ما يفعله قوم لوط وبين الفطرة السليمة التي فطر الله الناس عليها، التناقض الواضح بين الاتجاه الذي سلكه لوط ﷺ في دعوتهم إلى الحق ونهيهم عن المنكر، وبين الاتجاه الذي سلكوه في الفاحشة غير المسبوقة والإصرار عليها.

2. الشهوانية: شَهِيَ الشيءَ وشَهاهُ يَشْهاهُ شَهْوَةً واشْتَهاهُ وتَشَهّاهُ أَحَبَّه ورَغِب فيه، وشَهْوانيٌّ إذا كان شديدَ الشَّهْوةِ[68]، والشهوانية مصدر صناعي من شهواني أي شدة الشهوة.

شهوة امرأة العزيز في قصة يوسف ﷺ: قال الله ﷻ في قصة يوسف ﷺ:{وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ۞ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ ۞ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءاً إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ}يوسف23-25

قد غرس الله ﷻ الشهوة الجنسية في جسم الإنسان حفاظًا على السلالة البشرية من الانقراض، وهي دفينة فيه، يمكن التحكم فيها خفاءً وظهورًا وفق أهداف الإنسان وقدراته، وقد تكون قدرة إخفائها عند المرأة أقوى منها عند الرجل لما جبلت عليه من الحياء، بينما جعل الله المبادرة في ذلك للرجل[69]، وعلى غير المألوف يجد القارئ لسورة يوسف أنّ المبادر بالشهوة هو امرأة العزيز، وهي متزوجة، إذ راودت يوسف ﷺ عن نفسه فأبى ذلك مخافةً من ربه وإكرامًا لسيّده، وقد هيأت امرأة العزيز لتحقيق شهوتها بما استطاعت.

يرى علماء النفس أنّ الرغبات الغريزية إذا تضخّمت في داخل الإنسان وهو ما زال يخزّنها ويرفض تحريرها، فإنّ ذلك يخلق وضعًا قابلاً لانفجار ضخم، إذ يصبح الإنسان في حالة توتر شديد متواريًا تحت السطح؛ لأنّه لم يحرر أو يطلق عنان رغباته، ويصبح في حالة فوران داخلي، قد لا يظهر ذلك في الحال، طالما استخدم الحيل الدفاعية ضدّ ما بداخله من رغبات غير مقبولة اجتماعيًا، لذلك قد يعتريه قلق شديد يؤدي إلى الإقلال من تقديره لذاته[70].

وامرأة العزيز، وفقاً لمنطوق الآيات، كانت قد أخفت في داخلها الكثير من ميلها واندفاعها نحو يوسف، دون مراعاة منزلتها العالية في المجتمع، وأقدمت على فعلٍ يعدّ انفجارًا لما تضخّم في نفسها من شهوة، وذلك شيءٌ يرفضه المجتمع الذي تعيش فيه، متمثلاً في استنكار النسوة لما فعلت.

تبدأ الأحداث بوصف ما بلغه يوسف ﷺ من الفتوة{ وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ}يوسف22 حتى ظهر عليه علائم الرجولة لتغري امرأة العزيز فتغلق عقلها وتفتح أبواب قلبها للشهوة المحرمة، فما كان منها إلا أن سارعت بلا وعي ولا تفكير بأن تطالبه بتلبية شهوتها{وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا}يوسف23 فبدأت الأحداث بفعل صريح دون مقدمات، الأمر الذي يحمل دلالات واسعة على مدى تغلغل الشهوة في نفس امرأة العزيز وسيطرتها عليها.

تصدم القصة القارئ بذكر الفعل مباشرة:{وَرَاوَدَتْهُ}يوسف23 و﴿وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ}يوسف23 وإن كان الوجدان البشري وفق الطبيعة المألوفة يرتقب إغراءات تسبق الفعل، ثمّ تنتقل الأحداث في ذات المكان نقلة أخرى يرتبط فيها القول بالفعل فتدعوه قائلة:{هَيْتَ لَكَ}يوسف23 بكل ما حملته من معاني التهيئة للفعل، والنداء له، والتسليم، فقد "كانت في عطش نفسي، يتفاعل في كيانها مع الأيام ثورة عارمة تكاد تحطمها، ولقد حطمتها بالفعل عندما بدا لها يوسف في أوج جماله وكماله، فانهارت، ولم تعد تستطيع المقاومة"[71].

تأتي المفاجأة غير المتوقعة من قبل يوسف ﷺ بالامتناع إذ قال:{مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ}يوسف23 فتنطلق الشرارة التي أشعلت الشهوة في نفس امرأة العزيز فتشعر وكأنّها تفقد مبتغاها وقد أنفقت في ذلك ما استطاعت من جهد، فإذا بها تبادره:{وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ}يوسف24 تسارع لإطفاء نار شهوتها، وتزداد بذلك حدة الأحداث وتسارعها فكلما ازدادت الشهوة وازدادت قربًا منه ازداد دفعه لها وبعده عنها، فما كان منها إلا أن تسابقه لتمنعه من الخروج، ولفرط شهوتها تقدّ قميصه، وقد أصبحت في هيجانها الذي أفقدها عقلها وسيطرتها على نفسها؛ "لأنّ هذا الصدود والإعراض من قبل يوسف ﷺ، زاد من ضرام ثورتها لأنّه مسّ كبرياءها بجرح عميق"[72].

ذلك التسلسل في الحدث الواحد المتنامي المتنقل من طور لآخر، يترابط في تناسق وانسجام شديدين، ليظهر رسمًا متدرجًا لنسبة الشهوة في قلبها وتزايدها بانتظام، كالتالي:

المراودة ← تغليق الأبواب ← التهيئة ← الدعوة الصريحة بالقول والفعل
← المبادرة ← قدّ القميص

تقف الأحداث على مواضع الشهوة ونموها وتزايدها، متخطية الكثير من الأحداث الدقيقة، ومغفلة تفاصيل كثيرة يسمو القرآن الكريم بعظيم شأنه عن أن يصورها، ففي إشاراته لما حدث كافٍ، فصوّر ما جرى من قريب وبعيد، مع الحفاظ على الخلق الرفيع والذوق السليم.

ولا تقتصر نزعة الشهوة الجنسية على صاحبها في مكانها بل يرافقه أثرها في كل مكان، فها هي ذي تنتقل من بيت العزيز حاملة صيتًا سيئًا لامرأة العزيز تلوكه النساء في المجالس. ثمّ تأتي نهاية الأحداث استسلامًا واعترافًا بعد فترة طويلة من الزمن لتحمل دلالة على أنّ الشهوة الدنيئة يبقى أثرها ملازمًا لصاحبها كلعنة تطارده مدى الحياة.

أمّا الصراع فتبدأ بوادره في القصة مع قول امرأة العزيز{هَيْتَ لَكَ}يوسف23 إذ بلغت الأحداث رغم بدايتها إلى نقطة حرجة مفاجئة لتضادها مع ما جرت به طبيعة النساء من حياء، ثمّ يأخذ الصراع في

الاشتعال بتسارع الأحداث المتلاحقة والمفاجئة، فلم تكن امرأة العزيز تتوقع أمام كل ما قامت به من تنازل عن كونها امرأة العزيز لتراود فتاها أن يرفض ما تدعوه إليه.

بعد اشتداد أزمة الصراع ما بين الشهوة والعقل، تنفرج الأحداث من جانب لتنمو في جانب آخر وتزداد حدة وتوترًا إذ تظهر شخصيات أخرى جديدة كشخصية العزيز[73]، فيزداد الصراع شدة حينما تخلع ثوب الشهوة لتلقيه علي يوسف مشيرة إلى أنّه هو من حاول خيانة العزيز بمراودته لها، وقد نسبت نفسها في قولها إلى العزيز"بِأَهْلِكَ" لتقرب نفسها من زوجها فتثير حميته.

ولا شكّ أنّ الداعي إلى إغفال الزمن اتفاق النزعة عند غير امرأة العزيز في أزمان مختلفة ما بين نساء ورجال، ولكن لا بدّ أن يحمل عنصر الزمان من الإيحاءات الكثير، فبعد انتهاء القصة ونسيانها يشير القرآن إلى امتداد زمن الألم المصاحب لأثر النزعة السيئة على يوسف ﷺ وهو ضحية هذه النزعة: {فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ}يوسف42

لذا يبقى المكان عنصرًا مهمًا في القصة بارتباطه ببعض الأحداث في القصة لتكسبه جديد الدلالات فتكون بداية القصة بتحديد المكان{وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا}يوسف23 بما في "بَيْتِهَا" من خصوصية وملكية تتيح لصاحبته التصرف كيفما شاءت دون قيود أو موانع.

يأتي السجن فارضًا نفسه كمنفر مرتبط بعاقبة الشهوة، إذ يقبع يوسف ضحية النزعة السيئة لبضع سنين في السجن، بما في ذلك من امتهان وعذاب جناه بسبب نزعة امرأة العزيز، ويحمل السجن دلالة الألم والعذاب الذي تتركه النزعة على فاعلها وغيره من المحيطين، وإن كان الأثر قد وقع على الضحية فربما كان أمعن في تحقيق المطلوب من تنفير العباد من هذه النزعات لأن العقاب لو وقع على امرأة العزيز لاجتمعت نفوس المتلقين ومشاعرهم على استحقاقها بالعذاب، ولكن وقوع العذاب على الضحية يثير في نفوس المتلقين كبير أثر من حقد وكراهية لمثل هذه النزعة وفاعلها.

وعلى مستوى الشخصيات تفاجئ القصة متلقيها بشخصية امرأة العزيز التي هي مركز المخطط السردي، فهي الشخصية الفاعلة الرئيسة، وقد خرجت من إطارها المألوف إلى إطار جديد مفاجئ مما منحها قوة ونموّاً دراميًا، إذ تتخذ في كل حدث من أحداث القصة موقفاً يسهم في تحريك الأحداث من حولها وكذلك الشخصيات، فهي أساس انبثاق الأحداث بمراودتها ليوسف ﷺ، وهي التي قامت بتغليق الأبواب، ومن نادى إلى الفاحشة، ومن سابق يوسف للباب وقدّ قميصه، ومن احتكم أولاً عند العزيز، ومن مكر وأعدّ لاجتماع النسوة، ومن كان سببًا في دخول يوسف ﷺ السجن وخروجه منه.

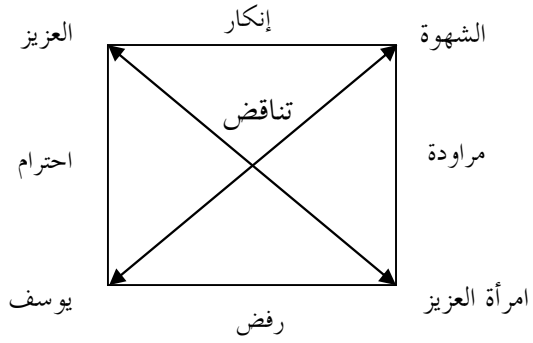
وقفت شخصية يوسف ﷺ تمثّل شخصية الفاعل المساند للفاعل العاملي حيث يقوم بمساندة الفاعل الرئيس في حمل المخطط السردي وتحقيقه، وقد كانت شخصيته مساندة لشخصية امرأة العزيز في تحريك الأحداث بما دار بين الشخصيتين من مواقف وما دار بينهما من اختلافات أذكت الصراع ونمّته، فكانت شخصية يوسف ﷺ شخصية نامية بما حملته من مفاجآت تبدأ برفض فعل الفاحشة.

عبّر القرآن الكريم عن نزعة الشهوة بعناصر القصة المترابطة والمتعاضدة، ثمّ استخدم لذلك عدة ملفوظات حكائية منوعة ما بين ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل؛ فأمّا ملفوظات الحالة فقد بدأت بها القصة بقوله ﷻ: {وَرَاوَدَتْهُ}يوسف 23 وفعل المراودة تكرر ستّ مرات موزعة ما بين بدايتها وأحداثها والنهاية علامة على كثرة الإغراءات وأساليب المراودة التي تودي للوقوع في مهاوي الفاحشة، وقد أغفل القرآن ذكرها وأشار إليها بأسلوب راقٍ إلى جانب وصف الشهوة بالفاحشة والسوء.

ولجأ القرآن الكريم بجانب لفظ المراودة إلى استخدام ملفوظات علاماتية على محتويات الأشياء؛ مما له علاقة مباشرة بالنزعة ليصورها بكل شفافية دون تصريح فظ تنبو عنه الأذواق من ذلك استخدام الألفاظ: (قبل، ودبر، وقميص، ومتكئًا، وسكينًا، وقطّعن، وأيديهن)، إذ تتضافر الملفوظات السابقة مرتبة كما جاءت في الآيات في رسم خط الأحداث إذ تقبل امرأة العزيز، فيدبر يوسف عنها، رغم الراحة والمتعة التي قد يحققها من خلال ذلك، ولكنه قطع طريق الرغبة بالرفض رغبة في حدّ الحدود وقطع مداخل الشيطان التي تسعى إلى الهبوط بالإنسان إلى الهاوية، فهذه المفردات المنفردة لا يمكن لها أن تحقق هذا المعنى إلا بتواصلها وترابطها في علاقات دلالية تضم بعضها إلى بعض لتحقيق مدلول خفي يتجلى بترابطها.

تقف ملفوظات الفعل لتحتل موقع الصدارة في القصة تناسبًا مع نوع النزعة الشهوانية إذ هي نزعة فاعلية تقوم على الفعل لا على التفكير والانفعال، فغلبت على القصة ملفوظات الفعل مثل: (راودته، وغلّقت الأبواب، وقالت هيت لك، وقال معاذ الله، وهمّت به، وهمّ بها، واستبقا الباب، وقدّت قميصه، وقال معاذ الله، وقالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً، وقال هي راودتني، وأعتدت لهن، وآتت كل واحدة منهن سكينًا، وقالت اخرج عليهن، وقطّعن أيديهن، وقلن حاش لله)، جميع المفردات السابقة أفعال وأحداث قائمة على الحركة كما تتحرك الشهوة في داخل الجسم فتبدأ من نقطة واحدة في الجسم تتحرك فيها ثمّ تنتشر الحركة لتعمّ الجسد كلّه بعد ذلك.

يمكن أن تتحد هذه الملفوظات الحكائية على المستوى اللفظي والفعلي في رسم توضيحي لمرتكزات القصة بالمربع السيميائي كالتالي:



تقوم الشهوة بدفع امرأة العزيز كما ترى في المربع السيميائي لأن تحمل المخطط السردي في محاولة للوصول إلى تلبية شهوتها بمراودة يوسف إلا أنّه يقابلها بالرفض التزاما بأوامر الله، واحترامًا وإكرامًا لسيده، الذي ينكر فعلها، والذي يعدّ عائقًا يحول دون تحقيق مرادها فيدفعها إلى تغليق الأبواب مسبقًا لتضمن عدم رؤيته لما ستقوم به من فعل شنيع، وهي لا تعلم في كلّ ما فعلت أنّها تسير في اتّجاه مضاد لما جبل عليه يوسف من الطهارة والنقاء، فيتناقض يوسف مع شهوتها.

3. شهوة تملّك المال: غرس الله في نفس الإنسان حبّ المال، ولكنه حينما فطر الناس على حبّ المال وضع لهم خطًا لا يتجاوزوه لضمان حياة سوية، وإلا اجتاحتهم شهوة المال فأفقدت حياتهم لذتها فجعل الله ﷻ حب المال مقيّدًا وأغراهم بما في الآخرة من نعيم{ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ} ومن تنزعه نفسه عن الفطرة فإنّه يعرض نفسه للهلاك.

شهوة المال في قصة قارون: ضرب الله في قصة قارون للناس مثلاً فقال:{إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ ۞ وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ ۞ قَالَ إِنَّمَا أُوتِيتُهُ عَلَى عِلْمٍ عِندِي أَوَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ قَدْ أَهْلَكَ مِن قَبْلِهِ مِنَ الْقُرُونِ مَنْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُ قُوَّةً وَأَكْثَرُ جَمْعًا وَلَا يُسْأَلُ عَن ذُنُوبِهِمُ الْمُجْرِمُونَ﴾القصص76-78

انحرف قارون عن قوم موسى وهو منهم، وتكبر بعد أن أصبح غنيًا غنى فاحشا؛ فالمال في أصله للسعادة، إلا أنّه عند قارون بعد أن نزعت به نفسه الشريرة أصبح وسيلة للهيمنة والطغيان على قومه[74].ولشدة بغي قارون على قومه بماله فقد ذكر القرآن الكريم البغي سابقًا على المال قال:﴿ فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ﴾القصص76 فرغم أنّ وجود المال هو السبب الذي دفع قارون ليبغي عليهم ويتصرّف في حياتهم إلا أنّه لمّا اشتدّ بغيه غطى على كل شيء فيه. يظهر المنهج العاملي خط سير الأحداث كالتالي:

مال ⟵ بغي ⟵ فساد

نفس أمارة ⟵ قارون ⟵ قوم موسى

تأتي الآية الأولى تصور قارون الذي انشقّ عن قوم موسى بعد أن آتاه الله مالاً كثيراً فبغى على قومه، ثمّ تظهر الآية الثانية تطور الأحداث{وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ}القصص77 إذ يحاول قوم قارون أن يرشدوا قارون إلى طريق السلامة في ماله ولم يكن ذلك ليحدث لو لم يصدر عن قارون ما يجعلهم يسارعون في نصحه، فالمال في الأصل رغبة فطرية ولكنه قد يشذّ عن ذلك إذا نزعت به نفسه إلى أبعد مما خطته له طريق الفطرة، فقالت الآية في البداية:{لَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا}فالمال من نصيب الإنسان ولكنه لا يتعدى الفطرة، ثمّ أردفت الآية مبينة خط النزوع فقالت:{وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ﴾.

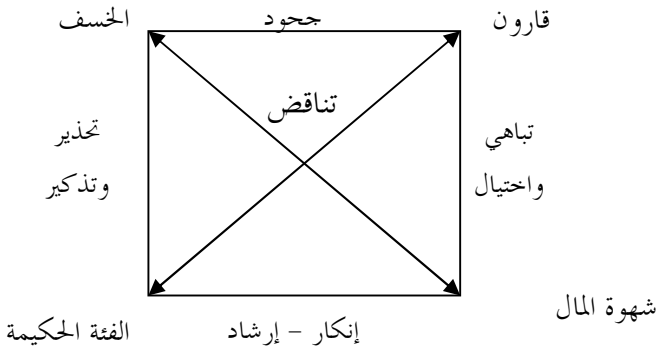
تزداد الآن بؤرة الأحداث تعقيدًا بخروج قارون عن نصح قومه له وإنكاره ذلك عليهم مدّعيًا أن ما يملكه من مال بجهده{قَالَ إِنَّمَا أُوتِيتُهُ عَلَى عِلْمٍ عِندِي}ثمّ يتحداهم بالتباهي بماله وزينته بين قومه، كمحاولة لفرض الصورة التي اختارها له والطريق التي رسمها لنفسه متصامّاً عن نصحهم فيخرج عليهم بزينته{فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ}لتبلغ الأحداث ذروتها الآن إذ يكون تحدّيه لقومه في نسب الفضل في كنوزه إلى الله ونسبه إياها إلى نفسه بأن قصمه الله وخسف به الأرض أمام قومه ليكون عبرة لهم.

الشخصيات: تكاثفت الأحداث حول شخصية قارون السردية الفاعلة، والتي قامت باستقطاب الشخصيات الأخرى، وبذلك تميّزت شخصية قارون بالكفاءة في حسن قيادة عناصر القصة، ومن ثمّ تحريكها وأداء المخطط السردي على أكمل وجه، وكانت شخصية قومه الذين انقسموا إلى قسمين: قسم يتمنى مثل ما أوتي قارون، وقسم يخشى الله واليوم الآخر.

ارتبط اسم قارون بفرعون وهامان{وَقَارُونَ وَفِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَلَقَدْ جَاءهُم مُّوسَى بِالْبَيِّنَاتِ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ وَمَا كَانُوا سَابِقِينَ}العنكبوت39 مما يكسبه صفات أخرى من التكبّر والبغي والفساد، فشهوة المال قد أخرجته من قومه ليتكبّر عليهم وينضمّ إلى قافلة المتكبرين المفسدين، فإذا كانت المواجهة مع فرعون تعني المواجهة مع طغيان السلطان، واستبداد الحكم، فإنّها مع قارون كانت تعني المواجهة مع طغيان المال واستبداد الغنى"[05].

رسمت شخصية قارون بعض الدوال المترابطة فيما بينها بعلاقات تحدد بدقّة ملامح نزعة شهوة المال لديه من أنّ الله قد آتاه من الكنوز ما يعجز الأقوياء من الرجال على حمله/ فرحه بهذا المال/ تباهيه بقدرته على جمع المال/ خروجه على قومه في زينته للتباهي/ تمني ما لديه من مال عند المحيطين، وقد دفع به لمرحلة جديدة بدوال جديدة تحدد ملامح بغيه وإفساده التي اكتسبها نتيجة امتلاكه للمال وسعيه من أجله منها: بغيه على قومه/ إفساده في الأرض/ جحوده بنعم الله عليه/ تكبره على الله بنسب الفضل في جمع المال لنفسه/ الخسف في النهاية، الدوال الترابطية أوضحت نزعة شهوة المال عند قارون، مع تحديد أبعادها ومستواها الذي بلغه.

ظهرت علاقات التضاد المتمثل بانقسام قومه لفريقين، مما يظهر التضاد ما بين حبّ المال الطبيعي الفطري، وشهوة المال النزوعية نحو الهلاك، وكذلك التناقض من خلال تناقض فرعون مع الفئة الحكيمة من قومه حينما رفض هدايتهم، وأنكر نعم الله عليه ونسب الفضل في جمع المال لنفسه، وبتكبره على قومه وربه، ثمّ تماديه في غيّه حتى خسف الله به الأرض. ويمكن لهذه العلاقات المختلفة أن تظهر واضحة في مربع غريماس السيميائي كالتالي:



يُلاحظ في القصة أنّ معظم الملفوظات الحكائية المستخدمة في السرد كانت ملفوظات فعل متمثلة بالأداء حيث البغي والفساد/ وصعوبة حمل الأثقال/ الخروج في الزينة، إلى جانب ملفوظات فعل متمثلة بالقول كنهي قومه له عن الفساد/ إنكاره فضل الله عليه من المال/ تمني بعض القوم مثل ماله/ تحذير العاقلين من قومه له ولغيره ممن طلبوا مثله.

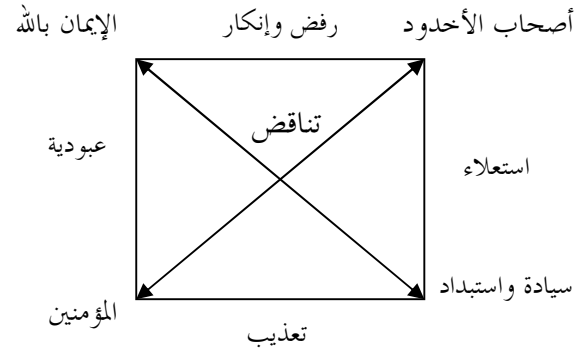
4. السيادة والاستبداد: الاستبداد يعني التصرف المطلق في شؤون الجماعة بمقتضى المشيئة الخاصة والهدى، وفي هذه الحالة لا يبعد معنى الاستبداد عن معاني التعسّف والتحكّم والاستعباد والسيطرة التامة[06]. والسيطرة هي الحاجة إلى احتلال مكانة مرموقة وسط الجماعة وتولي القيادة فيها، ويميل الفرد إلى السيطرة لتعويض بعض أوجه نقصه سواء كان هذا النقص حقيقيًا أو متخيلاً، وتسلّط الإنسان على أخيه الإنسان إنّما مردّه إلى العدوان، وتعبّر عن نفسها خارجيًا على شكل سلوك يقصد به إيذاء الآخرن، أو تحطيم ممتلكاتهم، وداخليًا على شكل تدمير الذات[07].

نزعة السيادة عند أصحاب الأخدود: النفس مجبولة على حبّ الرئاسة والمنزلة في قلوب الخلق إلا من سلم الله، والسيادة نزعة تتطلب عددًا من الناس يتم فرض السيطرة عليهم، وقد أمر الإسلام بالإمارة قال رسول الله: (إِذَا كَانَ ثَلَاثَةٌ فِي سَفَرٍ فَلْيُؤَمِّرُوا أَحَدَهُمْ)[08] لما فيها من إصلاح أمر الجماعة ورعايتها، ولكنه نهى عن السيادة لما فيها من تحقير للغير بإذلالهم وهذا المنهي عنه هو ما وقع فيه أصحاب الأخدود إذ أرادوا فرض السيادة على غيرهم من الناس، يظهر ذلك في قوله:{إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ}البروج6 أي قعود على كراسيهم التي هي عرش السيادة والسلطة بما في ذلك من تكبر واستعلاء، ثمّ يظهر بطشهم وظلمهم بإيذائهم الناس في قوله تعالى:{وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ}البروج7أي فهم على كراسيهم يتمتعون بالنظر إلى تعذيب المؤمنين من الناس.

ثمّ يظهر الله ﷻ السبب فيما يقومون به من تعذيب هؤلاء المؤمنين، يقول ﷻ: {وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَنْ يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ۝الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ }البروج8-9 يظهر في الآيات أن سبب نقمة أصحاب الأخدود على المؤمنين أنّهم طلبوا سيادة الله.ﷻ

يلاحظ القارئ أنّ الشخصيات الموجودة هي شخصيات جماعية سواء المؤمنين أو أصحاب الأخدود، فأمّا أصحاب الأخدود فللعظمة والسيطرة والتحكم في الغير، وأمّا للمؤمنين فهي لبيان مستوى الأذى والعذاب ومداه الذي تحققه نزعة السيادة المنهية، وقد كانت شخصية المؤمنين شخصية غائبة للدلالة على التغييب للقدرة الذاتية والمصلحة الخاصة، فمن وقع تحت سيادة غيره أذهب قدرته وقوته وأصبح منقادًا لهذا الغير يسير بأمره ويقوم به.

المربع التالي يظهر عدة علاقات تربط عناصرالقصة وتبرز مخططها السردي كالتالي:



يظهر المربع أنّ أصحاب الأخدود -الشخصية السردية الفاعلة- يتخذون مركز الأحداث، وعلاقتهم بالعناصر والأحداث الأخرى تمثل جوهر الصراع السردي الذي تقوى به القصة، وقد كان لأصحاب الأخدود علاقات مختلفة في ثلاثة اتجاهات، اتجاههم نحو السيادة وهو ما يسعون إليه ويحاولون التمسك به وتنشأ لذلك باقي أحداث القصة، واتجاه آخر نحو المؤمنين بتعذيبهم ومحاولة ثنيهم عمّا هم فيه من عبادة الله وإرجاعهم تحت سيطرتهم وخضوعهم لهم، الاتجاه الثالث هو اتجاه يفجر الصراع السردي تفجيرًا إذ يكون باتجاه إثبات وجود سيد آخر غيرهم وهو الله الذي يرفض المؤمنون الرجوع عن عبادته، وهو ما يرفضه أصحاب الأخدود رفضًا تامًا، ويحاربونه حتى يقومون لأجله بقتل المؤمنين لإنهاء حياتهم وإنهاء سيادة غيرهم(79).

نتائج البحث

- حظيت نزعتي التكبر والحسد بنصيب كبير من المساحة القرآنية، وربما كان ذلك دلالة على خطورة هذه النوازع على المجتمع الإسلامي، لما تبثّ فيه من الأحقاد والضغائن.

- تمّ رسم الأحداث في النوازع بقوة وسرعة النزعة نفسها، وكانت الأحداث على علاقة طردية مع النزعة في تطورها، فكما تطورت نزعة التكبر عند فرعون، كانت الأحداث تتطور وتزداد.

- لم يكن تكرار الحديث عن النوازع في القرآن الكريم إلا تنويعًا لأساليب تصوير النوازع مراعاة للفروق الفردية بين الناس، وتعميقًا لأثر النوازع في نفوسهم.

- اعتمد القرآن كثيرًا على الشخصية الجماعية في الكثير من النوازع، كإخوة يوسف، وأصحاب السبت، وأصحاب الأخدود، وبني إسرائيل لبيان أنّ النزعة النفسية لا يقف أثرها عند الفرد وحده، بل يتعداه إلى الجماعة والمجتمع بأسره.

- تختلف نسبة ظهور النزعة في بعض القصص عن البعض الآخر، فقد تأتي بوصفها فكرة أساسية رئيسة تتمحور حولها الأحداث كنزعة الشذوذ عند قوم لوط، وقد تأتي جزئية ثانوية في قصة كبيرة كنزعة الشهوة في قصة يوسف.

- قد تجمع الشخصية الواحدة أكثر من نزعة نفسية، إلا أنّ تصوير هذه النوازع يكون وفق مستوى ظهور إحداها على الأخر.

- يختلف مستوى ظهور النوازع في الآيات القرآنية ما بين المستوى التركيبي المباشر، مثل نزعة الحسد عند ابني آدم، وبين المستوى الدلالي غير المباشر، مثل نزعة التحايل عند أصحاب السبت.

- اختزلت الآيات في أصحاب السبت الأحداث في حدث واحد هو الاعتداء، وتمّ إخفاء باقي الأحداث، للدلالة على أنّ نزعة التحايل هي فعل خفي متوارٍ عن الأنظار لما فيه من معصية، فهو خفاء في الأداء، وخفاء في الكسب، وإنكار للفعل.

- شخصية قوم نوح هي شخصية القصة الفاعلية والتي يتوجب فيها الكفاية لحمل المخطط السردي من نزعة العناد وظهورها في أفعال الشخصية وأقوالها.

- تتواجد نزعة الجحود في قصة ثمود في مسرح الأحداث بعيدًا عن الفكرة أو الشخصيات، وكأنّها خيوط الحبكة التي تلف الأحداث ببعضها حول الشخصيات في ترابط وتسلسل يضمن لها بالغ التأثير.

- عبّر القرآن عن نزعة الاستعجال في قصة طالوت وجالوت الاستعجال في عدد من الملفوظات الحكائية، غير أنّها اقتصرت على ملفوظات الفعل دون ملفوظات الحالة.

- الملاحظ في قصة نزعة الحسد عند الأخ الشرير من ابني آدم أنّها قامت على ملفوظات الفعل ولم تقم على ملفوظات الحالة؛ فكل الأحداث المتمثلة في الوظائف الحكائية قد قامت على سرد لأحاسيس وأقوال وأفعال، تظهر كدوال مترابطة ومنسجمة مع بعضها.

- غرور صاحب الجنتين نزعة نفسية ظهرت كملمح من ملامح الشخصية، جمعت في قصة صاحب الجنتين بين الصفات الداخلية والخارجية، وقد تمثلت في الفكرة الجوهرية التي دارت حولها القصة والتي حملتها شخصية صاحب الجنتين كمخطط سردي.

- حملت شخصية موسى ﷺ المخطط السردي للقصة وقد اكتسبت قوتها السردية مما يصدر عنها من أحداث، فنزعة الغضب هي إحدى الملامح الداخلية التي ظهرت على موسى في سلوكه وأفعاله في إحدى جوانب قصته وهي ليست فكرة رئيسة تدور حولها الأحداث.

- يظهر من خلال قصة لوط وقومه في نزعة الشذوذ أن هناك اتجاهين من الأحداث؛ اتجاه إيجابي يحاول فيه لوط ﷺ دفع قومه إلى طريق الطهارة والنقاء، يناقضه الاتجاه الذي يسير فيه قومه نحو الفاحشة، فتقوم نزعة الشهوة بذلك بدور الدافع لشخصية قوم لوط في اتجاه مخالف للفطرة.

- تقف ملفوظات الفعل لتحتل موقع الصدارة في قصة امرأة العزيز مع يوسف تناسبًا مع نوع النزعة الشهوانية إذ هي نزعة فاعلية تقوم على الفعل لا على التفكير والانفعال، فغلبت على القصة ملفوظات الفعل مثل: (راودته، وغلّقت الأبواب، وقالت هيت لك، وقال معاذ الله، وهمّت به...، إلخ).

The Semiotic References of Self Desires in Quran

Kamal A. Ghenem, *Islamic University, Gaza, Palestine.*

Sa'eda H. Al - Omari, *Ministry of Education, Gaza, Palestine.*

Abstract

This study uses the semiotic approach which traces the signs related to self desires and points out what they refer to and the relationships between these signs. It is important to point out that Semiotics is an old approach, but a recent one in its analytic use. It investigates all the connected references that express a certain meaning. In addition, the study tackles self desires in Quran which are divided into unfaithful mental desires such as those of kufr , shirk, hypocrisy, conspiracy, rush, doubt; and those self-impulsive desires that confront normal self impulses and turn them aside such as pride, envy, vanity, and anger. The study ends up with self impulsive desires or behavioristic desires such as homosexuality, lust, and financial tyranny.

قدم البحث للنشر في 2009/11/4 وقبل في 2010/7/20

الهوامش:

1 انظر: الزبيدي، محمد، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نزع). وانظر: الأزهري، محمد، تهذيب اللغة، تحقيق: أحمد البردوني ، ج13، 112، مادة (نزع).

2 انظر: الطبري، محمد، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تقديم: خليل الميس، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001، ج27، ص34.

3 انظر: الأزهري ج13، 141، مادة (نزع).

4 انظر: السهيلي، عبد الرحمن، الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، تقديم: طه سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ج2، 63.

5 الزمخشري، محمود، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، شرح: يوسف الحمادي، مكتبة مصر، القاهرة، ج4، 55.

6 السهيلي، عبد الرحمن، الروض الآنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، تقديم: طه سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ج2، 62.

7 انظر: سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، ج5، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، 2527.

8 انظر: معهد الإنماء العربي، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1،معهد الإنماء العربي، ط1، 1986، 806-807.

9 انظر: ناي، روبرت، السلوك الإنساني في ثلاث نظريات في فهمه، ترجمة: أحمد صبح ومنير فوزي، هلا للنشر والتوزيع ، 216.

10 انظر: العماري، علي، القرآن والطبائع النفسية،المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر،22،1965-23.

11 ابن منظور، مادة (نزغ).

12 انظر: القرطبي، محمد، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ج4، 221.

13 الشوكاني، محمد، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار الخير، بيروت، ط1، 1992، ج2، 319.

14 انظر: أبو السعود، محمد، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الحكيم، دار الفكر، بيروت، 1996، ج3 ، 121.

15 انظر: الألوسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج9، 147.

16 الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (وسوس).

17 انظر: ابن عاشور، محمد الطاهر، التحرير والتنوير، دار سحنون، تونس ، ج30، 633 .

18 انظر: الأزهري، مادة (سول).

19 الزبيدي، مادة (سول).

20 البيضاوي، عبد الله، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تحقيق: عبد القادر حسونة، دار الفكر، بيروت، ج3، 295.

21 الشوكاني، محمد، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار الخير، بيروت، ط1، 1992، ج3، 40.

22 اجتهدنا في البحث أن ننأى عن إقحام ما هو خارج النص القرآني عليه، وما بُني التحليل هنا إلا على النص القرآني، وأية تفصيلات لم ترد فيه بشكل مباشر إنما تُحمل على المعنى العام للآيات.

23 ابن كثير، ج2، 246 .

24 انظر: ابن كثير، ج2، 246 .

25 انظر: ابن كثير، ج2، 246 .

26 انظر: واصل، عصام، قراءة سيميائية في قصة: نصف امرأة مؤقتا، موقع عناوين ثقافية، الأحد، 13-7-2008: (www.anaweeen.net)

27 بارت، رولان، وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط1، 2003 ، ص13.

28 انظر: حمداوي، جميل، السيموطيقا والعنونة، مجلة (عالم الفكر)، الكويت، مج 25، عدد3، 1997، 107.

29 انظر: شرشار، عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، السبت، 7-6-2008. (www.awu-dam.org)

30 لمراجعة هيكلية الشكل انظر: شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص:(www.awu-dam.org)

31 البغوي، الحسين، معالم التنزيل في التفسير والتأويل، دار الفكر، بيروت، ط1، 2002، ج1، 24.

32 الحجيلان، ناصر، دوافع العناد، جريدة الرياض، الجمعة، 17 -10- 2008: (www.alriyadh.com)

33 انظر: كورتيس، جوزيف، السيميائية من "بروب" إلى "قريماس" المكتسبات والمشاريع، ترجمة: جمال الحضري، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 131، الجمعة، 6-6-2008: (www.awu-dam.org)

34 عبّر القرآن عن نزعة العناد نفسها عند قوم عاد ما بين ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل.

35 انظر: ابن منظور، محمد، لسان العرب، عناية: أمين عبد الوهاب، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999، مادة (جحد).

36 ابن كثير، ج3، 174.

37 انظر: الجليل، عبد العزيز، أفلا تتفكرون، سلسلة وقفات تربوية في ضوء القرآن الكريم (17)، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2005، 411-412 .

38 الجليل، أفلا تتفكرون، 413.

39 نوح، سيّد، آفات على الطريق، ج2، كتاب الكتروني.

40 لم تتوقف آيات الذكر الحكيم عند العزير، ولكنها تمثلت في قصص أنبياء آخرين تصور هذه النزعة لديهم، والتي منها قصة إبراهيم عليه السلام. وحينما طلب زكريا الذرية من ربه، واستجاب له وسوست له نفسه بالشك فقال: ﴿رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً﴾.

41 قرعوش، كايد، وآخرون، الأخلاق الإسلامية، دار المناهج، عمان، ط5، 2007، 206.

42 الغزالي، محمد، إحياء علوم الدين، تحقيق: سيّد عمران، دار الحديث، القاهرة ، ج3، 436.

43 صحيح مسلم، كتاب البر والصلة والآداب، باب تحريم الكبْر، حديث رقم (2620)، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 2001.

44 انظر: الطبري، ج1، 68.

45 انظر: ابن عاشور، محمد الطاهر، التحرير والتنوير، دار سحنون، تونس، ج7، 150.

46 لمراجعة أنواع الفواعل السردية، انظر: كورتيس، جوزيف، السيميائية من "بروب" إلى "قريماس" المكتسبات والمشاريع، ترجمة: جمال الحضري، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 131، الجمعة، 6-6-2008:
(www.awu-dam.org)

47 انظر: واصل، قراءة سيميائية في قصة: نصف امرأة مؤقتا: (www.anaweeen.net)

48 ورد التكبر في القرآن أيضا في جزئية تكبر فرعون في قصة موسى.

49 انظر: الغزالي، ج3، 240.

50 الكرمي، زهير، الطبيعة الإنسانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1995، 49. في النص (الغيران) والصواب (الغيور).

51 الغزالي، ج3، 239.

52 عفيفي، عمرو، الحسد في ضوء القرآن والسنة، دار البشير للثقافة والعلوم، طنطا، 2003، 15.

53 قرعوش، كايد، الأخلاق الإسلامية، 318.

54 انظر: قطب، محمد، قصص القرآن، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، 13.

55 ظهرت نزعة الحسد في قصة يوسف عليه السلام باصطفاء رباني ليوسف من بين إخوته متمثلاً في الرؤيا التي رآها.

56 انظر: ابن منظور، مادة (غرر).

57 الزبيدي، مادة (غرر).

58 خير الدين، حسن، العلوم السلوكية المبادئ والتطبيق، جامعة عين شمس، مصر، 111.

59 مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ترجمة: أحمد الهمداني، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2005. 139-140.

60 ابن منظور، مادة (شذذ).

61 كمال، علي، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، دار واسط، بغداد ط2، 1983، 296.

62 انظر: قطب، محمد، يوسف وامرأة العزيز، مكتبة القرآن، 1984، 36.

63 ابن عاشور، ج 9، 179.
64 كمال، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، 296.
65 انظر: الأحمد، محمود، مع الأنبياء وجهادهم من خلال سورة الأنبياء، دار الفكر، سورية، ط1، 2003، 163.
66 انظر: الأحمد، مع الأنبياء وجهادهم من خلال سورة الأنبياء، 165.
67 انظر: إعلاوي، الشخصيات القرآنية، 68.
68 انظر: ابن منظور، مادة (شها).
69 انظر: قطب، محمد، يوسف وامرأة العزيز، مكتبة القرآن، 1984، 36.
70 انظر: ناي، السلوك الإنساني في ثلاث نظريات في فهمه، 41.
71 قطب، يوسف وامرأة العزيز، 76.
72 قطب، يوسف وامرأة العزيز، 17.
73 قطب، يوسف وامرأة العزيز، 22.
74 انظر: أبو النيل، بنو إسرائيل، 188-189.
75 قطب، قصص القرآن، 55.
76 معهد الإنماء العربي، الموسوعة الفلسفية العربية، ج1، 54.
77 انظر: جابر، جودت وآخرون، المدخل إلى علم النفس، مكتبة دار الثقافة، عمان، ط1، 2002، 171.
78 أبو داود السجستاني، سليمان، سنن أبي داود، تعليق: محمد الألباني، باب "في القوم يسافرون يؤمرون أحدهم"، رقم الحديث 2609، مكتبة دار المعارف، الرياض، ط1، 1417هـ، 395. قال الألباني: حسن صحيح.
79 ظهرت نزعة السيادة والاستبداد أيضا في حكاية فرعون مع بني إسرائيل في ثنايا قصة موسى عليه السلام.

المصادر

ابن الحجاج، مسلم، صحيح مسلم، **صحيح مسلم**، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 2001.

ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، دار سحنون، تونس، مج30.

ابن منظور، محمد، **لسان العرب**، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999.

أبو السعود، محمد، **إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الحكيم**، دار الفكر، بيروت، 1996،ج3.

أبو النيل، محمد، **بنو إسرائيل**، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 2003.

أبو داود السجستاني، سليمان، سنن أبي داوود، تعليق: محمد الألباني، مكتبة دار المعارف، الرياض، ط1، 1417هـ.

أبو عزيز، سعد، قصص القرآن دروس وعبر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 1999.

الأحمد، محمود، مع الأنبياء وجهادهم من خلال سورة الأنبياء، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

الأزهري، محمد، **تهذيب اللغة**، تحقيق: أحمد البردوني.

إعلاوي، نزيه، **الشخصيات القرآنية**، دار صفاء، عمان، ط1، 2006.

الألوسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، مكتبة دار التراث، القاهرة.

بارت، رولان، وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط1، 2003.

البغوي، الحسين، **معالم التنزيل في التفسير والتأويل**، دار الفكر، بيروت، ط1، 2002، ج1.

البيضاوي، عبد الله، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، تحقيق: عبد القادر حسونة، دار الفكر، بيروت، ج3.

جابر، جودت وآخرون، **المدخل إلى علم النفس**، مكتبة دار الثقافة، عمان، ط1، 2002.

الجليل، عبد العزيز، أفلا تتفكرون، سلسلة وقفات تربوية في ضوء القرآن الكريم(17)، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2005.

الحجيلان، ناصر، **دوافع العناد**، جريدة الرياض، الجمعة، 17 -10- 2008: (www.alriyadh.com)

حمداوي، جميل، **السيموطيقا والعنونة**، مجلة (عالم الفكر)، الكويت، مج 25، عدد3، 1997.

حوى، سعيد، **المستخلص في تزكية الأنفس**، دار السلام، القاهرة، ط12، 2006.

خير الدين، حسن، **العلوم السلوكية المبادئ والتطبيق**، جامعة عين شمس، القاهرة.

الزبيدي، محمد، **تاج العروس من جواهر القاموس**.

الزمخشري، محمود، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، شرح: يوسف الحمادي، مكتبة مصر، القاهرة، ج4.

السهيلي، عبد الرحمن، **الروض الآنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام**، تقديم: طه سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ج2.

سيلامي، نوربير، **المعجم الموسوعي في علم النفس**، ج5، ترجمة:وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001.

شرشار، عبد القادر، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، السبت، 7-6-2008. (www.awu-dam.org)

الشوكاني، محمد، **فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير**، دار الخير، بيروت، ط1، 1992.

الطبري، محمد، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تقديم: خليل الميس، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001.

عفيفي، عمرو، **الحسد في ضوء القرآن والسنة**، دار البشير للثقافة والعلوم، طنطا، 2003.

العماري، علي، **القرآن والطبائع النفسية**، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1965.

الغزالي، محمد، **إحياء علوم الدين**، تحقيق: سيّد عمران، دار الحديث، القاهرة، ج3.

القرطبي، محمد، **الجامع لأحكام القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

قرعوش، كايد، وآخرون، **الأخلاق الإسلامية**، دار المناهج، عمان، ط5، 2007.

قطب، محمد، **قصص القرآن**، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

قطب، محمد، **يوسف وامرأة العزيز**، مكتبة القرآن، 1984.

الكرمي، زهير، **الطبيعة الإنسانية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1995.

كمال، علي، **النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها**، دار واسط، بغداد ط2، 1983.

كورتيس، جوزيف، السيميائية من "بروب" إلى "قريماس" المكتسبات والمشاريع، ترجمة: جمال الحضري، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 131، موقع: (www.awu-dam.org)، الجمعة، 6-6-2008.

مجموعة من الكتاب الروس، **المدخل إلى علم الأدب**، ترجمة: الهمداني، أحمد، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2005.

معهد الإنماء العربي، **الموسوعة الفلسفية العربية**، مج1، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986، ص806-807.

ناي، روبرت، **السلوك الإنساني في ثلاث نظريات في فهمه**، ترجمة: أحمد صبح ومنير فوزي، هلا للنشر والتوزيع.

نوح، سيّد، **آفات على الطريق**، ج2، كتاب الكتروني.

واصل، عصام، **قراءة سيميائية في قصة: نصف امرأة مؤقتا**، موقع عناوين ثقافية، الأحد، 13-7-2008: (www.anaweeen.net)

يونس، انتصار، **السلوك الإنساني**، دار المعارف، القاهرة، 1978.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 925- 955

نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي

مفلح الفايز *

ملخص

يتناول البحث النقائض الشعرية التي دارت بين شعراء قبائل قيس وقبائل اليمن في بلاد الشام في العصر الأموي، ولا سيما تلك التي دارت بين شعراء القيسية وشعراء قبيلة قضاعة اليمانية ورأسها قبيلة كلب، بسبب الصراع على المكاسب السياسية والاقتصادية. وأغلب هذه النقائض تلك التي تبادلها الشعراء في أثناء معركة مرج راهط، وما تلاها من حروب العصبية القبلية بين تلك القبائل.

ويهدف البحث إلى جمع هذه النقائض الشعرية من المصادر التاريخية والأدبية وتحقيقها ودراستها. وقد اكتفت الدراسات والمراجع الحديثة بالإشارة إلى تلك النقائض على سبيل التمثيل لا الدراسة.

الكلمات الدالة: نقائض، شعر أموي، عصبية قبلية.

تمهيد

احتفظت المصادر الأدبية والتاريخية وكتب التراجم بقدر لا بأس به من نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي، واكتفت الدراسات الحديثة بالإشارة إليها وإيراد أمثلة عند الحديث عن معركة مرج راهط، والعصبية القبلية القيسية واليمانية، والوقائع والحروب التي دارت بين الطرفين عقب معركة المرج. غير أن تلك النقائض لم تحظ بدراسة مستقلة تجمعها من مظانها المختلفة، وتؤلف بينها وتربطها بالأحداث التي قيلت فيها.

وتسهم دراسة نقائض هؤلاء الشعراء في إظهار جانب من الشعر الذي أنتجته بيئة الشام في العصر الأموي. وعلى الرغم مما قلة وصل إلينا منه، فإنه يكشف عن فصاحة شعراء الشام، وقدرتهم على النظم في فنون الشعر المختلفة، وعن إسهامهم في فن النقائض الذي اشتهر في ذلك العصر، وإن اختلفت دوافعهم عن دوافع فحول شعراء النقائض: جرير، والفرزدق، والأخطل. وقد شاع بين بعض الباحثين أن بيئة الشام قليلة الشعر ؛ لأن سكانها كانوا من القبائل اليمانية، وهي عندهم لا تضارع القبائل العدنانية في الفصاحة والشاعرية منذ العصر الجاهلي، إذ لا يكاد يوجد فيها شاعر أو شاعران، والشعر الذي وجد أو سُمع فيها، إنما هو شعر يُحمل إليها من بيئات أخرى. وأوّل من أشاع هذا الرأي المستشرق الإيطالي كارلو نالينو[1]، وتبنّاه ووسّعه الدكتور طه

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* مركز اللغات، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

حسين، وعزا ذلك لسببين هما: الإقليم والنّسب.[2] ووافقه الدكتور شوقي ضيف، وعدّ الشعر الشامي في العصر الأموي طارئاً عليها.[3]

وتسعى الدراسة إلى جمع نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي، وربطها بمناسباتها والأحداث التي قيلت فيها،وتحقيقها، وبيان معاني بعض ألفاظها، ودراستها، وبيان أسباب قلتها التي لا تعود إلى عوامل النّسب والبيئة، أو الحضارة والبداوة، مثلما ذكر بعض العلماء والباحثين، وإنما تعود إلى ضياع معظم مصادر ذلك الشعر، وتتلمّس أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين نقائض فحول شعراء العصر الأموي.

ورتّبت الدراسة تلك النقائض ترتيباً تاريخياً، فأوردت الأشعار وفق أقدم المصادر التي روتها، وخرّجتْها من بقية المصادر وفق الترتيب التاريخي، وأوردت مصادر الأخبار والأحداث ذات العلاقة بها مرتية في الحواشي ترتيباً تاريخياً.

نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي

النقائض جمع نقيضة وأصلها نقض البناء إذا هدمه، والحبل إذا حلّه. وضده الإبرام، ويكون للبناء، والحبل، والعهد. والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول فيجيء بغير ما قال.[4]

والنقائض في الاصطلاح الذي انتهى إليه هذا الفن منذ الجاهلية، أن ينظم شاعر قصيدة هاجياً، أو مفتخراً، أو راثياً، فيعمد شاعر آخر إلى الردّ عليه ملتزماً البحر والقافية والرويّ، وإن اختلفت حركته أحياناً. ولذلك فإنه لا بد من وحدة الموضوع ووحدة البحر. أما المعاني فالأصل فيها المقابلة والاختلاف ؛ لأن الشاعر الثاني همّه أن يفسد على الأول معانيه، فيردّها عليه، ويزيد عليها، فإن كانت فخراً كذبَّه، أو فسّره لمصلحته، أو قابله بمفاخر شخصية أو قبليّة.[5] وقد ينقض بعض الشعراء قصيدة الشاعر الأول، ملتزماً البحر الشعريّ، ويقصد إلى نقض معاني قصيدته من غير ما التزام بحرف رويّها وحركته، وسترد الإشارة إلى ذلك لاحقاً.

وقد ألهب التنافس السياسي والمطامع الاقتصادية والعصبيات النقائضَ في العصر الأموي، فقد عمد بعض خلفاء بني أمية إلى تألّف بعض القبائل وإيثارها بالمناصب الإدارية والهبات، دعماً لسلطانهم، وتجنباً لتكتل القبائل المعارضة لحكمهم، فتهيج الأحقاد بينها، وتثور الفتن، ويضطرم الصراع القبليّ بين رؤسائها؛ لأن الاستئثار بالمناصب السياسية والإدارية يقود إلى المنافع المادية التي تجلبها تلك المناصب.[6]

وعلى الرغم من استئثار نقائض جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم من الشعراء الذين انحازوا إلى أحد هؤلاء الشعراء في العصر الأموي بالشهرة الواسعة، فإن لبعض شعراء قيس واليمن عدداً

من النقائض التي احتفظت بها بعض المصادر الأدبية والتاريخية، ويدور أكثرها في أخبار الصراع السياسي والقبلي بين القيسية واليمانية عقب وفاة معاوية بن يزيد بن معاوية، عندما انحازت قبائل قيس الشامية بزعامة زفر بن الحارث الكلابي إلى عبد الله بن الزّبير، وانضمت إلى الضحاك بن قيس الفهري[7] وانحازت قبائل اليمن بزعامة حسان بن مالك الكلبي[8] إلى مروان بن الحكم، ودارت بين الطرفين معركة مرج راهط سنة (64هـ)، وأسفرت عن انتصار الأمويين وأحلافهم، واندحار حزب الزبيريين، ومقتل قائده الضحاك بن قيس. فاستطارت العصبية القبلية، والنقائض بين شعراء قيس واليمانية، ولا سيما بين زفر بن الحارث الكلابي[9] وعمير بن الحباب السُلَمي، ومعبد بن عمرو الكلابي من جهة، وشعراء كلب جواس بن القعطل، وعمرو بن مِخْلاة،وغيرهما من جهة أخرى. واستمرت هذه النقائض في أثناء الوقائع والأيام التي تلت معركة المرج بين قيس وكلب، وشارك فيها عُمير بن الحُباب السُلَمي، وهند الجُلاجية، وعفيرة بنت حسان الكلبية، وأخوها منذر ابن حسان، ويحيى بن معاذ الكلبي. وقد أشارت بعض الدراسات الحديثة كـ" العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي " لإحسان النص، و" تاريخ النقائض في الشعر العربي " لأحمد الشايب، ومثّلت لبعضها، غير أنها لم تستقصها، ولم توردها كاملة، ولم تدرسها دراسة مستقلة شاملة.

نقائض مرج راهط

استفحل الصراع بين بطون قيس وقبائل اليمن بعد موت معاوية بن يزيد بن معاوية ؛ لأنه لم يعهد لأحد من بعده. وتحوّل ذلك الصراع إلى منازعات وخصومات قوية، فقد خشيت اليمانية بزعامة قبيلة كلب انتقال الحكم إلى الزبيريين، فتفقد بذلك بلاد الشام مركزها السياسي الذي تحقق لها منذ استقرار الحكم الأموي فيها، فانحاز زعماؤها إلى بني أمية على اختلاف بينهم فيمن يزكّون منهم،ثم اتفقوا على مروان بن الحكم، وأطبقوا عليه وبايعوه. وأما قيس، فإنها انحازت بزعامة الضحاك بن قيس الفهري إلى عبد الله بن الزبير وبايعته [10].

والتقى الطرفان بعد ذلك في مرج راهط سنة (64هـ)، فدارت الدائرة على قيس أتباع ابن الزبير، وانبرى شعراء اليمانية يشبوّن نار الفتن بألسنتهم، ويفتخرون بما حققته قبائلهم من نصر مؤزّر، وأجابهم شعراء القيسية، وكذّبوا زعمهم، وتوعّدوا خصومهم وتهدّدوهم بموقعة أخرى يشتفون بها منهم. وكانت أشعارهم التي وصلت إلينا صدى قوياً للأحداث السياسية والفتن القبلية التي شهدتها الشام في العصر الأموي.

ومن نفائض شعراء قيس واليمن إثر واقعة المرج ما دار بين زفر بن الحارث الكلابي فارس قيس وشاعرها، وجوّاس بن القعطل الكلبي[11]، فقد قال زفر بن الحارث يذكر الصدع الكبير الذي أصاب علاقة قيس بمروان بن الحكم والأمويين بعد هذه الموقعة، ويتفجع على هزيمة قيس

وقتلاها، ويتوعد كلباً وقبائل اليمن كتنوخ وطيئ بالانتقام والثأر،ويعتذر عن فراره من المعركة:[12] (الطويل)

لَعَمْري لقد أَبْقتْ وَقيعةُ راهطٍ لمروانَ صَدْعاً بيننَا متنائيا [13]
أتذْهبُ كلبُ لم تنلْها رِماحُنا وتُتْركُ قتلى راهطٍ هي ماهيا [14]
عشيّةَ أَجْري في القرينِ فلا أَرى من الناسِ إلا مَنْ عليٌ ولا لِيا [15]
فلم تُرَ مني نَبْوةٌ قبلَ هذه فراري وتركْي صاحِبَيٌ ورائيا [16]
فلا تَحْسبوني إذ تغيّبْتُ غافلاً ولا تَفْرَحوا إن جئْتُكُم بلقائيا [17]
فقد ينبتُ المرَعْى على دِمَن الثّرى وتبقى حزازاتُ النفوسِ كماهيا [18]
أَبيني سلاحي لا أَبا لكِ إنّني أَرى الحرْبَ لا تَزْدادُ إلا تماديا [19]
أَيذهبُ يومٌ واحدٌ إنْ أَسأْتُه بصالحِ أَيامي وحُسْنِ بلائيا [20]
أَبعدَ ابنِ عمروٍ وابنِ مَعْنٍ تَتابَعا ومَقْتلِ همّامٍ أُمنّى الأَمانيا [21]
فلا صُلْحَ حتى تنْحِطَ الخيلُ في القنا وتثْأَرَ من نِسْوانِ كلبٍ نسائيا [22]
ونجّاكَ شدّاتُ الأغرِّ كأنّما يَرى الأَكْم من أَجْبالِ سَلْمى صَحاريا [23]
فلمّا أَمِنْتُ القومَ وامتدّت الضُحى بسِنْجارَ أَذريْتُ الدموعَ الذواريا [24]
ألا ليتَ شِعْري هل تُصيبنّ غارَتي تَنوخاً وحييّ طيّئ من شفائيا [25]
فيا راكباً إمّا عَرضْتَ فبلّغَنْ كلاباً وحيّاً من عُقيلٍ مقاليا [26]

ولما بلغت قصيدته هذه أسماع اليمانية، بادر بعض شعرائها إلى نقضها، ومنهم جوّاس بن القَعْطَل الكلبي[27] الذي أجاب زفر بمقطوعة على وزن قصيدته نفسها وحرف رويّها وحركته، نقض فيها معاني زفر، وأظهر فيها شماتته بهزيمة قيس، وعيّره فراره، وافتخر بقبيلته كلب فقال:[28]

لَعمرْي لقد أَبْقَتْ وَقيعةُ راهطٍ على زُفَر داءً من الداءِ باقيا (الطويل)
مُقيماً ثَوى بين الضّلوعِ محلُّه وبينَ الحُشا أَعْيا الطّبيبَ المُداويا
يُبَكّي على قتلى سُلَيمٍ وعامرٍ وذُبيانَ مَعْذوراً ويُبْكي البَواكيا [29]
دعا بسلاحٍ ثم أَحْجمَ إذْ رأى سُيوفَ جَنابٍ والطّوالَ المَذاكيا [30]
عليها كأُسْدِ الغابِ فِتْيانُ نَجْدةٍ إذا أَشرَعوا نحوَ الكُماةِ العواليا [31]

وتبدو الروح القبليّة واضحة في هذه النقيضة، وهي تدل على احتدام الصراع، والمنافسة القبلية بين اليمانية وقيس النزارية، كما تبدو التقاليد الجاهلية في نقض المعنى، اذ أفسد جواس ما قاله زفر في البيت الأول من قصيدته، وفسره لمصلحته في البيت الثاني، وكذّبه ووصفه بالجبن ؛ لأنه دعا بسلاحه، ثم أحجم ونكص لما رأى سيوف الكلبيين ورماحهم مشرعة.

ونقض عمرو بن مخلاة الكلبي[32] قصيدة زفر اليائيّة السابقة نقضاً معنوياً، فأبقى على معاني المناقضة، ملتزماً وزنها، والرد عليها نقضاً لمعانيها ؛ هجاء لما صنعه الشاعر الأول، أو إضعافاً لشأنه.[33] وتخفّف من بعض شروط النقيضة اصطلاحاً، كالالتزام بحرف الرويّ وحركته فقال: [34]

بكى زُفرُ القيسيُّ من هُلْكِ قومِه ... بعَبْرَةِ عينٍ ما يجفُّ سُجومُها

يُبَكّي على قتلى أُصيبتْ براهطٍ ... تُجاوِبُهُ هامُ القِفارِ وبُومُها

أَبحْنا حِمىً للحيِّ قيسٍ براهطٍ ... وولّتْ شِلالاً واستُبيحَ حَريمُها

يُبكّيهِمُ حرّان تجريْ دُموعه ... يُرجّي نِزاراً أنْ تئوب حُلومُها

فمُتْ كَمَداً أوعِشْ ذليلاً مُهضماً ... بحسْرةِ نفْسٍ لا تنامُ هُمومُها

إذا خَطَرتْ حَولي قُضاعةُ بالقَنا ... تَخبّطُ فِعْلَ المُصْعباتِ قرومُها [35]

خبطْتُ بهم من كادَني من قبيلةٍ ... فَمنْ ذا إذا عزَّ الخُطوبُ يَرومُها

فهو يردّ عليه رداً قبلياً مفعماً بالسخرية والتهكّم على أعداء قبيلته، ويعبر عن اعتزازه ببطولة قومه وشدة نكايتهم في خصومهم، ويبدي تعصّباً شديداً لقبيلته، مستشعراً الحماية في كنفها. وما على غير هذه المعاني قامت العصبية القبلية الجاهلية.[36]

وشمت عمرو بن مِخلاة الكلبي باندحار قيس وهزيمتها وخزيها يوم المرج، في قصيدة عينيّة، وصف فيها التحام فرسان اليمانية والقيسيّة فبدت رايات القادة في ارتفاعها وسقوطها في ميدان المعركة، كأنها طيور ترتفع، ثم ما تلبث أن تحط في حركة دائبة. ونقل مشاهد متتابعة لمقتل بعض وجوه القيسية وقادتهم، وسجّل فرار بعضهم على فرس مجلّل فقال:[37] (الطويل)

ويومٍ تُرى الراياتُ فيه كأنّها ... عَوايفُ طيرٍ مُستْديرُ وواقعُ [38]

خَلا أربعُ بعد اللقاء وأربعُ ... وبالمرجِ باقٍ من دمِ القوم ناقع

[أصابت][39]رماحُ القوم بِشْراً ... وحَزْناً وكلُّ للعشيرة فاجع [40]

ونجّا حُبَيشاً مُلهبُ ذو عُلالةٍ ... وقد حُزَّ من يُمنى يديه الأصابعُ [41]

طعنًا زياداً في استِه وهو مُدبرُ وثَوراً أصابته السيّوف القواطعُ [42]

وقدشَهِد الصفَّين عمرو بنُ مُحرزٍ فَضاقَ عليه المرج والمرجُ واسعُ [43]

وأدركَ همّاماً بأبيضَ صارمٍ فتىً من بني عمروٍ صَبور مشايعُ [44]

هو الأبيضُ القرم الطويلُ نِجادُه من القومِ لا فانٍ ولا هو يافع

فَمَن يكُ قد لاقى من المرجِ غِبطةً فكان لقيسٍ فيه خاصٍ وجادع

فلن ينصبَ القيسيّ للناس رايةً من الدّهر إلاّ وهوخَزْيانُ خاشع

وأجابه زفر بن الحارث الكلابي بأبيات، فخر عليه فيها بالرابطة المضرية التي تجمع قبيلتي قيس وقريش، وعيّره انقياد قبيلته لبني أمية إخوة قيس في النسب المضري العدناني فقال: [45] (الطويل)

فخَرْتَ ابن مِخلاة الحِمار بمشْهَدٍ علاكَ به في المرج مَنْ لا تُدافعُ [46]

علاكَ به قومٌ كأنك وسْطَهُم إذا الحربُ شبَّت ثعْلبُ مُتضالعُ

فإن نكُ نازَعْنا قُريشاً فإنّهم أَخونا ومولانا الذين نُنازعُ

فأيُّ قبيلَيْنا وأُمِّك ما يَكُنْ له المُلْكُ تتْبعْه وخدُك ضارعُ

ومزج جواس عتابه لبني أمية بالفخر القبلي والشخصي، فافتخر بكلب وقبائل اليمن التي هزمت قيساً في مرج راهط، وافتخر بشجاعته وإقدامه فقال:[47] (الطويل)

كمْ من أَميرٍ قبلَ مروانَ وابنِهِ كشَفْنا غِطاءَ الموتِ عنه فأبْصَرا [48]

ومُسْتَلْحِمٍ نَفَّسْتُ عنه وقد بَدَتْ مَقاتِلُهُ حتى أَهَلَّ وكَبَّرا [49]

وعرَّضْتُ نفسي دونَهُ ومُقَلِّصاً ديدَ الشَّوى يُبْقي لكرِّه مُحْضِرا [50]

يقولُ أَرِحْني إنّ في الموتِ راحةً فقد غَثَّتِ الدّنيا على مَنْ تَفَكَّرا

فلو كنْتُ من قيسِ بنِ عَيْلان لم أَجِدْ فَخاراً، ولم أَعْدِلْ بأَنْ أتَنَصَّرا

إذا فاخَرَ القيْسيُّ فاذكُرْ بلاءَهُ بزَرّاعةِ الضَّحّاكِ شرْقيَّ جوْبَرا [51]

وما كانَ في قيسِ بنِ عَيْلانَ سيِّدُ يُعَدُّ، ولكنْ كلُّهمْ نَهْبُ أشْقرا [52]

ضرَبْنا لكمْ عن منْبَرِ المُلْكِ أَهْلَهُ بجَيْرونَ إذْ لا تستَطيعونَ مِنْبَرا [53]

وأَيّام صدْقٍ كلُّها قد عَلْمتُمُ نَصَرْنا،ويومَ المرْجِ نصْراً مُؤَزّرا
فلا تكْفُروا حُسْنى مضَتْ من بلائنا ولا تمنَحونا بعدَ لينٍ تَجَبُّرا
يُذكِّرُني عبدُ العزيزِ وفِعْلُهُ فتىً كانَ للآباءِ والخالِ مفخْرَا [54]
يزيدَ أميرَ المؤمنين وقد أَرى بأَنْ لا يزيدَ اليومَ إلاّ تَذكُّرا

فأجابَه معبدَ بن عمرو الكِلابيُّ بقصيدة نقض فيها قصيدته ووصف مشهد غارة قيس على كلب، وهم يركبون خيولاً سريعة تثير سنابكها العجاج، فاشتبكت السيوف، واشتجرت الرماح، وجارى معبد جواساً في افتخاره بشجاعته، فذكر أن همّه كان قتل قرم من قروم اليمانية يقال له عبد الله وقد أعمل فيه رمحه، فلم يغن عنه شيئاً، فألقمه معبد رمحاً قاطعاً في سنانه الموت الأحمر، وذكر مجالدة قيس لليمانية بالمرج وهم يرون الموت في ميادين القتال والعزة مكرمة وافتخاراً، وسجّل أن المعركة استمرت من الغداة حتى حلول الليل، فانهزم فرسان اليمانية لا يلوون على شيء فقال:[55] (الطويل)

لَقينا بني كَلْبٍ بخيلٍ مُغبرةٍ تُثيرُ عَجاجاً بالسَّنابكِ أكدَرا
فلمّا تلاقى القومُ واختلفَ القَنى وقارع أطرافُ الذكورِ السَّنوّرا [56]
سموتُ إلى قرْمٍ ولم أبغِ غيرَه فأَحبُوه عَضْب الشفرَتَيْنِ مُذَكَّرا
وقلتُ لعبدِ اللهِ دونَكَ لهذَماً تَرَى في سَناهُ طالعَ الموْتِ أحمرا [57]
فأَوجرْتُهُ رُمحِي وأَعمَلَ رُمحَه فلم يُغنِ شيئاً غيرَ أَنْ قد تكَسّرا [58]
وجالدَهُم بالمَرْج مِنّا أَعِزَّةٌ يَروْنَ المَنايا مَكْرُماتٍ ومَفْخَرا
لَدُن غُدوةًحتى أتى الليلُ دونَهُم ومُزْقَ جِلْبابُ النَّهارِ فأَدْبَرا
فولَّوا سِراعاً وابذَعَرُّوا وكلّهم يَحُثُّ بعَظمِ الساقِ طِرْفاً مُضَمَّرا [59]

فمعبد إذْن يرسم صورة مغايرة للصورة التي ذكرها جواس، ويعكس المشهد لمصلحة قومه، وإن كانت النتيجة النهائية للمعركة انتصاراً لليمانية وهزيمة لقيس.

نقائض حروب قيس واليمن

توالت الفتن والحروب بين القيسية واليمانية بعد وقعة المرج، واشتعلت نار الحقد في النفوس، فوقعت معارك عنيفة بين كلب اليمانية من جهة، وقيس النزارية من جهة أخرى، سقط فيها عدد كبير من القتلى من الطرفين، وشارك الشعراء في المعارك الكلامية التي رافقتها. وتبدو أخبار

هذه الوقائع والأيام مضطربة لا يتضح فيها التتابع الزمني[60] ومنها: يوم الإكليل، ويوم السماوة، ويوم الغوُير، ويوم الهيل، ويوم كآبة، ويوم دهمان وغيرها.[61]

وكان قائد قيس في تلك المعارك زفر بن الحارث الكلابي سيد قيس وفارسها، وكان لحق بعد هزيمة المرج بقِرقيسياء[62]، وتحصّن فيها، واتّخذ منها قاعدة للإغارة على كلب والانتقام منها، يعاونه عُمير بن الحُباب السُلَميّ[63]، فكان يقتل ويسوق الأموال بمن معه من قيس وتغلب التي دفعتها العصبية النزارية إلى مؤازرته، وكانت كلب تفعل مثل ذلك بقيس بقيادة حُميد بن حُريث بن بحدل[64] الذي سار إلى مَنْ بالهَيْل[65] من قيس، فقتلهم جميعاً، ثم اتّبع عمير بن الحباب، فهزمه حتى لحق بقرقيسياء[66]. وغزا زفر ومعه ابنه الهُذيل تدمر وعليها عامر بن الأسود الكلبي[67]، فقتل من فيها[68]، وقال في ذلك مفتخراً بانتصاره على كلب، واشتفائه منها، ونفيها عن أرضها إلى غور الأردن وجنوب عكا:[69] (الكامل)

يا كلبُ قد كلِبَ الزمانُ عليكمو ... وأَصابَكُم منّي عذابٌ مُرْسَلُ

أَيهولُنا يا كلبُ أَصدقُ شدّةٍ ... يومَ اللّقاءِ أمِ الهَويلُ الأوّلُ

إن السمّاوةَ لا سَماوةَ فالْحَقي ... بالغوْرِ فالأفْحاصِ بئسَ المَوْئلُ [70]

فَجنوبِ عكّا فالسواحلِ إنّها ... أَرضٌ تذوبُ بها اللّقاحُ وتهزلُ

أرضُ المذلّةِ حيثُ عُقّت أُمُّكُمْ ... وأَبوكمُ، أوحيثُ مُرِّغ بَحْدلُ [71]

وأغضب فعل زفر هذا حُميداً، فسار أولاً إلى جماعة من بني نُمير وهوازن كانت قرب تدمر، فقتلهم[72]، فأجابه جواس الكلبي زفر بنقيضةعلى وزن مقطوعته وقافيتهامع اختلاف حركة الرويّ فقال:[73]

دُسْنا ولم نَفْشَلْ هوازنَ دَوْسةً ... تَركتْ هَوازنَ كالفَريد الأَعْزَلِ [74]

من بعدِ ما دُسْنا ترائقَ هامِها ... بالمَشْرفيّةِ والوَشيجِ الذُبَّلِ [75]

وأَذلّ مَعْطَسَكُمْ وأَضرْعَ خدّكمُ ... قتلى فَزارةَ إذ سَما ابنا بَحدلِ [76]

وشاركت هند الجلاحيّة الكلبيّة بأبيات قالتها تحُرّض فرسان قبيلتها على الثأر من قيس، بعد أن أغار عُمير بن الحباب السُلَمي على كلب في وقعة الإكليل وأوقع بها[77]. تقول:[78] (الوافر)

أَلا هل ثائرٌ بدماء قـومٍ ... أصابَهُمُ عُميرُ بنُ الحُبابِ؟

وهل في عامرٍ يوماً نكيرُ ... وحيٌّي عبد ودّ أو جناب؟! [79]

فإن لم يثأروا من قد أصابوا فكانوا أَعْبُداً لبني كلاب [80]

أَبعْدَ بني الجلاح ومن تركْتُم بجانب كَوكبٍ تحت التُّراب [81]

تطيبُ لغائرٍ منكم حياةُ؟ ألا لا عيشَ للحيّ المُصاب

فهي ترثي قتلى قومها، وترى أن حياة الأحرار لا تطيب إلا بالثأر من قيس، وتحَرض فرسان كلب من عامر وعبد ودّ وبني جناب على الاقتصاص من القتلة، وتخوّفهم العار والهوان إن هم قصّروا في ذلك. والتحريض على الثأر حين يصدر عن امرأة، يكون أوقع في النفس، وأبلغ أثراً في إثارة الحمية ؛ لأن الرجل يأنف الظهور أمام المرأة بمظهر العاجز الجبان، ويكره أن تطعنه امرأة في رجولته المتمثلة في شجاعته وقدرته على الانتقام.

فأجابها عمير بن الحباب السلمي بمقطوعة [82] بعد أن أغار على كلب، فلقي جمعاً لهم بالإكليل في ستمئة أو سبعمئة، فأَكْثَرَ القتل فيهم، فاجتمعوا بعد ذلك، فقتلهم وأصاب فيهم. ثم أغار عليهم، فلقي جمعاً منهم بالجوف، فقتلهم، وأغار عليهم بالسماوة، فقتل منهم مقتلة عظيمة، فقال يناقض هنداً:[83] (الوافر)

ألا يا هندُ هندُ بني الجُلاحِ سُقيتِ الغيْثَ من قُلَلِ السّحابِ

أَلَمـا تُخْبرَي عنّا بأَنّا نَرُدُّ الكبْشَ أَعْضَب في تَبابِ؟ [84]

ألا يا هندُ لو عاينْتِ يوماً لقومكِ، لامتنعْتِ من الشرابِ

غداةَ ندوسُهُم بالخيلِ حتّى أَبادَ القتْلُ حيَّ بني جَنابِ

ولو عَطَفَتْ مُوافيةً حُميداً لغودِرَ شِلْوُهُ جَزَرَ الذّئابِ [85]

فقد فخر بقوة قومه، وسخر من تحريضها لقومها كلب على الثأر منه ومن قومه بني سُليم بعد أن أصابهم، وداسهم بالخيل وأباد بني جناب؛ لأنها لو شهدت حربه وبأس قومه، لهالها ما ترى من قتل وهوان ألحقهما بقومها. وقد نقضها عليه عدد من شعراء اليمانية وشواعرها وهم: يحيى بن معاذ الكلبي، ومنذر بن حسان الكلبي، وأخته عُفَيرة بنت حسان[86]، فقال يحيى بن معاذ:[87]

ألا من مُبْلغٌ زُفَراً رسولاً ومُبْلغُهُ عُميرَ بن الحُبابِ

ضربْنا جَمْعكمُ حتى تَولّى بكلِّ مُهنّدٍ مثلِ الشّهابِ

فِدىً لبني جَنابٍ جُلُّ مالي أَجلْ، وحَليلتي لبني جَنابِ

هُمُ تركوا سَراةَ بني سُلَيْمٍ وعامِرَها طعاماً للذئابِ

وهمْ ضربوهُمُ حتى تولّوا وخَلّوا كلَّ بَهْكَنَةٍ كَعابِ

فهو يفخر بانتصار الكلبيين ولا سيما بني جناب على سُلَيم قبيلة عُمير، وعامرٍ قبيلة زفر بن الحارث وتركهم قتلاهم طعاماً للذئاب، ويذكر انهزام القيسيين في المعركة، وتركهم نساءَهم.

وقال منذر بن حسّان يشيد بانتصار حُميد بن حريث على بني نُميْر وغيرهم من القيسية في يوم دهمان، ويجيب عمير بن الحباب: [88]

وباديةِ الجَواعرِ من نُميْرٍ	تنادي وهي سافِرةُ النِّقابِ [89]
تُنادي بالجزيرةِ يالقيْسٍ	وقيسٌ بئْسَ فِتيانُ الضِّرَابِ [90]
قتلْنا منهمُ مئتينِ صبْراً	وأَلْفاً بالتّلاع وبالروابي [91]
وأَفْلَتَنَا هجينُ بني سلَيْمٍ	يُفدّي المهْرَمن حبِّ الإيِابِ
فلولا اللهُ والمهْرُ المُفدّى	لغودِرَ وهو غِرْبالُ الإهابِ [92]

فهو يهجو قيساً بالجبن والقعود عن نجدة قومهم، ويفخر بما أصابه قومه من أعدائه،و يسجل على قائد القيسية عُمير عار الفرار من المعركة،. والمقطوعة تتحدث عن معان جاهلية تمثّلت في التشفّي بالفجيعة التي حاقت بنساء بني نُمير القيسيّين إثر هزيمتهم، وخروج بعضهنّ سافرة تستغيث برجال قبيلتها "يا لقيس"، وتحثّهم على الصّمود والثأر، وفي التّباهي بالعدد الكبير من الأسرى الذين قتلوا صبراً، والعدد الأكبر الذي قتل في ساحة المعركة. وهي معانٍ تخالف ما جاء به الإسلام من حثّ على الألفة والمحبة والرحمة، وحقن الدماء، وتحريم قتل النفس إلا بالحق.

وأجابت عُفَيرة بنت حسان الكلبية عُمَيراً بقصيدة على وزن مقطوعته وقافيتها، وصفت فيها مسير فرسان كلب لقتال بني سليم بطن من قيس في يوم دهمان، وأشادت بفعل حُميد بن حُريث بن بحدل الكلبي فيهم، وفخرت بشجاعة فرسان قومها وكثرتهم، وتشفّت بالنساء القيسيات، وعيّرت عُمير بن الحباب السُّلَميّ فراره من المعركة، فقالت: [93]

سَمَتْ كلبٌ إلى قيسٍ بِجَمْعٍ	يَهُدُّ مناكبَ الأكَم الصِّعاب
بذي لَجَبٍ يدُقُّ الأرضَ حتى	تضايَقَ من دعا بَهلا وهاب [94]
نَفينَ إلى الجزيرة فلَّ قيسٍ	إلى بقٍّ بها، وإلى ذبُاب
وأفْلتَنا هجينُ بني سُليم	يُفدّي المُهْر من حبّ الإيِابِ [95]
فلولا عَدْوةُ المُهْر المُفَدّى	لأُبْتَ وأنت مُنْخَرِقُ الإهاب [96]

ونجّاهُ حثيثُ الرَّكْض منّا أُصيلاناً ولونُ الوجْهِ كابي [97]

وآضَ كأنّه يُطْلى بوَرْسٍ ودُقّ هُوِيّ كاسرةٍ عُقابِ [98]

حمدْتُ الله إذ لقّى سُلَيماً على دهْمان صقر بني جنابِ [99]

تركْنَ الطُّلْسَ من فَتياتِ قيسٍ أَيامى بعد تيسير الخِضابِ [100]

وكنَّ إذا ذكَرْنَ حُميدَ كلبٍ صقَعْن برنةٍ بعد اكتئابِ [101]

فلم أرَ للمَقادَةِ كالعَوالي ولا للثأر القوم الغِضابِ

أراق البَحْدليُّ دماءَ قيسٍ وألْصَق خدَّ قيسٍ الترابِ

متى تذكُرْ فتى كلبٍ حُميداً ترَ القيسيَّ يَشْرقُ بالشَّرابِ

وروى أبو تمام حبيب بن أوس الطائي مقطوعة نسبها إلى حُميد بن حريث الكلبي الذي سار إلى من بالهيل من قيس (فزارة)، فقتلهم جميعاً، ثم اتبع عُمير بن الحباب فهزمه، فقال مفتخراً بقيادته قبيلته كلب، وتذريّه سنامها، وبنصره على فزارة القيسيين: [102] (الوافر)

أنا سيفُ العشيرة فاعْرفوني حُمَيْدُ قد تذرَّيتُ السَّناما

ومُعْتسُّ أمام الحيّ أَسْعى كسِرْحانِ التَّنوفةِحين ساما

وقايلةٍ على شجْوٍ طويلٍ وقد بَلّت بأدمُعها اللِّثاما

كأنَّ بني فزارة لم يكونوا ولم يَرْعوا بأرضِهمُ الثُّماما [103]

والصواب أن هذه الأبيات من قصيدة لعمرو بن مخلاة الكلبي، قالها حينما أصاب حُميد بن حريث فزارة، فشكت إلى عبد الملك بن مروان فعْلَ حُميدٍ بها، فاقتطع ديات قتلاها من أعطيات قضاعة وحميْر الذين كانوا بالشام.[104] وقد روى البلاذري (ت279هـ/892م) بيتين منها منسوبين إلى عمرو بن مخلاة هما:[105]

خُذوها يا بني ذيبان عَقْلاً على الأحياء[106] واعْتقدوا الخِدْاما [107]

دراهمَ من بني مروانَ بيضاً يُنجِّمُها لكم عاماً فعاما [108]

ورواها الأصفهاني كاملة متضمنة الأبيات السابقة، منسوبة إلى عمرو بن مخلاة مما يرجّح نسبتها إلى ابن مخلاة، وليس لِحُمَيد بن حُرَيث الذي لم يؤثر له شعر. ونقلها عنه ابن عساكر مع اختلاف في رواية بعض الأبيات [109]، وهي تمضي على هذا النحو: [110] (الوافر)

خُذوها يابني ذُبيانَ عَقْلاً على الأجْياد واعْتقِدوا الخِزاما
دراهمَ من بني مروانَ بيضاً يُنجّمُها لكم عاماً فعاما
وأيقن أنّه يومٌ طويلُ على قيسٍ يذيقهمُ السِّماما
ومجْتَثُّ أمام القومِ يسعى كسِرْحان التّنوفَةِ حين ساما [111]
رأى شخصاً على بَلَدٍ بعيد فكبّر حين أبْصَرَهُ وقاما [112]
وأقْبل يسأل اليُسْرى إلينا فقال رأيتُ إنْساً أو نعاما
وقال لخيْلِه سيري حُميدُ فإنّ لكل ذي أَجَلٍ حِماما
فما لاقَيتِ من شَمْخٍ وبدرٍ ومُرَّةَ فاتْركي حَطباً حُطاما
بكل مُقلّصٍ عَبْلٍ شَواهُ يدقُّ بوَقْعِ نابَيْه اللِّجاما
وكلِّ طِمِرَّةٍ مَرَطىسَبوحٍ إذا ما شَدَّ فارسها الحِزاما
وقائلةٍ على دهَشٍ وحزنٍ وقد بلّت مدامعها اللِّثاما
كأن بني فَزارةَ لم يكونوا ولم يَرْعوا بأرضهمُ الثُّماما
ولم أرَحاضراً منهم بشاءٍ ولامن يمْلكُ النَّعَم الرُّكاما

فهو يفخر بشجاعة حُميد، وبإيقاعه بالفزاريين، ويعيّر ذبيان قبولها ديات القتلى على دفعات ويتشفى بقتلى فزارة، ويصف مشاعر الفزاريات وهن يرين رجالهن صرعى.

ولما قبضت فزارة الديات، ويقال إنها بلغت ألف ألف ومئتي ألف درهم[113]، مضى قوم منهم إلى اليمن، فاشتروا الخيل والسلاح، وأغَارت فزارة بها على بني عبد ود وبني عُليم من كلب، وهم على ماء يقال له بنات قَيْن، فقتلوا منهم مئة وثمانين، ويقال: نيفاً وخمسين، وكان القوم بقيادة سعيد بن عُيَيْنة بن حصن، وحَلْحَلة بن قيس الفزاريَّين[114] وبعد هذه الموقعة نقض عُويف القوافي بن معاوية الفزاري أبيات عمرو بن مخلاة الميمية فقال من أبيات:[115] (الوافر)

فسائِلْ جَحْجَبى وبني عَديٍّ وتَيْم اللّاتِ من عَقَد الخِزاما [116]
فإنّا قد جَمَعْنا جَمْعَ صِدْقٍ يُفرِّجُ عن مناكِبِهِ الزِّحاما

ودفع عبد الملك بن مروان بحَلْحلةَ بن قيس وسعيد بن عيينة إلى رجال كلب، فقتلوهما.[117]

هذا ما احتفظت به المصادر التاريخية والأدبية وكتب التراجم من نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي، ويحس الباحث أن كثيراً من هذه النقائض لم تصل إلينا كاملة، إذ إن معظمها لا تعدو أبياتاً قليلة، ومقطوعات، وقصائد قصيرة، خلت من التصريع في أولها، وضاعت مقدماتها، وافتقرت إلى الترابط أحياناً، ولعلّ ذلك عائد إلى أن الرواة عمدوا إلى رواية الأبيات التي تشير إلى الغرض الأساسي الذي قصده الشاعر، وتخففوا من الأبيات الأخرى، ولا سيّما المطالع، وإلى ضياع كثيرمن مصادر الشعر الأموي، ذات الارتباط الوثيق بالأحداث التي دارت حولها تلك النقائض، كمعركة مرج راهط وغيرها، ومن تلك المصادر الضائعة: "كتاب مرج راهط، وبيعة مروان ومقتل الضحاك بن قيس"[118] لأبي مخنف الأزدي، و"كتاب مرج راهط" لأبي عبيدة معمر بن المثنى،[119]، و"كتاب مرج راهط"، للمدائني[120]، و"كتاب مديح أهل الشام"، و"كتاب تاريخ العجم وبني أمية"، و"كتاب مداعي أهل الشام" للهيثم بن عديّ الطائي.[121] كما ضاعت مجاميع أشعار كثير من القبائل الشامية كأشعار كلب وأشعار الأزد[122]، وأشعار طيئ[123]، وأشعار حمير[124]، وأشعار تنوخ[125]، وغيرها.[126] وقد أشار الأصمعي إلى ذلك بقوله:[127] "لم أر أقلّ من شعر كلب وشيبان". ويضاف إلى ذلك انحطاط قبائل اليمن المناصرة للأمويين في الوقت الذي بدأ فيه علماء العراق بجمع الأعمال الشعرية، والصدود الذي لحق بمخلّفات العصر الأموي في عصر بني العباس.

وأظهرت نقائض هؤلاء الشعراء عمق الانقسام القبلي في ذلك العصر، ومدى تغلغل روح التشفّي بالأعداء،والرغبة الجامحة في الانتقام منهم وإبادتهم؛ إذ اصطفّت قبيلة كلب وبطون قضاعة في مواجهة بطون قيس: كلاب، وسُليم،وفزارة، وذبيان، وهوازن. وانعكس ذلك في أشعارهم التي أثبتناها، ومنه قول زفر بن الحارث الكلابي:

يا كلبُ قد كلِبَ الزمانُ عليكمو وأَصابَكُم منّي عذابٌ مُرْسَلُ

وقول جواس بن القعطل الكلبي:

دُسْنا ولم نَفْشَلْ هوازنَ دَوْسةً تَركتْ هَوازنَ كالَفريد الأَعْزَلِ

وقول عمير بن الحباب السلمي:

ألا يا هندُ هندُ بني الجُلاحِ سُقيتِ الغيْثَ من قُلَلِ السّحابِ

وقول يحيى بن معاذ:

هُمُ تركوا سَراةَ بني سُلَيْمٍ وعامِرَها طعاماً للذّئابِ

وقول عمرو بن مخلاة الكلبي:

خُذوها يا بني ذُبيانَ عَقْلاً على الأجْيادِ واعْتقِدوا الخِزاما

وشاركت شاعرتان يمانيتان في هذه النقائض هما: هند الجلاحيّة، وعُفيرة بنت حسان الكلبية، ووقفتا إلى جانب الشعراء في محاكاة مقطوعات الخصوم وقصائدهم، وكانتا نداً لشعراء قيس معنى وأسلوباً، وإن أظهرتا التفجع على القتلى ورثاءَهم وندبهم في حسٍّ أنثوي بيّن.

وقامت نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين على غرضي الفخر والهجاء وهما الغرضان المناسبان لفن النقائض، وانفرد بعضهم كعمرو بن مخلاة الكلبي بوصف هول وقعة المرج في قصيدته العينية، في حين ألَمَّ بعضهم الآخر ببعض أحداثها ووصف قوة فرسان قبيلته، وكثرة عددهم، ولم يسهب في وصف تفاصيلها ووقائعها، وتتابع أحداثها. وألحّ بعضهم على تصوير جثث أعدائهم متناثرة في ميدان المعركة طعاماً للوحوش، كقول عمير بن الحباب:

غداةَ ندوسُهُم بالخيلِ حتّى أَبادَ القتْلُ حيَّ بني جَنابِ

وقول يحيى بن معاذ:

هُمُ تركوا سَراةَ بني سُلَيْمٍ وعامِرَها طعاماً للذّئابِ

وقول منذر بن حسان الكلبي:

قتلْنا منهمُ مئتينِ صبْراً وأَلْفاً بالتّلاع وبالروابي

وعلى بيان وقع الهزيمة على نساء خصومهم، بل وتصوير بكاء بعض القادة المنهزمين، وتعييرهم بالفرار كقول عمير بن الحباب:

ألا يا هندُ لو عاينْتِ يوماً لقومكِ،لامتنعْتِ من الشرابِ

وقول منذر بن حسان الكلبي:

وباديةِ الجَواعرِ من نُميْرٍ تنادي وهي سافِرةُ النِّقابِ

وقوله أيضاً:

وأَفْلَتَنَا هجينُ بني سلَيْمٍ يُفدّي المهْرَ من حبِّ الإيابِ

وهم بذلك يقتفون أثر شعراء المنافرات والمناظرات في الجاهلية في معانيهم وألفاظهم، ويحذون حذو فحول شعراء النقائض في العصر الأموي جرير والفرزدق والأخطل.

وأظهرت تلك النقائض عدم تدخّل الخليفة الأموي في الصراع القبلي المحتدم بين القيسية واليمانية، إلا عندما يهدد هذا الصراع حكمه وهيبته، فيهدد ويتوعّد، ويسلّم بعض أشراف القبائل ليقتلوا،كما حدث لزعيمي فزارة. (128)

وكانت نقائض جرير والفرزدق والأخطل قد نشأت بدوافع اجتماعية، تمثّلت في حاجة المجتمع العربي ولا سيما في البصرة إلى ضرب من الملاهي يقطع الناس بـه أوقات فراغهم، ودوافع عقلية مردّها إلى نمو العقل العربي، ومرانه على الجدل والحوار في الشؤون السياسية والدينية، فأخذ شعراء النقائض يتبارون في حشد مفاخر قبائلهم، ومثالب خصومهم للردّ عليهم وإفحامهم. (129)

وتلا شعراء النقائض قصائـدهم في مجالسهم بسوق المرْبدَ، وكان الناس يتحلّقون حولهم يستمعون إلى نقائضهم مهللين فرحين.(130) وضمّنوا قصائدهم أيام العرب، فلم يتركوا يوماً لتميم وقيس وتغلب في الجاهلية والإسلام إلا ذكروه. (131)

واختلطت في نقائض جرير والفرزدق والأخطل العصبية القبلية بالسياسة، واستهل الشعراء عدداً من نقائضهم بالغزل وذكر الديار ووصف الرحلة، وتخلصوا إلى مديح خلفاء بني أمية،ثم انتقلوا إلى نقض قصائد خصومهم والرد عليها، ومن أمثلة ذلك: نقْض جرير لقصيدة الفرزدق اللامية: (132)

إن الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنا بيتاً دعائِمُهُ أَعزُّ وأطولُ (الكامل)

فقد استهلّها بالنسيب وذكْر الديار، فقال على وزن قصيدة الفرزدق وقافيتها: (133)

لِمَنِ الديّارُ كَأَنّها لم تُحْلَلِ بين الكِناسِ وبيْنَ طَلْحِ الأَعْزَلِ. (134)

وذكَرَ المطيّ والقطا فقال: (135)

ولقدْ ذَكَرْتُكِ والمَطِيُّ خَواضِعٌ وكأَنَهُنَّ قَطا فَلاةٍ مَجْهَلِ

ثم يشرع في هجاء الفرزدق قائلاً من أبياتٍ عديدة: (136)

أَخْزى الذي سَمَكَ السماءَ مُجاشِعاً وبنى بناءَكَ في الحَضِيضِ الأَسْفَلِ (137)

ثم ذكر بعض أيام العرب كيوم البراجم والرَّحْرحان. (138)

واستهلّ الأَخطلُ قصيدته الرائية: (139)

خَفَّ القَطينُ فراحوا مِنْكَ أو بَكَروا وأزعْجَتْهُمْ نَوىً في صرْفها غَيرُ (140)

وذكَر الرحيل والخَمْر والظُّعُن، وتخلص إلى مدح عبد الملك بن مروان (141)، وهجاء زُفَر بن الحارث الكلابي، وعُميرَ بن الحُباب السُّلَميّ زعيمَي قيس، ثم انتقل إلى هجاء بني يُرْبوع قوم جرير قائلاً: (142)

أَمَا كُلَيْبُ يُرْبوع فليس لها عِنْدَ المكارمِ إيْرادٌ ولا صَدَرُ

ويُفْحش في هجائهم وَوصْمِهم بالعار.

وقد أجابه جَرير على ذات الوزن والقافية بقصيدة مطلعها: [143]

قُلْ للديارِ سَقى أَطْلالَكِ المَطَرُ قد هِجْتِ شَوْقاً وماذا تَنْفَعُ الذِّكَرُ

استهلها بذكر الديار والحُمول والظُّعنُ، وتخلَّص إلى مدح عشيرته، وهجاء تَغْلِبَ قبيلة الأخطل[144] .

وأَشْبَهَتْ نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في عصر بني أُمية نقائض جرير والفرزدق والأخطل في الاعتماد على غرضي الفخر والهجاء، ونقْض معنى الشاعر الخَصْم وعكسه عليه، وتجريده وقبيلته من المآثر والفضائل التي يُعْتَزُّ بها، ووصْمِه وقبيلته بالهوان والعجز والانكسار.

وخالَفَتْ نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين نقائض الفحول الثلاثة من حيث المضمون في عدم تعرّضها للأنساب والأحساب وأعراض النساء، وفي أن شعراءَها قد شاركوا على الأرجح في المعارك التي خاضتها قبائلهم، وخبرَوها وشاهدوا أحداثها ونتائجها، في حين أن الفرزدق وجريراً والأخطل كانوا يصفون وقائع قديمة لم يشاركوا فيها. وخلت نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين من المضامين السياسية- وإن كانت صراعات تلك القبائل في أساسها ذات مباعث سياسية واقتصادية – فلم تتضمن مدحاً للخليفة أو استنجاداً بالدولة وتهديداً باللجوء إليها.

وبايَنتْها كذلك في غلبة روح التَشفّي والانتقام عليها، والرغبة الجامحة في إبادة الخصم وقبيلته، واستفحال العداء بين قبائل هؤلاء الشعراء، وامتداده خارج الشام حيث قبائل العراق اليمانية والقيسيّة، مما استدعى تدخُّلَ بعض خلفاء بني أمية كعبد الملك بن مروان الذي أَجْبر اليمانية على دفع ديات قَتْلى قيس،[145] ودفع إلى اليمانية زعيمين من زعماء قيس هما حَلْحَلَةُ بن قيس، وسعيد ابن عُيَيْنَة بن حِصْن الفَزاريَّيْن، فقتلوهما.[146] في حين لم تقطع نقائض الفحول الثلاثة أواصر الرحم والمودة بين قبائلهم، أو بين الشعراء أنفسهم، فتحول دون لقائهم في بلاط الخلفاء، ولم تمنع جريراً من رثاء الفرزدق بعد موته.[147] وتدل على أنّ خصومتهم كانت خصومة شكلية أظهروا من خلالها براعتهم الفنيّة، وأسهموا في تسلية الناس في ذلك العصر، وقطع أوقات فراغهم.

وأمّا من حيث الشكل، فإن ما وصل إلينا من نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين لا يعدو قصائد ومقطوعات قصيرة، تحقّقت فيها الوحدة الموضوعية؛ إذ خلت من المقدمات الطللية والغزل والمديح كما هي الحال في كثير من نقائض الفحول الثلاثة. وشاركت النساء الشواعر في تلك النقائض، على حين لم نجدهن يهاجين جريراً والفرزدق والأخطل.

وقد لحظنا أحياناً اختلاف شكل النقيضة عند بعض هؤلاء الشعراء من حيث التزامها بالوزن ونقض المعاني، ومغايرتها لقافية قصيدة الخصم، كما فعل عمرو بن مِخْلاة الكلبي في نقضه قصيدة زفر بن الحارث الكلابي.[148] وأما نقائض الشعراء الفحول فالتزمت أوزان قصائد الخصوم وقوافيها.

خاتمة

انحصر ما وصل إلينا من نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين في العصر الأموي فيما نظموه في وقعة مرج راهط، وما تلاها من حروب وصراعات بين قيس واليمن، غذتها المطامح القبلية، والمصالح الاقتصادية، وأجّجتها العصبية القبلية، وطلب الانتقام والثأر. وقد احتفظت المصادر الأدبية والتاريخية وكتب التراجم بعدد من هذه النقائض، وبخاصة نقائض زفر بن الحارث الكلابي، وعمير بن الحباب السلمي، ومعبد بن عمرو الكلابي، مع شعراء قبيلة كلب اليمانية من أمثال: عمرو بن مخلاة الكلبي، وجواس بن القعطل الكلبي، وهند الجلاحية، وعفيرة بنت حسان الكلبية وأخيها منذر بن حسان، ويحيى بن معاذ الكلبي.

وبدا ما وصل إلينا من هذه النقائض قليلاً، نظم أكثره في مقطوعات وقصائد قصيرة، وأبيات قليلة، ضاعت مقدماتها، وافتقرت إلى الترابط أحياناً. ولعل ذلك عائد إلى ضياع كثير من مصادر الشعر الأموي، ذات الارتباط الوثيق بالأحداث التي دارت حولها تلك النقائض، وإلى ضياع كثير من مجاميع أشعار القبائل الشامية.

وأشبهت نقائض شعراء قيس واليمن الشاميين نقائض جرير والفرزدق والأخطل في الاعتماد على نقض معنى الشاعر الخصم، وتجريده وقبيلته من المآثر والمفاخر، وخالفتها في عدم التعرض للأنساب والأحساب وأعراض النساء، وفي عدم اختلاط السياسة بالعصبيات القبلية. وشارك شعراء هذه النقائض في الأحداث والوقائع التي نظموا فيها أشعارهم، في حين أن فحول شعراء النقائض في العصر الأموي كانوا يتحدثون عن أيام ووقائع تاريخية قديمة لم يشاركوا فيها.

وقد أظهرت هذه النقائض عمق الانقسام القبلي واستفحال العصبية في ذلك العصر، وتشرّب النفوس حبّ الانتقام، والتشفي بالأعداء، وشاركت فيها النساء الشواعر إلى جانب الشعراء.

واعتمدت نقائضهم على غرضي الفخر والهجاء وهما الغرضان المناسبان لفن النقائض، وبيّنت عدم تدخل خلفاء بني أمية في صراعات القبائل إلا حينما يهدد ذلك الصراع دعائم حكمهم وهيبتهم.

Counter argumentation Verse of Syrian Qaysi and Yamani Poets in the Ummayyad Era

Mefleh Al-Fayez, *Language Center, The University of Jordan, Amman, Jordan.*

Abstract

Literary "battles" occurring between the poets of the Quais tribe and the poets of the Yemeni tribe, especially the Quothaa Kalb tribe, in Greater Syrian, during the Ummayyad Era brought about some Counter argumentation verse because of disputes on political and economics profits of these tribes. Most of this counter argumentation verse focused on Marj Rahet Battle and its consequences, and the other battles which broke out between the Quais and Yemeni tribes.

The research aims at collecting this verse which was dissiminated in some historical and literary resources, and which was only refered to in some modern resources. It also aims at verifying and commenting on it.

Key words: Quais, Yemen poets.

قدم البحث للنشر في 2011/2/6 وقبل في 2011/10/9

الحواشـي

1- كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، القاهرة ، ط2، 1970م، ص: 69.

2- طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م، 1: 470.

3- شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، طبع دار المعارف بمصر، ط3، 1965م، ص: 47.

4- محمد بن مكرم الأنصاري (ت711 هـ / 1334م): لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر ببيروت، 1955م مادة: نَقَضَ.

5- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، ط2، ونشر مكتبة النهضة المصرية 1954م،ص: 3،4، وجبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلـم للملايين، بيروت،1979م، ص: 285، ونواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م ص: 338.

6- أبو علي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت421هـ): شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م، 3: 1495.

7- ترجمته في: أبو الفضل، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (ت 852هـ/1448م): تقريب التهذيب، تقديم محمد عوامة، دار البشائر الأسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986م، ص: 279.

8 - انظر ترجمته في: أبو عبدالله، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت 748هـ/ 1347م):سير أعلام النبلاء، تحقيق وتخريج شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة ببيروت، 1981م، 3: 537، وعبدالقادر بدران: تهذيب تاريخ دمشق لابن عساكر، دار المسيرة ببيروت، ط2، 1979م، 4: 148.

9 - انظر ترجمته في: أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (231هـ/845م): نقائض جرير والأخطل، نشره الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثولكية، بيروت، 1922 م، ص: 19. وأبو عبد الله، محمد بن إسماعيل الجعفي البخاري (ت256هـ/869 م): التاريخ الكبير، تحقيق مصطفى عبد القادرعطا، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، 3: 355. وأحمد بن يحيى بن جابر البلاذري (ت 279هـ /892م): أنساب الأشراف، تحقيق د.سهيل زكار وزميله، ونشر دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 9:41. وأبو القاسم، الحسن بن بشر الآمدي (ت370هـ/980م): المؤتلف والمختلف، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، طبع دار إحياء الكتب العربية البابي الحلبي وشركاه بالقاهرة، 1962م، ص: 189.وأبو محمد، علي بن أحمد بن حزم الأندلس (456هـ/1063م): جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، 1962م، ص: 286.وأبو القاسم، علي بن الحسن بن عساكر (571هـ /1174م): تاريخ دمشق (تراجم حرف العين) دراسة وتحقيق محب الدين أبي سعيد عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 19: 34.

10- انظر: البلاذري: أنساب الأشراف 5: 128، 129، 133، وحسين عطوان: الأمويون والخلافة، دار الجيل بيروت، 1986م، ص: 114،113.

11- ترجمته في: أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 19، والبلاذري: أنساب الأشراف 5:142، وخير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1986م، 2: 143.

12- لم ترد القصيدة كاملة في المصادر، وإنما وردت أبيات منها في: أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت231هـ/845م): الوحشيات، تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار المعارف بمصر، 1963م، ص: 50، وأبوتمام: نقائض جرير والأخطل ص: 24، وخليفة بن خياط العصفري (ت 240هـ/854م): تاريخ خليفة ابن خياط، تحقيق أكرم ضياء العمري، دار القلم، دمشق، ومؤسسة الرسالة ببيروت، مطبعة محمد هاشم الكتبي، ط2، 1977 م، ص: 260، ومحمد بن حبيب البغدادي (ت 245هـ /859م): المحبر، تحقيق أيلزة ليختن شيشتر، طبع حيدر أباد الدكن بالهند، 1942 م، ص:495، والبلاذري: أنساب الأشراف، غويتين، 5: 141، وأبو جعفر، محمد بن جرير الطبري (ت 310 /922م): تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 5:541، وأبو محمد، أحمد بن أعثم الكوفي(314هـ/926م):كتاب الفتوح، حيدر آباد الدكن بالهند، 1968، 6: 261، وابن عبد ربه، أحمد بن محمد (ت328هـ /939م): العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، طبع دار الفكر بدمشق، 1940م، 5: 137، وأبو الحسن، علي بن الحسين

المسعودي (ت346 /957م): مروج الذهب، تصحيح شارل بلا، طبع المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965م، 3:7 28،وأبو الحسن، علي بن الحسين المسعودي (ت346هـ/957م): التنبيه والإشراف، تصحيح عبد الله الصاوي، طبع دار الصاوي للطبع والنشر والتأليف بالقاهرة، 1938م، ص: 268، وأبو الفرج، علي بن الحسين الأموي الأصفهاني (356هـ/966 م): الأغاني، طبع دار الثقافة، بيروت (د.ن) 19: 141، والآمدي: المؤتلف والمختلف، ص: 99، 189، والخالديان: أبو بكر، محمد بن هاشم (ت380هـ/990م) وأبو عثمان، سعيد بن هاشم (ت391هـ /1000م): الأشباه والنظائر، تحقيق الدكتور السيد أحمد يوسف، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، 1958م: 303، وابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق: 39،27، وأبو عبد الله، ياقوت بن عبدالله الحموي (ت 626هـ /1228م): معجم البلدان طبع دار أحياء التراث العربي، بيروت، 1979م: راهط، وابن الأثير: الكامل في التاريخ، طبع دار صادر بيروت،1979م، 3: 329، وعز الدين أبو حامد بن هبة الله ابن محمد بن أبي الحديد (ت655هـ/1257م): شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبع دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1959م، 164، وصدر الدين بن أبي الفرج البصري (ت 659هـ/1260م): الحماسة البصرية، تحقيق الدكتور عادل جمال سليمان، نشر وزارة الأوقاف بالقاهرة، 1978م، 1:90، وابن منظور محمد بن مكرم الأنصاري (ت711هـ/ 1334م): مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر 9: 43، وابن منظور: لسان العرب، مادة: أَبَيَ، وعبد القادر بن عمر البغدادي (1093هـ/1682 م) خزانة الأدب ولب لباب لسان لعرب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، طبع دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، 1967م، 2: 373.وقد اجتهدنا في ترتيب أبياتها.

13- البيت في: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ/868م): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، طبع شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، (د.ت)، 3:422، وابن أبي العون: كتاب التشبيهات، عني بتصحيحه عبد المعيد خان، طبع مطبعة جامعة كمبردج، 1950م، ص:.369

14- في ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق 39:19 "وتذهب كلب لم تنلها...."

15- في تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك 141:5: " عشية أعدو في القران ". وفي معجم البلدان: " عشية أجري في القرنين لا أرى "، وفي مروج الذهب:" عشية أغدو في الفريقين لا أرى من القوم "، وفي نقائض جرير والأخطل:" عشية أجري بالصعيد ولا أرى ". وقد أثبتنا رواية ابن الأثير في: الكامل في التاريخ.ولعل ما ذكرته المصادر هو تصحيف. وصوابه في " الفريق".

16- في العقد الفريد: " ولم تر مني زلة "وفي نقائض جرير والأخطل، وحماسة البحتري، وشرح نهج البلاغة: "ولم تر مني نبوة"، وفي لسان العرب، مادة زلل: " ولم تر مني زلة "، وفي الأشباه والنظائر: " فلم تبْلَ".

17 - في الوحشيات: " ولا تحسبوا إن جئتكم بلقائيا ". وليس لها معنى.

18- البيت في: أبو محمد، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ/889م): عيون الأخبار، نشر دار الكتاب العربي ببيروت مصورة طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1925م، وأبو بكر، محمد بن

داود الأصفهاني(ت296هـ/908م): الزهرة، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي، ط2، مكتبة المنار، الأردن، 1985م، 2: 805، وأبو هلال، الحسن بن عبد الله العسكري (ت395هـ/1004م): ديوان المعاني، طبع مكتبة القدسي بالقاهرة، 1352 هـ 2:200، وأبو القاسم، حسين بن محمد الأصبهاني (ت502هـ/1108م): محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، نشر دار مكتبة الحياة ببيروت،1961م، 1:249 وابن منظور لسان العرب: مادة:حزز، خضر. وشرحه أبو تمام في نقائض جرير والأخطل فقال: "إذا نبت المرعى على الدمن كان خبيثاً حسن المنظر وباطنه دويّ ". يقول:فنحن وأنتم كذاك نظهر الصلح وقلوبنا تجنّ غيره." ص:.24

19- يخاطب ابنته. اعتمدنا رواية أبي تمام في الوحشيات، وبقية المصادر: " أريني سلاحي ".

20- البيت في محاضرات الأدباء 1:33 دون عزو، وفي: مؤلف مجهول: مجموعة المعاني، طبع مطبعة الجوائب بالقسطنطينية، 1301هـ، ص:.104

21- رواية أبي تمام في نقائض جرير والأخطل. وفي الأصفهاني الأغاني 141:19: "أبعد ابن صقر وابن عمرو" وابن عمرو: زياد بن عمرو العقيليّ، وابن معن: ثور بن معن السُلَميّ.وهمّام:من أصحابه الذين قتلوا يوم المرج.

22- النحَط: صوت تصدره الخيل من الإعياء. وفي ابن عبد ربه العقد الفريد:"حتى تدعس الخيل...وتثأر من أبناء كلب".

23- البيت في المسعودي: التنبيه والإشراف ص: 268.والأغرّ: جواده. والأكم: التلال.

24- سنجار: مدينة مشهورة من نواحي الجزيرة بينها وبين الموصل ثلاثة أيام. ياقوت الحموي: معجم البلدان سنجار. والبيت في المسعودي: التنبيه والإشراف ص: 268.

25 - تنوخ وطيء من القبائل اليمانية الشامية. والبيت في ابن الأثير: الكامل في التاريخ .4:152

26- البيت في نقائض جرير والأخطل ص: .24

27 – الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص: 99.

28- أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 25. والبيت الأول عند الجاحظ: الحيوان،3: 422 والمقطوعة في الطبري: تاريخ الرسل والملوك 5: 542، وفيه:" تبكّي على قتلى " وهي ما عدا البيت الثالث في البلاذري: أنساب الأشراف 5: 142، وفيه: " إذا أشرعوا يوم العطان العواليا "وعند المسعودي: التنبيه والإشراف ص: 268، والأبيات الأول والثالث والرابع عند الآمدي: المؤتلف والمختلف ص: 99، وفيه: " تُبكّي على قتل ".والمقطوعة عند ابن الأثير: الكامل في التاريخ 4:. وفيه: " تبكّي على قتلى "، و": إذا أشرعوا نحو الطعان العواليا ".وهي عند أحمد بن عبد الوهاب النويريّ (ت733هـ /1332م):نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي محمد البجاوي، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1976م، 21: 152.

29 - سُليم وعامر وذبيان بطون من قبيلة قيس.

30 - جَناب: من بطون كلب. والطوال المذاكيا: الخيول النجائب.

31 - العوالي: الرماح.

32 - أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص: 3. ونوري حمودي القيسي: شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري، طبع عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية بيروت، ط2، ص: 206.

33- ترجمته في: أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 19، والبلاذري: أنساب الأشراف 5: 310، وأبو عبيد الله، محمد بن عمران المرزباني (ت384هـ / 992 م): معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، طبع دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، بمصر، 1960 م، ص: 16.

34- الطبري: تاريخ الرسل والملوك، 5: 543. وانظر: ابن الأثير الكامل في التاريخ 4: 153.

35- المُصْعَب: الفحْل من الإبل الذي يُترك فلا يُركب، ولا يمسّه حبل، فيصير صعباً.

36- صلاح الدين الهادي: اتجاهات الشعر في العصر الأموي، طبع مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1986م، ص: 256.

37 - نقائض جرير والأخطل ص: 17-19.وانظر أبياتاً منها في: البلاذري: أنساب الأشراف 5: 148، والأصفهاني: الأغاني 19: 141، والمرزباني: معجم الشعراء ص: 68، والمرزوقي: شرح ديوان الحماسة 2: 647-648، والتبريزي: شرح ديوان الحماسة 2:195-197، وابن الشجري، أبو السعادات هبة الله بن علي بن محمد العلوي (ت 542هـ/ 1134م): الحماسة الشجرية، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، نشر وزارة الثقافة بدمشق، 1970م، 1:172، وابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق (مصورة الجامعة الأردنية) 13: 302.

38- عافت الطير: استدارت وحامت حول الماء.

39- في أبي تمام: نقائض جرير والأخطل: "أجابت"، والتصحيح من البلاذري: أنساب الأشراف 5: 148.

40- بِشر: هو بشر بن يزيد المُرّي من غطفان. وثابت: هو ثابت بن خُويلد البَلجيّ، وكان مع الضّحاك بن قيس، وحَزْن بن عمرو النملري، وكلهم قُتِلوا يوم المَرْج.

41- حُبيش: اسم شخص. والمهلب: الفرس الشديد الجري المثير للغبار. والعلالة: ما يُجلّل به الفرس.

42- زياد: هو زياد بن عمرو العُقيلي، وثور: هو ثور بن معن السُلمي.

43- عمرو بن مُحزِرْ، من أشجع. انظر: التبريزي: شرح ديوان الحماسة 2: 196.

44- همام: همام بن قبيصة النميري.وقد قتله الوازع بن ذؤالة الكلبي. انظر: البلاذري: أنساب الأشراف 5: 137، وتاريخ مدينة دمشق (مصورة الجامعة الأردنية) 17: 360.

45- أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 19، ومنها بيتان في البلاذري: أنساب الأشراف، الجزء الخامس، اعتنى بنشره غويتين، طبع القدس، 1963م ص: 148.

46 - ابن مخلاة الحمار لقبُ لعمرو بن مخلاة. ويقال: ابن مخلى. أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 19، والمرزباني: معجم الشعراء ص: 68.

47- أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 19. ونسبها أبو تمام في ديوان الحماسة 2: 303 إلى عمرو بن مخلاة. وهي عند المرزباني: معجم الشعراء، ص: 68 لعمرو بن مخلاة.

48 - المقصود مروان بن الحكم وابنه عبد الملك.

49- عند المرزوقي:شرح ديوان الحماسة 3: 1493:"ومُستَسلمٍ نَفَّسْنَ عنه ". وأهلَ:حمد الله، وكل متكلّم مُهلّ.

50- مقلّص، وشديد الشّوى صفات لفرسه.

51- البيت عند ابن أعثم الكوفي:كتاب الفتوح، 5: 314. ونسبه ياقوت الحموي في معجم البلدان: إلى عمرو بن مخلاة الكلبي. وللضحاك بن قيس زرّاعة يقال لها جَوْبر. ويقال: إنه نهر. انظر: أبوتمام: نقائض جرير والأخطل ص: 19، وابن أعثم: كتاب الفتوح 5: 314.

52- عند المرزوقي:شرح ديوان الحماسة 3: 1494.:" فما كان في قيس من ابن مروان كريهة يُعدّ ". ويعني بـ " نهب أشقر " فرس طفيل بن مالك، وكان فرّاراً واسمه قُرزُل. المصدر السابق 3: 1494.

53 -جيرون: أحد أبواب الجامع بدمشق، وهو بابه الشرقي. ياقوت الحموي: معجم البلدان:جيرون.وانظر يوم جيرون في البلاذري: أنساب الشراف 5: 132.

54- هو عبد العزيز بن مروان بن الحكم، وأمه كلبية من بني حصن.

55- أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 20، 21.

56- الذكور: السيوف. والسُنوّر: الدروع. أي قارعت السيوف الدروع.

57- اللّهْذَم: كل شيء من سنان، أو سيف قاطع.

58- أوجَرْته: ألْقَمْته.

59- ابْذَعرّوا: تفرّقوا. والطِّرْف المُضَمّر: الفرس النجيب الضامر.

60- إحسان النص: العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (د.ت) ص 299.

61 - الأصفهاني: الأغاني 23: 184، 187، 189. وهي أيام كانت لقيس على كلب، قادها عمير بن الحباب السُلَميّ، ما عدا يوم دهمان، فقد كان لكلب على بني سُليم من قيس.

62 - قرقيسياء: بلد على نهر الخابور عندها مصب نهر الخابور والفرات. ياقوت الحموي: معجم البلدان،قرقيسياء.

63 - من فرسان قيس وشعرائها المعروفين. انظر: البلاذري: أنساب الأشراف 7: 53.

64- ترجمته في: ابن منظور: مختصر تاريخ دمشق 7: 273.

65- الهيل: موضع دارت فيه معركة بين كلب وقيس، لم يذكره ياقوت.

66- البلاذري: أنساب الأشراف، جويتين، 5: 308، 309، والأصفهاني: الأغاني: 19: 142 -145، 147.

67- من بني عامر الأجدار بن عوف بن كنانة بن عوف بن عذرة بن زيدج اللات انظر: البلاذري:أنساب الأشراف 7: 53.

68 - المصدر السابق 7:53.

69 -البيتان الأول والثالث في البلاذري: أنساب الأشراف 7: 53، والأبيات الثلاثة الأولى في الجاحظ: الحيوان 1: 316،والمقطوعة كاملة في الأصفهاني: الأغاني 23: 193، والأبيات الأول والثالث والرابع في الأصفهاني: الأغاني 19: 143 مع اختلاف الرواية.

70 - السماوة: ماء لكلب بين العراق والشام. والغور: غور الأردن.

71 - مُرَّغ: من التمرُّغ، وهو التقلُّب في التراب.

72 – البلاذري: أنساب الأشراف 7:45

73- نفسه 5: 308.

74 - هوازن بن أسلم بن أفصى بن عامر قبيلة من مضر.

75 - الترائق: الترقوة عظم وصل بين ثغرة النحر والعاتق. ابن منظور: لسان العرب، مادة: ترق.

76 - يقصد بابني بَحْدل: حسان بن مالك بن بحدل الكلبي، وحُمَيد بن حُرَيث بن بحدل الكلبي.

77 - الأصفهاني: الاغاني 23: 187.

78 - المصدر السابق 23: 187، وانظر ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق (مصورة الجامعة الأردنية) 13: 338.

79 - عامر وعبد ود وجناب من أحياء قبيلة كلب.

80 - بنو كلاب بطن من قيس.

81 - بنو الجلاح حي من كلب. وكوكب مكان دارت بقربه المعركة.

82 – الأصفهاني: الأغاني 23: 184.

83 – نفسه 23: 184.

84- الكبش: المقصود به الفارس المقدام. وأعضب: مكسور القرن.

85 – الشّلو: الجلد والجسد من كل شيء. وجزَر الذئاب: أراد طعاماً لها.

86 – وقيل: عُميرة بنت حسان. انظر: أبو تمام: الوحشيات ص: 7.

87 – الحماسة الشجرية، 1: 171، 172.

88 – الأصفهاني: الأغاني 23: 190، وانظر بعض أبياتها في البلاذري: أنساب الأشراف 5: 148، والمرزباني معجم الشعراء ص: 270. ونسبت بعض أبياتها إلى عميرة بنت حسان.انظر:الأصفهاني: الأغاني 19: 152، وأبو تمام: الوحشيات ص:.7

89 – الجواعر: جمع جاعرة. وهي حرف الورْك المشرف على الفخذ.

90 – الضرّاب: الطّعان.

91 – التلاع: ما انخفض من الأرض.

92 – البيت في الخالديين: الأشباه والنظائر 2: 216 دون عزو. وفي ابن منظور: لسان العرب: مادة غربل. وغربال الإهاب: كناية عن تمزيقه بدنه.

93 – الأبيات في: أبو تمام: الوحشيات ص:7، والأصفهاني: الأغاني 9: 152.

94 - اللجب: كثرة أصوات الأبطال وصهيل الخيل , وهلا وهاب: من أصوات زجر الخيل والإبل.

95 - هجين من سليم: عمير بن الحباب السلمي، انظر: الأصفهاني: الأغاني 9: 145.

96 - هذا البيت والذي يليه في: ديوان المعاني، 2: 249.

97 – الكابي: الشاحب الذاوي.

98 - آض: رجع. والورس: نبات أصفر.

99 - دهمان: اسم المكان الذي وقعت فيه المعركة، وصقر بني جناب: حميد بن حريث الكلبي.

100- في: الأصفهاني: الأغاني 19: 152 "تركنا الروق" وهن الجميلات. و" أيامى قد يئسن من الخضاب ".

101 - في المصدر السابق 9: 152: " نعقن برنة ".

102 – نقائض جرير والأخطل ص: 26.

103 – الثُمام: نوع من النبت الضعيف.

104 –البلاذري: أنساب الأشراف 5: 310، والأصفهاني: الأغاني 19: 147.

105 – البلاذري: أنساب الأشراف 5: 310

106 - في بقية المصادر: " على الأجياد ".

107- الخدام: جمع خَدَمة ومن معانيها: الخلخال.

108– ينجمها: يدفع جزءاً منها كل عام.

109- تاريخ مدينة دمشق 49: 231.

110 – الأصفهاني: الأغاني: 19: 148. وأبيات منها منسوبة لحميد بن حريث في: أبو تمام: نقائض جرير والأخطل، ص: 26.

111 – في نقائض جرير والأخطل: " ومعتسٌ ". والسِّرحان: الذئب. والتَّنوفة: الصحراء.

112 – في: ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق: " على شرَفٍ بعيد ".

113 – انظر: البلاذري: أنساب الأشراف 5: 310، 311، والأصفهاني: الأغاني 9: 147.

114 – نفسه 5: 310، 311، 312، ونفسه 9: 147، 150.

115- البلاذري: أنساب الأشراف 5: 310.

116- نفسه 5: 310.

117– نفسه: أنساب الأشراف 5:310. وججبى وبنو عدي: من بطون كلب.

118 – نفسه 5: 310.

119 – محمد بن إسحاق (ت385هـ) ابن النديم: الفهرست، تحقيق رضا تجدد،طبع طهران،1971م، ص: 105.

120 – نفسه ص: 59.

121 – نفسه ص: 115.

122 – نفسه ص: 149.

123 – الآمدي: المؤتلف والمختلف ص: 24.

124 – نفسه ص: 48.

125 – نفسه ص: 9.

126 – نفسه ص: 299.

127 – انظر: نفسه ص: 26، 86، 123.

128 – البلاذري: أنساب الأشراف 5: 310.

129-شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، نشر دار المعارف بمصر، ط7، 1963م، ص: 241، 242.

130- شوقي ضيف: العصر الإسلامي ص: 244.

131 – محمد التو نجي: شرح نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة معمر بن المثنى، نشر دار الجيل، بيروت، 2002م، المجلد الأول ص: 303، 308، 508، وأبو تمام: حبيب بن أوس الطائي: نقائض جرير والأخطل، عني بنشره الأب أنطوان صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1922م، نشر دار الكتب، بيروت، ص: 226 وما بعدها. وشوقي ضيف: العصر الإسلامي ص: 245.

132- محمد التو نجي: شرح نقائض جرير والفرزدق.1 مج 1: 291. والفرزدق، همام بن غالب (ت 114هـ/ 733م): ديوان الفرزدق، شرح وضبط وتقديم علي الفاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م، ص: 489.

133- محمد التو نجي: شرح نقائض جرير والفرزدق 1: 332.

134 – نفسه 1: 332.

135 – نفسه 1: 333.

136 – نفسه 1: 335.

137 - نفسه 1: 335.

138 – نفسه 1: 343.

139 – أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 148.

140 – القطين: القوم المجاورة ويعني أهل الحبيبة.

141 – أبو تمام: نقائض جرير والأخطل ص: 151.

142 – نفسه ص: 162.

143 – نفسه ص: 166.

144 – نفسه ص: 169.

145 – البلاذري: أنساب الأشراف 5: 310.

146 – نفسه: 5: 310.

147 – جرير بن عطية بن الخطفى (ت 114هـ / 733م):ديوان جرير، شرح يوسف عيد، طبع ونشر دار الجيل، بيروت، 2005م، ص: 503.

148- الطبري: تاريخ الرسل والملوك 5: 543.

المصادر والمراجع

أبن أبي، العون. (1950م). **كتاب التشبيهات**، عني بتصحيحه عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كمبردج.

ابن النديم، محمد بن إسحاق. (ت385هـ). **الفهرست**، تحقيق رضا تجدد، طبع طهران، 1971م.

أبن جرير، أبو جعفر محمد. (ت310هـ/ 922م). **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر.

أبن عطية، جرير. (ت114هـ/733م). **ديوان جرير**، شرح يوسف عيد، ونشر دار الجيل، بيروت، 2005م

ابن منطور، محمد بن مكرم الأنصاري. (ت711هـ/1334م). **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر ببيروت، 1955م.

أبي الحسن، علي بن الحسين المسعودي. (ت346هـ/957م). **التنبيه والإشراف**، تصحيح عبد الله الصاوي، طبع دار الصاوي للطبع والنشر والتأليف بالقاهرة، 1938م.

أبي الشمري، هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة العلوي المعروف بابن الشجري (ت 542 هـ/ 1134م). **الحماسة الشجرية**، تحقيق عبدالمعين الملوحي وأسماء الحمصي، وزارة الثقافة بدمشق، 1970م.

أبو الفرج، علي بن الحسين الأموي الأصفهاني. (356هـ/966م). **الأغاني**، طبع دار الثقافة، بيروت (د.ن).

أبو القاسم، الحسن بن بشر الآمدي. (ت370هـ/980م). **المؤتلف والمختلف**: تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1962م.

أبو القاسم، حسين بن محمد الأصبهاني. (ت502هـ/1108م). **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، نشر دار مكتبة الحياة ببيروت، 1961م.

أبو القاسم، علي بن الحسن بن عساكر. (571هـ /1174م). **تاريخ مدينة دمشق (تراجم حرف العين)**، دراسة وتحقيق محب الدين أبي سعيد عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

أبو بكر، محمد بن داود الأصفهاني. (ت296هـ/908م). **الزهرة**، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي، ط2، مكتبة المنار، الأردن، 1985م.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي. (231هـ/845م). **نقائض جرير والأخطل**، نشره الأب أنطون صالحاني اليسوعي، طبع المطبعة الكاثولكية، بيروت، 1922م.

أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي. (ت231هـ/845م). **الوحشيات**، تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي، طبع دار المعارف بمصر، 1963م.

أبو عبد الله، محمد بن إسماعيل الجعفي البخاري. (ت256هـ/869م). **التاريخ الكبير**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.

أبو عبد الله، ياقوت بن عبد الله الحموي. (ت626هـ/1228م). **معجم البلدان**، طبع دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1979م.

أبو عبيد الله، محمد بن عمران المرزباني. (ت384هـ/992م). **معجم الشعراء**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، طبع دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، بمصر، 1960م.

أبو عثمان، سعيد بن هاشم. (ت391هـ /1000م). **الأشباه والنظائر**، تحقيق الدكتور السيد أحمد يوسف، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، 1958م.

أبو عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ. (ت255هـ/868م). **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، طبع شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، (د.ت).

أبو علي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. (ت421هـ). **شرح ديوان الحماسة**: تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، 1951م.

أبو محمد، أحمد بن أعثم الكوفي. (ت314هـ/926م). **كتاب الفتوح**، طبع حيدر آباد الدكن بالهند، 1968.

أبو محمد، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري. (ت276هـ/889م). **عيون الأخبار**، نشردار الكتاب العربي ببيروت مصورة طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1925م.

أبو محمد، علي بن أحمد بن حزم الأندلسي. (456هـ/1063م). **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق

عبد السلام هارون، طبع دار المعارف بمصر، 1962م.

أبو هلال، الحسن بن عبد الله العسكري. (ت395هـ/1004م). **ديوان المعاني**، طبع مكتبة القدسي بالقاهرة، 1352 هـ.

الأصمعي، عبد الملك بن قريب. (ت216هـ / 831م). **فحولة الشعراء**، شرح وتحقيق ونشر محمد عبد المنعم خفاجي وزميله، طبع المطبعة المنيرية بالأزهر، 1953م.

بدران، عبد القادر. (1979م). **تهذيب تاريخ دمشق لابن عساكر**، طبع دار المسيرة ببيروت، ط2.

البصري، لصدر الدين بن أبي الفرج. (ت 659هـ/1260م). **الحماسة البصرية**، تحقيق الدكتور عادل جمال سليمان، نشر وزارة الأوقاف بالقاهرة، 1978م.

البغدادي، عبد القادر بن عمر. (1093هـ/1682م). **خزانة الأدب ولب لباب لسان لعرب**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، طبع دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، 1967م.

البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر. (279هـ/892م). **أنساب الأشراف**، اعتنى بنشره غويتين، طبع القدس، 1936م. وتحقيق سهيل زكار وزميله، طبع ونشر دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، وطبعة دار الثقافة بيروت.

التونجي، محمد. (2002م). **شرح نقائض جرير والفرزدق (لأبي عبيدة معمر بن المثنى)**، نشر دار الجيل، بيروت.

حسين، طه. (1981م). **من تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي والعصر الإسلامي**، طبع دار العلم للملايين، بيروت، ط4.

الشايب، أحمد. (1954م). **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط2 طبع ونشر مكتبة النهضة المصرية.

ضيف، شوقي. (1963م). **تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي**، نشر دار المعارف بمصر، ط7.

ضيف، شوقي. (1965م). **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، طبع دار المعارف بمصر، ط3.

عبدالنور، جبور. (1979م). **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت.

عز الدين، أبي حامد بن هبة الله ابن محمد بن أبي الحديد. (ت655هـ/1257م). **شرح نهج البلاغة**: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبع دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1959م.

عطوان، حسين. (1986م). **الأمويون والخلافة**، طبع دار الجيل، بيروت.

الفرزدق، همام بن غالب. (ت114هـ/733م). **ديوان الفرزدق**، شرح وضبط وتقديم علي الفاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م.

القيس، نوري حمودي. (د.ت). **شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري**، طبع عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية بيروت.

مؤلف مجهول. (1301هـ). **مجموعة المعاني**، طبع مطبعة الجوائب بالقسطنطينية.

نالينو، لكارلو. (1970م). **تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية**، طبع دار المعارف بمصر، ط2.

النص، إحسان. (د.ت). **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر.

نصار، نواف. (2010م). **معجم المصطلحات الأدبية**، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

النويري، أحمد بن عبد الوهاب. (ت733هـ/1332م). **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تحقيق محمد البجاوي، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1976م.

الهادي، صلاح الدين. (1986م). **اتجاهات الشعر في العصر الأموي**، طبع مطبعة المدني بالقاهرة، ط1.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 957- 987

جماليَّاتُ البُنَى التَّكرَارِيَّةِ في شِعْرِ أبِي الْعَتَاهِيَةِ الزُّهْدِي

حسن فالح بكور* وفؤاد فياض شتيات**

ملخص

يأتي هذا البحث ليكشف عن جماليات ظاهرة التكرار في شعر أبي العتاهية الزهدي، مبتدئاَ بعرض ماهية التكرار وفوائده وأنماطه عند النقاد القدامى والمحدثين، وتناول البحث تحليل البنى التكرارية في النصوص الشعرية على أساس سياقاتها وأنساقها البنيوية، ولتحقيق هذا الهدف جاءَت الدراسة لتعالج ثلاثة مستويات للتكرار، أولها قراءَة تكرار مفردة ذات معنى محوري داخل بنية القصيدة، وتلح على الشاعر باستمرار، وبيان دلالتها المعنوية والنفسية وأثر تكرارها في بنية القصيدة واستثارة مكامن الجمال فيها، وأما المستوى الثاني فيتضمن قراءة نماذج من أساليب نحوية متكررة كالاستفهام والنداء، وتحليل أثرهما في تشكيل بنية النص الكلية، وآخر هذه المستويات قراءة بعض من نماذج الجمل المتكررة وبعض من نماذج المستوى الصوتي وتناولها التكراري المتماوج، مستفيدين من المصطلح البلاغي التقليدي وآلياته اللفظية في اتثارة المضامين الفكرية ومواطن الجمال التي يكتنزها نص الزهد الشعري عند أبي العتاهية.

المقدمة

ترد لفظة التكرار لتشير إلى إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع ''أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع'' في القول مرتين فصاعداً[1]. ويرد المصطلح في ثنايا الحديث عن الإطناب في علم المعاني، وفي الحديث عن الإيقاع[2] والموسيقى، وورد لفظ التكرير دون تحديد مفهومه لدى قدامة ابن جعفر إذ يقول'' فأما التكرير فمثل قول هذيل الأشجعي:

فما برحت تومي إليه بطرفها وتومض أحياناً إذا خصمها غَفَل

لأن''تومض" و''تومي بطرفها" متساويان في المعنى[3] ولعله أراد بذلك الإشارة إلى تماثل المعنى وما يرافقه من تناسب في اللفظ.ويكون التكرار" بترديد لفظة معجمية معينة، أو يكون بتكرار لكلمة أخرى مرادفة أو لكلمة عامة ومن ثم فإن الكلمات تحيل بعضها إلى بعض، مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينها، مما يؤدي بالضرورة إلى ربط الجمل التي تحوي المكرورات معا ضربا من الاتساق المعجمي [4].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جرش الأهلية، جرش، الأردن.

والتكرار خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، وله دور دلالي على مستوى الصيغة والتركيب"[5] سواء أكان من البلاغة أم الموسيقى الشعرية أم إيقاعها، وقد أشار بعض البلاغيين إلى فوائد جمّة للتكرار منها: تأكيد الإنذار، وزيادة التوجع والتحسر، وقد يأتي بسبب طول الكلام، أو لتعدد المتعلّق[6] ويكون أداة تشدُّ الكلام إلى بعضه، وتنبه القارئ إلى أوله، ولعل الحافز الأساسي الذي حرّض البلاغيين على دراسة أسلوب التكرار توافره في آي القرآن الكريم[7] ولا يخفى على المسلمين التكرار لآية"فبأي آلاء ربكما تكذبان" في سورة الرحمن"للحث" على شكر نعمة من النعم [8] ولتعدد المتعلّق.

وقد أشار بعض المفسرين إلى قيمة التكرار في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى:"يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأني فضلتكم على العالمين"يعلّق الرازي قائلاً" اعلم أنه إنما أعاد هذا الكلام مرة أخرى توكيداً للحجة وتحذيراً من ترك أتباع محمد"[9] ويعلّق محمد الطاهر عاشور على الآية السابقة بقوله، إنه أعيد خطاب بني إسرائيل بطريق النداء مماثلاً لما وقع في خطابهم الأول لقصد التكرير للاهتمام بهذا الخطاب وما يترتب عليه..... فللتكرير هنا نكتة جمع الكلامين بعد تفريقهما، ونكتة التعداد لما فيه إجمال معنى النعمة"[10].

ويتلبس التكرار الإيقاع في الشعر العربي، فهو"من الانزياحات الكمية، والسمات الإيقاعية البارزة في النص الشعري خصوصا"[11]، إذ إن نظرية موسيقى الشعر العربي في علم العروض قامت على قراءة"النماذج والأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحللة، ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط واحتوائها"[12] ومع أن دراستنا ستتناول الاهتمام بالتكرار بشكليه البلاغي والعروضي، لكن الهدف الأساس هو تسليط الضوء على التكرار اللاعروضي في المستوى الصوتي بدءاً بالحرف وانتهاءً بالجملة، والبيت، وربما المقطع، انطلاقا من أن" اتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي"[13] فالوحدات الصوتية لا العروضية تؤدي حركة تنسجم والبنية التراثية للشعر العربي القائم على الصوت المسموع في أساسه لا الكلمة المقروءة[14] وتكرار هذه الألفاظ وسيلة ترتبط بها أجزاء الخطاب بعضها ببعض، وتضيف شيئاً من الدلالة [15] فالكلمات" لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تنير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو كلمات تعارضها أو تنفيها"[16].

فالتكرار أداة فنية وأسلوب يتداخل في بنية القصيدة مع مجموعة العلاقات والأنسجة والوشائج المشكلة للنص وأنساقه، ولكل نص نسقه. وعملية التكرار"وليدة ضرورة لغوية أو مدلوليّة أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به منتهاه"[17] فهي عملية مقصودة وليست عبثية وذلك"أن تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، وتركيب يقوم بوظيفة كنوع من التيار الدلالي الباطن على حد تعبير إدجار الان بو"[18] ويقوم التكرار عند الشاعر على مبدأ الانتقاء والاختيار[19] فالشاعر هو الذي يوجّه البنية التكرارية في نصه، ويختار الألفاظ والموضوع عموما لتخدم البنية الكلية للنص الشعري، وينظر إلى الأسلوب بأنه"اختيار واع لسلطة المؤلف على ما توفره اللغة من سمة وطاقات"[20].

وإذا نظر إلى التكرار أحياناً نظرة سلبية لدى بعض اللغويين كابن جني حين تحدث في غير موضع من مصنفاته عن استثقال العرب تكرير ألفاظها ومحاولة تحاشيها ذلك، و"مما يدل على قوة الكلفة عليهم

في التكرار أنّهم لما صاغوا ألفاظ التوكيد لم يرددوها عينها، وذلك كقولهم: جاءني القوم أجمعون أكتعون أبصعون، فخالفوا بين الحروف، ولكن أعادوا حرفاً واحداً منها تنبيها على إعلانهم أنه موضع يختارون تجشم التكرير من أجله"[21] ويبدو أن هذا لا ينطبق على النص الإبداعي لأن الشعراء الجاهليين والإسلاميين[22] استعانوا بالتكرار لتفريغ شحناتهم العاطفية'' فمجرد تكرار الصنعات لا يجعلها عديمة المعنى....، ولا يجوز للمرء أن يقنع على طريقة الكلاسيكيين القدماء، بتصنيف الأساليب إلى رفيعة ووضيعة"[23].

وغني عن القول إن التكرار ظاهرة أسلوبية وهو كأية أداة لغوية لابد وأن يعكس مواقف الشاعر وإحساساته، وأن يدخل إلى النص لـ"يُشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي''[24] وأداة فاعلة فيه وهو أسلوب بلاغي يثري النص الأدبي، ويسهم في تحبيبه للمتلقي، وإضاءة الجوانب التي يود المبدع جذب الانتباه إليها، وتسريب مضامينه الفكرية التي يتمنى إيصالها عبر رسالته المزجاة، فيحقق لدى المتلقي الرواء النفسي، والنشوة والشعور بالدهشة المبتغاة.

ولعل من أهم دوافع التكرار الفنيّة''تحقيق النغميّة والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى، وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن القفزات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية، كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ في الاستجابة للغة غير الموقعة"[25].

ولعل اختيار الشاعر للأسلوب الذي يود جعله مدماكاً في معماره الفنّي يخضع لمؤثرات جمالية، وإن كانت زائدة على أصل المعنى، يستطيع بها خلق سلسلة من الأنماط التكرارية تماثل إلى حد كبير تلك العلاقات التي أفرزتها مباحث علم المعاني"[26] وهذه الأنماط هي المقصودة في الدراسة في هذا البحث لذا سيبدأ الحديث عنها ثم العودة إلى أنماط التكرار الواردة في علم المعاني.

وقد دُرِسَتْ تلك الأنماط التكرارية في دراسات عدة[27] وكانت دراساتها تتخذ الشعر الحديث أداة للتطبيق، كما حاول بعضهم تطبيقها على النص القديم[28] وممن درسها كجزء من البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، مصطفى السعدني، وجعلها في اتجاهين: الأول تكرار الأصوات ''الحروف'' وقسمها إلى تكرار حرّ وتكرار نسقي، وجعل التكرار الحر: تكرارا للأصوات المجهورة والمهموسة، وتكرار الصوامت والحركات منها تكرار الكلمات المتوالية بشكل غير مباشر، وتكرار التجانس الاستهلالي. ثم أفرد فصلاً آخر للتكرار وقسمه إلى تكرار الصيغة، وتكرار التركيب[29] وهناك من درس التكرار كبنية مكانية تتمدد أفقيا ورأسيا في النص الشعري[30] وستكون الاستفادة من هذه الأنماط التكرارية والأنماط الأخرى[31]. البلاغية ومنها: تكرار تشابه الأطراف، وتكرار رد الصدر على العجز، والإرصاد والتسهيم، والترديد، والمشاكلة[32]، والتصريع[33].

إن الأنماط السابقة من التكرار متوافرة في النص الشعري الخاص بأبي العتاهية موضوع الدراسة، ونود قراءة نماذج مختارة من هذه الأنماط وتحليلها بغية اكتناه الجماليات التي يفجرها التكرار داخل

القصيدة. وفهم أثره في تشكيل الدلالات المعنوية والنفسية، وستقتصر القراءة على نماذج من فن الزهد لعدة أسباب منها: أن الظاهرة المقصودة متوافرة فيه أكثر من غيره. ولاشتهار الشاعر بهذا الفن، وللاعتقاد بأن فكره وخلجات نفسه يختبئان بين طيات نص الزهد الشعري وأستاره.

وسنعمد إلى دراسة البنى التكرارية داخل النص؛ لأنها أدوات فنيّة فاعلة وأساسية في النص[34]. وهي من المواطن الجمالية الأساسية في تكوين القصيدة، ولاعتقادنا بأن فهم التكرار لا يتم إلا من خلال السياق[35]. وأن السياق هو الفاعل الأول في التحليل الفني[36]. وأن أخذ جزء من النص خارج سياقه يشوهه ويسيء إلى نتائج التحليل الذي قد تتوصل إليه الدراسة. وكذلك فإن وجود الظاهرة خارج سياقها لا يعني شيئاً وإنما تعني وفق سياقها ونسقها البنيوي، ونحن نسعى إلى فهم النص من خلال العلاقات والأنسجة والوشائج التي تشده إلى بعضه، وتشكّل معماره الفني الداخلي، ذلك أن إدراك علاقاته الداخلية تكشف عن قيمة بنيته الفنية التي تتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية[37].

وننوي قراءة ثلاثة مستويات للتكرار أولها قراءة تكرار مفردة ذات معنى محوري داخل بنية القصيدة وتلح على الشاعر باستمرار، وسيكون الزمن والدهر هاتين المفردتين، ونود اكتناه دلالتهما المعنوية والنفسية وأثر تكرارهما في إضاءة بنية القصيدة واستثارة مكامن الجمال فيها. وثانيهما قراءة نماذج من أساليب نحوية متكررة كالاستفهام والنداء، وتحليل أثرهما في تشكيل بنية النص الكلية، وإضاءة مكامن الجمال فيه.أما ثالثها فقراءة بعضا من نماذج الجمل المتكررة، وبعضا من نماذج المستوى الصوتي وتناولها التكراري المتماوج، مستفيدين من المصطلح البلاغي التقليدي، وآلياته اللفظية في استثارة البقع الجميلة، والمضامين الفكرية التي يكتنزها نص الزهد الشعري عند أبي العتاهية.

جماليات تكرار لفظتي "الدهر والزمن" ودلالاتهما النفسية والفكرية

تغرف القصيدة الزهدية في تشكيلها الدلالي وفي بنيتها التحتية العميقة من جدلية كونيّة أزلية أبديّة، تنحاز إحدى أطرافها إلى الدنيا في ثنائية صارمة مع الآخرة بمفهومها الديني، وتتمحور اللغة حول هذه الثنائية، وتسهم آليات تشكيل القصيدة في مستوياتها المتعددة في خلق نسيج من العلاقات الصوتية والإيقاعية والنحوية والصرفية والدلالية داخل أبنية القصيدة المتناميّة لتفعيل هذه الثنائية، ويبرز التكرار كعامل دمج ومزج يشد طرفي هاتين الثنائية، ويسبغ عليها لباساً جميلاً من الإيقاع المنساب ويزركش ذلك اللباس بألوان من المتقابلات التي تبرز تلك الثنائية، وتصبغها بلون ساطع يجذب المتلقي إلى الفكرة المقصودة من بناء النص، ويمنحها الشعرية الكافية لتبقى في دائرة النوع الأدبي الخاص بالشعر. يقول أبو العتاهية:

وما الدّهر يوماً واحداً في اختلافه وما كــل أيــام الفتى بسواء

وما هو إلا يومُ بؤس وشدّة ويــوم سرور مرّة ورخـاء

وما كل ما لم أرجو أحرم نفعه وما كل ما أرجوه أهل رجاء

أيا عجباً للدهر لا بل لريبه يحرّم ريبُ الدّهر كلَّ إخاء

وشتت ريبُ الدّهر كلَّ جماعة وكدّر ريبُ الدهر كلَّ صفاء[38]

وفي قوله يشكل الشاعر نصّه مستخدماً أنماطاً متعددة من التكرار، تفجأنا في قدرتها الإيحائية العميقة لما لهذا التكرار من أثر نفسي في الشاعر'' فالباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز عن غيره بأنه الأكثر ظهوراً بينها لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب واستقر في النفس فانشغلت به عن سواه" [39] فقد كرّر الشاعر، النفي خمس مرات بـ"وما" وقرن صوت النفي بـ"الدهر" ثلاثاً، وبلفظة''كل" ثلاثاً. ثم كرر لفظة''الدّهر" مضافةً إلى كلمة ريب ثلاثاً، ثم فصل بينها بتعجبه للدهر مضرباً عن ذلك وعائداً إلى صروفه وحدثانه. ويشي هذا التصاعد المنساب للتكرار بمحورية الثنائية التي ينبني حولها النص الشعري، ذلك أن الصراع الذي يعتمل في نفس أبي العتاهية مردّه إلى الدّهر- الزمن، فهو الكنز الذي يتناقض مذكراً، بقول طرفة:

أَرَىَ العَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كلَّ لَيْلةٍ وما تَنْقُصِ الأَيَامُ والدّهرُ يَنْفَدِ''40''

فالدهر هو فاعلية الزمن التي تحمل في ثناياها الخوف من النهاية ؛ لذا تتكرر ست مرات واحدة منها مكناة بالضمير، ويضفي تنويع الصيغ الأسلوبية من نفي وحصر وتعجب وجمل فعلية على لفظة الدّهر رغبة مخبوءة في نفس الشاعر يتمنى تحقيقها لكنه غير قادر، فهو يتبرّم باحثاً عن فرصة يقتنصها في جدار ذلك الزمن، لكن مرارة زمنه وصده عنه وقلّة المتاح في طياته، يجعله يقول:

وما كل ما لم أرج أحرم نفعه وما كل ما أرجوه أهل رجاء[41]

ويشكل هذا البيت حاجزاً بين أبيات القصيدة يشقها نصفين متساوين بما فيهما من تكرار للفظة الدّهر، ويبهتكُ تكرار تقاليب كلمة ''أرج، وأرجوه، ورجاء'' في سياق أسلوب الحصر." والإدهاش المتولد من عملية التكرار هو سر تلك الصبغة الجمالية التي يخلقها تكرار شيء معين في سياق معين''[42] فما يحاول الشاعر الوصول إليه يحصر في دائرة الرجاء ويحرم نفعه، أما فاعلية ''الدهر'' المكرر فمترجرحة مضطربة يتقابل فيها البؤس مع السرور والانقطاع عن الرواد مع تكرير الصفاء.

وتكون لفظة "الدّهر" المحور الذي يشكل الحلقة الداخلية لعقد القصيدة في تماسكه وانجذابه، وتشكيل مستوياته الإيقاعية والدلالية التي تصدح بالإحساس العميق ببطء الزمن واسترخائه وإملاله وامتداده، رغم الصراع المحتدم داخل الشاعر الذي يشي به النص اللغوي.

إن التقابلية التي يصنعها المعنى المتمحور حول الصراع الداخلي المحتدم في نفس الشاعر التائهة بين محدودية الزمن ''الدهر'' وفاعليته الباترة للذاذة أبي العتاهية ورجائه، وبين الموت المخبوء داخل أنياب الزمن وهو يتربص به، داخل حجب النص ولغته. يجعل من التكرار أداة فاعلة تبرز ذلك التردد والاضطراب النفسي المخبوء لدى الشاعر، وتحول خطاب النص من الخطاب التحذيري المباشر إلى خطاب

شعري يحمل جماليات الشعر، ويبعد الخطابة الوعظية المباشرة وأساليبها الفجّة في تبخيس صورة الزمن''الحياة''، وإعلاء شأن العمل لما هو غيبي في الآخرة ويزيحها عن النص الشعري. فيأتي التكرار" وفق أشكال موظفة لتأدية المعنى ودلالته"[43] وبذا تفعّل أسلوبيّة التكرار ثنائيات متجانسة وأخرى ضدية تصب في ثنائية الحضور والغياب التي تدخل في تشكيل البنية العميقة للنص، وتجعلها تتساوق ومحور القصيدة المنبني على الصراع المحتدم بين فاعلية الزمن الحاضر ''الدنيا'' وفاعليّة الغائب''الآخرة'' بالمفهوم الديني.

ويبدو أن أبا العتاهية قصد تشكيل النص على هذه الصورة من التكرار، ومن إغراض التكرار"إبراز أشياء يعنيها الشاعر"[44] الصورة، علي البطل. [59].

فاستخدم تكرار اللازمة الاستهلالية القائمة على الصوت "و" وتكرار الترجيع ورد الصدر على العجز، وتصاعد التكرار ينبئ عن ثورة تضطرم في نفس الشاعر، فبدأ في البيتين الأول والثاني يذكر الدهر بشكل مباشر ثم كنّى عنه بالضمير، ثم حاول التقاط أنفاسه راجياً، لكنه انفجر مكررا لفظة "الدهر" أربع مرات في البيتين الرابع والخامس، وقرن بين الدهر وريبه فبدأ بأسلوب العطف والإضراب، ثم الإضافة، في قوله "الدهر لا بل ريبه" ثم "ريب الدهر" ثلاثة. والدليل على التصاعد في الثورة والانفجار ابتداؤه بالتعجب من الدهر أو ريبه، ثم قرن الدهر بريبه كمضاف إليه، ووضعه في سياق فاعلية الحرمان من التآخي، وتشتيت الجماعة، وتكدير كل ما هو صاف. سيقولون إن إضرابه يتساوق واستراتيجيات فن الزهد العباسي، فالرجل تحكمه فكرة الزهد في الدنيا، والتدين الذي يجعله ينظر إلى الدهر نظرة تقديس وتعظيم، لذا خشي التعجب من الدهر وأزاحه نحو"الريب"، لكن لغة النص تشي بالمخبوء ولا تستره، ويقول أبو العتاهية من قصيدة أخرى:

إنّ الفناء من البقاء قريب	إنّ الزّمان إذا رمى لمصيب
إنّ الزّمان لأهله لمؤدب	لو كان ينجح فيهم التأديب
صفة الزّمان حكيمة وبليغة	إنّ الزّمان لشاعر وخطيب
وأراك تلتمس البقاء وطوله	لك مهزم ومعذّب ومذيب
ولقد رأيتك للزمان مـجربا	لو كان يحكم رأيك التجريب
ولقد يكلمك الزمان بألسن	عربيّةٍ وأراك لست تجيب
لو كنت تفهم عن زمانك قوله	لعراك منه تفجع ونحيب[38]
ولقد سكنت صحون دار تقلب	أبلى وأفنى دارك التقليب [45]

يقولون''إن الظاهرة الإيقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنام من العلاقات الإيقاعية التي تنبع من التراث الشعري كله، ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها، وإن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية"[46]، والظاهرة الإيقاعية المعنية في النص أعلاه هي التكرار، فهي تشكل علاقة في أنسجة وخلايا الجسد المتكامل المتنامي للقصيدة والمحكوم بالعلاقات الإيقاعية التي كوّنها التراث الشعري السابق للقصيدة أو المتزامن معها، ولعل ما يطرأ من تغيير على طريقة تشكل التكرار يتساوق مع البنية الكلية للنص الشعري ومرجعيته التراثية،

وهذا ما يسهم به التكرار في بنية لحن البحر الكامل ونغمه الممتد الحزين، فقصيدة تبدأ بالفناء وتنتهي بالتقلب وعدم الاستقرار، لا بد أن يوحي محتواها بالحزن وطغيانه على تفاصيل المشهد، أما التكرار المشكل لتفاصيل المشهد فمتعدد الأشكال، فمن تكرار صيغة نحوية'' إن واسمها وخبرها'' أربع مرات، إلى تكرار لصيغة" لو كان''-الشرط غير المتحقق- ثم تكرار "ولقد" كلازمتين أماميتين للبيتين الخامس والسادس، أما التكرار الأكثر أهميّة في بناه الجمالية والدلالية في النص فيأتي من تكرار لفظة "الزمان" سبع مرّات، ويأتي البيت الأول والأخير لشكلا علامتين فارقتين في استخدامهما للتكرار التقابلي المتضاد دلاليا بين الفناء والبقاء، ففي البيت الأول يلد الفناء من رحم البقاء ويلتصق به، أما في البيت الأخير، فالبقاء يحل ويسكن دار الفناء ويفعل آلتها المدمرة وهي التقليب والبلى وهما أداتان يملكهما الدهر ويبرز في البيت الأخير ترديد تقلب وتقليب في نهاية الشطرين؛ للتركيز على الاضطراب والتحول.

فالتكرار بأشكاله يتداخل مع البنية الإيقاعية لموسيقى البحر الكامل، لكنه يشكل نقطاً بارزة تكسر رتابته واقترابه من لحن الرجز التعليمي، ولا يبني الشاعر قصيدته اعتباطاً، فالتكرار يقوم عند الشاعر على مبدأ الانتقاء والاختيار[47]. ويعين المتلقي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه[48] فهو إحدى الأدوات الفنيّة الأساسية للنص التي تسهم في بنائه الموسيقي والدلالي معاً، والمهم هنا كشف إسهاماته الدلالية والجمالية الأخرى.

ومن ناقلة القول أن شاعر الزهد يقصد إلى الترغيب بالعمل للآخرة والتزهيد برغائب الدنيا ولذاذاتها منطلقاً من المفهوم الديني وتفسيره للحياة، لكن ما يدهش المتلقي هو أن الشاعر الزاهد استغل التكرار كمادة إعلانية مضيئة وفاعلة تخدم رسالته التي تحمل شيفراتها غير المقروءة مضامين فكرية تنفلت من عقال الزهد بمفهومه الديني السويّ المتفق عليه داخل الأنساق الثقافية لدى المجتمع العباسي آنذاك. وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى القول:'' إنّ أبا العتاهية في زهده لم يكن يصدر في ذلك عن نزعة ذاتية مجرّدة، ولكنه كان يهدف إلى بثّ هذه الأفكار الغريبة في المجتمع العربي هادفاً من وراء ذلك إلى إفساده''[49] ولعلّ'' هذه اللغة المشتقّة من لغة الحياة اليومية ببغداد والابتعاد عن الغرابة والتعقيد تقف شاهداً على بث تلك الأفكار في نفوس العامة''[50] فتكرار الصيغة النحوية ''إن واسمها وخبرها'' تحمل دلالات التأكيد على حتمية التحول، لكن هذا التحوّل مشروط. ودليل ذلك ''تكرار'' صيغة الشرط غير المتحقق في ''لو كان ينجح أو يحكم''، وتكرار لو" تكرار لمجموعة من التمنيات الفعلية التي تشكل طموحات الشاعر المتعددة"[51] فهل حمل هذا النمط التكراري خطاباً سياسياً يدعو للتغيير الذي لم ينجح بعد ولم يحكم بعد؟

ولعل تكرار الاسم ''الزمان'' أكثر وضوحاً في دلالته على هذا القول، فقد تكررت لفظة ''الزمان'' سبع مرّات، وفي كل مرّة ذُكر فيها الزمان حمل دلالة جديدة في سياقه اللغوي. ففي الأولى تبدو فاعلية الزمان أكيدة فإذا رمى يصيب، وفي الثانية ففاعليته التأديب لأهله وفي الثالثة فصفته الحكمة والبلاغة، وفي الرابعة فهو خطيب وشاعر، وفي الخامسة فيُنصُح المتلقي أن يجرّب فاعلية الزمن، والسادسة فالزمان يحمل لساناً عربياً مبيناً، أما السابعة فقوله يحتاج إلى من يفهمه. ولقد تشكلت فاعلية تكرار الزمن بطريقة معمارية محكمة النسج اعتمدت على التكرار الإعلاني لقيمة الزمان،'' والإلحاح في التكرار هو الركن الأساسي الذي

يقوم عليه في الدعاية"''52''ولقد غدا الزمان بؤرة ذلك الإعلان فهو القادر على التغيير فإذا رمى أصاب هدفه، وإذا نوى أدّب أهله.وهو يمتلك الحكمة والقدرة البلاغية على التوصيل، وهو خطيب فيما يقول وشاعر فيما يحس، والمطلوب هو الأخذ بمبدأ تجريب فاعليته: فخطابة مفهوم، يستخدم لغة الأمّة كلها، ومع ذلك يزجي خطابه الفصيح، ويحتاج لمن يدرك كنه مراميه. فهل ينجح فعله؟ وهل يُجرّب، ويحكم فيه الرأي؟ وقد ينسجم هذا مع قول الشاعر

وهذه وصيتي مخبرة بحالية

طوبى لمن يسمعها تلك لعمري كافية

فاسمع لنصح مشفق يدعى أبا العتاهية [53]

لا شك أن التكرار اللفظي لمفردة الزمان موح ودال على أمرٍ ما يخفيه أبو العتاهية، وقد يكون خطابا سياسيا يجعل الزمان شيفرة ورمزاً لجماعة ما ينتمي إليها الشاعر، يطلب منها الاهتمام بالزمان وما يهيئه لهم من ظروف مواتية،''فالنص هو الوسيلة الوحيدة التي تستطيع بها تحديد قصد المؤلف"[54]، ونص الزهد الشعري يقصد الوعظ في أبنيته الظاهرية و" ويقوم النص الأدبي بوظيفة التنوير... والتنوير يعني النظر إلى النص باعتباره رسالة لها سلطة مقصودة''[55]. ولعل تعاضد البنية التكرارية للفظة الزمان مع الصورة الشعرية التي يسهم التكرار في تشكيلها الإيقاعي والدلالي، تنبئ عن المزيد من المضامين الفكرية للنص، فالزمان يتجسد بصورة ماديّة قادرة على الرمي في ظل المعادلة المتوازية التي يشكلها الشطر الأول من النص مطلع الأبيات، إذ يجعل الفناء والبقاء متقاربين، ويتابع الشاعر تشكيل الصورة مجسّدا تحوّلات الزمان وتبدلاته، ليختم القصيدة بالانقلاب المحتمل المبني على التكرار التقليدي المسمى رد العجز على الصدر والوارد في البيت الأخير، وفي بنيته الدالة على ارتجاع المكان في تقابليتها التضادية في تركيبي "دارٍ تقلّب" و"دارك التقلّب" واحتمال انهياره في اللحظة المواتية.

وإلى جانب المضامين الفكرية والدلالية التي يشي بها التكرار فإنه يجعل من النص الشعري قطعة فنيّة متماسكة، ويبوح''بالرغبات النفسية التي قد تكون لا واعية في ذات الشاعر، ويحنينه العميق وتشوقه''[56] فالتكرار"يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" [57] يقول أبو العتاهية:

لا بد للملك من زوال عن مستدال إلى مُديل

كم ترك الدّهر من أناس مضوا وكم غال من قبيل

كم نغص الدّهر من مبيت على سرور ومن مقيل

كم قتل الدّهر من أناس يدعون بالويل والعويل[58]

تمثل هذه الأبيات نموذجا آخر من نماذج تكرار الاسم، وهو لفظ" الدهر" الذي تكرر ثلاث مرات في سياق كم الخبرية الدالة على التكثير على الأغلب، وتكرر مع صيغتها النحوية التي يكون تمييزها مجروراً بحرف الجر "من"، غير مضافة لها، ويتساوق البيت الأول من هذه الأبيات في تكرار حرف الجر من والاسم المجرور الذي يتجانس مع الأسماء المجرورة الأخرى في دخول حرف المد في تكوينه اللفظي موحياً بالتمدد والثبات والاستمرارية. وينسجم ذلك مع تكرار كم الخبرية في دلالتها على الكثرة العددية المبهمة غير المجدية، حين تكون فاعلية الحدث والزمن هي الفاعلية المسيطرة، أما محرّك هذه الفاعلية الزمنية فهو الدهر أبو الزمن ومصدره. فالدهر هو الذي ترك الناس وشرّدهم، وهو المنغص عيش الخلائق حال بياتهم أو قيلولتهم، وهو قاتل أصناف من البشر يكتفون بالويل والعويل.

إن تكرار لفظة الدهر في سياق تكرار كم الخبرية وحرف الجر، وصوت المد، وفي صدر الأبيات، يضفي جمالية موسيقية خاصة على هذا النص، ويبرز فاعلية الدّهر السلبيّة على الوجود الذي يتحدث عنه الشاعر، ويضفي على الجو العام للنص مسحة من الأسى والحزن الشفيق، لكن المدهش هو أسلوب لا النافية للجنس الذي يفتتح به المقطع الشعري والمؤكد لحتمية زوال الملك عمن سلبت منهم الدولة، وذهابها إلى منتزعي الدولة. فهل أخطأ أبو العتاهية في تقليبه التكرار للفظتي مستدال ومديل، فالمستديل أزيل ملكه وهزم، والمديل انتزع الملك من غيره، فلا حاجة إلى استخدام أسلوب النفي بلا النافية لتقرير ذلك فهو مقرر أصلاً؟، ذلك أن الحال تقلب حين تكون فاعلية الدّهر مناوئة لجماعة الشاعر لاكتفائهم بالويل والعويل، وقد يسمى تكراره السابق تكرارا انفعاليا[59].

ويقول أبو العتاهية في أبيات من قصيدة أخرى:

أمِنْتَ الزّمان، والزّمان خؤون له حركات بالليل وسكون

رويدك لا تستبط ما هو كائن ألا كل مقدور فسوف يكون

ستذهب أيام، سَتخْلُقُ جدّةً ستمضي قرون بعدهن قرون

ستدرس آثار، وتعقب حسرةً ستخلو قصور شيدت وحصون

ستقطع آمال، وتذهب جدّة سيغلق، بالمستكثرين، رهون

ستقطع الدّنيا جميعاً بأهلها سيبدو من الشأن الحقير شؤون

وما كل ذي ظنّ يصيب بظنه وقد يستراب، الظنُّ وهو يقين

يجول الفتى كالعود قد كان مرّة له ورق مخضرّة وغصون[60].

يوظف الشاعر آلية التكرار توظيفاً جمالياً يمنح النص شعرية تدفعه بعيداً عن الخطاب النثري، وتضفي عليه جمالية إيقاعية تأتي من أساليب تكرار متعددة، فهو يكرّر لفظة ''الزمان'' في البيت الأول،

ويرد الصدر على العجز في البيت الثاني في ترديده للفظتي ''كائن، ويكون''، ويرده في البيت الثالث في لفظتي ''قرون وقرون''، ويرردده في البيت السادس في لفظتي ''الشأن والشؤون'' ويردد لفظة ''ظن'' ثلاثاً في البيت السابع، ويكرر أسلوب التسويف وصوتها ''السين'' تسع مرات. ويمنح هذا التنوع التكراري البنية الموسيقية لبحر الطويل الهادئ تنوعاً موسيقياً وإيقاعاً يكاد يخرجه عن هدوئه، ويبث فيه التموج الإيقاعي الآتي من مقاطع أسلوب التسويف، وتقابليتها وتخنس في ثنايا هذا التكرار بنية دلالية تزيده جمالاً، وتأتي من التقابلية التكرارية التي تكاد تتمحور حول ثنائية الأمن والخيانة اللتين يفعلهما الزمان.

فالزمان هو الركيزة التي تستند إليها بنية القصيدة الدلالية، فأمنه قليل. أما خيانته فكثيرة، وهو محرك ومسكن، ويجعلك تستبطئ وتسكن إليه ليأخذك ما سيكون من حركات البلى. وتتنامى خيانة الزمن بشكل متباطئ، لكن تحريكه للبلى يبقى نارا تحت رماد القصيدة، وتنتصر فاعلية الزمان الخؤون في تحريكه للبلى في الصورة الشعريّة التي تتوج نهاية النص الشعري؛ لتجعل الفتى الجميل المشبهة بالأغصان الخضراء المورقة النضرة عوداً جافاً، ويتحول ما هو كائن من جمال وأمن واسترخاء إلى ما سيكون من هدم واقفار وبلاء. وتتضح في القصيدة ثنائية الزمان الخؤون، فتكرار التسويف يخدم بفاعلية تلك الثنائية. وينتصر لما هو غيبي، ويلغي الحضور ببهائه وروائه والمتشكل في الصورة الشعرية، وفي تبدلات الفتى إلى عود جافٍ.

أما تكرار ''ظن، وبظنه– والظن'' وتقابليته لليقين فيعزز القول بأن الحضور الماثل عياناً هو الوهم، وأن الغياب الموهوم هو الحقيقة، كل ذلك يحصل نتيجة فاعلية الزمن. ويأتي التكرار أداة فاعلة تخدم المعنى وتجليه، وتحمل مضامين فكرية وإشارات نفسيّة تؤكد أن ما هو كائن لن يدوم وسيتغير، وستخلو قصور شُيدت وحصون من أهلها، لكن التغيير قادم مرافقة البطء الذي يوحي به هدوء البحر الطويل، ولفظة ''تستبط'' و''الدلالات المعنوية'' لأسلوب التسويف. والنص لا يفتأ يلح على التيئيس وبث بذور الشؤم مما هو كائن''على أن مسحة الكآبة والتشاؤم الأسود الحزين ليست إسلامية، فالإسلام لا يشوّه الحياة، ولا يبغضها إلى الناس، بل يدعوهم إلى العمل الصالح" [61] ولعله رسالة تحمل في شيفراتها مضامين سياسية، تبشر بأن ما هو كائن من حضارة مرئية موهومة. أما الحقيقة فستأتي، إما بفناء الحياة وزوالها - وهو لا يشير صراحة إلى ذلك -أو بأمور غيبية ربما يضمرها في طيّات نفسه، وبهذا يسعى أبو العتاهية إلى الظهور أمام الناس بثوب التدّين والزهد لتبرئة نفسه مما رُمي به من الزندقة، يُضاف إلى ذلك صرف الأنظار عن إخفاقاته العاطفية مع عتبة جارية المهدي، وإحساسه بالضعة باعتباره من الموالي النبط" [62].

وإلى جانب ما تشي به آلية التكرار بأشكالها المتعددة من دلالات وإيحاءات فإنها تعمل على ضخ الدماء في شرايين النص وتكسبه جمالية الشعر، وتزيح عنه الجفاف الذي يرافق المضمون الفكري الفلسفي والذي يتناسب والخطاب النثري، ويرص التكرار جزئيات النص إلى بعضه ويشكله قطعة فنيّة متماسكة، فهو'' يخلق رابطا بين الأبيات يجعلها من خلاله تشكل بناء متكاملا" [63].

أولع أبو العتاهية في تكراره للفظتي الدّهر والزمن، ونسب إليهما كثيرا من الأشياء السلبيّة، وظاهر قوله أنهما الدّنيا بلذائذها ومغرياتها وثوبها البرّاق الخادع التي يعافها الزاهد، ويتطلع إلى ما ورائها من

نعيم الجنّة الموعود. لكن لغة النصوص وبنيتها التكرارية تفضح أسرار النص وتعطي المتلقي إمكانيات للتحليل تبتعد عن نظرية الزهد السويّ في نظرته التقليدية للحياة والموت والدنيا والآخرة، قد تصل إلى حد الزعم بأن بنية تكرار لفظتي:الزمان والدهر، تحمل رسالة إعلامية ذات مضامين سياسيّة لجماعة ينتمي لها الشاعر تود بث الشعور بالتشاؤم واليأس والقنوط مما هو كائن عياناً من ثقافة وحكم عباسي عربي. وتؤسس لمنهج فكري آخر يتلبس بثياب الفكر الزهدي، وهذا ما يفسّر تشكّك معاصري أبي العتاهية في هذا الزهد الذي طرأ عليه، وردّه كثرتهم إلى عناصر مانوية[64].

جماليات تكرار أسلوبي الاستفهام والنداء ودلالاتهما النفسية والفكرية:

يكثر أبو العتاهية من تكرار أساليب الاستفهام ويكرر أدوات الاستفهام المختلفة في شعره و" يطبع أسلوبه في الزهد بطوابع الأسلوب الوعظي من التكرار وكثرة النداء والاستفهام والأمر"[65].

ويرد اسم الاستفهام ''من'' مكرراً ''خمس'' مرّات ''وأين'' ثلاث مرّات. و''حتى متى'' أربع مرات في بيت واحد، وهمزة الاستفهام كلازمة أولية للبيت ثلاث مرات. كل ذلك في قصيدة واحدة. وهناك أنماط أخرى من التكرار كتكرار الضمير الواو ''وهو'' كلازمة أولية للبيت أربع مرات، واثنتان في بداية الشطر الثاني ''العجز'' وكرّر المضاف والمضاف إليه ''أهل القبور'' أربع مرات كلازمة أولية، واستخدم تكرار رد العجز على الصدر ثمانية أبيات، كما ردّد الألفاظ بما يشبه تكرار رد الصدر على العجز في خمسة أبيات، وردد مفردات مثل ''لا'' الناهيّة ثلاث مرات في بيت واحد، ويمكنني القول أن القصيدة''19" والمعنونة بـ "إنّ الغنى هو القنوع"[66]، يسهم التكرار في تشكيل معظم أبياتها، فتسعة وثلاثون بيتاً في القصيدة اعتمدت آلية التكرار من مجمل أبياتها الثلاثة والأربعين، والأبيات الأربعة التي لم تعتمد تكرار الألفاظ انبنت على التقابل والطباق ولم تخلّ هي الأخرى من تكرارا المعنى، فلم يغرق أبو العتاهية نصّه الشعري بأشكال التكرار، هل نستطيع القول بأن "الإعلان" بحاجة إلى تكرار وبصور مختلفة ليؤثر في نفس المتلقي، وينقل'' شيئاً مما يعمر قلب الشاعر إلى قلب المتلقي؟ ومع الميل إلى أن القصيدة بنية نصيّة ونسيج من العلاقات وأن الاجتراء يضعف فنيّة الأبيات غير أننا مضطرون إلى اجتزاء نمط واحد من أنماط التكرار التي استخدمها أبو العتاهية في قصيدة، وهو تكرار الاستفهام والنداء لخدمة الدراسة.

يقول أبو العتاهية من قصيدة له:

من أحس لي أهل القبور ومن رأى	من أحسُّهُم لي بين أطباق الثرى
من أحسّ لي من كنت آلفه ويأ	لفني، فقد أنكرت بعد الملتقى
من أحسّه لي إذ يعالج غصّة	متشاغلا بعلاجها عَمَّن دعا
من أحسّه لي فوق ظهر سريره	يمشي به نَفَرٌ إلى بيت البلى

ويقول في القصيدة نفسها:

أين الألى شادوا الحصون وجنّدوا	فيها الجنود تعزّزا، أين الألى؟
أين الحماة الصّابرون حَميَّةً	يوم الهياج لحرّ مختلف الفنا

وذوو المنابر، والعساكر، والدسا كر والحضائر والمدائن والقرى

ويقول في القصيدة نفسها أيضا:

أأخي! لم يقك المنية، إذ أتت ما كان أطعمك الطبيب وما سقى

أأخي! لم تغن التّمانم عنك ما قد كنت أحذره عليك ولا الرّقى

أأخي! كيف وجدت مس خشونة الـ مأوى، وكيف وجدت المتكا[67]

طعم جديد للتكرار تمتزج فيه رائحة التقوى المعهودة فيمن يذكر بالموت من الزاهدين أملاً في إصلاح مجتمع ابتعد عن جادة الطريق، وأسى النواح الوظيفي الذي مارسته بعض نساء القوم على الميت في المآتم طمعاً بدريهمات، وتغلفه ملوحة دموع انسكبت في معناها ولم تنسكب حقيقة في أبيات أبي العتاهية. مشهد من النواح والندب يفجأ المتلقي، وجمل مكرّرة تستفهم عن مفهوم، فالسؤال المكرر'' من أحس لي....." المنطلق من ذات الشاعر إلى ذاته، والمتمحور حول ذاته، ينبش أسرار نفسه الهامسة الموسوسة، الباحثة عن الشيء الذي يخترق قلوب العامّة من المجتمع العباسي المتدين بالفطرة، والانسياق التقليدي خلف من يحمل رسالة تدغدغ الحس بالمأساة. ولعلّ الرسالة التي حملها الشاعر هي التظاهر بالزهد والتقوى الذي لم يكن حقيقياً. والدليل على ذلك، أنه كان يمتلك أموالاً كثيرة ويكتنز الذهب والفضة، وكان شحيحاً يعيش على الاستجداء[68]، وقدا وصفه ابن المعتز بأنه كان خبيث الدّين ناسك الظاهر''[69] ويقصد الشاعر إلى تكديس الألفاظ المكررة فوق أسماع الناس عن طريق المغنيات النائحات، ويضعها في قالب استفهامي لأن أسلوب الطلب أكثر وقعاً وتأثيراً. فهو يعرف أن لا إجابة على أسئلته، مما يعجز المتلقي وينساق في حلقة الندب والنواح نحو عبثية الموجود الكائن، فيسهل تحويره نحو ما يمكن أن يكون لمدى جماعته، وعلى هذا الأساس "كان قوم من أهل عصره ينسبونه إلى القول بمذهب الفلاسفة ممّن لا يؤمن بالبعث، ويحتجون بأن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء، دون النشور والمعاد...[70]"، ينضاف إلى ذلك أنه يسوّق إعلاناته عن طريق تلك النائحات اللاطمات، ويستيقن من حتمية تأثير رسائله الإعلامية ومضامينها الفكرية

وينّوع في نغمات التكرار وموسيقاه دفعاً للإملال، فبعد أن يخاطب المتلقي بسؤال متكرر نتيجة موهومة، ينتقل إلى تكرار مجموعة أخرى من أساليب الاستفهام تتكئ على الإجابة المعقولة المستندة إلى التاريخ''أين الألى.....'' ثم يسترسل ذاكراً طابوراً من الألفاظ الموقعة ''المنابر، والعساكر، والدساكر، والحضائر '' ثم ينوّع ''المواكب، والكتائب، والنجائب، والمراتب، والمناصب'' والسؤال هو أين هم؟ أما الإجابة فغير ذات قيمة، لأن متلقي غناء الندب والنواح، يعرف الإجابة، أو لا تهمّه! فقد انساقت دموعه وعقله مع اللطم والفجيعة، وإحساساته أضحت منساقة مع الشاعر، وتهتم بتوقيعات الأصوات وموسيقاها الندية. ويقوم الشاعر''بتوظيف أسلوب الاستفهام ليعمق دلالات الموت من خلال صور جزئية تحمل كل صورة سؤالا، فالشاعر يقيم حوارا في سؤاله، لأن الإجابة على السؤال بديهية تتجلى بالنفي، فعند السؤال سيكون الجواب لا أحد لأنه لا توجد إجابة، وبذلك تتجلى صورة الموت في كل سؤال" [71]ويوظف الشاعر

تكرار نهاية المفردات المتماثلة في الإيقاع، ويستغل امتداد حرف المد الألف وتنويع الصوت في نهايات المفردات من الراد المتكررة إلى الباء المتكررة ؛ ليتحول الصوت الوتري للراء إلى صوت الطبل الانفجاري لحرف الباء.

إن هذا التنويع في التكرار من الضرورة بمكان، فهو يسهم في تصاعد عاطفة المتلقي وجيشانها، ويفرّغ المخزون الذي تكوّن داخل الشاعر ويسرّب جيشانه، واللفظ المتكرر يكون مشحوناً بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور[72]، ويتنامى التكرار في القصيدة وتتنوع إيقاعاته ويتقاطع مع الموسيقى الكلية للحن الكامل. وفي المقطع الذي يتكرر فيه اسم الاستفهام"أين" يبدو الشاعر أكثر هدوءاً، ويبدو انسياب لحن الكامل أكثر انسجاماً مما كان عليه في مقطع تكـرار الاستفـهام بـ ''من''. ولعل ذلك يدعم ما ذهبنا إليه من أنه كان متوتراً في مقطع الاستفـهام بـ''من'' ويريد نقل هذا التوتر إلى المتلقي.أما وقد انساق المتلقي بفعل مكبرات صوته من النائحات، فله أن يهدأ وتهدأ نفسه وينعكس ذلك على لحنه وحشرجات صوته المتمثلة عيانا في ألفاظ القصيدة وتكرارات أصواتها. و" يولع كثيرا بافتتاح أبياته بلفظ أين...ولعل ذلك راجع إلى تأثير وعاظ النصارى ''ويتصاعد التنويع التكراري إلى أن يصل إلى المرحلة النهائية، فيكرر النداء للقريب ''أأخي! لم....'' ويقرنه بلفظ مصغر مستحب ''أخي''.

لقد وثق من أن المتلقي سقط في شراك لغته وأن نبضات النص، وشحناته العاطفية قد انتقلت إلى شغاف قلبه، وللشاعر أن يمرر شحنات إضافية مكرّرة تتعمق إلى داخله وتسبر قلبه وتتجاوز الشغاف إلى العقل، فـ"أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب أخر من إمكانيات تعبيرية، فهو يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة[74]، ومن الطبيعي أن يتحمل أسلوب النداء بمضمون حسّي لا يستند إلى غياهب القبور، ولا إلى مغيبات التاريخ المنصرم بل يسبر الواقع المنظور الذي يقرر عجز الطبيب والراقي، ويشير إلى خشونة صخور القبر وضيقه على الجسد الذي يحتويه.

إنه أبو العتاهية يتلاعب بالألفاظ فيكررها جملاً متآلفة وفرادى، منساقة مع قيم البلاغة التقليدية وغير مستساغة، يشكلها تشكيلات تستغل إمكانات اللغة وتستوعب جمالياتها، ويحمّلها رسائل ومضامين ينشد منها أن تقدح الزناد، علها تشعل النيران التي انطفأت بقدوم العرب المسلمين، وتعيد اضطرام نار معابد المانوية والثنوية من جديد. ويصرخ أبو العتاهية من أعماق قلبه، ليس هناك إلا الفناء وإلاّ الأسى والكآبة! وهي نظرة سوداء جاءته من مانوينة، إذ الإسلام لا ينعى إلى الناس حياتهم ولا يصورها لهم في كروب أبي العتاهية التي تخنق الأنفاس[75]. ويقال إن منصور بن عمّار هتف به في بعض وعظه، وقال:إنّه زنديق، مستدلاً على ذلك بأنه كان يكثر من ذكر الموت في شعره ولا يذكر الجنّة والنار[76]. ولا بأس من الدخول إلى المتلقي من طريق يحبه وهو الزهد، والبأس الحياة ثوباً حزيناً متشائماً يخلو من الأمل، ويعيش تحت سنداته الموت والقبر والعذاب، وينتفي فيه الأمل بجنّة عرضها السموات والأرض أعدت لعباد الله.

تمت الإشارة إلى نمطين تكرارين في نص واحد، ويتكرر النمط التكراري المنبني على الاستفهام في مواطن عدّة [77]. وجميعها تحتاج إلى قراءة متأنية تستبطن مضامينها وجماليات لغتها لكن عملا مثل هذا يضخم الدراسة، والهدف ليس الاستقصاء، وإنما دراسة نماذج من التكرار وقراءة بعضاً من جمالياتها، أما

تكرار أساليب النداء فكثيرة هي الأخرى[78]، تستغل معظم طرق التكرار من تكرار للازمة الأمامية، أو تكرار الأسلوب، أو الحرف، ومن ذلك قوله:

أخي! كن على يأسٍ من النّاس كلّهم جميعاً، وكن ما عشت، لله، راجيا

حسَمْتَ المُنى يا موتُ حَسْماً مُبرَّحا وَعَلَّمت، يا موتُ البكاء البواكيا

ومزقتنا يا موت كــل ممزق وعرفتنا يا موت منك الدواهيا

ألا يا طويل السَّهوِ أصبحت ساهيا وأصبحت مُغترّا، وأصبحت لاهيا

ألا أيها الباني لغير بلاغةٍ ألا لخراب الدّهرِ أصبحت بانيا[79]

يتكرر أسلوب النداء في هذه الأبيات المختارة من قصيدة تتكون من تسعة عشر بيتاً بشكل متموّج، فينادى الأخ بأسلوب رقيق، يدل على توجه الشاعر بالنصح والإرشاد لأخٍ ما، يبرق له برسالة تيئيس من الناس، تلك البرقية ممهورة بتوكيد اليأس مرتين توكيداً معنوياً، ثم يكرر مناداة الموت منكرّاً بأداة النداء الياء أربع مرات. فإذا كان النداء بالياء يثير الحسّ بالحاجة للآخر والمأساة وإعلان الفجيعة، ويرتبط التكرار بالصراخ والعويل[80]، فإن ارتباطه بالموت بصورته النكرة، يدعو إلى الفرع وإثارة الخوف والشفقة على النفس. ولعل ذكر الموت من الأساليب المعتادة في ردع المخاطب عن التمادي من الانخراط الكلي بالدنيا ونسيان الآخرة، وهو من الأساليب التي يكررها الواعظ بشكل دائم. غير أن ما يثير المتلقي هو لعب الشاعر بالشعر، وأخذه كيف شاء[81]، وهو يقلّب الألفاظ ويكررها، ويشكل أثناء تكراره صورة مرعبة للموت، يحسم الأمنيات حسماً يبرّح القلب جروحاً، ويجعل الموت المعلّم الوصي بتعليم الآخرين علم البكاء وفنونه، وهو المنادى يمزّق جماعة الشاعر كل ممزق، وهم يعرفون من الموت المرارات والمآسي. والملاحظ أن أبا العتاهية يكرر المستويات اللفظية بأشكالها المتعددة فيردد ''مزق، وممزق'' ويقابل'' بين ''علمت، وعرّفت'' إلى جانب ذلك يكرر أسلوب النداء بفجائعيته. وفي المستوى المعنوي يكرر صورة الموت ويشخصه أداة قادرة على الحسم والتمزيق مما يجعل النص يكتسب الغنى والتنوع من خلال التشابك والتداخل مع بقية الصور المسهمة في بنيّة النص[82]. ويبدو أن إلحاح الشاعر على الموت في هذا النص والنصوص الأخرى، يرجع إلى تميزه بفاعلية التأثير على المتلقي خاصة العامة من الناس. مما ييسر للشاعر استغلال استراتيجية التكرار في إزجاء مضامينه الفكرية الداعية إلى اليأس من الحياة، ومن فيها من بشر.

وتبرز قدرة الشاعر على التلاعب باللغة في أسلوب النداء المقترن بأداة التنبيه ''ألا يا لتجتمع'' أداتا التنبيه اللتان تقرعان ذهن المتلقي بعد استكانته للحس المأساوي الذي أشاعه الموت وتكراراته في النص، ثم يأتي التنوع الإيقاعي لحرفي السين والصاد في تصاعدهما الصوتي من الهمس إلى الشدة في كلمات ''السهو، ساهيا'' ثم تكرار ''أصبحت'' ثلاث مرّات، ليكرّس ذلك التموّج الإيقاعي ويعزز بتكرار رد العجز على الصدر في ''لاهيا، ساهيا'' ثم ''بانيا، والباني'' وليدعم قدرة الشاعر على إيصال رسالته التي تدعو إلى اليأس، ويلخصها الشاعر بقوله'' لخراب الدّهر أصبحت بانيا" ويوظف التقديم والتأخير بفاعلية تخدم

بنى التكرار وذلك بتقديمه شبه الجملة ''لخراب'' على أصبحت واسمها وخبرها. وتشكل الأبيات المبنيّة على التكرار لباب القصيدة والبؤرة التي يسلّط الشاعر عليها تركيزه، فهي تخدم رؤيته الوجودية للحياة والآخرة، وتحمل فلسفة خاصة بالشاعر، ويستتر باللغة الشعرية وسيلة إبداعية لتوصيل رسالته. ومما يدلل أيضاً على مركزية جزئية تكرار أسلوب النداء أن محقق الديوان عنون القصيدة بـ ''أصبحت لاهيا''.

وفي قصيدة أخرى من قصائده الزهدية، يفتتح أبو العتاهية نصه بنداء النفس، ويبني النص كله على استراتيجيات التكرار بأنماطها المتعددة، يقول:

يا نفسُ! ما هو إلا صبرُ أيام كأن لذّاتها أضغاث أحلام

يا نفسُ! مالي لا أنفكُ من طمعٍ طرفي إليه سريعٌ، طامحُ، سام

يا نفسُ! كوني عن الدنيا مبُعَّدة وخلِّفيها، فإنَّ الخيرَ قدامي

يا نفسُ! ما الذُّخرُ إلا ما انتفعتِ به بالقبرِ، يومَ يكون الدفنُ إكرامي[83]

ينادي الشاعر نفسه متفجِّعاً متحسراً، ويكرر ذلك النداء مستخدماً تكرار اللازمة الأمامية لمجموعة من الأبيات المتتالية المشكلة لمطلع قصيدته، والتي تنبني في معظم أبياتها على تكرار، ''يا نفس'' ثم إتباعها بأسلوب الطلب، ويبرز التكرار أمرين'' بكائية الذات الشاعرية لنفسها التي تحس أنها قريبة من عالم الفناء" [84] و"جعل القارئ أو السامع واقعاً تحت سلطان التنبؤ والتوقع'' ويبدو الشاعر متأثراً بالتكرار الوارد في'' شعر الرثاء الذي كان يصور طقوسية بكائية جنائزية[85] وخاصة ما كانت تردده الخنساء في بكائها على أخيها صخر.

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستار

تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين وهي مفتار

تبكي خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار[86]

كن الخنساء بكت أخاها. أما أبو العتاهية فيبكي البشرية ويندبها ويولول فوق جثامينها الحية مع أنه في خطابه لذاته ينكفئ عليها، ونتيجة لتكرار مخاطبة الذات ومناداتها بصوت عالٍ يبرزه الحرف ''يا'' الذي ينادى به البعيد عادة، تستجيب الذات فترتبك وتضطرب وتكرس اللغة ذاك الارتباك في قوله''فان الخير قدامي" التي لم يتعود لسانه على نطقها، فهو ينعب بالخراب والشؤم ولا يبشر بالخير عادة.

إن تكرار خطاب النفس بالنداء والأمر يثير تساؤلات عدة. فـ"هل لجأ إلى التكرار ملاذا لتفريغ مشاعره المتأججة وإعادة التوازن لنفسه"[87]. أم هي لحظة تجلّي الذات وشعورها بسوء المنقلب، أم أنها ناشئة عن حالة شعورية شديدة التركيز والتكثيف''[88] كنا سنسلم له بذلك لو أن جزئية التكرار ''موضوع الحديث'' مستقلّة عن القصيدة، وكنا نقول إنه يعيش لحظات تجلٍ صوفي مع النفس يرتبط بها بالسمو

والرفعة إلى الخالق، لكن الألفاظ تحمل في أحشائها مكنونات تشير إلى نزاع شديد مع النفس التي اعتادت الطمع" مالي لا أنفك من طمع" وتأكيده في البيت نفسه على طغيان الطمع بتكرار صيغة اسم الفاعل" طامح، وسام". أما التموّج الإيقاعي الذي يحدثه تبديل صيغة الاستفهام بأسلوب الحصر في البيت الرابع" ما الذخر إلا ما..." فيوقعه في طغيان الحرص على المال لأن "الذخر" يرتبط بالمال غالباً، ويشي بقيمة الطمع في نفسه. ولعل عبارة "الدفن إكرامي" القريبة من الدارجة تشي بشيء من الاضطراب في أعماق أعماق النفس الشاعرة المخاطبة، وتأتي جملة معترضة، ويستمر الطمع هو الشعور الطاغي على افتتاحية القصيدة، لذا نعود إلى القول بأن الظاهرة لا تعني خارج سياقها.فـ"الظاهرة لا تعني وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر في النص"[89].

ولعل خطابه لذاته يذكر بخطاب النداء الوافر في شعر الخوارج، وانشغالهم به فقد أضحت قضية الموت عند الخوارج" قيمة جوهرية في فهم الشعر عموماً، إذ ترك موضوع الموت فيه لوناً حزيناً ونغمة حزينة، ولكنه لم يسلمه إلى يأس مطلق، لأن هذا الموت نفسه كان عند أصحاب هذا الشعر نوعا من الأمل إذ لم يعد الموت إلا دخول الجنّة أو لقاء الأحبة"[90]. وإذا كان شعر الخوارج وموقفهم من الموت يندرج تحت رؤية إيمانية خاصة بهم، فإن شعر الزهد العتاهي بعيد كلّ البعد عن رؤيتهم هذه. وإذا كان الشاعر الخارجي في صراع كبير مع الزمن وسبيله للانتصار عليه هو الموت"[91] فإن أبا العتاهية يتحدث عن ضيقه من الزمن، فبعد جزئية التكرار السابقة يقول:

وللزّمان وعيد في تصرّفه إنّ الزّمان لذو نقضٍ وإبرام[92]

ويردد لفظة الزمان في شطري البيت ويشكّلها بصورة يَشخَصُ فيها الزمن أداة تحمل الوعيد وعدم الوفاء، فالزمان عنده لا يحمل" إلا الفناء وإلا الأسى والكآبة وهي نظرة سوداوية جاءته من مانويته"[93] وسواء أتفقنا مع هذا القول أم لا، فإن نظرته إلى الموت وفاعلية الزمن تختلف عن رؤية الخوارج، وتنغمس في حلكة التشاؤم واليأس، الذي لا يتفق مع البعد الصوفي في شعر الزهد، إذ الزهد جسر مرجو يوصل إلى أمل منشود.

وفي القصيدة التي تنتمتي إليها الاستهلالية التكرارية المشار إليها يبني الشاعر بقية أبيات القصيدة على أنماط من التكرار، ويكاد لا يخلو بيت من أبياتها السبعة عشر من نمط من التكرار، فيرد العجز على الصدر في بيتين، ويردد كلمات أخرى في خمسة أبيات منها، ويقابل بين عدة ألفاظٍ في بيت واحد، ثم يستخدم تكرار التصدير في البيت الأخير من القصيدة، ويقابل بين الألفاظ بشكل لافت فيقول:

وَرُبَّ مُكْتَسِبٍ بالحِلْمِ راميَهُ وَرُبَّ مُستهدِفٍ بالبغي للرّامي[94]

فيكرر "راميه والرامي" و"ورُبَّ، ورّبَّ" ويقابل بين تركيب المضاف والمضاف إليه في الشطر الأول مع مثيله في الشطر الثاني، ليبدو الشطر الأول في تقابل ثنائي مع الشطر الثاني، ويختم القصيدة. ويكتنز البيت بالدلالات والإيحاءات التي يود الشاعر إيصالها للمتلقي، ويؤمىء إلى عبثية الحياة واضطرابها.

وإذا كانت القصيدة مجموعة من النصائح والمواعظ، فإن أسلوبية التكرار في إيقاعها المتموج، وفي إسهامها البنيوي في تشكيل النص والانخراط في معماره، وشدّ أوصاله، وفتل خيوط أنسجته، وشحذ وشائج القربى بين معانيه وألفاظه، تصبح'' بمثابة منبه فني يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده، وفي كلتا الحالتين يساهم بقسط وافٍ في شعريّة الأداء''[95] ويزيح عنه النثرية التي تدب في نواحي الأنماط المشابهة، لأن شاعر الزهد عادة يميل إلى النغمة الخطابية. واستخدام التكرار'' يساعد على إثراء النغمة الخطابية والتأثير من خلالها على الناس''[96] لكنه يعزز الشعرية في النص، وربما ساعد التكرار في هذا النص على نقل'' التجربة الشعورية والانفعالية في خيط منتظم للأفكار التي ترد على خاطر الشاعر بوعي أو غير وعي فيلملمها ويصل فيما بينها في خيط شعوري متدفق يتجلّى في مداميك النص المبتناة''[97] فتكرار النداء أو غيره يسهم في وحدة النص، وتماسك الخطاب[98]. ويحمل بناه الفكرية ويردُها بشكل إعلانات وعظية متماسكة لا تنفلت من عقال الشعرية.

جماليات تكرار الجمل والأصوات، ودلالاتها النفسية والمعنوية

يميل أبو العتاهية إلى استخدام كثير من أنماط التكرار، ومن الصعب عرض كل ما وظفه الشاعر من تكرار في بناء قصيدة الزهد، لذا نكتفي بقراءة بعض من نماذج تكرار الجمل، وقراءة فاعلية تكرار الأصوات في تلك النماذج وإضاءة بعض نقاط الجمال في القصيدة، يقول أبو العتاهية:

إذا اتضح الصواب، فلا تدعه فإنّك قلّما ذُقت الصّوابا

وجدت له على اللهواتِ بردًا كبرد الماء حين صفا وطابا

وليس بحاكم من لا يبالي أأخطأ في الحكومة أم أصابا

وإنّ لكل تلخيص لوجهاً وإن لكل مسألة جوابا

وإن لكل حادثةٍ لوقتا وإن لكل ذي عمل حسابا

وإنّ لكل مطّلع لَحَدًا وإن لكل ذي أجل كتابا

وكل سلامة تِعِدُ المنايا وكل عمارة تعد الخرابا

وكل مملك سيصير يوما وما ملكت يداه معا ترابا

أراك، وكلما فتحت بابا من الدّنيا فتحت عليك بابا[99]

تتميز هذه الأبيات المنتزعة من أبنية القصيدة بسطوع الأبنية التكرارية فيها، ففيها الأنماط التكرارية البلاغية كرد العجز على الصدر والذي يظهر في البيت الأول، إذ ردّ كلمة ''الصوابا'' القافية على ''الصواب'' في الشطر الأول، وكذلك فعل في البيت الأخير إذ كرّر لفظة ''بابا'' في نهاية الشطر الأول

ونهاية الثاني، ثم ردد بعض الكلمات في البيتين الأول والثاني، فقد ردد لفظتي ''بردا''و''كبرد'' وكلمتي ''حاكم'' و''الحكومة''.

وعمد الشاعر إلى تكرار الجمل المتوازية، وعمل مقابلة لفظية إيقاعية متصاعدة متناغمة ومنسقة، انبنت على تكرار، إنّ واسمها وخبرها ست مرّات متوالية، ثم اختار كسر رتابة التكرار، بأن تحوّل عن الجملة الاسميّة المنبنية على التوكيد إلى جملة اسميّة أخرى امتصت الإيقاع السابق برتابته، وتموجّت بمبتدأ تكون من المضاف ''كل'' المكرر ''تسع مرات'' والمضاف إليه، ثم الخبر المكون من الجملة الفعلية، فالتكرار يعمل على خلق ظاهرة التشكل والانحلال ومن خلالهما'' تنشأ فاعلية الخلق الشعري في ثنائية الحضور والغياب، بذلك لا يتصف إشباع التوقع بالإلية والرتوب، وإنما تعمل المفاجأة على إصابة المتلقي بسلسلة من خيبة الأمل فيزداد توتره وتفاعله"[100] مع عناصر البناء الشعري.

ويسهم تناوب الحرفين ''ك'' و''ل'' في إغناء الإيقاع بموسيقى داخلية وتوجيهه نحو الاتساق والانسجام، والنمو الموسيقي الطبيعي للقصيدة، وتمنح عملية التقديم والتأخير الأبنية النحوية تموّجاً لذيذاً في إيقاع الألفاظ، فقد تكرر تقديم الجار والمجرور ''لكل'' ست مرات. أما الصورة فامتلكت فاعلية خاصة في تموّج الإيقاع المعنوي. ففي البيت الأول تكنز الجملة الفعلية ''ذقت الصوابا'' إشعاعاً معنوّياً يضيء جانباً جميلاً من النص، وتجعل الصواب الذي يدرك بالعقل يدرك بحس الذائقة واللسان، ليتحول الصواب إلى شهدٍ أو ترياقٍ ينذر الحصول عليه، ولعل تقابلية الجملتين الفعليتين''اتضح الصواب" و" ذقت الصواب'' وما يفصلهما من نهي وتوكيد ينبيان على حسٍ بضياع الصواب في نفس الشاعر، ويتسرب هذا الحس إلى اللغة. فهل دعا المبدع ذاته إلى مسلك الصواب الذي لا يتضح في ذهنه؟ علما بأن طريق الصواب في العادة واضح. لكن الإنسان الباحث عنه هو الذي يتبينه. فمن هو الذي قل أن استمرأ الصواب وهضمه واستوعبه طعاماً له؟! ولعلنا نرى أن الصوت الهامس''لذُقْتَ" وما يقابله من تقارب في تدرج مخارج حروف''اتضح" بين الهمس والجهر وارتباطها في البنية الشعرية لمعنى البيت، يؤكد الهسهسة الداخلية لخلجات نفس الشاعر المترددة وتنبئ عنها اللغة.

وتتنامى فاعلية الصورة المتكررة في تشكيل البيت الثاني، فما هو مذوق ينزلق إلى الفم مستحلبا الريق ودافعاً باللهوة في أعلى الحلق إلى تحويل المستوعبات الذهنيّة والمهضومات الفكرية إلى ماء سائغ و''كلام'' متخير في المكان والزمان. فقد صفا المكان وطاب الزمان، وأضحى جهاز النطق قادراً على ترديد ما يحتبس في الحلق من منشور سياسي يتهم السلطة بعدم الاكتراث، لكنه يستخدم لغة المواربة والإزاحة وعدم المباشرة. وهذا هو سبب الهسهسة النفسية والاحتياج إلى الماء لترطيب الحلق، إنها السلطة!

وفي البيت الثالث المتشكل من التكرار، تكرار''لا'' ثم تكرار همزة القطع، تسهم الأصوات في إضاءة البؤر الجمالية في البيت، فتكرار حرف ''ل'' في الشطر الأول ثم مقابلته بتكرار ''الهمزة'' يتسق مع معنى البيت، ومع الحالة الشعورية التي تشكلها لغة الشعر. فالمبدع يواجه السلطة ''الحاكم'' برهبتها، ويحاول نفي أثرها على نفسه بعد أن ابتلع ريقه، وانسجم مع ذاته غير أن تتابع أصوات الهمزات المتتالية تسبر أعماقه الباطنية وتسري إلى قيعان جهازه النطقي، وتنفلت معلنة الخوف المخبوء الذي يفضحه تكرار الهمزة، ويسهم الطباق الآتي من ''أخطأ/أصاب''، وصياغته بأسلوب الاستفهام المتردد في تأكيد دور تكرار

الكلمة والأصوات في إبراز بؤر الخوف المكنونة في نفس الشاعر وتلبسها ثوباً لفظياً جميلاً، فالفرق في الشحنة الصوتية بين حرف وآخر يترتب عليه فرق في الشحنة الوجدانية والمعنوية"والتناغم الجاري بين الإيقاع اللفظي والإيقاع النفسي جعل الزهاد وبعض المتصوفة، يستحدثون أوزانا شعرية تناسب حالتهم في العصر العباسي"[101].

وتتجذر فاعلية التكرار وتتكثّف وتتنادى لتشكل إعلاناً مكروراً تقابلياً ذا نسق ثلاثي، ثلاثة أشطر تقابل ثلاثة أخرى، ثم تتبعها ثلاثة من تنويعة إيقاعية فرعية أخرى. ولعل هذه النسقية الثلاثية تفتح أبواباً مغلقة على الشاعر أشار إليها بروكلمان وهو أن في" زهدياته من المعاني والأفكار النصرانية "102" وجزءاً من معانية الشعرية تتوافق و" نظرات الشاعر السرياني يعقوب السروجي وربما كان كلاهما أخذ هذا المذهب من الوعاظ"[103]. ولعل تكون هذا النسق الثلاثي وتقابليته يحدث هزة مفاجئة تستقي القصيدة منها دلالاتها الجذرية، وتتجسد فيها رؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضديّة التي يشكلها العنصران الإنسان والطبيعة الجامدة، ولدور الزمن في حركته الأساسية في تدمير أحد العنصرين دون الأخر"[104].

وإذا نظرنا إلى التكرار على أنه مقصود[105]. وضح لنا أن بنى التكرار لدى أبي العتاهية وعاء لغوي لمضامين فكرية يؤمن بها الشاعر، ويواجه فيها السلطة." إن للقصيدة جذورها في التاريخ الماضي والحاضر، إننا لا نستطيع ببساطة تجاهل مكانها داخل السياق التاريخي [106]. ولعل من أهداف تحليل النص، وسبر أعماقه الداخلية الوصول إلى" قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقته بالواقع إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني"[107].

والأبيات الخمسة المتتالية التي يتكرر فيها "إنّ" ثم شبه الجملة "لكل" ثم المضاف إليه ثم لام الابتداء المتجهة صوب اسم "إن" تكتنز في ثناياها دلالات معنوية تدعونا للتوقف عندها، والنظر إليها على تؤدة. فالرنّة الإيقاعية التي يُحدثها التتابع الموسيقى لـ "إنّ لكلّ" يشير أنه يؤد التركيز على معانٍ يريدها، ويودّ أن تخترق الحجب وتقرع ذهن المتلقي وتقرع نفسه، وتداعب إحساسه، ذلك أنه في كل ترديدة لهذه الألفاظ ينوّع في المضاف إليه على النحو التالي: "تلخيص، ومسألةٍ، وحادثةٍ وذي عمل، ومطّلعٍ، وذي أجل" ثم تنويعة أخرى تتكون من أسماء إنّ المؤخرة "وجهاً، وجواباً، ووقتاً، وحساباً، وحداً، وكتاباً"، ولعل الصوت المدوّي لتنوين الكسر ثم تنوين الفتح، يتساوق مع المعنى الذي تشي به بنية التكرار، التي تشكل جزءاً من النسق العام للقصيدة، وتسهم عمليّة التقديم والتأخير في الجمل المكررة كذلك في شدّ أوصال البنيّة الشعرية وتوحيدها، ومنحها شحنات جمالية متناغمة.

و تشي البنية التكرارية المحورية في القصيدة بأنّ الشاعر بعد أن ازدرد ريقه، وأعلن بأن على الحاكم أن يبالي بأمره وأن ينتبه إلى الصواب والخطأ في حكومته، جاء ليفصّل هذا الإعلان ويكرر تفاصيله، ويعمل إزاحة لمدلولات الألفاظ ويتدثر بثوب اللفظ الزهدي ؛ ليفلت من الرقابة. فعنده "وجه لكل تلخيص" و"جواب لكل مسألة" و"وقت لكل حادثة" و"حساب لكل عامل" و"حدّ لكل مطّلع " و" كتاب لكل مخلوق ". وتبدو هذه الأمور التي يمتلكها الشاعر على صعيد أبنية الألفاظ، من عوامل القوة التي تمكنه من تسويق مضامينه الفكرية إلى العامة تحت عباءة الزهد "فبعد التقرير" بأن الأمور التي ساقها يقينية،

يتوّج مقالته بالتنويع الثاني للتكرار، الذي يكنُّ في داخله تفتّق الموت من السلامة، والخراب من العمارة، والذلة من جبروت الملك.وهذه الثلاثية في تقابليتها هي الغاية التي ينشد التبشير بها، فهو يبث الشؤم وينعب بالخراب.

ويجذر الشاعر في البيت الأخير من النص المختار آنفاً، النظرة التشاؤمية نفسها، ففتح أبواب الدنيا تفضي إلى فتح أبواب المتاعب والفناء. ويخدم تكرار الكلمات والحروف داخل البيت ما تهمس به نفس الشاعر من التمني لها بالخراب وزوال العمران. فهل كان الشاعر يعاف الحياة في ظلّ الحكم العباسي، أم أن انحراف ذائقته، وربما عقيدته وأبنيته الفكرية جعلته يبدو ناعباً بالخراب كارها للناس؟ إذ يقال أنه طلب من أحدهم أن ينقش على خاتمه ''لعنة الله على الناس''[108] ويقول في كرهه للناس:

سأَمْنعُ قلْبي أَن يَحنّ إليَهم وأَحْجُبُ عَنْهم ناظري وجُفوني[109]

وفي قصيدة[110] أخرى عدد أبياتها أربعين بيتاً على بحر الكامل، وإيقاعه الهادئ الحزين يكثر فيها من التكرار بأنماطه المتعددة خاصة في مطالع أبياتها. إذ يكرر أسلوب النداء بالياء مرتين، وبالألف ثماني مرات، ويكرر ''ولقد رأيت'' ست مرّات، ويكرر ''ولقلّ ما'' أربع مرّات، وتتكرر الواو في بداية ثلاثة أبيات متوالية. وتحوي ثماني أبيات أخرى أنماطا تكرارية بلاغية كالترديد، ورد العجز على الصدر، وتشابه الأطراف. ونستطيع القول بأن القصيدة تتشكل في كل أبنيتها من أنماط تكرارية متعددة، ونكتفي باختيار نمط واحد منها وهو قوله:

ولقد رأيت الحادثات ملّحة تنفي المنى، وتقرّب الآجالا

ولقد رأيت مساكناً مسلوبة سكانها ومصانِعا، وظلالا

ولقد رأيت مُسَلْطناً، ومُمَلَّكاً ومفوهاً، قد قيل: قال وقالا

ولقد رأيت من استطاع بجمعةٍ وبنى فشيَّدَ قصْره فأطالا

ولقد رأيت الدّهرَ كيف يُبْيدُهم شِيباً، وكيف يبيدهم أطفالا

ولقد رأيت الموت يُسرع فيهم حَقّاً يميناً مرةً، وشمالاً[111]

فالشاعر يبدأ قصيدة بالحديث عن فاعلّية الدّهر التدميرية، ثم ينادى بأعلى صوته مكرراً أسلوب النداء بالياء، ثم يتحوّل إلى تكرار النداء بالألف، وبعدها يستفهم عن الملوك الذين زال عنهم ملكهم متأثراً بوعظ النصارى[112] وبعدها يعود لفاعلية الدهر الخادعة، ويوظف هذه اللوحة التكرارية لتكون بنية متماسكة تبدأ بصوت الواو وتكرارها لازمة أمامية يفتتح بها أبيات هذه البنية، ويمزج الحنين الداخلي بالتأكيد على الأمنية المبتغاة للشاعر، وهي أن يمارس الدّهر فاعليته التدميرية للبشر. وتعمل الواو في تتابعها على شدّ أوصال البنيّة وتوحيدها وضمان استمراريتها. أما لام ''قد'' فتشي بالقسم وتأكيد وقوع الكارثة. ويأتي تكرار''قد'' ليزيد يقينية حدوث الكارثة تأكيداً، ويجلي تكرار''رأيت'' الأمر ويوضحه، ويأتي

المفعول به ''الحادثات، ومساكناً، ومسلطنا، ومن، والدّهر، والموت'' تنويعة إيقاعية، تكسب الدلالة إثارة وهياجاً. وتبدو موارية الشاعر واضحة حين يجعل ''الفعل'' رأيت بين بين، للرؤية البصرية أو للرؤية الظنيّة العقلية. ويشكلّها ذلك التشكيل إمعانا في الموارية، خاصة في بداية بنيته التكرارية، وحين تصل الرؤية إلى الدهر ثم الموت تتضح وتتجلى. ولعل هدف الشاعر الوصول إلى فاعلية الدهر وتكريس دوره في الإماتة والإفناء وإلغاء الوجود، ويبني أبو العتاهية نصه مستخدماً جدلية الخفاء والتجلي، لينزع ما في نفسه من هزة وتردد، ويلقبها في روع المتلقي، ويمعن في ذلك حين يشكل الأشطر الثواني من أبيات البنية التكرارية. ففي البيت الأول تبدو التقابلية التكرارية بين الفعلين ''تنفي وتقرّب'' واضحة. ويلعب صوت التاء حرف المضارعة دوراً بارزاً في هذه التقابلية، ويشد تكرار صوت الواو والكلمتين الأخيرتين البيت إلى الجملة السابقة لهما. ويلعب تكرار اسم المفعول دوراً أكيداً في رسم الدلالة على فاعلية الدّهر، فاسم المفعول يشير إلى أن الفاعل لم يسمَّ، وفي ذلك تهويل لفعل الدهر وأدواته. أما تكرار مشتقات ''قيل وقال، وقالا'' فينبثق عن اسم المفعول مفوه، ويكرّس فاعلية الفاعل الخفي بنية البيت. ويؤكد الحيرة التي تملأ نفس الشاعر، ويودّ نقلها إلى المتلقي.

وتتجلى الفاعلية الحقيقية للدهر عند الإفصاح عنها في تكراره لصيغة الاستفهام ''كيف يبيدهم؟'' والتقابلية الضدية بين ''شيبا وأطفالا'' التي تجعل الزّمن بحركته مكرّساً للدهر المدمّر. وفي البيت الأخير يعبّر الشاعر عن حقيقة نواياه وما يستتر في داخله من رغبة في أن يسرع الموت بحصدهم حقيقة يمينهم ويسارهم. ويشير تكرار الضمير الغائب في الفعل ''يبيدهم'' إلى أن الإبادة تتوجه صوب الآخر.

أما الشاعر فينتمي إلى ''ضمير التاء'' الذي ينظر إلى المشهد الآخر، ويخفي نفسه في داخل ذلك المشهد اللغوي، ويحمله فلسفة فكرية تضاد حركة المجتمع العباسي في سعيه نحو الحياة والحضارة، ولذا حُقّ لهم أن يتهموه بالزندقة وهو القائل بأن الزهد'' مذهب شغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث وأصحاب الرياء والعامة، وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه''[113] فهو يركبه مطيّة لتحقيق مآرب في نفسه، لذا يقول سلم الخاسر فيه وهو من جماعته '' ويلي على المخنث الجرّار الزنديق جمع الأموال وكنزها، وعبأ البدور في بيته ثم تزهّد مرآاة ونفاقاً ''[114].

الخاتمة

يلج الباحث شعر الزهد تحفُّه لذاذة الصفاء، راكلاً الدنيا خلفه، منقّباً عن البكارة الصوفية في النص الشعري، ويود ان يفترع عذرية القصيدة ويستمتع بجوها الايماني، لكن ما حدث في ولوجنا إلى النصوص الشعرية لزهد أبي العتاهية جعلنا نتوقف على عتبات القصيدة باندهاش وحيرة، فدراستنا لأسلوبية التكرار وأبنيتها الجمالية انتظرنا فيها ترديدات روحانية، تنسج في ملكوت الكون وصفاته وعفافه وطهره وعذاباته ولذاذاته الصوفية، لم نجد من هذا إلا ضبابا يغلّف المكان، فقد أخبر تحليل أسلوبية التكرار في ذلك الشعر عن بيانات يزجيها الشاعر، تكتنز مضامين فكرية تمزج بين التدين الظاهري والبعدين السياسي والاجتماعي، وتستغل الأبنية الجمالية للتكرار في إرسال برقيات داخل الأبنية المستورة، تهدف إلى تغيير الواقع السياسي عن طريق بناء قصيدة مملوءة بالتكرار تلح على إظهار اليأس من الحياة وساكنيها وإبراز التشاؤم اللاذع الموجه إلى السلطة والتبرم من الزمن والدهر المرتبط بها، وتضمين أبنية اللغة عناصر

فكرية وثنية زهدية تمتاح من فلسفات بعيدة عن قيم الاسلام.

فقد بنى أبو العتاهية نصوصه متكئاً على ثنائية الحضور والغياب، واستغل جمالية التكرار بأنماطه المتعددة في تفعيل هذه الثنائية معتمدا إبراز حضور الحياة بما تحوي من اللاقيمة والزوال والانغلاق، واتسداد الافق امام الأمل في الغائب غير المتطور والمأمول من العناصر المناوئة للسلطة، والمستتر داخل عباءة الغيب المرتبط بالآخرة، وجحيم النار المتربصة بكل من يسير وفق ركب الحضور الدنيوي -السلطة.

واستغل الشاعر النماذج الجميلة للتكرار ليكرِّس مسخ الوجود في ظل الموجود، فجاءت أبنية التكرار صرخات إعلانية تتكرر على شريط إخباري، يحمل رسائل تخفي داخل الأستار الجميلة للغة التكرار، وفي حجبها الخلفية، وتقدم اللعنات التي قذفها على الدنيا متلبسة ثوب الزاهد الذي ينفر من لذائذ الدنيا، ولا يزاحم محبيها عليها، ويتوق إلى نعيم الجنة.

Aesthetics of Repetition Structure in the Ascetic Poetry of Abū l-Atahiyya

Hussan Bkor, *Arabic Dept., Al-Hussen University, Ma'an, Jordan.*

Fuad Shtyat, *Arabic Dept., Jarash University, Jarash, Jordan.*

Abstract

This paper aims at unraveling the aesthetics of repetition in the ascetic poetry of Abū l-Atahiyya. It first sets out to review the concept of repetition and its benefits in previous critical studies. The prime focus of this paper is the analysis of repetition based on its formal and contextual structures. Therefore, this paper carries out three levels of analysis on repetition. First, the repetition of a lexical item holding a central meaning in an ode or *Qasida*, which constantly inspires the poet, and revealing its connotative and psychological reference and its effect on the structure of the ode and unveiling its aesthetics. Second, the repetition of some grammatical features such as the interrogative and the vocative case. Third, repetition in a number of selected sentences and at a number of acoustic levels and its incantatory reiteration. At this level, the traditional rhetorical term is exploited as well as its verbal strategy in unraveling the ideological content and aesthetical presence in Abū l-Atahiyya's ascetic poetry.

قدم البحث للنشر في 2010/3/1 وقبل في 2010/4/18

الهوامش

1 السجلماني، أبو محمد القاسم، المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص 476.

2 الزعبي، أحمد، في الإيقاع الروائي، دار الأمل، إربد، 1986م، ص 8.

3 ابن جعفر، قدامة:نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، ط3، 1978م، ص 199.

4 أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية، دار المسيرة، عمان، 2007م، 237.

5 السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص 147.

6 القزويني، جلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1932م، ص 423.

7 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، إربد، 2001م، ص 13.

8 عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، دار الفرقان، عمان، ط 10، 2005م، ص 505.

9 خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، 1991، ص 179، نقلاً عن التفسير الكبير، الرازي، ج 3، ص 55.

10 السابق نفسه، ج 3، ص 55.

11 أبو العدوس، الأسلوبية،، ص222.

12 أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987م، ص 44.

13 فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص 391.

14 البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الأندلس للنشر، ص 61.

15 الخطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب،، ص179.

16 ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981م، ص 181.

17 العليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1999، ص 62

18 فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص .393

19 جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة، اربد، 2003، ص 79

20 أبو العدوس، الأسلوبية، ص221

21 القرم، توفيق محمود، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأدب، 2007، ص 92، 93

22 انظر ابن كلثوم، عمرو، الديوان، تح :إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991م، ص55، ص57، وص 78، 79 في معلقته فقد كرر''بأيّ مشيئة عمرو بن هند" ثلاث مرات، وانظر البطل، علي، ا الصورة في الشعر العربي،، ص .60

23 وبليك رينيه وأوستن وارين:نظرية الأدب، ص .184

24 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص .14

25 السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر، ص 173.

26 عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص .303

27 ينظر التكرار في الشعر، فاطمة محجوب، مجلة شعر، ع7، أكتوبر 1977م، والتكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ، محمد عبد المطلب، فصول، م3، ع2، يناير وفبراير ومارس، 1983م، وأسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع، ع6، السنة2، يونيو، 1984م.

28 ومنها التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، فايز القرعان، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، 1996م.والتشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، إسماعيل العالم، جرش للبحوث والدراسات، م3، ع1، 1998م، وفصل من رسالة ماجستير بعنوان"بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا" يوسف محمود العليمات، جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، 1999م، وفصل من''قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي"، موسى ربابعة، مكتبة الكتاني، اربد، الأردن 2001م، وفصل من''قراءات في الشعر العباسي" ماجد جعافرة، مؤسسة حمادة، اربد، 2003م.

29 السعدني، مصطفى، ينظر البنيات الأسلوبية، ص 30 – 60، فقد أسهب في هذه التقسيمات وفسّر المصطلحات الخاصة بها.

30 العالم، إسماعيل، جرش للبحوث، م3، ع1، 1998 ص190 وما بعدها.

31 السعدني، مصطفى، ينظر البنيات الأسلوبية، ص 147-171

32 ينظر البلاغة والأسلوبية، ص 199 و229، 3000، 3010 نقلاً عن نقد الشعر، ابن معصوم، أنوار الربيع، النجف، ج 3، ص 5.

33 الناقوري، إدريس، ينظر المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، 1984م، ص 197.

34 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 15.

35 جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، ص 80.

36 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار للملايين، ط 2، بيروت، 1981م، ص 26.

37 أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة الإسكندرية، 1988م، ص 21.

38 أبو العتاهية، الديوان، دار الأرقم، بيروت ط1، 1997م، ص18

39 عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004، ص 33.

40 ابن العبد، طرفة، الديوان، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، د. ت.

41 أبو العتاهية، الديوان ص18.

42 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 43

43 العيد، يمنى، مجلة الكرمل، عدد2، 1981، ص147

44 البطل، علي، الصورة، 59

45 أبو العتاهية، الديوان، ص41

46 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص 101.

47 جعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للنشر، اربد، الأردن، 2003، ص 79 نقلاً عن فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، فاطمة محجوب، مجلة شعر، ع7، أكتوبر 1977م،

48 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص33.

49 عيسى، فوزي، في الأدب العباسي، دار المعرفة الجامعية، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، ص 370.

50 المصدر نفسه، ص 387.

51 السعدني، البنيات الاسلوبية، ص150.

52 جعافرة، ماجد، دراسات في الشعر العباسي، ص81

53 أبو العتاهية، الديوان ص367

54 حمودة، عبد العزيز، سلطة النص، عالم المعرفة، 289، 2003، الكويت، ص 332- ص313

55 المصدر نفسه، ص325

56 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص .26

57 الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ص276.

58 أبو العتاهية، الديوان، ص259

59 العبد، محمد، سمات أسلوبية، فصول، م7، ع1، 2، أكتوبر، 1986ومارس1987، ص.102

60 الديوان، أبو العتاهية، ص321

61 صادق، حامد وآخرون، محاضرات في الأدب العباسي، جامعة الإسراء الخاصة، دار ابن الجوزي، عمان، ص.138

62 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 8، 1966، ص .237

63 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية، ص42

64 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص241

65 المصدر نفسه، ص245

66 أبو العتاهية، الديوان ص30

67 المصدر نفسه، 30-32

68 عيسى، فوزي، في الأدب العباسي، ص .368

69 ابن المعتز، عبدا لله، طبقات الشعراء،، تح:عبد الستار احمد فراج، دار المعارف ط4، 1956م ص 364

70 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 4، ص .261

71 مراشدة، عبد الباسط، التناص في الشعر العربي الحديث، مخطوط، ص112

72 عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ص 34.

73 بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط5، ج2، ص35

74 التكرار في شعر محمود درويش، ص 34.

75 الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 263.

76 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص 249 – 250

77 أبو العتاهية: الديوان، ص 108، 109، 110، 148، 193، 263، 246، 281.

78 المصدر نفسه، ص101، 230، 231، 232، 239، 251، 263، 273.

79 المصدر نفسه، ص363.

80 السعدني: البنيات الأسلوبية،، ص 153.

81 ابن المعتز: طبقات الشعراء،، ص 229.

82، السعدني: البنيات الأسلوبية، ص 166.

83 أبو العتاهية: الديوان، ص.296

84 ربابعة، موسى، قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي، ص33

85 السابق نفسه، ص 69.

86 الخنساء، الديوان،

87 المجالي، محمد أحمد، دراسات في الأدب العربي الحديث، وزارة الثقافة، 2008م، الأردن عمان، ص 184.

88 عبيدات، عدنان، أسلوبية الترجيع في شعر أبي نواس، أبحاث اليرموك، الآداب واللغويات، م 24، ع 1 2006، منشورات جامعة اليرموك، ص 73.

89 أبو دي، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص.170

90 عباس، إحسان، عام على الرحيل، مجموعة باحثين، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007م، ص 292، 293.

91 السابق نفسه، ص 293.

92 الديوان، ص 296.

93 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص 249

94 أبو العتاهية، الديوان، ص.296

95 جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، ص 93.

96 السابق نفسه ص85

97 علمان، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثنية نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، ص 111.

98 خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب،، ص 179.

99 السابق نفسه، ص 36 – 37.

100 السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية،، ص32

101 أبوعلي، محمد، خواطر في علم العروض،، مجلة الفكر العربي، ع26، سنة4، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، 1982، ص134

102 بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي،، ج2، ص 35.

103 السابق نفسه، ص 85.

104 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص 111.

105 عبيدات، عدنان، أسلوبية الترجيع في شعر أبي نواس، ص 72.

106 حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص332

107 ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 110، الكويت، 1987، ص 244.

108 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج 3، دار الفكر، بيروت، ص 139.

109 أبو العتاهية، الديوان، ص 312.

110 السابق نفسه، ص 63 – 65.

111 السابق نفسه، ص 263.

112 بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ج 2، ص 35.

113 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج3، ص155

114 السابق نفسه، ج3، ص125-126

المصادر والمراجع

ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تح كمال مصطفى، ط3، 1978.

ابن العبد، طرفة، **الديوان**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، د. ت.

ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، تح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991.

ابن المعتز، عبدا لله، **طبقات الشعراء**، تح: عبد الستار احمد فراج، دار المعارف ط4، 1956.

أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار للملايين، ط 2، بيروت، 1981.

أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987.

أبو الرضا، سعد، **في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.

أبو العتاهية، الديوان، دار الأرقم، بيروت، 1997.

أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية**، دار المسيرة، عمان، 2007.

أبوعلي، محمد، **خواطر في علم العروض**، مجلة الفكر العربي، ع26، سنة4، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، 1982.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني** ج 4، دار إحياء التراث العربي، بيروت،.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ج 3، دار الفكر، بيروت.

الزعبي، أحمد، **في الإيقاع الروائي**، دار الأمل، أربد، 1986.

بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ، ط5، ج2، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف.

البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري**، دار الأندلس للنشر.

جعافرة، ماجد، **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة، اربد، 2003.

حمودة، عبد العزيز، **سلطة النص**، عالم المعرفة، 289، الكويت، 2003.

خطابي، محمد، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، 1991.

ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي، اربد، 2001.

السجلماني، أبو محمد القاسم، **المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

السيد، شفيع، **وأسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين**، وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، ع6، السنة2، يونيو، 1984.

صادق، حامد وآخرون، **محاضرات في الأدب العباسي**، دار ابن الجوزي، عمان،

ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة، ط 8، 1966.

عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، العالم، إسماعيل، جرش للبحوث، م3، ع1، 1998.

عباس، إحسان، **عام على الرحيل**، مجموعة باحثين، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007.

عباس، فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها**، علم المعاني، دار الفرقان، عمان، ط 10، 2005.

عبد المطلب، محمد، والتكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ، فصول، م3، ع2، يناير وفبراير ومارس، 1983.

العبد، محمد، **سمات أسلوبية**، فصول، م7، ع1، 2، أكتوبر، 1986ومارس1987.

عبيدات، عدنان، **أسلوبية الترجيع في شعر أبي نواس**، أبحاث اليرموك، الآداب واللغويات، م 24، ع 1، 2006، منشورات جامعة اليرموك.

علمان، يوسف، **بنية اللغة الشعرية عند العذريين**، جميل بثنية نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير.

العالم، إسماعيل. **والتشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير**، جرش للبحوث والدراسات، م3، ع1998.

العليمات، يوسف محمود،"بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا"، جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، 1999.

عيسى، فوزي، في الأدب العباسي، **دار المعرفة الجامعية**، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب.

فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

القرعان، فايز **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، 1996.

القرم، توفيق محمود، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأدب، 2007.

القزويني، جلال الدين، **التلخيص في علوم البلاغة**، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1932.

محجوب، فاطمة، مجلة شعر، ع7، أكتوبر 1977.

المجالي، محمد أحمد، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، 2008م.

مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث**، مخطوط.

الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، دار العلم للملايين.

الناقوري، إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، 1984.

ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 110، الكويت، 1987.

ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 989- 1012

الدور الذي لعبه تنظيم أمة الإسلام (المسلمون السود) في الولايات المتحدة الأمريكية تجاه حركة الحقوق المدنية (1945-1965)

محمد عبد الرحمن بني سلامه *

ملخص

كان لظروف ونتائج الحربين العالميتين الأولى والثانية أثر بالغ في إحداث تغييرات ملموسة على واقع السود، الذين استجابوا بتأسيس عدّة تنظيمات كان هدفها الحصول على حقوقهم المدنية والخروج من المأزق العنصري.

ومن خلال منظومة من البرامج السياسية والاقتصادية والاجتماعية تمكن المسلمون السود من أن يصبحوا تنظيما قويا على الساحة الأمريكية، اختلفوا مع باقي تنظيمات الحقوق المدنية في الهدف النهائي والحلول المقترحة والإجراءات المتبعة لحل إشكالية الفصل العنصري ضدهم، فنادوا بالانفصال التام عن البيض وعدم الاختلاط بهم، في الوقت الذي ارتأت فيه باقي التنظيمات أن الحل يكمن في دمج السود واختلاطهم مع مجتمعهم بصرف النظر عن اللون.

توفرت لتنظيم أمة الإسلام في الولايات المتحدة الأمريكية مجموعة عوامل ساعدت على نجاحه وزيادة أعضائه، ويعود ذلك إلى طابعه السرّي، وحكمة قيادته، وشمول برامجه، وارتباطاته الخارجية، وتركيزه على الإعلام لنشر ثقافته ومبادئه، مما أكسبه ثقة الجماهير وأدخله في إشكاليات متعددة مع باقي التنظيمات المنافسة له في مجال الحقوق المدنية.

وعليه فانه يمكن القول بأنه إذا كان الفضل في الانجازات القانونية التي تحققت للسود في مجال علاقاتهم مع البيض ينسب إلى التنظيمات التقليدية التي تأسست بدعم من الليبراليين البيض،

فان الخوف الكامن من أن يصبح تنظيم أمة الإسلام البوتقة التي تنصهر بداخلها باقي التنظيمات، هو السبب الرئيس لاستجابة الإدارة الأمريكية بهدف احتواء السود وعزل تنظيم أمة الإسلام عن قواعده الشعبية.

المقدمة

وصل الأفارقة إلى الولايات المتحدة الأمريكية في عام 1619م عبيدا، وفي عام 1863م قام الرئيس الأمريكي أبراهام لنكولن Abraham Lincoln لدوافع إنسانية وضرورات عسكرية واقتصادية بإعلان

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم التاريخ، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تحريرهم، وبانتهاء الحرب الأهلية في عام 1865م أقرّ الدستور الأمريكي ذلك الإعلان، وأصبح السود أحرارا من الناحية القانونية وذلك بموجب التعديل الثالث عشر للدستور[1]، لكن مجموعة الممارسات الممنهجة التي سلكها البيض بانتهاء فترة إعادة البناء Reconstruction[2] وعودة السيطرة على أجهزة الحكم للجنوبيين المتعصبين أبقت السود أقليّة تعيش أوضاعا متدنية، حيث رفض البيض أن يشاركهم السود (عبيد الأمس) ثمار التطور والتقدم الذي شهدته الولايات المتحدة في مختلف النواحي، وبالمقابل شعر السود بحقهم في المشاركة، كأعضاء أحرار في المجتمع والدولة التي عاشوا فيها، والتي بنيت بجهدهم وعرقهم حين عملوا عبيدا في المزارع والحقول وفي المصانع والمنازل وفي المشاريع التنموية والعمرانية كافة، التي جعلت من أمريكا بلدا متقدما، وبدمائهم التي بذلوها حين حاربوا لأجل أمريكا في كافة حروبها.[3]

وشهد المجتمع الأمريكي خلال السنوات(1945-1965م) تطورات سياسية واقتصادية واجتماعية، كان السود أكثر تأثرا بمعطياتها ونتائجها، فالهجرة الجماعية التي قام بها أكثر من مليون أسود خلال تلك الفترة من الريف إلى المدن، ومن الجنوب إلى الشمال أدت إلى تغيير واضح في العلاقات العنصرية، وكذلك ارتفاع نسبة المتعلمين السود، وتضاعف معدل دخل الأسرة السوداء، وزيادة أعداد السود المسجلين في القوائم الانتخابية، وإقبال العمال السود على الانضمام لاتحادات العمال، وظهور شكل جديد من أشكال الاحتجاج لدى السود ممثلا بالتهديد بالمسير إلى واشنطن إن لم يتحقق الدمج في القوات المسلحة، والاستجابة المباشرة من الحكومة الأمريكية بإصدارها الأمر التنفيذي رقم 8802 في عام 1941م، منهية بذلك الفصل والتمييز ضد السود في الصناعات العسكرية والوظائف الحكومية، والأمر التنفيذي رقم 9981 في عام 1948م الذي منع التمييز العنصري في الجيش الأمريكي بكافة وحداته، ، مما جعل النظام العنصري عرضة للنقد والتغيير.

كذلك استفاد السود من الشكل الجديد للعلاقات الدولية في ظلّ الحرب الباردة وانقسام العالم إلى معسكرين، إذ أصبح يشار إلى السود باعتبارهم خير مثال على العقلية الاستعمارية للولايات المتحدة في الداخل والخارج، وعن نظرتها العرقية في مجال علاقاتها مع شعوب العالم الأخرى، وقد ساعدت اليابان خلال الحرب العالمية الثانية والاتحاد السوفييتي خلال سنوات الحرب الباردة على تكريس تلك النظرة إلى أمريكا، وتسليط الضوء على الأسلوب الوحشي والقمعي في تعاملها مع شريحة كبرى من سكانها.

وشهدت سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية جهودا واتجاها قويا للمحافظة على حقوق الإنسان وصون كرامته، وعبّر المجتمع الدولي عن ذلك من خلال إقراره للإعلان العالمي لحقوق الإنسان في 10 كانون الثاني 1948م.

شهد النصف الأول من القرن العشرين ظهور عدد من المنظمات والجمعيات والاتحادات بهدف الحصول على حقوق كاملة للسود في أمريكا، وقد تباينت هذه التنظيمات من حيث تأثيرها وبرامجها وأماكن انتشارها، على انه يمكن تمييز ثلاثة أنماط منها:

الأول: ومثلته المنظمات الليبرالية التي اتخذت من الوسائل السلمية والقوانين الأمريكية أسلوبا ونهجا، للوصول إلى الحقوق المدنية الكاملة للسود في المجتمع الأمريكي باللجوء إلى المحاكم الأمريكية، وضمّت أعضاء من البيض والسود، ولهذا اعتبرت حركات أمريكية وطنية الطابع، ومن أبرزها الرابطة الوطنية لتقدم الملونين National Association for the Advancement of Colored People[4].

الثاني: ومثلته المنظمات اللاعنفية، التي اتخذت من الاحتجاج والاعتصام والمسيرات طريقا لتحقيق أهدافها، بتفعيل القوانين الأمريكية والانجازات القضائية التي اكتسبها السود، واستصدار المزيد منها، وجعلها واقعا ملموسا، ولم تجنح هذه المنظمات السلمية في أهدافها إلى درجة المطالبة بالانفصال عن البيض، وارتأت أن بوسعها الضغط على الحكومة الأمريكية لتطبيق مجموعة القوانين المتعلقة بالسود، ويمثل هذا النمط مؤتمر قيادة مسيحيي الجنوب SOUTHERN CHRISTIAN LEADERSHIP CONFERENCE[5]

الثالث: ومثلته المنظمات والحركات المتطرفة في أفكارها ومبادئها، والتي كان الانضمام إليها حكرا على السود، ورفعت شعار الانفصال التام عن البيض. وكان تنظيم أمة الإسلام Nation of Islam أبرز المنظمات في هذا المجال.[6]

تنظيم أمة الإسلام

ظهور التنظيم ونشأته:

ظهر تنظيم أمة الإسلام أو المسلمون السود[7] - كما يطلق عليهم أحيانا – في الولايات المتحدة الأمريكية في ثلاثينيات القرن العشرين، ولم يكن الأول على الساحة الأمريكية، فقد سبقه المحفل العلمي المراكشي Moorish Temple Science[8]، ولكنه لم يبلغ ما بلغته أمة الإسلام من حيث الحجم والتنظيم والتأثير.

ويعود تاريخ تنظيم أمة الإسلام إلى عام 1930م حين ظهر رجل ذو ملامح عربية في مدينة ديترويت Detroit، كبائع متجول في أحياء السود، لاقت بضائعه التي قال بأنها من موطن السود الأصلي في إفريقيا إقبالا، وخاصة من النساء، ثم سرعان ما بدأ يلقى اهتماما من الرجال، وخاصة فئة الشباب، الذين وجدوا في أحاديثه عن موطن السود الأصلي وتاريخهم المفقود صداً قوياً، في وقت عانى فيه السود مرارة الأزمة الاقتصادية العالمية لعام 1929م التي عمّتَ الولايات المتحدة، ومرارة التمييز العنصري، التي بلغت ذروتها حين حاول البيض مواجهة الأزمة الاقتصادية بطرد عمالهم السود.[9]

وتؤكد معظم المصادر والدراسات التي تناولت حركة أمة الإسلام بأنه لا يعرف عن أصل ذلك الغريب شيء، سوى ما قاله هو عن نفسه بأن اسمه فاردW. D. Fard وأنه جاء من مكة المكرمة[10]، غير أن كثيرا من القصص والروايات المتضاربة انتشرت حول موطنه الأصلي، فمنهم من قال بأنه عربي من فلسطين، وآخرون قالوا بأن والده سوري الأصل، أما بعض أتباعه فقالوا بأنه ابن لأحد أثرياء قريش، وأنه درس في لندن ليتسلم منصب سياسي رفيع في حكومة الحجاز، لكنه ضحىّ بهذا المستقبل لينقذ السود في أمريكا من

محنتهم.[11] وسرعان ما تحول فارد من مجرد بائع متجول إلى (نبي) بنظر أتباعه، وبعد أن كان يقصّ على مستمعيه القصص عن موطن السود الأصلي، ويقدم لهم نصائح حول الغذاء والصحة، بدأ تدريجيا يهاجم أخلاق الرجل الأبيض في أمريكا، ثم بدأ يهاجم الإنجيل.[12]

وليقدم إلى أتباعه كتابا بديلا عن الإنجيل قام بتأليف كتابين: الأول بعنوان)أسرار الطقوس عند أمة الإسلام) The Secret Ritual of the Nation of Islam والثاني (أمة الإسلام التائهة التي وجدت) Lost Found Nation of Islam ولأن البيوت ما عادت تتسع للأعداد المتزايدة التي انضمت إلى الدين الجديد فقد استأجر قاعة كبيرة وأطلق عليها اسم محفل رقم (1) Temple No 1 وأسس كذلك مدرسة كبيرة ضمّت الصفوف الابتدائية والثانوية، وأطلق عليها اسم الجامعة الإسلامية Islam Universityاهتمت بتدريس الرياضيات والفلك، وألحق بها صفوف تدريبية للبنات المسلمات، لتدريبهن كيف يصبحن أمهات وزوجات.[13]

ولم يغفل فارد الناحية الأمنية، فقد أسس تنظيما شبه عسكري، هدفه الحفاظ على أعضاء الحركة، من أي اعتداء، وخاصة من الشرطة، وأطلق على هذا التنظيم ثمرة الإسلام Fruit of (Islam)، وبحلول عام 1934م بلغ عدد الأعضاء التابعين للحركة الجديدة حوالي 8 آلاف عضو.[14] وفي حزيران من ذلك العام اختفى فارد في ظروف غامضة، والى الآن لم يعرف السرّ في اختفائه المفاجئ، فبينما ادعى بعض أتباعه بأنه (الإله) الذي بلغّ الرسالة إلى اليجا (الحاج) محمد Elijah Muhammad [15] أحد أهم القيادات في الحركة ثم اختفى، ذكرت تقارير أخرى أنه شوهد على ظهر مركب متجه إلى أوروبا، وهناك من حاول الربط بين اختفاء فارد وبين تولي الحاج محمد زعامة التنظيم من بعده، ولم يتردد بعض أتباع فارد من توجيه الاتهام إلى شرطة ديترويت بأنها المسؤولة عن اختفائه.[16]

تعرض تنظيم امة الإسلام إلى الانقسام بعد الاختفاء المفاجئ لمؤسسه، وكان من ابرز قادة التنظيم شخص يدعى (عبد المحمد) Abdul Muhammad الذي انسحب من التنظيم، وأسس فرعا مستقلا وبنى مسجدا له ولأتباعه في ديترويت، لكن هذه الحركة الانشقاقية لم تدم طويلا، إذ تلاشت لصالح الفرع الأقوى من التنظيم، والذي قاده الحاج محمد، ونقله من ديترويت إلى شيكاغوChicago، وأسس لأتباعه المسجد رقم (2)[17] ومن هناك وضعت القواعد الأساسية (لحركة المسلمين السود في أمريكا) وأصبحت قوة سياسية وحركة جماهيرية اعتبرت الأقوى والأخطر في تاريخ الأمريكيين السود على الإطلاق.

مبادئ التنظيم وأفكاره:

ارتكزت أمة الإسلام في دعوتها على مجموعة من المبادئ والقواعد الأساسية، للوصول إلى الأهداف النهائية للحركة، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:-

1- أن الرجل الأبيض شيطان، وهو السبب في حروب الأرض ومآسيها منذ القدم، ولا يرغب بمنح السود حقوقهم، ويتساوى في ذلك بيض الجنوب مع بيض الشمال، وتستبعد الحركة أن تكون حفنة من بيض الجنوب قادرة على منع بيض الشمال والغرب والشرق من إعطاء السود حقوقهم، التي كفلها

الدستور الأمريكي، بل أنها مؤامرة متفق عليها بين جميع سكان أمريكا البيض على وضع الأسود في موضع دوني.[18]

2- نادى التنظيم بالاستقلال التام للسود عن البيض، ومن مختلف النواحي، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولكن فكرة الاستقلال لم تتبلور جيدا في فكر التنظيم، إذ لم يحدد القادة والدعاة متى سيكون ذلك، وأي المناطق يرغب بها السود موطنا لهم، وليس في مخططات السود أن يهاجروا من أمريكا إلى إفريقيا أو آسيا، بل اعتقدوا بأن موطن الرجل الأبيض هو أوروبا، أما السود فباقون في أمريكا، ولم يعلن المسلمون السود عن نواياهم فيما يتعلق بالمكان الذي سيقيمون عليه دولتهم المستقلة، واكتفى القادة بالتلميح عن (أمة مستقلة في أمريكا) و(أرض طيبة في قلب أمريكا) وحدد بعض منهم الولايات التي ينوون الانفصال بها بولايتين أو ثلاث،[19] بينما حددها البعض الآخر بتسع أو عشر ولايات.

وأكد الحاج محمد بأن مطالب السود بأرض مستقلة في أمريكا تستند إلى حجتين، الأولى تقول بأن الرجل الأبيض سرق أرض أمريكا من الهنود الحمر، الذين هم أخوة للسود. أما الثانية وتستند إلى أن السود عملوا لأكثر من 300 عام عبيداً، ثم عملوا أكثر من مئة عام عبيداً بعد أن نالوا حريتهم، وهذا يعطيهم الحق في حصة من هذه الأراضي.[20] وأن عملية الانفصال يجب أن تتم تدريجيا؛ إذ يبدأ الأمر باتحاد السود فيما بينهم على مستوى العلاقات الشخصية، ثم يتطور الأمر إلى الناحية الاجتماعية والاقتصادية، وأخيرا الناحية السياسية حين يتحقق الانفصال الكامل عن البيض.

3- رفض المسلمون السود فكرة اندماجهم داخل المجتمع الأمريكي، وإلى أن يتحقق الحلم النهائي بالاستقلال، لا بدّ من الحفاظ على طهارة الجنس الأسود، أخلاقيا وبيولوجيا.[21]

4- رأى المسلمون السود في شعوب العالم الملونة Colored People امتدادا طبيعيا لهم، واعتبروهم ضحايا لجرائم البيض، وارتكزوا في نظرتهم تلك إلى معاناة الشعوب الخاضعة لاستعمار القوى الأوروبية. واعتبروا المسلمين في الأقطار الإسلامية إخوانهم في الدين، على الرغم من اعترافهم بوجود خلافات عقائدية كبيرة بين معتقداتهم وبين الدين الإسلامي الذي تدين به تلك الشعوب، إلا أن ذلك لم يمنعهم من التأكيد على أن مسلمي العالم إخوانهم في الدين، وأن تلك الخلافات هي خلافات مذهبية طبيعية، ومن هنا جاءت زيارات بعض قادة التنظيم إلى كثير من البلدان العربية والإفريقية المسلمة، وخاصة زيارة زعيم تنظيم أمة الإسلام الحاج محمد إلى مكة المكرمة وتأديته لمناسك الحج في عام 1960م، والمراسلات مع بعض القادة العرب وخاصة الرئيس جمال عبد الناصر[22]. والرحلات المتكررة التي قام بها الحاج محمد وأبناؤه ومبعوثه الخاص مالكولم اكس Malcolm X[23] إلى كثير من بلدان العالم الإسلامي.[24] ولتمتين العلاقات بين المسلمين السود وبقية المسلمين من مختلف دول العالم المقيمين في أمريكا، أسس التنظيم منظمة (طبول آسيا وإفريقيا) Asian African Drums وكذلك مشاركته في مختلف المناسبات والمؤتمرات التي أقيمت في أمريكا والمتعلقة بشؤون العالم الإسلامي، وإظهاره العطف والتأييد المستمر للقضايا العربية، وخاصة القضية الفلسطينية.[25]

إدارة التنظيم وطبيعته:

اعتمد تنظيم أمة الإسلام السريّة في كثير من جوانبه، وخاصة فيما يتعلق بالأعداد الحقيقية للأعضاء، والمهام الموكلة للقيادات، ولكن من الواضح أنه اتبع نظاما إداريا مركزيا دقيقا، حيث تركّزت شؤون إدارة الجماعة بيد الحاج محمد، والجميع امتثل لأوامره دونما تردد، وهذا نابع من إيمان القيادات البارزة بأن محمد هو (النبي)، وأنه لا زال على اتصال مع (الله) (فارد) وبالتالي فان جميع تعاليمه وأوامره يجب أن تنفذ دون جدل أو نقاش. وحتى وإن ظهرت شخصيات قيادية في التنظيم، وأوكلت إليها مهام متنوعة وحساسة، فان ذلك لا يعني أنه من الصعوبة إزاحة تلك الشخصية وتنحيتها، وربما عزلها نهائيا وتجريدها من العضوية، فجميع ذلك "يصار إلى تنفيذه بمجرد إشارة من الحاج محمد". فبيده قبول عضوية الأفراد وبيده إنهائها أو تجميدها.[26]

أدار الحاج محمد التنظيم من المسجد رقم (2) الكائن في شيكاغو، ساعده في ذلك أبناؤه الستة، فأكبرهم والس د. محمد Wallace D. Muhammad، الذي سافر كثيرًا في سبيل التنظيم، بينما شغل أخوه هربرت Herbert منصب مدير العلاقات العامة والسكرتير الإداري الأول للمسجد رقم (2) والحاج ج.ر J.R المسئول الثاني عن(ثمرة الإسلام)[27] ومن غير أبناء الحاج محمد برزت شخصية مالكولم اكس المنفذ المباشر لشؤون التنظيم، والمبعوث إلى الأمم الإسلامية في آسيا وإفريقيا، وهو خطيب التنظيم والناطق باسمه. أما صهر الحاج محمد ريموند شريف Raymond Sharrief فهو كاتم أسرار التنظيم، ومدبر أعماله وصفقاته التجارية، والقائد الأعلى للأمن السري (ثمرة الإسلام). ولكل مسجد إمام، وقد بلغ عدد مساجد التنظيم في عام 1960 69 مسجداً موزعة في 27 ولاية. والإمام مسؤول عن إدارة المسجد، وبث الأعضاء لجلب منتسبين جدد، وتبع الحركة جناح إعلامي قام بطباعة النشرات حول الحركة، ليقوم الدعاة بتوزيعها على الأمريكيين السود.[28]

واعتمدت أمة الإسلام على عدد من النساء الشهيرات وتسلمن مراكز قيادية في التنظيم، مثل كلارا Clara زوجة الحاج محمد، حيث كانت همزة الوصل بينه وبين قيادات التنظيم في كثير من الأحيان، خاصة حين أدخل الحاج محمد السجن. ولوسي اكس Luci X وعملت رئيسة صفوف تدريب الفتيات المسلمات، وثلما اكسThelma X و بنتيا اكس Bentya X اللتان كتبتا في مختلف منشورات التنظيم.[29]

ومن باب الحرص على وجود جهاز يقوم بمهمة المحافظة على الأمن والنظام، فقد تأسس جهاز (ثمرة الإسلام) وأوكلت إليه كثير من المهام، منها تأمين الحرس الشخصي للحاج محمد، ولكبار القادة. وحماية مساجد التنظيم من أي اعتداء، ومراقبة الأعضاء، وكتابة تقارير حول مدى التزامهم بالتعاليم، والتبليغ فيما إذا ارتكب أحدهم خطأ يشكل خروجا على التعاليم المتبعة، كشرب الخمر وتعاطي المخدرات والزنا، كما وألحق بهذا الجهاز محكمة مهمتها إنزال العقوبة بالأعضاء المخالفين، حيث صنّفت المخالفات إلى ثلاث درجات، الأولى وهي الجنح الخفيفة، وقد تنزل عقوبة بمقترفها لا تعدو تكليفه ببعض الأعمال الإضافية في مساجد التنظيم. أما الثانية فهي المتعلقة بالجرائم المتوسطة، وقد تصل عقوبتها إلى عزل المسلم لمدة تتراوح ما بين 9 أيام إلى خمس سنوات، يحظر عليه التعامل خلالها مع أعضاء التنظيم أو دخول المساجد أو الاستفادة من الامتيازات أو الخدمات التي يقدمها التنظيم لمنتسبيه. والثالثة فهي

الخاصة بالجرائم الكبرى، وتكون عقوبتها الفصل النهائي من التنظيم. وتوزّع أعضاء ثمرة الإسلام على المساجد على شكل مجموعات، لكل منها قائدها الذي بدوره تبع القائد الأعلى للجهاز في شيكاغو.[30]

برامج التنظيم وأساليبه:

لتنظيم أمة الإسلام برامج سياسية واقتصادية واجتماعية، منها ما كان واضحاً للعموم ومنها ما كان حكراً على القيادات العليا، وبعضها لم يعرفه إلا الحاج محمد، خاصة فيما يتعلق بالناحية السياسية، فالهدف النهائي للتنظيم شيء لم يتحدث به إلا الحاج محمد، وتصريحات كثير من قياديي التنظيم كانت مبهمة، خاصة فيما يتعلق بالطرح أو الحل للخروج من مأزق العنصرية بين البيض والسود في أمريكا. وهناك تضارب في تصريحات الحاج محمد نفسه حول هذه المسألة، ففي إحدى خطبه أعلن بأن الحل يكمن في عودة البيض إلى أوروبا، وبقاء السود في أمريكا، وفي خطبة أخرى لمّح إلى جزء من أرض أمريكا يستقلون به، وكثيرا ما أنكر على الحكومة الأمريكية دعمها المتواصل لإسرائيل، وقال بأن السود هم أولى بتلك المساعدة، واقترح أن يسمح للسود بإقامة دولتهم في أمريكا، بدعم من حكومة أمريكا الملزمة بذلك الدعم، نتيجة خدمات السود الكبيرة للبيض، واقترح أن تستمر أمريكا بتمويل دولة المسلمين المقترحة لمدة 25 عاما. [31] ولم يوافق التنظيم على استخدام قوة المسلمين السود لدعم الرجل الأبيض، أو أي أسود غير مسلم، وفضّل المسلمون السود عدم التصويت في الانتخابات الأمريكية، وعلّلوا ذلك بما يلي:

1- رغبتهم في تأكيد شخصيتهم المستقلة عن البيض، وارتباطهم مع الأقطار الآسيوية والإفريقية.[32]

2- اعتقادهم بأنه من السخف انتخاب رجل أبيض للإدارة، وشكّك المسلمون السود في نوايا الرؤساء الأمريكيين في منح السود حقوقهم، ورفضوا حجج بيض الشمال حول معارضة بيض الجنوب لتمرير كثير من القوانين التي تصبّ في صالح السود.[33]

3- إبقاء عدد أعضاء التنظيم وقدراته سرا؛ فشعاره فيما يتعلق بهذه الناحية (إذا لم تصوت فلا أحد يعلم قوتك الحقيقية)، ولكنهم أكدوا أنهم سيصوتون إذا ما طلب منهم الحاج محمد ذلك، وبالطريقة التي يريدها.[34] لكن تحولا في برنامج التنظيم السياسي طرأ منذ عام 1963م، حين بدأت دعوة للسود لتوحيد صفوفهم في الانتخابات المقبلة، وأن ينتخبوا مرشحين بمحض اختيارهم، وأن لا يسيروا في ركاب المرشحين الذين اختارهم لهم البيض.[35] ونبّه التنظيم في دعوته إلى أن ملايين السود في أمريكا، قادرة على ترجيح كفّة السياسة الأمريكية في الاتجاه الذي يخدم مصالحها، وكانت نقطة الحسم في ذلك الموقف، حين أعلن الحاج محمد أنه لا بدّ من اختيار مرشحين مؤتمنين على مصالح السود حتى لو كانوا مسيحيين بيض.[36]

وعلل كثيرون أن الغموض الذي أحاط ببرنامج التنظيم، وبشخصية زعيمه الحاج محمد، هو السبب في النظرة إليه على أنه الأكثر خطورة، حيث أطلق على زعيمه لقب(الرجل الأسود الذي لا يخاف في أمريكا)The Most Fearless Black Man in America.[37] وفي هذه الناحية لعبت الصحافة الأمريكية دورا مهما في تعريف الجمهور بالتنظيم وبرامجه وقيادته، وأثارت جدلا حول قائده وكتاباته، وخاصة صحف السود، حتى غدا الحاج محمد من أكبر الكتّاب السود حجة وقدرة على الحوار.

ولم يكتفِ التنظيم بما يكتب ويذاع عنه، سواء في الصحف أو في المقابلات التلفزيونية والبرامج الإذاعية، والتي بدأت منذ عام 1959م، بل اعتمد على نشر مقالات دورية في صحف ذات شهرة، مثل

صحيفة بيتسبرغ كورير Pittsburgh Courier، لكن كتابات الحاج محمد والسرعة الكبيرة التي انتشرت بها أفكاره جعلت جماعة من البيض تلجأ إلى شراء امتياز الصحيفة ابتداء من عام 1959م،[38] لذا انتقل التنظيم إلى صحيفة لوس انجلوس هيرالد ديسباتش Los Angeles Herald Dispatchالتي سرعان ما أصبحت الناطق باسمه ، وجرى توزيعها في مختلف المدن الأمريكية. وتمشيا مع إعلان التنظيم رغبته في زيادة عدد أعضائه إلى مليون عضو في عام 1961م أخذت تصدر مجموعة من المطبوعات والصحف الخاصة به. وكان من أهمها:

1- كتاب الحكمة العلياThe Supreme Wisdom وهو الأساس الذي اعتمد عليه التنظيم في نشر عقيدته، وفيه الحلول المقترحة لمشكلة السود في أمريكا. وتناولت صفحاته ال 56 مواضيع مختلفة حول المسيحية والرجل الأبِيض، وعن الاختلاط ومساوئه.

2- مجلة الرسول The Messenger وهي مجلة أشرف القيادي مالكولم اكس على تحريرها، تناولت فعاليات التنظيم ونشاطاته، وخاصة مدارس التنظيم ونشاط المرأة المسلمة.

3- مجلة الأخبار الإسلامية The Islamic News وصدر العدد الأول منها في تموز 1959م وركزت على شرح خطب الحاج محمد.

4- مجلة محمد يتكلم Mr. Muhammad Speaks وصدر العدد الأول منها في أيار 1960م، وركزت على فكر التنظيم، ومنهاجه في العمل، وأظهرت صورا من تعصب البيض تجاه السود.

5- مجلة سلام Salaam وصدر العدد الأول منها في تموز 1960م، وخصص جزء كبير منها لإظهار علاقات قادة التنظيم الخارجية، وزياراتهم إلى بلدان العالم الإسلامية.

واستخدم التنظيم المذياع والتلفاز لبث تعاليمه بين جمهور السود، ولمعت شخصية مالكولم اكس في هذا المجال، حيث مثّل التنظيم في كثير من المقابلات الإذاعية والتلفزيونية، واستخدم المسلمون السود المذياع لإعطاء المحاضرات وللتعريف بأفكارهم، وكان لهم 7 محطات إرسال في سبع مدن أمريكية.[39]

كما ركّز التنظيم في تعاليمه على أموال الأفراد وكيفية إنفاقها، فقوانين أمة الإسلام منعت الأعضاء من ممارسة المقامرة والتدخين وشرب الخمر، مما انعكس ايجابيا على حياة الأفراد من الناحية المادية، إذ أصبح بإمكانهم ادخار الأموال، وتوظيفها خدمة لصالح الفرد أولا، ولصالح بقية الأعضاء، إذ كُلف كل عضو بدفع نسبة مئوية من دخله السنوي، لأغراض محلية تعلّقت بالجماعة، واعتمد التنظيم لرفد ميزانيته أيضا على بعض المناسبات الدينية لجمع تبرعات الأعضاء، ففي ذكرى مولد (فارد) الذي يصادف 26 شباط من كل عام، يقوم التنظيم بجمع تبرعات كثيرة، ففي عام 1960م وصل المبلغ المجموع في هذه المناسبة في شيكاغو وحدها، إلى نصف مليون دولار.[40]

ولوحظ تحسن حالة الأفراد الاقتصادية لمجرد انضمامهم إلى أمة الاسلام، فغالبيتهم كانوا من فئة العاطلين عن العمل والمشردين، ثم سرعان ما أخذ التنظيم بيدهم، وبفضل الدعم الذي تلقاه الأعضاء من إخوانهم في الدين، هجروا الأحياء الفقيرة، ولبسوا ثيابا نظيفة، ومنهم من ركب سيارات.[41] أما فيما يتعلق

بالعلاقات الاقتصادية مع البيض، فقد آمن التنظيم بأنه ليس من السهولة تحقيق الانفصال عن البيض طالما هم بحاجة إليهم، ولهذا ركّز في دعوته على الاستقلال الاقتصادي، ولتحقيق ذلك أكد على ضرورة حبّ العمل لدى أعضائه، والابتعاد بهم عن مظاهر البذخ والترف، وحذّرهم من خطورة العيش بمستوى اقتصادي يفوق دخلهم، وأدخل برامج اقتصادية كبيرة، إذ امتلك المسلمون السود في النصف الأول من القرن العشرين كثير من: المطاعم والمخازن والفنادق والمخابز في شيكاغو. وامتلك مزارع كبرى في ميتشغان وجورجيا. وحرص على إنشاء مخازن كبيرة للبضائع في معظم المدن، ليقصدها الأعضاء لتأمين احتياجاتهم.[42]

وأقام التنظيم العديد من المعارض الاقتصادية، ليتمكن المسلمون من اطلاع رجال الأعمال على مشاريعهم وليستفيدوا من تجارب الآخرين. والتنظيم لم يرفض فكرة عمل المسلم في مؤسسة يملكها البيض، ومبرره في هذه الناحية أن أي عمل شريف مباح، طالما يؤمّن للعامل مصدر دخل يجّنبه الوقوع فريسة الدين، وخاصة الاستدانة من الأمريكيين البيض واليهود. وشدد في تعاليمه على مفهوم المقاطعة الاقتصادية، بحيث لا يشتري المسلم إلا من أخيه المسلم طالما أمكنه ذلك، وأصدر كثيرا من النشرات الاقتصادية الإرشادية والتوعوية، حول الدخل السنوي للسود في أمريكا والذي بلغ 20 بليون دولار في عام 1960م، وأن هذا الدخل يعادل الدخل القومي لبعض الدول المستقلة، وان بإمكان السود في أمريكا تسخيره لخدمة مصالحهم، وتحقيق اكتفاء ذاتي عن الرجل الأبيض، فيما لو تم توظيف هذه الأموال في مشاريع اقتصادية خاصة بالسود.[43]

وفيما يتعلق بالناحية الاجتماعية، فقد اهتم التنظيم بالأفراد اهتماما واضحا، وامتاز أعضاء أمة الإسلام بميزات عديدة أهمها:-

1- صغر السنّ. إذ أن أعمار حوالي80% منهم تراوحت ما بين(17-35)، وحتى القادة كانوا من الشباب.[44] وهذا نابع من طابع التنظيم وبرنامجه الحيوي، الذي يصعب تنفيذه إلا بالاعتماد على عنصر الشباب، ولوحظ أن التنظيم لا يعير انتباها كبيرا لكبار السن، خاصة وأن تلك الفئة متمسكة بمعتقداتها الدينية لدرجة كبيرة وأنه من الصعب تحويلها عن دينها.[45]

2- أن طابع التنظيم ذكوري، إذ غلبت عليه فئة الرجال، وهذا لا يعني أنه أهمل المرأة، بل أولاها تقديرا كبيرا، وعهد إليها ببعض المهام، إلا أن مسؤولية التنظيم المباشرة وقعت على عاتق الرجال وحدهم.

3- أن غالبية الأعضاء من فقراء السود، ومن الطبقة الكادحة ذوي الدخول المتدنية، فالتنظيم كسب أعضاءه من بين العمال والحرفيين، أما أفراد الطبقة الوسطى فشكّلوا نسبة ضئيلة فيه.[46]

4- رفض التنظيم عضوية السود من غير الأمريكيين، ورحب بمسلمي العالم وغير المسلمين من السود كضيوف عليه، ولكنه لم يقبل عضويتهم،[47] علما أن التنظيم أولى عناية كبيرة للعرب المسلمين المقيمين في أمريكا، واعتمد عليهم في بعض الوظائف، وخاصة في مجال تدريس اللغة العربية، فأكبر مدرسي اللغة العربية في مدارس التنظيم كان الشيخ ذياب من فلسطين.[48]

5- أن غالبية الأعضاء مسيحيون سابقون، وبروتستانتيون تحديدا، ووجد قياديون في التنظيم كانوا مبشرين في الكنائس قبل انضمامهم إليه، وعلّل أولئك تخليهم عن ديانتهم لصالح تنظيم امة الإسلام، بحقدهم على كنائس البيض، بسبب سياساتها العنصرية، وهو ما دفعهم للانضمام إلى التنظيم،[49] كما أنه قبل في عضويته أصحاب السوابق من مجرمين، ومدمني مخدرات، وزناة وأعاد تأهيلهم حتى أصبحوا أعضاء منتجين وصالحين، بعكس الكنيسة البروتستانتية، التي ترددت كثيرًا في قبول مثل هؤلاء في عضويتها.[50]

واعتمد المسلمون السود كثيراً في نشر فكرهم وعقيدتهم بين السود، على المدارس التابعة لهم، التي أنشأوها لتلك الغاية، وقد لاقت مدارسهم إقبالا شديدا من قبل الطلاب السود المسلمين، والطلاب السود الفقراء من غير المسلمين، وركّزت المدارس التابعة للتنظيم على نشر ثقافة الإنسان الأسود، ومحو صفة الجهل والتخلف التي لصقها به البيض، ووجد الطلاب في هذه المدارس خلاصا من مدارس البيض، التي مارست العنصرية بأبشع صورها، وفي ستينيات القرن العشرين، كان للتنظيم مدرستان إسلاميتان (الجامعة الإسلامية)؛ الأولى في شيكاغو والثانية في ديترويت.[51] وألحق بهما مراكز لتدريب الفتيات المسلمات ليصبحن زوجات صالحات، وأمهات على قدر من الثقافة بحيث يخرجّن أجيالا جديدة مؤمنة بأفكار التنظيم وأهدافه.

واعتبر المسمون السود المسجد معلّمهم الأول، والجامع الذي يلتقون فيه بحيث يشكلون مجتمعا خاصا بهم، فيه يتعلمون مبادئ دينهم، ومنه يتلقون النصائح المهمة في حياتهم اليومية، ومنه تنطلق ثقتهم بأنفسهم وبأنهم ليسوا فئة معزولة منبوذة كما حاول البيض جعلهم.[52]

مما سبق تتضح لنا مجموعة من العوامل والمؤثرات، ساعدت في نجاح تنظيم أمة الإسلام، وجعلت منه تنظيما سياسيا واقتصاديا ودينيا متميزا، جعل السكان البيض، وحكومة الولايات المتحدة الأمريكية تنظر إليه بعين الريبة والشك، خاصة في ظل الزيادة المستمرة والإقبال الشديد من قبل جماهير السود على الانخراط في صفوف التنظيم، ويمكن إجمالها فيما يلي:-

1- استفاد التنظيم كثيرا من سياسة التمييز العنصري التي تغلغلت في الولايات المتحدة الأمريكية في تلك الفترة، ووضوح الرؤيا لدى شريحة كبيرة من السود بأن مماطلة البيض في منح السود حقوقهم المدنية، هي سياسة مدروسة، الهدف منها إبقائهم مواطنين من الدرجة الثانية، وعدم جدوى المطالبات المتكررة من الحركات والمنظمات الأخرى، وبالتالي اتجه السود إلى حركة أكثر تطرفا في طرحها وأهدافها.

2- وكحركة دينية، استطاع المسلمون السود وفق برامجهم المتعلقة بإعادة تأهيل المجرمين وقبول عضويتهم أن يرفدوا أنفسهم بمزيد من الأعضاء، الذين رفضتهم بيئتهم السابقة، ووجدوا في أمة الإسلام مجتمعا جديدا لا يحاسبهم عما كان، بل عّما سيكون منهم، بدأ من تاريخ انخراطهم في صفوف التنظيم. وحصل تنظيم أمة الإسلام على الإذن بدخول دعاته إلى بعض السجون في أمريكا،

والدعوة لديانتهم وتعاليمهم بين السجناء، واعترفت كثير من إدارات السجون بأن نشر المذهب الإسلامي بين السجناء جعل منهم أشخاصا أكثر استقامة.[53]

3- وجد التنظيم في المهاجرين من الولايات الجنوبية هربا من التفرقة العنصرية صيدا ثمينا، إذ استقبلهم التنظيم ببرامجه وأفكاره، وأمدّهم بالمساعدات الممكنة، وهيأ لهم السبل في مجال العمل والخدمات الاجتماعية.

4- أصبحت أخوية التنظيم عامل جذب لكل من أراد الخروج من عزلته، فقد انقسم السود إلى طبقتين: الطبقة الوسطى، والتي رفضها البيض، ورفضت هي كذلك الاحتكاك مع الطبقة الثانية، وهي طبقة الفقراء والكادحين السود، التي عزلها البيض وأقصوها عن الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وعاشت معزولة، ميزتها الفقر والبطالة، وانعدام الخدمات؛ فوجدت تلك الفئات في تنظيم أمة الإسلام بيئة اجتماعية جيدة، وأخوة حقيقية أغنتهم عن البيض في كثير من الحالات. وقد حرص التنظيم على تدعيم الروابط بين أعضائه بشتى السبل، فحين كانت الشرطة تلقي القبض على أحد أعضاء أمة الإسلام سرعان ما يجتمع مئات من أعضاء التنظيم في الشارع المؤدي لمركز الشرطة، بانتظار ما سيحدث، وأحيانا كان التنظيم يرسل محاميا للتأكد من سلامة الإجراءات المتخذة، مما حدّ من عنف الشرطة المتعارف عليه ضد السود، وفي الوقت نفسه شعر الأعضاء بأنهم أفراد في جماعة ترعاهم وتهتم بهم.

5- الشهرة التي اكتسبها التنظيم بسبب اهتمامه بنظافة أعضائه، والابتعاد بهم عن الجرائم والعادات السيئة، وتركيزه على ظهور أعضائه بمظهر لائق يناسب السود الذين هم أصل البشرية وسادتها من وجهة نظر قيادة التنظيم. والدور الكبير الذي اضطلعت به الصحافة في إظهار التنظيم وتقديمه إلى الجمهور من خلال الصحف التي أشرف عليها التنظيم، أو تلك المناوئة له.

موقف المجتمع الأمريكي من تنظيم أمة الإسلام:

أحدث تنظيم المسلمون السود في الولايات المتحدة الأمريكية ردود فعل مختلفة في المحيط الذي ولد فيه، سواء على المستوى الرسمي أو على المستوى الشعبي، ويمكن تلخيص تلك الردود فيما يلي:-

أولا: السكان البيض والإدارة الحكومية. فمن الناحية الرسمية وعلى مستوى أجهزة الأمن وتصريحات المسئولين، كان من المتوقع أن تثير أفكار التنظيم ونظرته إلى البيض وسلطتهم، ردة فعل عنيفة لدى الدوائر الأمنية والرسمية، لكن ذلك لم يحدث. فباستثناء بعض المصادمات القليلة بين أعضاء من التنظيم وبين الشرطة لم يلاحظ أي ملاحقات أمنية أو اعتقالات واسعة في صفوفه. وقد حالت مجموعة عوامل دون حدوث صدام مباشر بين أتباع التنظيم وبين السلطات الأمريكية، أهمها:

1- أن التنظيم لم يشارك في المسيرات والتظاهرات التي عمّت مختلف المدن الأمريكية مطالبة بحقوق السود، ذلك أنه انطلق من مبدأ مختلف في علاقته مع المجتمع الكبير الذي عاش فيه، فالتنظيم لم يطالب بالاندماج والذوبان داخل المجتمع الأمريكي، كما طالبت غيره من الحركات والتنظيمات التي

أنشأها السود، بل على العكس من ذلك، فقد اعتبر ذلك (عيبا)، ومخالفا لأهدافه المرتكزة إلى مبدأ الانفصال عن جسم الدولة الأمريكية، والاستقلال عن سلطتها،[54] وهذا جنّب التنظيم كثيرا من الإشكاليات التي قد تنشأ فيما لو شارك بتلك الاعتصامات والتظاهرات والاحتجاجات، مما جعل السلطات الأمريكية بعيدة نسبيا عن إيجاد مبررات للزج بأعضاء التنظيم في السجون أو حلّ التنظيم لدوافع أمنية.

2-أنه على الرغم من الهجوم الصريح من قبل قادة التنظيم على الرجل الأبيض والسلطة البيضاء إلا أن الحلول والبرامج السياسية التي اتبعها التنظيم في هذا المجال، جنّبه مسألة تدخل السلطة المباشر في شؤونه، فقد أدركت القيادة المخاطر التي قد تحيط بها إن هي أظهرت نفسها كحركة انفصالية قومية، ولذلك أرجعت حلولها إلى مسائل أدبية – دينية، حيث (ستنهار سلطة البيض قريبا، عقابا من الله على الذنوب التي اقترفوها بحق السود)، وراوغ التنظيم كثيرا في إعطاء تفاصيل حول برامجه السياسية، وأحاطها بهالة من الغموض والضبابية، وإذا كان لديه برامج عملية في هذا الشأن فقد احتكرها الحاج محمد وبعض القادة المقربين منه، وفي هذا الشأن قال مالكولم اكس (إن الذين يقولون لا يعرفون، والذين يعرفون لا يقولون)[55] وفي هذا القول إشارة واضحة إلى أن أتباع التنظيم لم تكن لديهم فكرة عما يخبئه لهم قائدهم الحاج محمد، فهم على ثقة بأنه سيخلصهم، أما الزمن والكيفية فأمرهما متروك له.

3- استفاد التنظيم من الفشل الذي حلّ بحركة ماركوس جارفيMarcus Garvey[56]، وفهم الدرس جيدا بأن اختار لنفسه مظهرا دينيا أكثر منه سياسيا، وقد لعب الإسلام وعلاقات التنظيم المتشعبة مع دول العالم الإسلامي دورا في النظرة إلى المسلمين السود من قبل السلطات الأمريكية على أنها حركة دينية، وامتداد لدين سماوي معترف به عالميا، وأن أي تدخل سافر في مواجهة التنظيم ستكون له انعكاساته على علاقة أمريكا بدول العالم الإسلامي، وسيعتبر خرقا للديمقراطية الأمريكية فيما يتعلق بحرية الأديان.

لكن ذلك لم يمنع السلطات الأمريكية ومكاتب استخباراتها من إبقاء التنظيم وأتباعه تحت المراقبة الدائمة، وأعلن قادة التنظيم مرارا بأن دوائر الأمن تبّث جواسيس كثر لكتابة تقارير مفصّلة عن أنشطة التنظيم وفعالياته. ولم تكن السلطات الأمريكية تتردد في التدخل أن حدث تجاوز من أحد قياديي التنظيم بالقول أو الفعل، فقد سجن الحاج محمد أربع سنوات (1942-1946) اثر تصريح له بأن السود يتمنون انتصار اليابان في الحرب العالمية الثانية.[57] وكما حدث حين حاول أتباع التنظيم في لوس انجليس Los Angeles في 27 آذار 1961م الحيلولة دون اعتقال اثنين من أعضائه، حيث تدخلت قوات الشرطة وقتلت واحدا من المقاومين، ودخلت المسجد وبحثت فيه عن أسلحة مخبأة. وفي مدينة منروMonro بولاية لويزيانا Louisiana اقتحمت قوات الشرطة في عام 1961م مسجدا للسود، وقبضت على عدد من الحضور بتهمة الإخلال بالأمن والتهديد بالاعتداء.[58] وكانت حكومة بعض الولايات رفضت منح المسلمين تصريحا بإقامة مدارس تابعة للتنظيم، حتى أن الحاج محمد أُدخل السجن لرفضه إرسال أحد أبنائه إلى المدارس الحكومية، ووجهت إليه تهمة إفساد قاصر.[59]

أما فيما يتعلق بالسكان البيض، فشأنهم في ذلك شأن موقفهم من السود كافة ، إذ نظر السكان البيض إليهم نظرة ازدراء، خاصة بسبب تصريحات قادة التنظيم حول الرجل الأبيض وشروره، وتشبيهه بالشيطان، ونعتوا الحاج محمد بأنه (متعهد الكراهية في أمريكا) و (معلم الكراهية) ووصفوا مالكولم اكس بأنه (أفعى هارلم). وشنّت كثير من صحف البيض هجوما على التنظيم وأهدافه وطالب بعضها الرأي العام الأمريكي بالضغط على الحكومة الأمريكية للتدخل بحلّ التنظيم ومطاردة أتباعه، ومن ذلك ما قاله كينيث كيننج Kenneth Kening، أحد أعضاء الكونجرس الأمريكي عن ولاية نيو يورك New York بأن جماعة جديدة حاقدة ظهرت في الولايات المتحدة تسمي نفسها (المسلمين) وتبشر بمذهب عنصري للزنوج ولا سامية متطرفة. إلا أن الحكومة لم تستجب لتلك الدعوات، وهذا ما أبعد التنظيم عن خطر الملاحقة، وجنّب الحكومة مخاطر عنف أتباع التنظيم فيما لو طلب منهم قائد التنظيم إثارة الفوضى والاضطرابات.[60]

وكانت أكثر الجماعات سخطا على المسلمين السود هي منظمة كلان Ku Klux Klan[61]، حيث شكّلت أفكار أمة الإسلام حول الرجل الأبيض تحديا لمعتقدات عصابة كلان، ومناداتها بتفوق الرجل الأبيض، وفي رسالة بعث بها جي ستونر J. Stoner مسؤول منظمة كلان في ولاية جورجيا في 10 نيسان 1961م الى الحاج محمد حذّره من تصريحاته حول الرجل الأبيض وادعائه بأن أمريكا زائلة لا محالة، وأن الرجل الأبيض شيطان، وتوعده بأن منظمة كلان ستعمل على إعادته وأبناء جنسه إلى غابات الكونغو[62].

ثانيا: موقف القيادات الزنجية التقليدية، إذا كان (الهدوء الحذر) ما وصفت به العلاقة بين تنظيم أمة الإسلام وبين الحكومة الأمريكية، فإن ذلك لا ينطبق على وصف العلاقة بين التنظيم وبين قيادة تنظيمات السود التقليدية، إذ دخل تنظيم أمة الإسلام مع أبرز قادة السود في أمريكا في حرب كلامية مكشوفة. حيث رافق صعود نجم التنظيم وزيادة شعبيته بين جماهير السود، ازدياد حالة العداء بينه وبين غالبية حركات السود وتنظيماتهم، وإن اتخذت في معظمها أسلوب التهجم الصحفي والإعلامي من كلا الجانبين، في محاولة كل منهما كسب المواقف وتجيير الأحداث بما يخدم مواقف وأهداف كل طرف. ومن أبرز تنظيمات السود المعادية لأمة الإسلام الرابطة الوطنية، ومؤتمر قيادة مسيحيي الجنوب، ويمكن أن نرجع أسباب تلك الخلافات التي نشبت بين الطرفين إلى ما يلي:-

1- الخلاف التقليدي بين التنظيمات، وهي أمور متوقعة بفعل عوامل المنافسة، لأن كل عضو في أي تنظيم هو عضو محتمل في التنظيم الآخر. ففي الوقت الذي أعلنت فيه بعض الصحف المقربة من أمة الإسلام أن عدد أعضائه بلغ نصف مليون في عام 1960م، وعن نيته زيادة العدد إلى مليون في نهاية العام الذي يليه، فان بقية المنظمات المعنية بأوضاع السود في أمريكا لم تحتمل هبوطها إلى درجة ثانية من التمثيل الجماهيري، خاصة وأن معظم هذه التنظيمات ادعت أنها المعبّر الوحيد عن تطلعات السود وطموحاتهم، وأنها خير من يمثلهم على الصعيد السياسي.

2- الخلاف الفكري حول الأهداف والأساليب. ففي الوقت الذي وضعت فيه تنظيمات السود كافة الاندماج الكامل وتفعيل قوانين الحقوق المدنية هدفا تسعى لتحقيقه، رفض تنظيم المسلمين السود هذا الطرح، واعتبره مؤامرة على الشعب الأسود في أمريكا، وأن وعود البيض للسود ما هي إلا تخدير لمشاعرهم المتأججة، وأن قادة السود الذين يتبنون هذه الأهداف خونة، قبضوا ثمن تنكرهم

لإخوانهم السود المضطهدين. وإن اندماج السود في مجتمع البيض، تدنيس للجنس الأسود، وأكد التنظيم على أن مجتمع البيض مجتمع منهار لا محالة، وتساءل عن الغاية من الانخراط في مجتمع منهار. إلا أن فئة كبيرة من السود، وخاصة من المنتمين إلى الطبقتين العليا والوسطى اعتبرت المسلمين السود مبشرين بالحقد، وبالكراهية بين أبناء البشر، ووصفت قادتهم بالانتهازيين.[63]

3- الدور الكبير الذي لعبته مؤسسات الحكم والإدارة، وشركات المال والأعمال الأمريكية في تهميش دور التنظيم، وإلصاق تهمة العنف به، في محاولة للتقليل من الإقبال عليه، وأكّد قادة تنظيم أمة الإسلام بأن للأمريكيين اليهود الدور الأكبر في إذكاء نار الحقد والخلاف بين التنظيمات السوداء، للحيلولة دون حدوث جبهة موحدة سوداء في مواجهة البيض.[64]

وفي عام 1959م اقترح الحاج محمد في مقابلة تلفزيونية أثنى فيها على الرابطة الوطنية لتقدم الملونين أن يتم إنشاء مجلس للسود، يشرف على شؤون الأمريكيين الأفارقة، يكون برئاسته، إلا أن رد الرابطة على هذا العرض للتعاون جاء على لسان روي ولكنز Roy Wilkins سكرتير الرابطة الذي وصف المسلمين السود بأنهم متطرفون، وان الرابطة تقف ضدهم تماما كما وقفت ضد عنصرية البيض. وبلغ الحد برئيس مجلس الرابطة ثورغود مارشال Thurgoo Marshall أن وصف المسلمين السود بأنهم (عصابة من الشاذين، تجمعت من السجون والمعتقلات، بعد أن تلقت دعما وتمويلا من عبد الناصر وبعض الساسة العرب)[65] واعتبرهم حركة خطيرة تهدد الرابطة وباقي الحركات المعترف بها قانونا. وجاء رد المسلمين السود على لسان مالكوم اكس الذي وصف مارشال بأنه (عم توم القرن العشرين)[66] وأن (وقت الحاج محمد لا يتسع للرد على نباح كل كلب حاسد قبض ثمن نباحه)[67] وعزى التنظيم مواقف مارشال إلى تبنيه لأفكار الصهيونية المتغلغلة في الرابطة، وأن هدفهم تحقيق مصالح اليهود الاقتصادية بدعوى مساعدة السود. لكن حدة الهجوم خفّت من كلا الجانبين، ففي عام 1960م وإثر إغلاق صحيفة تابعة للرابطة الوطنية بعد إعلانها الإفلاس، نتيجة مواقفها الداعية للاندماج، تبرع والس محمد، نجل زعيم المسلمين السود بمبلغ مادي بسيط،، وأثنى على جهود الرابطة في مكافحتها للعنصرية في أمريكا. وردّت الرابطة على هذه الخطوة الإيجابية بأن صرّح قادتها بأنهم يحترمون المسلمين السود، ويعترفون بالمستوى الأخلاقي الرفيع لأتباع التنظيم، وان اختلفوا معهم في النظرة إلى البيض. [68]

أما فيما يتعلق بمؤتمر قيادة مسيحيي الجنوب وقائده مارتن لوثر كنج[69]، فقد دخل الفريقان في صراع مستمر، فيما يتعلق بالإيديولوجية والتطبيق. فالمؤتمر تبّنى سياسة اللاعنف أسلوبا للمقاومة، وظل يأمل في الكنيسة المسيحية والخيرين من البيض، أن يهبوا السود حقوقهم المدنية كاملة، وانطلاقا من عقيدة التسامح الديني، طالب لوثر أتباعه بمقابلة كراهية البيض بالمحبة، وقد رفض المسلمون السود تلك المواقف، ووصفوها بالمتخاذلة، واتهموا لوثر بأنه عمل على تحويل عدد من السود من محاربين من أجل الحرية إلى عبيد قانعين، واستغرب التنظيم من لوثر وأتباعه ومن هم على شاكلته ممن يجلسون عنوة في مطاعم ترفض تقديم الخدمة إليهم، واعتبروه امرأ مخجلا أن يحاول السود إراقة ماء وجههم وعزة نفسهم وأصالة جنسهم الأسود، طلبا للجلوس على موائد البيض والتحدث إليهم.[70]

وحاولت الصحف التابعة للتنظيم التشهير ببعض مواقف لوثر ووصفتها بالمتخاذلة، فعندما احتَد الصراع في مدينة مونتغمري Montgomery بولاية ألاباما Alabama في عام 1955م بين البيض والسود، انسحب لوثر إلى أتلانتا لفترة من الوقت، وعلّقت صحيفة هيرالد ديسباتش على ذلك (بان لوثر تحول من سياسة (أدر خدك) إلى سياسة(أدر ظهرك)) ولم يعلق لوثر على تلك الاتهامات، ولكنه صرّح لاحقا بأن المسلمين السود جماعة حاقدة تبشر بمبدأ سيادة السود، وهو فكر مرفوض. لكن ذلك لم يمنع من التقاء قادة المسلمين السود مع قيادات المنظمات الأخرى المعنية بحقوق السود، ففي آب 1960م وجه تنظيم أمة الإسلام دعوة حضرتها معظم قيادات السود في الولايات المتحدة الأمريكية في حي هارلم بنيويورك، وأثنت على الحاج محمد وعلى جهوده في سبيل رفعة السود، مما خفّف حدة التوتر بين تلك التنظيمات وأكد لوماكس Lomax على أن وجود مصلحة مشتركة بين قيادات السود جعلتهم يعاودون النظر في مواقفهم تجاه بعضهم، خاصة بعد أن أصبح تنظيم المسلمين السود واقعا لا يستطيع أحد تجاهله، ومما قاله (في نيويورك، لا يمكن لأي قائد أسود أن يوّجه دعوة للتظاهر دون موافقة مالكولم اكس، لأن نفوذه يعادل نفوذ أربعة من أكبر قياديي حركة الحقوق المدنية مجتمعين)[71]

The Role Played By the Organization of the Nation of Islam (Black Muslims) In the United States toward the Civil Rights Movement (1945-1965)

Mohammad A. Bani Salameh, *Dept. of History,Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The post civil-war era (1865-1861) revealed that the liberation of black slaves was, for the most part, a military need. The government had no well-developed programs for merging and rehabilitating four million blacks who had just gained their freedom. This was fertile grounds for racist whites supported by racist cults to regain power over their ex-slaves through depriving them of their right to vote, instilling laws that secluded them from white societies, and intimidating them through imprisonment or even homicide. By the end of WWI, it had become crystal clear that the American society is actually two segregated and unequal societies.

As a result of political impotence, economic frustrations, and the huge social turmoil which inflicted the secluded black society, several organizations were formed aiming at merging blacks within the social fabric and providing them with equal rights compared to their white peers. Black Muslims on the other hand were skeptical and believed that this merger is a moral and biological insult to the black race. They also believed that seeking laws that guarantee the civil rights of blacks in the United States of America is nothing short of a conspiracy that seeks to neutralize and paralyze all potentials black Americans possess. The optimal solution for them was a complete political, economic, and social separation of the two societies.

The frustrations experienced by moderate black organizations throughout the successive American administrations lead them to seek more radical organizations. They ultimately found in the Nation of Islam a complete society through which they could reach their full potential and express their emotions. While American media was covering the traditional civil-rights movements, the Nation of Islam was working silently through a comprehensive agenda that sought strengthening the movement and adding to its active members. By the time the intelligence services realized the magnitude and dangers of this organization, neutralization of the movement was not a possible option. To limit the increasing numbers of blacks joining this movement, a series of laws were passed by the Kennedy and Johnson administrations in favor of black Americans.

Thus if we are to give credit to the traditional movements supported by the white liberals for all the legal accomplishments in favor of black Americans, we need to keep in mind that this was possible because the American administrations feared that the Nation of Islam might become an umbrella for all other organizations. With this, the American administrations succeeded in separating the Nation of Islam from the local base that feeds it.

قدم البحث للنشر في 2009/6/3 وقبل في 2009/12/23

الهوامش:

1 في 18 كانون الأول أقرّ الكونجرس التعديل الثالث عشر للدستور، ونصّ القسم الأول منه على تحريم الرقّ والتشغيل الإكراهي في الولايات المتحدة وفي أي مكان خاضع لسلطانها إلا كعقاب على جرم حكم على مقترفه بذلك حسب الأصول:
Cass R. Sunstein, The Declaration of Independence and the Constitution of the United States of America (Washington D.C: Georgetown University Press, 2003)

2 فترة إعادة البناء 1866-1876 وهي التسمية التي أطلقت على العقد الذي تلا نهاية الحرب الأهلية حيث انصبت الجهود لإعادة بناء الولايات التي دمرتها الحرب، وتوطين حوالي 4 ملايين أسود تم تحريرهم كنتيجة مباشرة للحرب الأهلية 1861-1865
Jones Peters, The U.S.A.:A History of its People and Society since 1865 (Chicago: University of Illinois, 1976) p 366-370

3 آلان نيفينز و هنري كوماجر، موجز تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية نرجمة: محمد بدر الدين خليل (القاهره: دار المعارف، 1983) ص 214-215

4 ظهرت الرابطة الوطنية لتقدم الملونين في عام 1909 مدافعة عن حقوق السود في الولايات المتحدة الأمريكية، ذلك أن السياسة العنصرية تجاه السود جعلت من إعلان التحرير مجرد قانون لم يوضع موضع التنفيذ، ولذلك بادرت شخصيات من بين البيض والسود لتشكيل منظمة لتحسين أوضاع السود بالاعتماد على قرارات المحاكم الأمريكية التي من شأنها إنصاف السود وحصولهم

على فرص مساوية للبيض بحكم المواطنة التي كفلها الدستور، وانتشرت فروع الرابطة في مختلف الولايات الأمريكية وتنوعت نشاطاتها ولكنها تمحورت حول المسلك القانوني والتعليم العام ، وأصدرت الرابطة مجلة شهرية (الأزمة) كوسيلة اتصال جماهيري لتبصير السود والبيض في أمريكا بمخاطر التمييز العنصري، وعلى الرغم من الصعوبات التي واجهة عمل الرابطة إلا أنها تمكنت من تحقيق العديد من الانجازات لصالح السود خاصة القرار الهام المتعلق بمساواة التعليم واختلاطه في القضية المعروفة ب (براون ضد مجلس التعليم العالي) في عام 1954.
Burns. W. Haywood, The Voices of Negro Protest in America,(New York: Oxford University Press, 1963) 13-16.

5 ظهر مؤتمر قيادة مسيحيي الجنوب كمنظمة أمريكية للدفاع عن الحقوق المدنية للسود في الولايات المتحدة الأمريكية في عام 1957 وذلك بعد النجاح الذي حققته حركة مقاطعة حافلات النقل في مدينة مونتغمري بولاية ألاباما، حيث دعا مارتن لوثر كنج 60 ناشط في مجال الحقوق المدنية الى مدينة أتلانتا في ولاية جورجيا بهدف ايجاد منظمة تتخذ من اللاعنف Nonviolent وسيلة للمطالبة بحقوق عادلة للسود. وفي 14 شباط 1957 اجتمع قادة السود مرة أخرى في نيو أورليانز حيث أعلن عن ولادة المؤتمر الذي شمل اتحاد القسس في الولايات الجنوبية، ووجه نشاطه لنشر ثقافة اللاعنف بين السود وتوعيتهم بأهمية التسجيل للانتخابات، وشغل القس مارتن لوثر كنج منصب الرئيس للمؤتمر لحين اغتياله في عام 1968 .
Garrow J. David, Bearing the Cross, Martin Luther King,JR., and the Southern Christian Leadership Conference(New York: William Morrow and Company , Inc. 1986)

6 Gordon. Bill, Nation of Islam, Cults, Sects, and Religious Movement, Georgia: International Bible Society, 1984, p2.

7 إن تنظيم أمة الإسلام لا يعني الإسلام الحق، أو الإسلام السّني الذي جاء به الرسول محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم، وان ورود لفظ الإسلام هنا لا يعني أن أتباع الحركة المورّية أو أمة الإسلام هم مسلمون حقيقيون، على الرغم من استعمال هذه التنظيمات لتعابير مستعملة في الإسلام السني، مثل: الله، النبي، القرآن، إذ أن مدلول هذه الكلمات لدى أتباع تلك الطوائف له معنى مختلف عن المعنى المستعمل لدى أتباع الدين الإسلامي السنّي، لذا اقتضى التنويه. الباحث.

8 أسس هذه الحركة تيموثي درو Timothy Drew (1886-1929) ولد في كارولينا الشمالية، وفي عام 1913م بدأ دعوته إلى الإسلام وكان عمره 27 عاما حيث أسس (المحفل العلمي المراكشي) Moorish Science Movement في مدينة نيو يورك، ثم انتقل إلى نيوجيرسي، حيث نمت الحركة وافتتحت فروعا لها في ديترويت وهارلم وشيكاغو وبيتسبرغ وفيلادلفيا ومدن جنوبية أخرى. ووصل عدد الأعضاء المنتسبين لهذه الحركة حوالي 30 ألفا في عام 1928م ، وقد سمى درو نفسه نبي الحركة، ومن الألقاب التي تلقب بها (النبي الشريف، نوبل علي)، وطالب الأعضاء أن يجعلوا انتمائهم إلى آسيا الشرق، وأن تكون ديانتهم الإسلام، ولأجل ذلك وزعت بطاقات تعريف شخصية على الأعضاء، حملت رموزاً شرقية كالنجمة والهلال، وادعى درو بأن الله قد وعد

مسلمي أمريكا بدولة لهم في بلاد إفريقيا هي مراكش، واعترفت حركته بالولايات المتحدة كموطن مؤقت للسود الأمريكيين، مما أوقعهم في مشاكل كثيرة مع السلطات الحكومية، وبلغ بهم الأمر أن اعتدوا على البيض في بعض المناطق على الرغم من تعليمات درو إلى أتباعه بالتمسك بسياسة ضبط النفس وعدم الاصطدام مع البيض، وتشير بعض الدراسات إلى أن درو قتل في ظروف غامضة بعد اعتقاله من قبل شرطة شيكاغو، وبوفاة مؤسس الحركة انقسم الأتباع إلى جماعات صغيرة لم يكن لها تأثير كبير، غير أن غالبيتهم وجدوا في تنظيم أمة الإسلام امتدادا لحركتهم، فسارعوا إلى الانضمام للحركة الإسلامية الجديدة.

Jane I. Smith, Islam in America (New York: Columbia university press,1999) pp 55-57

9 Frazier R. Thomas, Afro-American History (California: Wadsworth Puplishing Company, 1988) p 272.

10 Elijah Muhammad, History of the Nation of Islam, (Arizona: Secretarius Memps Ministries, 1993) p 6

11 Lincoln C. Eric, The Black Muslims in America (Boston: Beacon Press, 1961) p 11-12.

12 Elijah Muhammed, History of the Nation of Islam, Op, Cit., p 64-65

13 Gordon. Bill, Nation of Islam, Cults, Sects, and Religious Movement, Georgia: International Bible Society, 1984, p 1.

14 Ibid., P 1.

15 الحاج محمد Elijah Muhammad (1897-1975) ولد في مدينة ساندرزفيل في ولاية جورجيا في 1897/10/7م وكان اسمه بوول Poole وهو ابن لأحد القساوسة المسيحيين ويدعى والي Wali . درس بوول المرحلة الابتدائية في جورجيا، وفي سن السادسة عشرة انفصل عن والديه، وفي عام 1923م وكغيره من شباب الجنوب هاجر إلى ديترويت مع زوجته كلارا Clara هربا من سياسة التمييز العنصري وطمعا في الحصول على وظيفة في المدن الشمالية، وهناك عمل في المصانع وبأكثر من وظيفة حتى جاءت فترة الكساد والركود الاقتصادي في عام 1929م حيث فقد وظيفته، وفي عام 1930م انظم بوول إلى فارد وأصبح احد المقربين منه، ولقبه فارد ب (كريم) ثم عهد إليه بخلافة الحركة من بعده عندما دخل السجن في عام 1933م، وكان لدخول فارد السجن أثر كبير في زيادة الاعتماد عليه في إدارة الحركة، وفي عام 1934م اختفى فارد وتسلم الحاج محمد قيادة الحركة بشكل رسمي، وأصبح يشار إلى فارد في أدبيات أمة الإسلام باعتباره (الله) والى اليجا محمد باعتباره (الرسول)

Lincoln C. Eric, Op, Cit., pp 181-184.

16 Ibid., p 15.

17 Federal Bureau of Investigation , Elijah Muhammad, File: 105-2488.

18 Elijah Muhammad, Message to the Blackman in America (Arizona: Secretarius Memps Ministries, 1993) p 65.

19 Muhammad Speaks, Separation: Independence, October 15, 1962, p 1..

20 Ibid., p 94-96.

21 Muhammad Speaks, Battle in the Sky, January 7, 1963. P 1. Ibid, Blood Mixing Death of Rae, January, 1962.

22 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO. 55-43 p 35.

23 ولد مالكولم ايرل ليتل Malcolm Earl Little في 19 أيار 1925في ولاية نبراسكا لأب واعظ في الكنيسة المعمدانية وعضو في الاتحاد العالمي لتحسين أوضاع الزنوج، ونتيجة الضغوط التي مارستها عصابة كلان على العائلة فقد هاجرت إلى الشمال واستقرت في مدينة لانسنغ بولاية ميتشجان، لكن العائلة تشتت مجددا إذ تعرض والد مالكولم للقتل على يد العصابات العنصرية وأدخلت الأم إلى مستشفى للأمراض العقلية، وقد وضع مالكولم تحت وصاية دائرة الشؤون الاجتماعية ودخل المراكز الإصلاحية، وفي عام 1940 ذهب إلى بوسطن وسرعان ما دخل في عالم الجريمة والسرقة والمخدرات، وفي عام 1946 حكم عليه بالسجن 10 سنوات لارتكابه جرائم السرقة ، ومن خلال الرسائل التي وردته من أشقائه وزياراتهم له تعرف على تنظيم أمة الإسلام، وبعث برسالة إلى الحاج محمد فقبله عضوا في الدين الجديد، وفي عام 1952 أفرج عن مالكولم والتقى بالحاج محمد الذي عهد إليه بإدارة المسجد رقم 1 في ديترويت، وأظهر مالكولم نشاطا ملموسا داخل الحركة وأصبح الرجل الثاني في التنظيم وخطيب الحركة وممثلها في الخارج والناطق باسمها. وفي عام 1964ولخلافات داخلية انفصل مالكولم عن تنظيم أمة الإسلام، وذهب إلى مكة حاجًا وأعلن إسلامه السنّي الصحيح، وأسس منظمة الوحدة الأفرو-أمريكية ولكن تلك المنظمة لم تدم طويلا ففي 23 شباط 1965 وأثناء إلقائه محاضرة في حي هارلم بنيويورك تعرض مالكولم للاغتيال على يد مجموعة مسلحين سود، وعلى الرغم من إلقاء القبض على أحد القتلة إلا أن الجهة التي أمرت بتصفية مالكولم ظلّت سرًا حتى اليوم.

Haley . Alex, The Autobiography of Malcolm X (New York:Viking Penguin Inc, 1965)

24 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO 14-15.

25 Lincoln C. Eric, Op, Cit., p 224.

26 كانت عملية قبول الأعضاء في تنظيم أمة الإسلام تتم بأن يرسل طالب العضوية رسالة إلى الحاج محمد والذي بدوره يطلب منه الإجابة عن العديد من الأسئلة والاستفسارات، ثم يطلب منه تعبئة نموذج خاص يذكر فيه اسمه وعنوانه، وإذا ما تم قبوله يمنح اسما جديدا، ينتهي بالحرف X للدلالة على رفض العضو للاسم القديم الذي منحه إياه الرجل الأبيض، ويصبح الاسم الجديد هو اللقب الوحيد الذي ينادى به الشخص المنتمي إلى التنظيم.

Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO.55-43 PP 39-41.

27 Federal Bureau of Investigation , Elijah Muhammad, File: 105-2488, p 9

28 Walker. Dennis, Islam and the Search for African-American Nationhood, Elijah Muhammed, Louis Farrakhan and the Nation of Islam (Atlanta, GA: Clarity Press, INC, 2005) P 65-66
29 Ibid., 184.
29 Lincoln C. Eric, Op, Cit., p 194
30 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO.55-43 P 61-62.
31 Lomax E. Louis, The Negro Revolt, (New York, Harper & Row, 1971) p 190-191
32 Ibid., 184.
33 Elijah Muhammed, History of the Nation of Islam, Op, Cit., p 22
34 Lincoln C. Eric, Op, Cit., p,. p 20.
35 Muhammad Speaks, Black Man must Unite with his God and People, September 13, 1968. p 3
36 Burns. W. Haywood, The Voices of Negro Protest in America, Op, Cit., P 78-79.
37 Ibid, p 4.
38 Federal Bureau of Investigation , Elijah Muhammad, File: 105-2488, p 18-21.
39 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO.55-43 P 29-31.
40 Ibid., p 30.
41 Ibid., p 31.
42 Elijah Muhammad, History of the Nation of Islam, Op, Cit., p 23.
43 Ibid., p 20.
44 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO.55-43 P 36.
45 Ibid, p 36.
46 Lincoln C. Eric, , Op, Cit pp 23-26.
47 Lomax, Op, Cit., p 190.
48 Lincoln C. Eric, Op, Cit pp 25-26.
49 Lomax, Op, Cit., p 192.
50 Ibid., p 29.
51 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: University of Islam Number 2, Chiago. Op, Cit., p 24.
52 Ibid., p 17.
53 Louis E. Lomax, When the Word is Given: A Report on Elijah Muhammad, Malcolm X, and the Black Muslim World (World Publication Company, 1963) p 59

54 Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information / Privacy Acts Section. Subject: Nation of Islam, June, 1955 SAC NO.55-43 P 55.
55 Lincoln C. Eric, The Black Muslims in America, Op, Cit p 94.
56 ولد ماركوس جارفي في 17 آب 1887م في جاميكا، وفي عام 1911م ودرس في بريطانيا وحين عاد إلى موطنه أسس الاتحاد العالمي لتحسين أوضاع الزنوج، وأصدر كتابا عن العرق الزنجي ومشاكله The Negro Race and it's Problems ووضع الخطط لتأسيس معهد لتدريس التجارة

في ولاية ألاباما، على غرار معهد توسكيجي، ولأجل تلك الغاية حضر إلى الولايات المتحدة في 23 آذار 1916م، وأسس النواة الأولى للاتحاد العالمي لتحسين أوضاع الزنوج في أمريكا في حزيران 1917م وقام بإصدار صحيفة عالم الزنوج The Negro World وهي صحيفة عكست أفكاره القومية وميوله الإفريقية، واشتهرت منظمته سريعا ففي عام 1919م كان يتبع لها 30 فرعا، ضمّت حوالي مليوني عضو. ركّزت الحركة على أوضاع السود المتدنية في الولايات المتحدة الأمريكية، وسلطت الضوء على جرائم القتل والخطف التي يرتكبها البيض بحق السود، وقوانين جيم كرو والحرمان من حق التصويت، ونادت الحركة بأن حل المشكلة يكمن في رحيل الزنوج عن أمريكا، والعودة بهم إلى إفريقيا، وفي عام 1919م أسس شركة الصليب الأسود للملاحة والتجارة The Black Cross Navigation and Trading Company، وامتلكت الحركة سفينتي شحن، بهدف نقل الزنوج من أمريكا إلى إفريقيا، وانتخب جارفي رئيسا مؤقتا لدولة الزنوج ، وألف كتاب فلسفة وآراء ماركوس جارفي، وبعد عدة رحلات إلى إفريقيا أصيبت الشركة بعجز مالي، واتهم جارفي بالاحتيال، وحكم عليه بالسجن لمدة 5 سنوات، حيث أفرج عنه بعد أن أمضى نصف مدة سجنه، وغادر الولايات المتحدة إلى جاميكا في عام 1925م، وفي عام 1928م قام جارفي بجولة أكاديمية شملت بريطانيا وفرنسا وبلغاريا وسويسرا وكندا، وحين عاد من جولته أصدر صحيفة تتعلق بالسود سماها الرجل الأسود The Blackman ولكنها فشلت فأسس صحيفة أخرى سماها الجامايكيين الجدد The New Jamaican وأصبحت اهتماماته منصبّة على الفقراء في جاميكا، وحين لم تنجح مشاريعه الاقتصادية هناك، غادر إلى لندن في عام 1935م واستمر عضوا ناشطا في مجال الحقوق المدنية إلى أن توفي في لندن في 10 حزيران 1940م.
Burns. W. Haywood, The Voices of Negro Protest in America, Op, Cit., pp 11-13.

57 Federal Bureau of Investigation , Elijah Muhammad, File: 105-2488, p9
وقد أكد مكتب التحقيقات الفيدرالي F.B.I بأن سبب اعتقال الحاج محمد وسجنه هو تهربه من الخدمة العسكرية أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث استدعي للخدمة جميع الذكور القادرين من سن 18-44 بينما ادعى الحاج محمد بأن عمره كان 45 عاما وبأنه لا يرغب في المشاركة في حرب إلى جانب (الكفّار).

58 Burns. W. Haywood, The Voices of Negro Protest in America, Op, Cit p 77

59 Evanzz. Karl, The Messenger: The Rise and Fall of Elijah Muhammad (New York: Random House Company, 1999) p 93.

60 زن. هوارد، التاريخ الشعبي للولايات المتحدة من 1492 ترجمة: شعبان مكاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005) ص 336.

61 تأسست منظمة كلان في ولاية تينسي في عام 1867م كمنظمة ارهابية ، حصرت أهدافها في إعادة السيطرة للجنوبيين البيض على أجهزة الحكم، وتحقيق تفوق البيض، والسيطرة الكاملة على السود، ومنعهم من الترشيح للوظائف والمناصب الحكومية، والهيئات التشريعية في الولايات

الجنوبية، وطرد الشماليين الذين توافدوا للاستثمار في الولايات الجنوبية التي دمرتها الحرب، واعتمدت المنظمة القتل والإرهاب وحرق المنازل والخطف وسيلة لتحقيق أهدافها

62 Mississippi Department of Archives and History, Resource Identifier: 99-6-0-127-2-1-1ph, Forms Part of Series 2515: Mississippi State Sovereignty Commission Records. Description: Letter from J.B. Stoner, Grand Wizard KKK to Elijah Muhammad. Date: Original created: 1961-04-10

63 Branch. Taylor, Pillar of Fire, America in the King Year's 1963-1965, Op, Cit., p 252-254.

64 دافيز، الولايات المتحدة من الخيمة إلى الإمبراطورية(القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، 1990، ص 45-47.

65 Lincoln C. Eric, Op, Cit p 147.

66 كثيرا ما يشار إلى السود القانعين بحياتهم، وغير المطالبين بحقوقهم بأبناء العم توم، وهو اسم مقتبس من رواية كوخ العم توم، للكاتبة هارييت بيتشر ستو، حيث صورت الرواية شخصية العبد توم بأنه قانع ومسالم ومحب لسيده على الرغم من الظلم الذي لحق به وبأسرته. أنظر: ستو: هارييت بيتشر، كوخ العم توم. ترجمة: سليم قهوجي(بيروت: دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، 2004)

67 Andrew. Claude, An Original Man: The Life and Time of Elijah Muhammad (New York: St. Martin Press, 1997) p 77.

Ibid., p 110. 68

69 ولد مارتن لوثر كنج الابن في 15 كانون الثاني 1929 في مدينة أتلانتا بولاية جورجيا في أسرة على جانب من الثراء، وعاش في أفضل أحياء السود، وفي عام 1942 التحق بمدرسة بوكر ت واشنطن الخاصة بالسود، ولما كان والده كبير قساوسة كنيسة أبنيزر Abenezer Baptist Church فقد عمل مارتن لوثر راعيا مساعدا فيها، وفي عام 1948 تخرّج من كلية مورهاوس حاملا شهادة في علم الاجتماع، ثم تابع دراسته في معهد كروز وحصل على البكالوريوس في اللاهوت في عام 1951، ولتفوقه الأكاديمي فقد حصل على منحة لمتابعة دراساته العليا في مدرسة اللاهوت في بوسطن، وفي عام 1954 وأثناء دراسته عمل قسّا في كنيسة دكستر المعمدانية في مدينة مونتغمري في ولاية ألاباما، وهناك بدأ نشاطه السياسي في مجال الحقوق المدنية للسود، وفي عام 1955 حصل على الدكتوراه في اللاهوت وحظي بشهرة واسعة نتيجة ثقافته وتعليمه الكهنوتي وأسلوبه الخطابي المميز، وتم انتخابه رئيسا لرابطة إصلاح مونتغمري، وهي الجهة التي نظّمت حركة مقاطعة حافلات النقل في المدينة، وبسبب مواقفه تعرض مارتن لوثر للسجن مرات عديدة ولكنه ظلّ ينادي بسياسة اللاعنف كوسيلة وحيدة للوصول إلى الهدف الأخير بتحقيق المساواة والاندماج بين البيض والسود في أمريكا. وفي عام 1963 كان مارتن لوثر قد وصل إلى قمة شهرته في العمل الوطني واختارته مجلة التايم (رجل العام) خاصة بعد خطابه الشهير أثناء مسيرة السود الكبرى إلى واشنطن (لدي حلم)، وفي عام 1964 أعلن فوزه بجائزة نوبل للسلام واستمر بنشاطه الملموس لتحسين أوضاع السود، وفي 4 نيسان وأثناء تحضيره

لمسيرة كبرى إلى العاصمة واشنطن تضم السود والفقراء اغتيل في مدينة ممفيس في ولاية تينيسي برصاصة أطلقها قاتل مأجور من قبل اثنين من الجنوبيين البيض المتعصبين. أواتيس. ستيفن، النفير: حياة ونضال مارتن لوثر (الابن) ترجمة: سهيل أيوب (دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، 1990)

70 أطلقت التنظيمات المشتركة في حركات الجلوس التي قامت بها في مطاعم البيض على تلك العملية حركة الجلوس Sit-In وردا عليها خطب مالكولم اكس خطابا بعنوان لا تجلسوا بل قفوا Do Not .Sit-In , Stand- Up Breitman. George, Malcolm X Speeches and Statement (New York: Grove Press, 1990) pp 69-70.

71 Lomax, Op, Cit., p 190.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 1013- 1032

بنية الزمن في الرواية، دراسة تطبيقية لروايات التسعينيات للكاتب عبد الكريم ناصيف

ميسون صلاح الدين الجرف *

ملخص

ينطوي البحث على تمهيد عن مفهوم الزمن، تناولت فيه توضيحاً للعلاقة التي تربط الزمن بالسرد الروائي في عناصر مشتركة تحددها الملفوظات الحكائية والأحداث، ثم ذكرت أهم الأسباب التي دفعت الروائيين والنقاد إلى الاهتمام بالزمن ودراسة أنواعه وأقسامه.

تناولت الدراسة أهم تجليات للزمن في خمس روايات للروائي عبد الكريم ناصيف أنموذجاً لروايات التسعينيات من القرن الماضي. كما تمَّ في البحث توضيح أسباب اختيار التسعينيات نطاقاً للدراسة، بالإضافة إلى اختيار روايات ناصيف نموذجاً لروايات التسعينيات. وقد تشكل الزمن في ثلاثة تنوعات زمنية، هي:

1 الشخصية وإحساسها بالزمن: تناول جمالية العلاقة المتشكلة من خلال الزمن في بناء الشخصية داخل بنى السرد، وما يفرضه هذا الزمن من متغيرات في حياة الشخصية الروائية.

2 اتجاه الزمن: تناول النسق الزمني المتصاعد الذي كان ظاهراً في روايات عبد الكريم ناصيف.

3 إيقاع الزمن: تناول اعتماد الروائي ناصيف على الإيقاع السريع في استخدامه تقنيتي (الحذف والتلخيص) لتخطي لحظات حكائية، وبالتالي التسريع من وتيرة النص الزمنية.

وقد خلصت الدراسة إلى أهم النتائج التي توصّل إليها البحث مقفواً بالمصادر والمراجع.

المقدمة

تبدو العلاقة بين السرد الروائي والزمن قوية، فكلمة (السرد) في ذاتها تعني التتابع الزمني للوحدات الحكائية والقولية. ويرى هانز ميرهوف Hans Meyerhoff أن قيمة الزمن تتمثل في أنه أعم وأشمل من المكان (لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاماً مكانياً)[1]. ويتجه غاستون باشلار اتجاهاً فلسفياً في تحديد ماهية المكان الأدبي وتلازمه مع الزمن (التي تذكرنا أو تبعثر فينا ذكريات بيت الطفولة)[2]، وتبدو دراسة الزمن

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية، المعهد العالي للغات، جامعة دمشق، دمشق، سوريا.

في السرد ذات أهمية خاصة من حيث دلالتها في التعرف على القرائن التي تعين في اكتشاف اشتغال الزمن في العمل الأدبي؛ فكل رواية تفترض نقطة انطلاق زمنية معينة، سواء أكانت هذه الانطلاقة تشير إلى تاريخ محدد، أم وقت معين، أم فترة زمنية...إلخ. وهذه الإشارات هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد الروائي.

من هنا، يمثل الزمن عنصراً أساسياً في بناء العمل الروائي، إذ لا يمكن أن يتم سرد الأحداث في الرواية بمعزل عنه (وإذا كان المكان من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية في العمل الأدبي، فإن الزمان هو الحياة نفسها أو هو الوعي بالحياة. ومن ثمة أمكن أن يقال: إن المكان هو عالم الثوابت، بينما يندرج الزمان في عالم المتغيرات)[3]. ويرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث)، وأسلوب عرض الأحداث هو السرد؛ غير أن الزمن هو (سابق منطقي على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني)[4]. وقد قال عنه الناقد آلان روب Alan Rob: (إنه الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة)[5]. ويقوم بناء الرواية (من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية. فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة. فالراوي يحكي أحداثاً انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي. أي أن الماضي الروائي - استخدام الفعل الماضي في القص - له حقيقة الحضور [...] ولاشك أن هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية، أكثر من حياتها الخارجية. فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص. ولما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتوضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل. وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل)[6].

من جانب آخر، يرى مندلاو Mendlaw أن (الرواية تركيبة معقدة من قيم الزمن)[7]، فالعلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد وحرجة التوازن.

ومن ذلك كله، أدرك الروائيون أهمية الزمن ودوره في بناء العمل الروائي فسعوا إلى تحديده والإشارة إلى مروره، فتنوعت طريقة تقديم الزمن لديهم؛ فمنهم من قدم الزمن على أنه زمن تصاعدي يتقدم دائماً نحو الأمام، ومنهم من استخدم تقنيتي الاسترجاع (Analepsis)، والاستشراف (Prolepsis)، وهذا يؤدي إلى تكسير زمن السرد وتداخل الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) فيما بينها.

وقسم الدارسون الزمن الروائي إلى قسمين: الأول: الزمن الخارجي، ويسمى أيضاً الزمن التاريخي أو الطبيعي، ويتضمن زمن الكتابة أو زمن الكاتب، وزمن القراءة، وقد استعمل الدارسون في تحديد هذا الزمن المقاييس الموضوعية المعروفة مثل السنة والشهر والساعة واليوم والصباح والظهيرة والمساء..إلخ.

الثاني: الزمن الداخلي ويسمى أيضاً الزمن النفسي أو الذاتي أو الشخصي أو الديمومة، ويرتبط هذا الزمن (بالشخصيات) ارتباطاً وثيقاً، ويدخل في نسيج حياتها ويتلون بتلون حالتها النفسية والشعورية، فيطول ويقصر تبعاً لتلك الحالة. ويتجلى الزمن النفسي في تداعيات الشخصية وذكرياتها ومنولوجاتها الداخلية وتيارات وعيها، وربما برز في أحاديثها المباشرة أحياناً[8].

يجدر القول هنا: إن النقاد وقفوا بالدراسة والتحليل على التنوعات الزمنية داخل النص السردي، ودور كل منها ووظيفته، إلا أن دراسة الزمن في هذا البحث ستقتصر على دوره في تشكيل الشخصية الروائية، بمعنى إلى أي مدى كان للزمن في تقنية الرواية دور في تشكيل صورة الشخصية، لذلك لن تستعرض هذه الدراسة كل التنوعات، وإنما ستقتصر على ثلاثة منها، وهي: الشخصية وإحساسها بالزمن، واتجاه الزمن، وإيقاع الزمن مما له علاقة في تشكيل صورة الشخصية الذكورية في روايات عبد الكريم ناصيف التي أنجزت في مرحلة التسعينيات حيث شهدت تلك المرحلة تغيرات خطيرة على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي في العالم بأسره، والتي كان لها انعكاساتها على تحولات الكتابة الروائية العربية. بالإضافة إلى وعي واضح بجماليات الأدب وأدواته وتعدد أساليب مقاربته لواقع المجتمعات العربية.

كما وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن التجربة الروائية السورية في التسعينيات ينتمي كتابها إلى أجيال أدبية متعددة، فمنهم رواد الرواية منذ الخمسينيات والستينيات الذين استمروا في الكتابة دون انقطاع وبزخم روائي في التسعينيات نلحظه عند أكثرهم ومن بينهم الروائي عبد الكريم ناصيف الذي عاصر مجموعة التغيرات الحضارية والتاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية في العالم وهي تغيرات عصفت بالعقد الأخير من القرن الماضي، فنجد في كتاباته في فترة التسعينيات تشبثاً بالماضي وتذكيراً به إضافة إلى ضرورة الالتزام بفهم الواقع الراهن ومواكبة التغيير الحاصل في أسلوب الكتابة، وفي طرائق طرح قضايا المجتمع بأسلوب جديد. وهذا التغير ترك بصمته في الرواية السورية والعربية على حد سواء على بنية السرد الذي لم يعد واقعياً متسلسلاً بل سرداً ينهض على تفتت وتشظي علاقات التجاوز العفوي الذي لا يقوم على أي منطق أحياناً، وبالتالي تركت هذه الحالة بصمتها على اللغة الروائية والزمن والشخصيات وباقي مكونات النص. وتعد الروايات المدروسة للكاتب ناصيف نموذجاً للرواية السورية في التسعينيات التي اتجهت نحو الجدة والجرأة والتركيز على المحلية والمهمش والاستفادة من التقنيات الجديدة.

أولاً: الشخصية وإحساسها بالزمن

بما أن الشخصية في العمل الروائي تشكل إحدى دعائمه الأساسية، ونظراً لأهميتها وحساسيتها البنائية الجمالية، اختلف ممتهنو النقد في عدة جوانب متعلقة بها، أما الذي يهمنا من هذه الجوانب هو العلاقة الفنية والطبيعية التي تربط بين الشخصية كعمل فني ورقي، وبينها كإنسان واقعي، ولقد برز خلاف ونقاش شديدان حول الإشكالية نفسها أدى بالكثير منهم إلى القول بأن الفرق واضح بينهما، ثم يجدّون في إيجاد الفروق بينهما، ويطنبون في مميزات كل منهما. لكني أميل إلى فكرة عدم التفريق بينهما. وهي فكرة قد لا تخلو من مبالغة، لكنها تبقى أصلية في أعماق الكينونتين، الإنسانية الوجدانية، والمنطقية الجدلية، اللتين يستحيل استئصالهما منهما معاً، وإلا أصبحت الورقية غير مقنعة، والشخصية (الإنسان) شاذة مرضية. أما إن كانت هناك مظاهر اختلاف بينهما فمرده، في الغالب، إلى ذلك العطب الذي قد يصيب الجهاز التذوقي لقارئ معين، أو لمجموعة محددة قد لا تمثل معياراً دقيقاً لحل إشكال القضية. والحجة في ذلك، تكمن في أن الشخصية الورقية، بعد أن تبلغ شأواً كبيراً من النضج الفني، وعندما تتساوى كينونتيهما مع ذلك النضج، غالباً ما تصبح ملازمة ومصادقة لنا، ثم مؤثرة فينا، سواء كان تأثيراً شعورياً أو غير شعوري، مثلها مثل أي شخصية صادفناها في حياتنا، فأعطيناها صداقتنا أو أفرغنا عليها جامّ غضبنا.

أساساً يمكن القول إن هناك للطرحين الموضوعي والفني وعمودهما الفقري، ويجمع ذلك الأساس بين النموذجين عبر محورين وجوديين، يتمثل أحدهما في (الحرية)، ويحوم ثانيهما حول (الوعي). أما فيما يخص (الحرية) فقد أعطى لها الفكر الإنساني بعدين: أولهما فلسفي، وثانيهما فني جمالي.

ويرفع شعار البعد الأول معظم الفلاسفة الذين يتفقون على (أنه لا مسؤولية إذا لم توجد الشخصية، ولا شخصية إذا لم توجد الحرية)[9]. والحرية هنا، تقتضي الاختيار، الذي يستحيل وجوده، أو لا يمكن الحديث عنه، إلا إذا نسبناه إلى شخصية مميزة.

أما البعد الفني الجمالي، فيرفعه مجموع النقاد، الذين كانوا، دائماً يشجبون تدخل المبدع في شخصياته. وكانوا يطالبونه بإعطائها الحرية الكاملة في التعبير عن نفسها وعن نوازعها.

في حين يبقى (الوعي) المحور الثاني الذي يفصل الشخصية السوية - ذكاء وقوة ومنطقاً - عن الشخصية المشكوك في قدراتها الوجدانية والعقلية. وقد عبر عن ذلك إليوت ألكسندر Eliot

Alexander بقوله (وهو بهذا يلعب دور المنظم الفعلي للسلوكيات، والمخزن الأمين للذكريات والتراكمات. حتى بات دوره ينصب على الفرز والتقييم للأحداث والسلوكيات أكثر من اهتمامه بالجمع فقط، ومن هذه الناحية نزعم له الدور الخطير الذي يلعبه في حياة الإنسان، على أرض الواقع، وفي نموذجه داخل النصوص الإبداعية، إذ على أساسه نحب أو نكره، نحتاط أو نقدّر ونخاف)[10].

ووفق هذه المنطلقات، تتشكل الشخصيات الروائية الذكورية في روايات عبد الكريم ناصيف وسط التنوعات الزمنية واختلافها ووفق سيولة الزمن وانزلاقاته.

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس من غايات البحث أن يتم الحديث عن عنصر الزمن في الرواية بوصفه ركناً من أركان الرواية، إذ يحتاج هذا الأمر لدراسة مطولة. ولعل المهم هو أن نكتشف جمالية العلاقة السردية المتشكلة من خلال الزمن في بناء شخصية الرجل داخل بنى السرد، وما يفرضه هذا الزمن من متغيرات على الجسد والثقافة والثورة والعمل في حياة الرجل وفي بناء علاقة جديدة بين الرجل والزمن النفسي الداخلي أو الموضوعية الخارجية أو في تكريس العلاقة التقليدية السائدة.

إنّ أول صورة للرجل تقابلنا في ردهة هذا العالم هي: صورة الأب (أبو ديبو) في رواية " أفراح ليلة القدر" التي زرعت فيها الروح الفنية بعد أن اكتملت ونضجت في نهاية القرن العشرين حسب ما هو مدون في ثنايا النص. صورة للأب الذي اصطدم مع زمن الرواية الصعب المليء بالتناقضات والخديعة وسقوط المبادئ والحركات الثورية، فوجد الخروج من مأزق التصادم والصراع بالعودة إلى زمن الجهل والمال.

ويرجح أن عنصر الصراع بين أقطاب الزمن (الداخلي والخارجي والموضوعي) هو الذي تصر رواية " أفراح ليلة القدر" على إثارته، فنجدها تشد الرحال نحو قدر جديد مهدت له افتتاحية الرواية التي بدأت بالآية القرآنية ((وما أدراك ما ليلة القدر؟ ليلة القدر خير من ألف شهر))[11]. ومن هنا، يمكن القول إن التدفق الزمني وتسارعه يهم الشخصية (أبو ديبو) بشكل كبير، خاصة حين نضع أيدينا على تلك الاهتمامات التي تتبلور داخل ذات (أبو ديبو) وحول السيولة الزمنية؛ فهو رجل يرغب من زمنه (زمن الفقر) أن يتحول ويتغير بقوله: ((آه، لو تطلع لي ليلة القدر، تمتم متنهداً وهو يضرب بمعوله التربة، وحيداً خالي البال لم يفكر بعد بعذابات اليوم ولا هموم الغد...بتوجس وخوف نظر أبو ديبو إلى القرص المتوهج وهو يعلم كم يحمل من قيظ وحر، وكم عليه أن يتحمل من ذلك القيظ والحر ليوفر القوت لمن في بيته من أفواه جائعة))[12]. (أبو ديبو) في الرواية لا يأتيه الخوف والقلق باعتباره لا يملك مالاً أو جاهاً فقط. إنما خوفه نابع، أيضاً، من سيلان الزمن وجريانه دون توقف. لذلك نجده في الرواية يردد دائماً عبارة (ليلة القدر)

التي ستغير مجرى الأحداث والزمنية النمطية التي تبدو معالم الرفض القاطع لهذه النمطية واضحة عند صورة الرجل (أبو ديبو) فهو يحلم بأن يرسم مستقبلاً مختلفاً عن حاضره الذي يمقته، وماضيه الذي يهمله ولا يأتي على ذكره.

وللوصول بمستوى الصراع إلى ضفته الأخرى فنياً، لجأ المبدع إلى تجسيد الصراع بين الزمن الخارجي الذي يمثله الأب (أبو ديبو)، والزمن الداخلي الملتصق بشخصية الابنة (أميرة)، ثم الزمن الموضوعي الذي يرمز إليه العم (مصباح). أما مبدأ الصراع فكان قبول (أبو ديبو) ببيع أرضه لتاجر عقارات يجني مئات الملايين من جراء تحويل الأراضي الزراعية إلى عقارات سكنية ومنشآت سياحية. مما سيؤدي هذا الصراع في الرواية إلى اتساع الهوة بين قلة غنية وكثرة فقيرة، وإلى انهيار الطبقة الوسطى، كما سيرافقه انحدار القيم والمفاهيم وانتشار الرشوة والفساد. ونعتقد أن براعة ذلك التجسيد، هي التي جعلت هذا النص، يمثل عملاً فنياً راقياً وقفزة نوعية ممتازة ذات تشابك زمني حاز على كثير من التوظيفات المتنوعة للزمن داخل البنية الاجتماعية لواقع أسرة انتقلت عبر الزمن لتعاصر أزمنة أخرى لم تعتد على طقوسها، فأخذت الأسرة بأفرادها جميعاً تتخبط داخل دائرة الزمن.

واستناداً إلى ذلك، يمكن القول إن زمنية النص الداخلية تفترض ثلاثة مستويات زمنية؛ زمن الأحداث التي وقعت مع الأب (أبو ديبو)، وزمن الأحداث التي وقعت مع الأخوة لاسيما الذكور منهم، وأخيراً زمن الأحداث التي لازمت أسرة العم (مصباح). وعبر هذه الركائز الثلاث، كانت تدور أحداث الرواية التي تتلخص في فكرة واحدة مؤداها، عملية التحول الاجتماعي والاقتصادي من جراء بيع أرض بخمسة ملايين، ثم السكن في أرقى أحياء المدينة، والعمل في تجارة العقارات، ودخول الملاهي والمقاصف، وتعدد الزوجات وصولاً إلى خسارة الأموال بسبب البذخ وهدر الأموال، ووقوع الرجل تحت شراك النصب والاحتيال من قبل أحد التجار.

وحول الفكرة السابقة، كان المعمار الروائي يومئ إلى مجموع من المتناقضات، لعل أبرزها رفض الابنة (أميرة) أن تحيا حياة والدها وأخوتها، فتختار إكمال دراستها في الجامعة على الرغم من معارضة والدها. ذلك الرفض الذي استطاع النص أن يرقى به إلى مستوى الصراع المأساوي عندما شعرت (أميرة) بانهيار صورة والدها أمام زمن رأس المال الذي عبر عنه والدها بصورة مأساوية لانقلاب الزمن، يقول: ((غبية! أنت غبية!! ردّ الأب بامتعاض شديد وزجر كبير، هذا الكلام يصح أيام زمان..أما اليوم..في زمن رأس المال، فما قيمة الشهادات؟ ما قيمة العلم؟ ألا ترين المتعلمين يتسكعون في الطرقات بلا عمل؟ المعلمون يبيعون على البسطات؟ أصحاب الشهادات يعملون سواقين بالأجرة؟))[13]. إننا نجد الزمن الداخلي متمثلاً بالفتاة (أميرة) يتخبط في عالم مثير للقلق والخوف، مبعثه الزمن الخارجي المسيطر على الرواية، أي زمن كتابة الرواية

بين عام 1977 حتى عام 1993.ويمثله الأب الذي يجد في زمن الأرقام عالماً مهماً وضرورياً لزيادة الأرباح والمكاسب، يقول الراوي ((بعدئذ، بدأت المتوالية الهندسية بالعمل .. محضر هنا، محضر هناك، ثلاثة محاضر هنالك .. بيع وشراء. إلى أن جاءت الصفقة ودخل أبو دياب بيته فرحاً وهو يهتف ''أكبر صفقة عقدتها اليوم. صفقة سأربح منها الملايين''))[14]. ولم يعد أي زمن آخر (كالزمن السياسي مثلاً) مهماً، وقد عبر عن ذلك الحوار التالي بينه وبين ابنته ((أبي: ألم تسمع بزيارة السادات إلى إسرائيل؟

- وما شأني أنا بهما؟ ليذهب هو وإسرائيل إلى الجحيم. أنا مسرور وفرح..

- ولماذا أنت مسرور وفرح؟

- صفقة!! أكبر صفقة عقدتها اليوم!! صفقة سأربح منها الملايين..ثم شرع يدور على نفسه ضاحكاً مقهقهاً إلى أن سقط على الأريكة مقطوع الأنفاس))[15].

وعند العودة إلى بنائية النص الجمالية، نألف الزمن الموضوعي المنكمش بين ضلوع العم (مصباح) الذي يمثل الهم الوجودي الحقيقي، المتخمة به جنبات الرواية والمسندة عليه قاعدتها. حتى أصبح يمثل الرافد الممون للأدوات المتحركة داخل الحيزين، النصي والاجتماعي، من خلال ربط السيولة الزمنية الحاسمة في عمق الحدث، بصوت الضمير العم (مصباح) بصفته الوسيلة الوحيدة القابلة لتحقيق التوازن بين الزمنين المتدفقين عبر الحدث. ولقد أدى مثل ذلك التدفق إلى تطعيم الأحداث والمواقف بهالة من المأساوية، وحدة الشعور أرغما (مصباح) على مناجاة نفسه وتحليل مجريات الأحداث من حوله مستعيناً بالتحليل النفسي لتكوين الرجل، يقول الراوي ((ثلاثة أيام ظل مصباح النايفة كالمذهول، يفكر بما سمع ولا يصدق، ثلاثة أيام ظلت قهقهات شوكة الداهوك في أذنيه لا تبارحهما، نظراته الساخرة. في حدقتيه لا تغيب عنهما " ثلاث نساء!!؟ سيفو يتزوج ثلاثاً، ولماذا؟ كان لا يفتأ يردد في سره وهو يقلب الخبر على هذا الوجه أو ذاك، الكبت!؟ مصباح يعلم أن علة مجتمعه كله هي ذلك الكبت..مئات السنين والرجل فيه يكبت، يعيش الحرمان إلى أن غدت عقدته المرأة: محور تفكيره الجنس، أليس كل ممنوع مرغوباً؟ الجنس ممنوع، المرأة محجبة معزولة، إذن الرجل لا يرغب إلا بكشف حجابها، باختراق عزلتها كي يشعر بالنصر، وكلما كشف عن نساء أكثر أحس بالنصر أكثر..لكن سيف الدين لم يكن يوماً بالرجل الذي عاش الحرمان والكبت، أو عذبته الحاجة للمرأة..كان في السابعة عشرة حين زوجه والده [...] من أين جاءه الكبت؟ وشرد مصباح إلى ما قرأه في علم النفس عن الموروثات الجمعية..." أتراه كبتاً جمعياً ما يعاني منه سيف الدين"))[16]. إن الصورة التحليلية السابقة، والفعل التخيلي لها لم ينتجا من فراغ أو ينبعا عن ظروف لا تمت إلى القهر والذل بصلة. بل كانا نابعين من عمق القهر وصلب الذل الذي كان يعيشه الإنسان في الزمن الماضي وما يزال حاضراً في الزمن الآني.

)[17]. ومن هنا، تصبح الفكرة القائلة بأن (الذكرى – وهي التي تمثل الزمن الماضي لا تعلّم دون استناد جدلي إلى الحاضر. فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعية شعورية حاضرة بالضرورة)[18]، وهي الأسّ الذي امتد على طرحه النص كله، وهي التي اغترفت من ينابيعها الأحداث، كما التزمت بلافتاتها الشخصية، حتى عادت لا تعيش الحاضر إلا بعين الماضي.

لقد تشكل الصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل، في أشكال صراع متداخل بين الضمير الإنساني متمثلاً بالعم (مصباح)، الذي كان يصر على نقد كل عملية يقصد من ورائها فصل المادة عن الأخلاق، وبين الذين كانوا - عن طريق (أبو ديبو) و(شوكة الداهوك) - يراهنون على خلق زمن مستقبلي راقٍ يتوفر على سبل الرفاهية والحضارة.

ولعل ذلك كله، هو ما كانت تجسده شخصية (مصباح) لعناصر الحداثة المتمثلة في الثقافة الجامعية والتكوين العالي المرتبطين تاريخياً بالأرض والوطن، والمتشبعة بالقيم المحافظة التي تبرز دلائلها في نفوره واشمئزازه من الناس الذين لا يقيمون وزناً للعلم وللمعرفة، بل للمال فقط.

ومن هنا، يمكننا القول: إن هذه الشخصية (مصباح) كانت متمثلة لمعظم الأزمنة المثبتة داخل السياقين النصي والاجتماعي؛ سياق النص جعلها تعيش زمناً حاضراً مشروطاً ومتصلاً بزمنين آخرين هما زمن المال والقيم، اللذان يمثلان السياق الاجتماعي العام، فقالت الشخصية الذكورية على مستوى الزمن الأول:

((- هو ذا رأس المال..عالمي دائماً...مثله مثل الفقر لا وطن له...لكن من يصدق؟ سيفو البسيط الدرويش الذي لايفك الحرف إلا بالكاد ولا يخرج لسانه الكلام إلا بالكاد يطلع منه هذا؟ من يصدق؟ حقاً..الجهل أسّ كل فساد))[19].

في حين ينتشر صدى مستوى الزمن الثاني من خلال ترديدها ((- لا تسألي كثيراً..أبوك أخي وأنا أحب أخي، ولا أتنازل عن أخوته أو أبيعها بمال الأرض..فقط أنا خائف، أميرة...أخي يدخل عالم المال..وهو عالم خطر كله منزلقات وهاويات وما الذي يضمن لي ألا ينزلق أخي أو يهوى؟ أ..آ..؟ من يضمن ذلك؟))[20]. وعليه، نلاحظ، أن زوايا المعمار الروائي داخل الزمن الثاني، وهو الجزء الذي لاحق الوجود المأساوي للعم (مصباح)، المتخم بالتداعيات والحوارات، وهي العناصر التي جعلت مواقفه تقطر ألماً وحسرة ومعاناة، حتى بات ذلك الزمن هو قلب الرواية وعمودها الفقري لو أفرغت منه لانطمست معالمها الفنية. ولاندثرت آثارها وخصوصياتها الجمالية. في حين كانت فقرات الزمن الأول؛ وهو القسم الذي سلط من خلاله الضوء على حياة الأب (أبو دياب) وعلى لهوه وعبثه، تعتمد في تحريك الأحداث وقياس سيولتها الزمنية على السرد والوصف الخارجيين. ولعل ذلك ما دفع بالمبدع إلى الاستنجاد برواية للأحداث والتعليق عليها،

مما جعل زمنية هذا القسم تلعب دوراً توضيحياً، القصد منه إغناء الساحة النصية بجملة من المناظر الحلمية التي تبرر لما وقع في الزمن الأول.

إنّ رواية "أفراح ليلة القدر" جسدت صراع الأزمنة متمثلة بصراع شخصياتها الذكورية عبر مرحلة زمنية امتدت أكثر من عشرين سنة. ومن هنا، كان التدفق الزمني هو ميزة هذا النص الروائي. وقد أبان ذلك التدفق عن مظاهر عنف وجنس وجشع بدا (أبو ديبو) حيالها عبارة عن دمية تحركها المظاهر السالفة الذكر كيفما شاءت، وأينما شاءت. وكأن البناء الزمني داخل هذا النص، أصبح بحق تلك الحالة الشعورية التي تعبر عن طبيعة حياتنا الداخلية، والتي يمكن أن تتقنّع بذلك الشكل الذي يفصح عن مادة ذكرياتنا وأحلامنا وتخيلاتنا.

لقد عبرت رواية " أفراح ليلة القدر " عن شرائح اجتماعية من خلال تصويرها للحالة النفسية للشخصيتين الذكوريتين (أبو ديبو) و(مصباح) المتناقضتين اللتين تعيشان في زمنين مختلفين، وتبلور ردود أفعالهما حيال ما يحدث في الزمن الحاضر. كما أظهرت صورة الرجل عبر بناء الزمن، وذلك من خلال رسمها نماذج روائية تزخر بها المستويات الاجتماعية المختلفة في الواقع المديني. وذلك على أساس أن مثل هذه الرؤى البنائية للزمن كانت تنهج أسلوب الانتقاء الحدثي والتركيز على النخبوية، وخاصة عندما كانت تختار من الواقع نماذج نمطية؛ إنشاء وسلوكاً، مثل ما رأينا في صورة الرجل (أبو ديبو) و(مصباح). مع الإشارة إلى أن مثل تلك النمطية، غالباً ما كانت ذات نوايا وأهداف طبقية أو نوازع ذاتية في بعض المواقف، مما أضفى نوعاً من الصراع والتعقيد بين أقطاب الزمن الداخلي والخارجي/ الماضي والحاضر.

ويبقى أن يشار إلى نقطة في غاية الأهمية بمكان ألا وهي أن البحث في إحساس الشخصية بالزمن في رواية " أفراح ليلة القدر " وفهم العلاقة التي تربط الرجل بزمانه تختلف عن الأبحاث الأخرى التي درست جماليات النص الروائي وتقنياته، وإن كانت هذه الدراسة تتلاقى في بعض المواضع مع الدراسات النقدية التي بحثت في بناء الزمن في الرواية العربية والعالمية. إلا أن ما يعنينا في هذا البحث هو التأكيد على وجود علاقة وثيقة تربط الشخصية الذكورية بزمانها سواء أكان هذا الزمن داخلياً أم خارجياً أم موضوعياً، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، دون إغفال زمن الرواية المهم في إسقاط هذا الزمن على الشخصية الذكورية في الرواية، وإظهار ملامح صورة الرجل داخل النص الروائي أو خارجه، وبالتالي إسقاط الزمن على الواقع الحقيقي أو الفعل التخييلي على حد سواء.

ثانياً: اتجاه الزمن

يقصد به تفاوت النسق الزمني داخل النص السردي صعوداً وهبوطاً وتقطعاً. فالنسق الزمني الصاعد، يدل على التوازي بين زمن الرواية الحقيقي، كما حدثت أو كما تخيلها الروائي، وبين

زمن سردها كأحداث متوالية داخل الرواية، بحيث تتابع كما تتابع الجمل على الورق بشكل خطوط، فالروائي يأخذ بيد قارئه منذ بداية الرواية ليصعد به زمنياً عبر الأحداث المتوالية إلى نهايتها. والنسق الزمني الهابط، هو عكس الاتجاه الأول، فالروائي يبدأ في سرد أحداثه من نقطة النهاية ثم يتصاعد تدريجياً إلى البداية. أما النسق الزمني المتقطع، فهو الذي يسرد فيه الروائي أحداثه من نقطة تأزم درامية قوية وسط الرواية، تتشعب بعدها الأحداث في مساراتها الزمنية صعوداً أو هبوطاً أو توقفاً.[21]

لقد وعى الروائيون الأهمية الكبيرة للزمن، ولدوره في العمل الروائي، وفي بناء الشخصية الروائية، وتأثيره في حياتها، وفي حركة الأحداث؛ فانطلقوا في تعاملهم معه من الواقع العربي الحافل بالأحداث والتطورات والتحولات، فجسدوا ذلك برؤية فنية تتسم بالصدق والواقعية. وحرصوا على تحديد الزمن الخارجي للحدث الروائي الذي يراد تجسيده في رواياتهم أو اتخاذه إطاراً لها، لارتباطه الوثيق بالزمن التاريخي. هذا (الزمن الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي)[22]، واستعملوا في تحديد الزمن المقاييس الموضوعية المعروفة، كالسنة والشهر واليوم والساعة والصباح والمساء. وكثيراً ما حرصوا على وضع علامات، أو قرائن تشير إلى تواريخ محددة أو أحداث معروفة، سواء في بداية الرواية، أم في سياقها، لتدل على بداية الحدث الروائي وزمنه.

ونجد الروائي عبد الكريم ناصيف، يتخذ من الزمن الصاعد أساساً لروايته " في البدء كانت الحرية "، حيث يظهر النسق الزمني الصاعد حين يبدأ الزمن الحقيقي للرواية بالتعريف ببطل الرواية (سهيل)، وعمله، وأخلاقياته؛ فهو رجل يؤمن بالحرية، وبأن الإنسان له الحق في أن يعيش حراً، بعيداً، عن النمطية والروتين الذي يؤدي به إلى الملل، وإلى التباطؤ في العمل. وهذا ما عبر عنه الراوي في الصفحة الأولى من الرواية ((كان سهيل الشحود يردد مزمور الحرية هذا، كما يدعو، وهو يسير على الرصيف شبه الخالي، شارداً عن كل ما حوله. وكان كعادته مساء كل يوم، قد غادر بيته في سوق ساروجة ماضياً باتجاه مكتبه، مطلقاً العنان لأفكاره وكل ما يبتغيه أن يعيش لحظة من حرية بعيداً عن القيود والحدود، عن الهم والغم. هو، بالحقيقة، ليس شاعراً ولا يستطيع أن يعبر عن عمومه شعراً، لكنه وقع ذات يوم على مزمور الحرية ذاك فحفظه عن ظهر قلب وراح يردده بإعجاب لا يضاهيه إعجاب، كلما أحس بوطأة القيود في رسغه وقدميه))[23]. يبدو واضحاً من المقطع السابق أن أحداث الرواية تترافق تدريجياً مع زمن كتابتها. فالبطل (سهيل) يبدو قلقاً وخائفاً من أن تحكم القيود في يديه وقدميه، فتحجب عنه شمس الحرية التي يحلم بها، ويبحث عنها في كل مكان. ومن الملاحظ في الرواية تصاعد الزمن كلما تصاعدت الأحداث، وخير ما يمثل على ذلك شعور (سهيل) بحريته لحظة ترك زوجته (ثريا) المنزل. يقول الراوي: ((أياماً عدة ظل ولا شأن له سوى أن يتنفس الصعداء. يوسع مابين أضلاعه ثم يشهق ويزفر. آه!! ما

أعذب الراحة بعد التعب والفرج بعد الضيق!! ما أعذب الحرية أنساماً عليلة تدخل الصدر وتنعش القلب!! كان سهيل لا يفتأ يردد وهو يمارس لعبة الشهيق والزفير. فلا يحصي عليه أنفاسه أحد. ينام، يقوم، يخرج، يدخل دون أن تنهال عليه الأسئلة من أحد. ''لك الله أيتها الحرية، ما أوسعك آفاقاً وأطيبك مذاقاً...كأنما الحياة أنت كلها، بحلوها ومرها..أيتها الحرية''!))[24].

نلاحظ أن راوي الرواية - في هذا النوع من النسق الزمني- لا يقطع جدول الأحداث الزمني، ولكنه يبنيها شيئاً فشيئاً، فكل حدث يقود للآخر من خلال تركيزه على رغبة الشخصية في التحرر من الروتين الوظيفي وقيود الحياة الزوجية وعبر تضخيمه لطبيعة الأحداث التي صادفها في حياته، لتكون سبباً في تحوله حين يقدم (سهيل) على إطلاق الرصاص على زوجته وأمها وأخويها في فورة غضب. يقول: ((فجأة يخرج سهيل مسدسه وبالغريزة يبدأ إطلاق النار..طلقة...اثنتين...ثلاثاً..خيرو يهوي.. وليد يهوي.. النساء تهوي.. وحين تفرغ الثلاث عشرة طلقة... يكون الجميع قد هووا أرضاً.. يحار سهيل في مكانه لحظة من الزمن وقد ملأ الرعب عينيه، ثم فجأة يطلق ساقيه للريح))[25]. بدءاً من تلك اللحظة يتمثل الزمن السردي في مرور الشخصية (سهيل) عبر مراحل زمنية متعاقبة، تبدأ بهرب (سهيل) من قيود السجن بادعائه الجنون، فهو أفضل الخيارات هرباً من قيود السجن ((كان هناك أسبوعان على موعد المحاكمة. وكان على سهيل أن يسرع في خطته أو فات الأوان. وهكذا، في الصباح التالي بدأ سهيل التنفيذ، وبعد أيام ستة كتب الطبيب الشرعي تقريره بضرورة نقل سهيل الشحود إلى مصح الأمراض العقلية))[26]. ثم فراره من مشفى الأمراض العقلية نحو الشرق حيث المراعي والبساتين، نحو فلاة واسعة لا تعرفها الدولة ولا القضاء، فلاة لم يصلها القانون ولا النظام، وكان أمله أن يصل إلى تلك الفلاة فينجو من القانون والنظام. يقول: ((ثلاثة أيام ظل سهيل يسري ليله ويختبئ نهاره إلى أن غابت عن ناظريه المعمورة بكل ما فيها من خضر ومزارع، طرق وأعمدة، كهرباء.. بات كل شيء حوله سهوباً مترامية الأطراف لا أثر فيها إلا لراعٍ أو مضرب خيام.. أهذه هي الفلاة التي يريد؟))[27]. وبتتابع الزمن وتقدمه أخذ (سهيل) يتأقلم تدريجياً مع محيطه الجديد، ويتعلم منه أموراً جديدة لم يكن ليتعلمها لو بقي في مدينته، ثم أخذ يفكر بالمستقبل الذي ينتظره فهو ما يزال رجلاً بلا هوية ولا ماضٍ، يقول: ((أجل يجب أن أضمن المستقبل، يجب أن أفكر فيه جيداً كيلا يضيع مني الماضي كما ضاع الماضي والحاضر))[28]. ومع مرور الزمن، يقرر (سهيل) متابعة دراسته، فيدرس الحقوق في بيروت بعد أن أخرج هوية جديدة طبع عليها اسمه الجديد (سهل)، وتتوالى الأحداث في الرواية، فتعجب بشخصيته فتاة من الجامعة، يتجاهلها، ويبتعد عنها لأنه ما زال يعشش في نفسه الخوف من المرأة – زوجته الثريا التي كانت سبباً في شقائه – فيقرر اعتزال الناس في أحضان الطبيعة حيث بيارات البرتقال. لم يستطع مرور الزمن أن يزيل الخوف من قلبه، إلا أنه ما زال ينشد الحرية. لذلك درس القانون علّه يجد في طياته حلاً لقضيته. تتكشف الرواية

في نهايتها عن لقاء (ثريا) بـ (سهيل) عن طريق ابنة زوجها (روشان) التي أحبت سهيلاً ولحقت به إلى بياراته، معلنة حبها له. ويعبر (سهيل) عن تصاعد الزمن حتى نهايته في الرواية. فيقول: ((عقارب الساعة لا ترجع القهقرى ثريا.. التاريخ لا يعود إلى الوراء أبداً...))[29].

تجدر الإشارة، مما سبق، إلى أن الروائي عبد الكريم ناصيف اعتمد النسق الزمني المتصاعد في روايته المدروسة؛ ولعل السبب يعود إلى ميل معظم الروائيين إلى اعتماد حالة التوازن المثالي التي تظهر في النصوص الروائية التقليدية، عادة، حيث تبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم تأخذ في الحديث عنه منذ نشأته مروراً بصباه، وانتهاء بزواجه، أو شيخوخته، أو موته، إلا أن الروائي ناصيف خرج عن هذا الترتيب الكلاسيكي المتصاعد للأحداث بوضع بدائل أخرى لتلك النهايات من خلال وضع حلول تنسجم والتركيبة الفنية للشخصية في الرواية متماشياً مع الاتجاه الذي يرى بأن عمر الإنسان ما هو إلا ذلك التقدم المستمر للماضي (..الذي ينهش المستقبل، وكلما ازداد نهشاً ازداد، بالتالي تورّماً وتضخماً)[30].

ثالثاً: إيقاع الزمن

يقصد به التفاوت في سرد الحوادث ما بين الإيقاع السريع والإيقاع البطيء، والمزاوجة بينهما أحياناً بما يتوافق ودراسة الحدث[31]. ويقصد بالإيقاع البطيء ذلك المظهر السردي الذي يجري فيه تعطيل الزمن القصصي على توسيع زمن السرد (مما يجعل مجرى الأحداث تتخذ وتيرة بطيئة) [32]. أما الإيقاع السريع، فيعني اتساع الحيز الزمني وانتشاره ليشكل عقبة أمام النص الروائي[33]، وقد يعجز النص في بعض حالات عن مواكبته أو السيطرة عليه. لذلك يعمد الروائي إلى استخدام تقنيات زمنية (الحذف- المجمل) يستطيع من خلالها تخطي لحظات حكائية، وبالتالي يسرع من وتيرة النص الزمنية.

ويرى (جينيت) G.Genette في كتابه (خطاب الحكاية) أن درجة الصفر أو النقطة المرجعية (هي تواقت دقيق بين زمن الحكاية والقصة)[34]. وتنقسم الحركات السردية تبعاً لذلك إلى أربع حركات رئيسة تعبر اثتنان منها عن تسريع السرد وهما: الحذف Ellipsis والإجمال (المجمل) Summary، بينما تعبر أخريان عن تبطئة السرد وهما: المشهد Scene والوقفة Pause. فإذا كان الحذف يمثل حالة ينعدم فيها زمن الحكاية قياساً إلى زمن القصة، فإن الإجمال يشكل تسريعاً لزمن الحكاية ويتمّ إيجاز الأحداث فيه بسرعة أكبر مما هي عليه في زمن القصة وتكون هذه السرعة متغيرة من حالة إلى أخرى. وإذا كانت الوقفة هي اتساع لزمن الحكاية، مقارنة بزمن القصة، فإن المشهد يمثل حالة مساواة بين الزمنين.[35]

أما الإجمال summary (ويسميها بعضهم: الخلاصة، أو التلخيص، أو الإيجاز، أو الموجز)، فهو حركة سردية تلخص أحداثاً وقعت في عدة ساعات أو أيام أو شهور دون تفاصيل أعمال أو

أقوال. ويتميز الإجمال بسرعته المتغيرة ويرى جنييت أن الإجمال ظل حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، وبالتالي النسيج الذي يمثل اللحمة الأساسية للحكائية الروائية مضيفاً إلى ذلك أن الاسترجاعات معظمها تنتمي إلى هذا النوع السردي.[36]

ومن وظائف الإجمال تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية أو تقديم عام للمشاهد، ومن أمثلتها في الثلاثية "الطريق إلى الشمس " ج1، للكاتب عبد الكريم ناصيف قول الراوي: ((بسرعة، سارت أعمال الحصاد والرجاد والدراس))[37]. فقد اختصر في هذه الكلمات الثلاث أزمنة طويلة وأعمالاً مجهدة: فمن المعروف أن الحصاد يدوم طوال شهر أيار، ثم تنقل السنابل من الحقول إلى بيادر القرية بعملية تدعى (الرجاد). ثم تدرس بواسطة (النورج) تلك الآلة الخشبية ذات المسننات الحديدية التي تفصل الحبوب عن السنابل (الدراس)، ثم تأتي (التذرية) لفصل الحبوب عن التبن. وقد اختصر الراوي هذه الأعمال جميعاً، مكتفياً بتسمية كل عمل فحسب، على الرغم من أنها تدوم أكثر من شهرين.

ومن أمثلتها ،أيضاً، قول الراوي حين أصيب عزيز في الفخ الذي نصبه له التيناوي الخائن، فحمله بعض الوطنيين إلى غرفة عجوز، لا يأبه أحد بها، فخبؤوه عندها، وجاؤوه بطبيب شعبي يعالج كسوره. حيث ظل طريح الفراش أكثر من عامين، يقول الراوي: ((الأولاد يريدون رؤية أبيهم. الأصدقاء. الأهل. لكن أوامر عزيز صارمة: لا يأت أحد إلى هنا))[38]، وقد تجلت الخلاصة (أو الإيجاز) في أن الراوي لم يذكر أسماء الأولاد الذين يريدون رؤية أبيهم وهم أربعة، فاختصر واكتفى بكلمة الأولاد. كذلك لم يذكر أهل عزيز: أبوه، وأخوته، وأهل زوجته، وعشيرتها، وهم كثر، واكتفى بكلمة الأهل. كما لم يذكر أسماء أصدقاء عزيز، وهم كثر أيضاً، فاكتفى بكلمة أصدقاء.

وبذلك يظهر الإجمال كتقنية زمنية تساهم في تسريع وتيرة الحدث وتقديم الشخصية في ثلاثية الطريق إلى الشمس بأجزائها الثلاثة " تشريقة آل المرّ – شرق غرب – الجوزاء" ولاسيما الجزء الأول (تشريقة آل المرّ)، فعن طريق هذه التقنية استطاع الروائي أن يلخص حياة البطل عزيز منذ بدايتها. فقد ترك قريته بسبب تجنيد العصملي لشباب القرية في زمن السفر برلك للمشاركة في الحرب العالمية الأولى، وقد اختبأ في كهف، يقول الراوي ((ستة وخمسون يوماً مرت على عزيز وهو في الكهف))[39]. ثم انتقل الزمن وبشكل سريع عبر رحلته بحثاً عن أهله الذين رحلوا عن القرية متجهين نحو الشرق، يقول الراوي: ((سبعة أيام بسبع ليال ظل عزيز يغذ خطاه...نهاره لباس وليل معاش، فجند (العصملي) في كل مكان، ودركه لا يرحمون، وعليه أن يراهم ولا يروه...عزيز يكمن في النهار في أي مكان من مجانب الطريق..ثم يسير في الليل أكتم للسر، النجوم تهديه، والقمر يرافقه...والصيف دافئ، لا برد فيه ولا رياح...هدفه الصابرة. وهكذا في الليلة السابعة، ومع طلوع الفجر، وجد نفسه في الصابرة.. هناك سأل عن المنزول وفي

المنزول وجد عشرة من الرجال يهيئون أنفسهم للحصاد لكن أية مفاجأة بين العشرة كان أخوه يونس وكان ابن عمه نمر وكان صالح وصقر...))[40]. ثم ينتقل بنا الزمن إلى حياة عزيز مع البدو التي أحبها وألفها أكثر من حياته الأولى في أم العيون، وكان سبب هذا الانتقال توطد علاقته بصديقه البدوي (شمس) الذي يكتشف بعد فترة طويلة من الزمن، وعن طريق المصادفة، أنه امرأة. وقد عبر الراوي عن هذه الفترة بقوله: ((لكن كيف! سنتان تمران دون أن أعرف...سنتان وصداقة حميمة تجمع بيننا ثم تنكشفين عن فتاة، فكيف تفعلين هذا؟ كيف تخدعينني؟!))[41]. إن هذا المقطع يظهر خلاصة تلك السنتين اللتين أوجز فيهما صداقة طويلة بينه وبين (شمس)، لكن إيقاع الزمن السريع في الرواية كان قد اختصر تلك الفترة الطويلة من خلال تسريع الأحداث.

لاشك في أن الإجمال تقنية تختزل الزمن وتسرع حركة السرد، ولكن اختزال الزمن لتسريع حركة السرد ليس هدفاً لأي روائي، بل هو وسيلة يلجأ إليها الروائي ليحقق بواسطتها بعضاً من الأغراض الجمالية. منها الإشارة إلى دخيلة الشخصية. وليس من المألوف أن يتحدث الراوي في الإجمال عن دخيلة الشخصيات، لأن الغرض الجمالي الأساسي للإجمال هو إيجاز الحوادث الهامشية ضماناً لاتصال السرد وعدم انقطاعه. ولا يسمح الإيجاز بتوضيح دخيلة الشخصيات تبعاً لحاجة هذا التوضيح إلى التفصيلات والشروح. بيد أن الحديث عن دخيلة الشخصيات في الإجمال ممكن إذا لم يجاوز الإشارة الخاطفة، كالإشارة إلى دخيلة الشخصية عزيز: ((كيف يصيب الدوار رأساً ربما لم يصبه من قبل، وكيف يختل توازن كان قبل لحظة واحدة في ذروة الثبات؟ تلك الأسئلة يجيب عليها العلماء بأن فقدان الوعي إنما هو حيلة يلجأ إليها اللاوعي لدى الإنسان لتفادي موقف لا يريد مواجهته بأسرع زمن وأقصر طريق. هو فجأة يجد نفسه أمام نمر والنمر هو الموت والخوف من الموت يأتي كبيراً وعلى نحو يشكل صدمة صاعقة، تنزل على الرأس كضربة هائلة تزعزع الموازين كلها لديه فيفقد وعيه ليلغي الوجود من حوله والوعي هو الوجود. بعضهم الآخر يقول إنه نوع من التسليم بالقدر))[42]. إن الحديث عن دخيلة الشخصية غرضه في تلك الخلاصة لم تتجاوز الإشارة الخاطفة إلى فقدان الوعي.

ويظهر الحذف شريك المجمل في تسريع حركة زمن السرد، وهو على ما أعتقد دليل على كون البنية الزمنية في الرواية سليمة أو مصابة بالخلل؛ فالحذف هو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهوراً قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها؛ فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات وشهور)، ولكنه على مستوى القول: صفر. وقد ظهر الحذف في الثلاثية (شرق/ غرب) حيث استخدم الراوي تقنية الحذف أو الإسقاط، فأسقط فترة طويلة من زمن القصة، ولم يتطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. وقد يكون الحذف صريحاً يذكره الراوي، أو ضمنياً لا يصرح به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني. ومثاله في الثلاثية تحذير عزيز لإبراهيم

هنانو بأن الفرنسيين يكمنون له ولرجاله في الوادي، وأن عليه أن يغير وجهته إلى جبل البلعاس حيث يمكنه النجاة. لكن الوقت قد فات، وبدأ الرصاص يلعلع من الطرفين. وهنا يقطع الراوي الحديث في نهاية الفصل الخامس من الجزء الثاني، لينتقل إلى بداية الفصل السادس في الجزء نفسه حيث يجري حفل ختان أطفال العشيرة. وهنا يتضح الحذف في تسريع السرد في أجلى صوره، ذلك أن الحذف تقنية ذهنية تقضي بإسقاط فترة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع، وكذلك فعل الروائي ناصيف، فلم يصف المعركة التي دارت بين الفرنسيين والمجاهدين، وإنما اكتفى بقوله ((ولعلع الرصاص))[43] دليلاً على نشوب المعركة، ثم انتقل إلى حفل الختان دون أن يصف مجرى المعركة ونتائجها. كذلك حذف فترة من حياته الزوجية، إذ انتقل بنا فجأة إلى زواجه من حبيبته (شمس) الذي دام سنتان ((كان

قد مر على زواجهما ما يقارب العامين لكنه ما يزال يموت فيها حباً ويذوب وجداً [...] الحمل والولادة هما العائق الوحيد أمام حبهما المتأجج دائماً. لكنه عائق جميل))[44]. من هنا، فإن الراوي باستخدامه لهذه التقنية الزمنية، قد سرع من وتيرة السرد عن طريق (إلغاء الزمن الميت في الرواية والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونه)[45].

من خلال الوقوف الزمني السابق لأكثر روايات عبد الكريم ناصيف تمثيلاً للزمن بإيقاعه واتجاهه وعلاقته بالشخصية، يبدو التفاوت في المدى الزمني لبعض تلك الروايات؛ إذ تنوع - ما بين بضعة ساعات أو أيام أو شهور أو سنة أو سنون- تنوعاً كان يتفق وروح الرواية في التسعينيات وما فيها من تسريع وتصاعد، فبدت الروايات من حيث زمنها السردي ممتداً ليشمل المراحل الزمنية كلها التي عاشتها الشخصيات الذكورية في تلك الروايات.

كما تبدي هذه التجارب الروائية المدروسة حساسية خاصة تجاه الزمن، محاولة كسره أو تفتيته، وبذلك يفقد أهم خصائصه، وهي التتابع والتراكم، ويبرز زمان مبهم، قلق يؤطر تناقضات البشر ومفارقاتهم، ولا يرسم وجهة محددة سوى التيه.

نتائج البحث

تقف هذه الدراسة في خاتمتها على أبرز النتائج التي توصلت إليها:

1- تسعى الرواية في التسعينيات إلى تأسيس ذائقة جديدة ووعي جمالي جديد من خلال صوغ أبنية سردية جديدة وتجسيد زمن لايقيني للعالم، وهذا الزمن اللايقيني يحرك الشخصيات داخل متاهاته.

2- تبدي التجارب الروائية المدروسة لروايات عبد الكريم ناصيف حساسية خاصة تجاه الزمن، محاولة كسره أو تفتيته، وبذلك يفقد الزمن في تلك الروايات أهم خصائصه وهي التتابع والتراكم ويبرز زمان مبهم وقلق يؤطر تناقضات البشر ومفارقاتهم.

3- حظي التلاعب بالزمن اهتمام الروائي عبد الكريم ناصيف لما له من أهمية في بناء شخصياته الذكورية وتأثيره في حياتها وفي حركة الأحداث.

4- الزمن في علاقته بالشخصية الروائية في الروايات المدروسة لا يرسم وجهة محددة سوى التيه وغياب المنطق اللذين تعيشهما الشخصية الذكورية، وهيمنة الجشع على روح الإنسان.

5- اعتماد النسق الزمني المتصاعد في الروايات يعود إلى ميل الروائي في اعتماد حالة التوازن المثالي في التصوص الروائية التقليدية.

6- إن اختزال الزمن لتسريع حركة السرد هو وسيلة يلجأ إليها الروائي ليحقق بواسطتها غرضاً جمالياً، كالإشارة إلى دخيلة الشخصيات في بعض الأحيان أو إيجاز الحوادث الهامشية ضماناً لاتصال السرد وعدم انقطاعه.

The Structure of Time in the Novel, an Applied Study on the Nineties Novels of the Writer Abed Al Kareem Naseef

Maisoon Al – Jurf, *Department of Arabic Language, higher Language Institute, University, Syria.*

Abstract

The research includes the introduction of the concept of Time. I discuss the explanation of the relationship between time and novelistic narrative through joint elements defined by the tale words and actions. Then I mentioned the most important reasons which motivate the novelists and critics to concentrate on time and study its types and sections.

In this study I approach the most important manifestations of Time in three novels by the novelist Abed. Al. Kareem. Naseef, as a type of the nineties novels from the past century.

Time is formed in three time diversity, which are:

- The character and its feeling with time: I approach the aesthetic relationship formed by Time in the character's building into the narrative built, and the changes in the novelistic character's life which are imposed by time.

- Time's direction: I approach the rising Time layout showed in the novels of Abed. al. Kareem. Naseef.

- Time's rhythm: I approach Naseef's dependence on the speed rhythm by using the two techniques (delete and summarized) to skip the tale moments and to speed the frequency of the Time text.

The study concludes to the most important results reached in the research, and supported by resources and references.

قدم البحث للنشر في 2011/2/20 وقبل في 2011/8/18

الهوامش:

1 ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب، تر: أسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مصر: القاهرة، مؤسسة سجل العرب، ط1، 1972، ص7.

2 باشلار. غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، 1984، ص6.

3 عثمان، بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، لبنان: بيروت، دار الحداثة، ط1، 1986، ص154- 155.

4 بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، لبنان: بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص117.

5 غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر: دار المعارف، ط1، د.م. ص134.

6 قاسم، سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مصر: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984، ص28-29.

7 مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، لبنان: بيروت، دار صادر، ط1، 1997، ص75.

8انظر، الشامي، حسان رشاد: المرأة في الرواية الفلسطينية، سورية: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998، ص248 .

9 بدوي، عبد الرحمن: الموت والعبقرية، الكويت: وكالة المطبوعات، ط1، 1945، ص11.

10 إليوت، ألكسندر: آفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، لبنان: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 1982، ص49.

11 ناصيف، عبد الكريم: أفراح ليلة القدر، سورية: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1999، ص5.

12 المصدر نفسه: ص5.

13 المصدر نفسه: ص126.

14 المصدر نفسه: ص64.

15 المصدر نفسه: ص61.

16 المصدر نفسه: ص119.

17 عبد العزيز، سعد: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مصر: القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1970، ص68.

18 غاستون. باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1982، ص47.

19 المصدر نفسه: ص120.

20 المصدر نفسه: ص38.

21 انظر، الفيصل، سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية (1980- 1990)، سورية: دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1995، ص167.

22 قاسم، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مصر: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984، ص46.

23 ناصيف، عبد الكريم: في البدء كانت الحرية، سورية: دمشق، دار علاء، ط1، 1994، ص5.

24 المصدر نفسه: ص30.

25 المصدر نفسه: ص43.

26 المصدر نفسه: ص64.

27 المصدر نفسه: ص104.

28 المصدر نفسه: ص107.

29 المصدر نفسه: ص250.

30 سعد، عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، ص34.

31 انظر، مبروك، مراد: بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً)، مصر: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988. ص96.

32 بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص120.

33 انظر العوفي، نجيب: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، المغرب: الدار البيضاء، المركزالثقافي العربي، ط1، 1987، ص122- 123-124-128.

34 جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة، محمد معتصم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص101.

35 انظر، المرجع نفسه، ص109.

36 انظر، المرجع نفسه، ص111.

37 ناصيف، عبد الكريم: الطريق إلى الشمس، آل المرّ، ج1، سورية: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1992، ص214.

38 المصدر نفسه: ج3، ص 305.

39 المصدر نفسه: ج1، ص109.

40 المصدر نفسه: ص146.

41 المصدر نفسه: ص364.

42 المصدر نفسه: ص313.

43 ناصيف، عبد الكريم: الطريق إلى الشمس، شرق/ غرب، ج2، سورية: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1996، ص188.

44 المصدر نفسه: ص14.

45 بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص156.

المصادر

ناصيف، عبد الكريم، 1- ثلاثية الطريق إلى الشمس، تشريقة آل المرّ، ج1، سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1992.

شرق/ غرب، ج2، سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1996.

الجوزاء، ج3، سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000.

أفراح ليلة القدر، سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1999.

في البدء كانت الحرية، سورية، دمشق، دار علاء، ط1، 1994.

المراجع

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، لبنان، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

بدوي، عبد الرحمن، الموت والعبقرية، الكويت، وكالة المطبوعات، ط1، 1945.

الشامي، حسان رشاد، المرأة في الرواية الفلسطينية، سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998.

عبد العزيز، سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مصر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1970.

عثمان، بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، لبنان، بيروت، دار الحداثة، ط1، 1986.

العوفي، نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.

الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية (1980- 1990)، سورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1995.

قاسم، سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984.

مبروك، مراد، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً)، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988.

المراجع المترجمة

إليوت، ألكسندر، آفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، لبنان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 1982.

باشلار. غاستون، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1982.

جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1984.

جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، ط2، 1997.

غرييه. آلان روب، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، دار المعارف، د.م. مندلاو. أ.أ: الزمن والرواية، بكر عباس، لبنان، بيروت، دار صادر، ط1، 1997.

ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مصر، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، ط1، 1972.

تأثير البيئة على الأمراض السارية في قطاع غزة دراسة في الجغرافية التطبيقية

عبد العظيم قدوره مشتهى *

ملخص

يلقي البحث الضوء على الأمراض السارية في قطاع غزة، وعلاقتها بالوضع البيئي السائد فيه، آخذين في الاعتبار بعدها الكمي والنوعي، مع توزيع كثافاتها على محافظات قطاع غزة، وقد قسّم البحث إلى ثلاثة مواضيع، تناول الأول منها منهجية البحث(الإطار النظري)، وخصص الموضوع الثاني للبيئة وانتقال الأمراض السارية منها. أما الثالث فخصص لبيان كثافات وتوزيع الأمراض السارية في محافظات غزة، ثم اختتم البحث بالنتائج والمقترحات والتوصيات.

المقدمة

الإطار النظري والمنهجية

يعيش الإنسان في بيئته، يتأثر بها ويؤثر فيها، ويحاول أن يحدث تغيرات فيها من أجل حياة أفضل، وتكون في صالحه، فيقع بعض الضرر عليه.ولا شك أن عدداً كبيراً من الأمراض التي تصيب الإنسان تكون نتيجة لتفاعله المباشر أو غير المباشر مع عناصر البيئة مثل الهواء، والإنسان، والحيوان، والتربة، فيظهر تأثيرها إما بسرعة، أو يأخذ وقتاً أطول حتى يظهر في صورة أمراض، وقد يكون التأثير حاداً وقوياً، أو محدوداً، ومنها ما ينهي حياة الإنسان، وقد تكون تصرفات الإنسان البيئية السيئة سبباً في إحداث أضرار في بيئته.

وتنعكس حالة التفاعل هذه على الوضع البيئي في قطاع غزة، حيث المساحة الصغيرة، وكثافة السكان الكبيرة، ومما يزيد الوضع سوءاً ما يتعرض له قطاع غزة من حصار من قبل الاحتلال الصهيوني، وانتشار البطالة، وتدني مستوى المعيشة، إلى حد أصبح فيه السكان لا يستطيعون تلبية احتياجاتهم اليومية الضرورية إلا بصعوبة، كما أنه أصبح من المألوف للسكان رؤية تجمعات القمامة ومياه الصرف الصحي في الشوارع، إضافة إلى عبث الأطفال بها، ولا يقف الوضع عند هذا الحد، إذ إن نقص الأموال لدى السكان، وانخفاض قدراتهم الشرائية للمواد الغذائية الضرورية، أدى إلى انتشار بعض الأمراض الناتجة عن سوء التغذية، وتناول بعض الأغذية المنتهية مدة صلاحيتها، ومما يزيد الأمر تعقيداً عدم توفر العلاجات اللازمة، وصعوبة نقلهم إلى مستشفيات في الخارج لتلقي العلاج المطلوب.

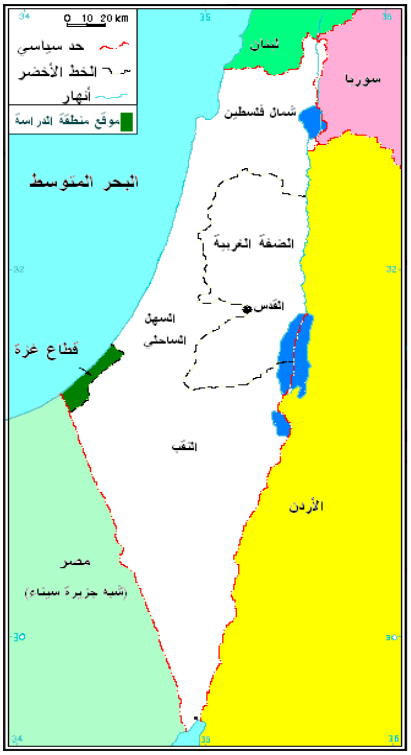
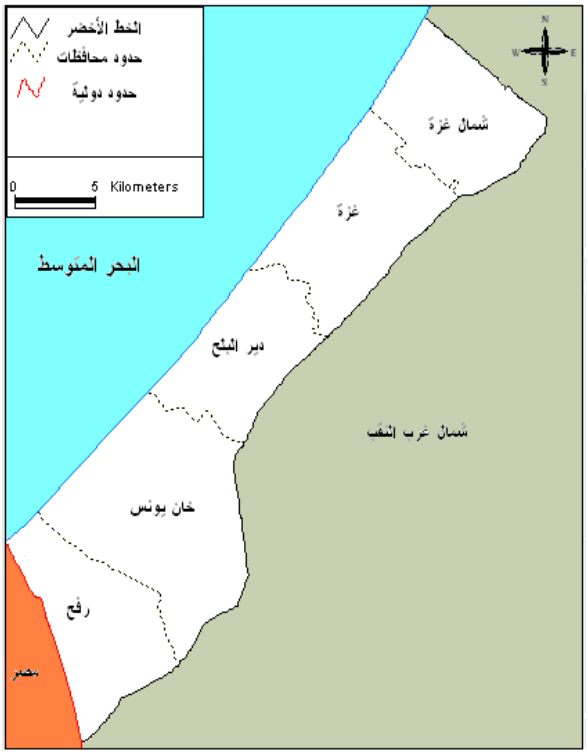
© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم الجغرافيا، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين.

أولاً: منطقة الدراسة:

يقع قطاع غزة جنوب السهل الساحلي الفلسطيني، مكوناً شريطاً ساحلياً، يبلغ طوله 45 كم مع امتداد خط الساحل (من الشمال إلى الجنوب)، ويتراوح عرضه بين 6 – 12 كم[1] من الشرق إلى الغرب.وتتميز تضاريسه بالهدوء، حيث تمتد الحواجز الرملية والمنخفضات الطولية على امتداد طوله، لتموّج سطحه، الذي ينحدر بشكل عام نحو خط الساحل للبحر المتوسط، كما تنتشر فوق سطحه الكثبان الرملية الساحلية الحديثة والقديمة[2]، وتصل فيه مناسيب السطح إلى 100 متراً فوق مستوى سطح البحر، كذلك يتواجد فيه ثلاثة أودية فصلية الجريان، هي وادي السلقا وينتهي جنوب مدينة دير البلح، ووادي غزة أكبرها، وينتهي في البحر المتوسط جنوب محافظة غزة[3]، ووادي بيت حانون (أحد روافد وادي الحسى)[4] الذي ينتهي في البحر المتوسط خارج حدود قطاع غزة جهة الشمال.ويحده من الغرب البحر المتوسط، ومن الجنوب شبه جزيرة سيناء في مصر، أما من الشرق فهو امتداد طبيعي للنقب الفلسطيني.وتبلغ مساحته 365 كم2 [5]، وقد قُسّم قطاع غزة إلى خمس محافظات، هي شمال غزة، وغزة، والمحافظة الوسطى (دير البلح)، وخان يونس، ورفح، ويبلغ عدد سكانه 1416802 نسمة[6] لعام 2007 م، وتعتبر الكثافة السكانية العامة فيه من أعلى الكثافات السكانية في العالم (3882 نسمة/كم2) [7]، ويشكل السكان فيه ضغطاً كبيراً على موارد البيئة المحلية والمحدودة.وتعد محافظة غزة الأكبر سكاناً (496803 نسمة)، والأكثر كثافة سكانية (6714 نسمة/كم2)، ويقطنها 35 % من مجموع سكان القطاع.

وتعتبر محافظة رفح الأقل سكاناً (168302 نسمة) بكثافة سكانية مقدارها 2630 نسمة/كم2، وتبلغ نسبة سكانها 11.9 % من مجموع سكان القطاع.ويعتبر الزحف العمراني على الأراضي الزراعية من أكبر المشكلات التي تواجها محافظات قطاع غزة [8]،إضافة إلى ضغط السكان على الموارد الطبيعية [9].توضح خريطة (رقم 1) منطقة الدراسة،كما توضح خريطة (رقم 2) محافظات قطاع غزة.

خريطة رقم 1:موقع منطقة الدراسة	خريطة رقم 2: محافظات قطاع غزة
	
المصدر: نقلاً عن: السلطة الوطنية الفلسطينية: (1997)، وزارة التخطيط والتعاون الدولي،أطلس قطاع غزة،، ص 11.	المصدر: نقلاً عن: معهد الأبحاث التطبيقية:(2000): القدس، خارطة قطاع غزة.

ثانياً: مجال البحث وحدوده:

يرتبط مجال البحث بمكان الدراسة، والمتمثلة في قطاع غزة،، في حين يرتبط موضوعه في علاقة البيئة بالأمراض السارية Communicable diseasesالتي تصيب الإنسان في حدود محافظات قطاع غزة للفترة الزمنية الواقعة بين عامي 2000 – 2006م.

ثالثاً: فروض الدراسة: تحاول الدراسة تحقيق الآتي:

1 – ارتباط إصابات الأمراض السارية المختلفة في قطاع غزة بعناصر البيئة.

2 – تباين عدد الإصابات بالأمراض حسب النوع في محافظات قطاع غزة.

3 – اختلاف كثافات الأمراض السارية في محافظات قطاع غزة.

رابعاً: منهج وأسلوب الدراسة

اعتمدت هذه الدراسة على تصنيف وتبويب بيانات الأمراض السارية الخام للفترة من 2000 – 2006 م ثم تحليلها، مع حساب متوسطاتها الحسابية وكثافاتها، كما اعتمدت على بعض وسائل التمثيل البياني، مثل الرسوم البيانية الوصفية، كالأعمدة البيانية أو الخطوط البيانية [10]، بالإضافة إلى خرائط الكثافات، وذلك لبيان التوزيع الجغرافي للأمراض المدروسة، من أجل ذلك كان لابد من اتباع المنهجين الوصفي والتحليلي، ليناسب طبيعة موضوع البحث.

خامساً: عدد الأمراض السارية

يزيد عدد الأمراض السارية في قطاع غزة عن 64 مرضاً، بلغ عدد المرضى فيها رسمياً 845350 مصاباً خلال 7 سنوات، وتم وضعها في مجموعات ليسهل دراستها، وتمثلت هذه المجموعات في أمراض الإسهال، والأنفلونزا، الأميبات، والعيون، والرئة،وأمراض الجدري، والحمة، والديدان الداخلية، ثم أمراض الجرب والقمل، والتهابات الكبد والسحايا، وأمراض تسببها لدغة أو عضة الحيوانات والحشرات، يضاف إلى ذلك أمراض التسمم، والتهابات الكلى، والنكاف.واستبعدت أمراض لا توجد فيها إصابات، مثل أمراض شلل الأطفال، الكوليرا، الدفتيريا، داء الكلب (السعار).أو أمراض عدد الإصابات فيها قليل جداً لسبع سنوات، بحيث يقل عدد المرضي فيها عن مريض واحد سنوياً، مثل أمراض الحصبة، والكزاز، ولشمانيا الجلد، والإيدز، والملاريا، والحصبة الألمانية.

البيئة وانتقال الأمراض السارية في قطاع غزة

تعتبر دراسة العلاقة بين الإنسان والبيئة مهمة لمعرفة التهديدات والأخطار المرضية الواقعة على الإنسان، والبحث عن طرق الحماية منها[11]، ويعتبر إدخال الأسس الحديثة لعلم البيئة من وسائل الحماية من الأمراض الحديثة[12]، وتنتقل الأمراض السارية من شخص مصاب أو حيوان إلى الإنسان المضيف لها، وتكمن عواملها في الفيروسات، والطفيليات، والبكتيريا، والديدان، والفطريات، وقد تظهر على الإنسان منفردة الإصابة (مبعثرة– عارضة)، أو في صورة وباء (جماعية الإصابة)، ويعبر حدوثها عن اختلال التوازن بين البيئة والإنسان [13]، ويتوقف ذلك على مجموعة من العوامل منها المستوى المعيشي، والمستوى التعليمي، والتقدم التكنولوجي في مجال مكافحة الأمراض السارية، وتوفر المؤسسات الصحية التي تقدم

التثقيف الصحي والعلاج، ولكن مهما تعددت الأسباب، فإنه يجب فهم العلاقة بين البيئة والإنسان[14]، ومن هو حامل للمرض، أو ناقله، أو مضيفه(معيله)؟ إذ أن هذا جزء مهم من المعالجات البيئية للمشكلة [15].

الوضع البيئي في قطاع غزة

لا يختلف الوضع البيئي في قطاع غزة كثيراً عنه في العديد من الدول النامية الذي هو جزء منها، بل ربما يكون الوضع البيئي فيه أكثر تدهوراً، نظراً للظروف البيئية الخاصة، المحلية والإقليمية، وصغر مساحة الأرض 365 كم^2 [16]، والتي تتوزع على مساحة خمس محافظات، هي محافظة شمال غزة 61 كم^2، ومحافظة غزة 74 كم^2، والمحافظة الوسطي 58 كم^2، ومحافظة خانيونس 108 كم^2، ثم محافظة رفح 64 كم، وتعاني هذه المساحات الصغيرة من ضغط السكان عليها، إضافة إلى تدني مستوى المعيشة، وارتفاع نسبة البطالة، والتي وصلت إلى 80 % مع نسبة فقر تصل إلى 90 %، من جهة أخرى تتدنى نسبة عدد المساكن المأهولة والمتصلة بشبكات الصرف الصحي للمحافظات (شمال غزة 11.9 %، غزة 31.4 %، الوسطى 1.4 %، خانيونس 0.6 %، ورفح 5.1 %) [17]، بمتوسط مقداره 10.1 % لجميع المحافظات، وهي نسبة منخفضة جداً، ويزداد الوضع البيئي سوءاً مع الإضرابات المتكررة والطويلة لعمال النظافة والصرف الصحي والتابعين للبلديات، بسبب عدم تلقيهم رواتبهم الشهرية لأكثر من تسعة شهور[18]، ويزيد المشكلة تعقيداً عدم توفر وقود السيارات بكمية كافية (السولار)، وتهديدات الاحتلال الإسرائيلي بعدم تزويد المحروقات لقطاع غزة[19]، حيث ترتب على مجمل هذه الأمور تراكم النفايات في شوارع المدن، وتدفق مياه الصرف الصحي في الشوارع لأيام عديدة دون إصلاحها، وهذه أمور تتيح الفرصة للأطفال بصفة خاصة للعب واللهو في تجمعات النفاية ومياه الصرف الصحي، وانتشار الذباب والحشرات، والحيوانات القارضة، ومعظمها ناقل للأمراض، إضافة للروائح الكريهة المنبعثة منها، يضاف إلى ذلك أن قيعان الأودية أصبحت بركاً لمياه الصرف الصحي، كم أن المكب الرئيسي للنفايات في غزة يقع شرق حدود المنطقة السكنية فيها، ونتيجة لذلك نجد الكثير من الأمراض السارية تنتشر بين السكان، ونظراً لتدني مستوى المعيشة لا يستطيع الكثير من المصابين تغطية نفقات العلاج والدواء مادياً، الأمر الذي يزيد الوضع الصحي تعقيداً.

الإصابات بالأمراض السارية في قطاع غزة

تناولت الدراسة أعداد الإصابات بالأمراض السارية المسجلة رسمياً في وزارة الصحة داخل قطاع غزة للفترة من 2000 إلى 2006 م، وهي الفترة التي شملت ما قبل انتفاضة الأقصى المباركة، وخلالها، ونظراً لأن عدد الأمراض السارية يزيد عن 64 مرضاً، فقد تم وضعها في مجموعات، حسب النسب المئوية لها، ومتوسطها السنوي، الجدول(رقم 1).

أ – أعداد الإصابات بالأمراض السارية

يتضح من بيانات الجدول (رقم 1)، والشكل رقم (1) أن المجموعات الأربعة الأولى من الأمراض وهي الإسهال والأنفلونزا والأميبات وأمراض العيون، أكثر الأمراض انتشاراً (81.5 %)من مجموع

الإصابات لكل الأمراض، في حين تشكل المجموعات الأخرى وعددها 11 مجموعة ما مقداره 18.5 % من مجموع الإصابات. وتشكل مجموعة أمراض الإسهال وحدها 43.6 % من حالات الإصابة، تليها مجموعة أمراض الأنفلونزا 14.5 %، ثم الأميبات 13.4 % وأمراض العيون 10 %[20].ويعود ارتفاع حالات الإصابة بأمراض المجموعات الأربعة الأولى إلى تعدد الأوساط البيئية الحاملة للمرض.

جدول (رقم 1): النسبة المئوية للإصابات بالأمراض السارية، والمتوسط السنوي لها في قطاع غزة للفترة من 2000 و2006م.

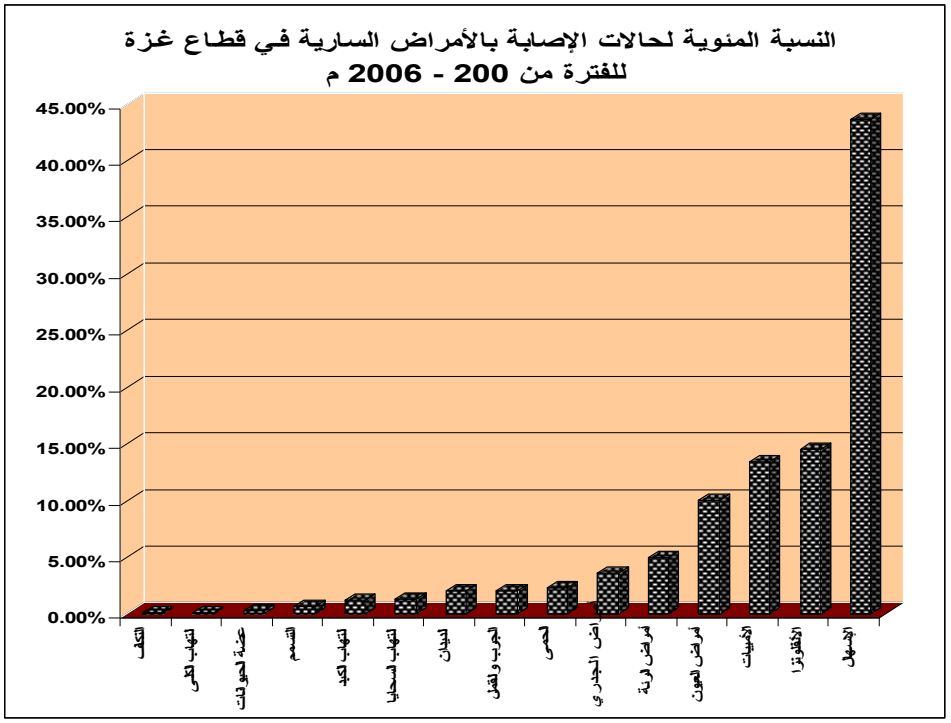
اسم المرض	النسبة المئوية	المتوسط السنوي
الإسهال	% 43.6	52597.4
الأنفلونزا	% 14.5	17475.0
الأميبات	% 13.4	16223.7
أمراض العيون	% 10.0	12124.8
أمراض الرئة	% 5.0	5987.7
أمراض الجدري	% 3.6	4377.3
الحمى	% 2.3	2818.3
الجرب والقمل	% 2.0	2377.0
الديدان	% 2.0	2343.0
التهاب السحايا	% 1.3	1585.6
التهاب الكبد	% 1.2	1526.1
التسمم	% 0.6	769.4
عضة الحيوانات	% 0.3	352.0
التهاب الكلى	% 0.1	130.4
النكاف	% 0.1	76.4
المجموع	% 100	120690.4

المصدر: تم جدولة البيانات اعتماداً على:

Palestinian National Authority: Ministry 0f Health, Primary Health Care Directorate, Infectious Diseases Reports (2000, 2001, 2002 ,2003 ,2004 ,2005 ,2006).

للمزيد عن عدد الإصابات حسب السنوات انظر ملحق رقم (1 ،2).

شكل رقم1



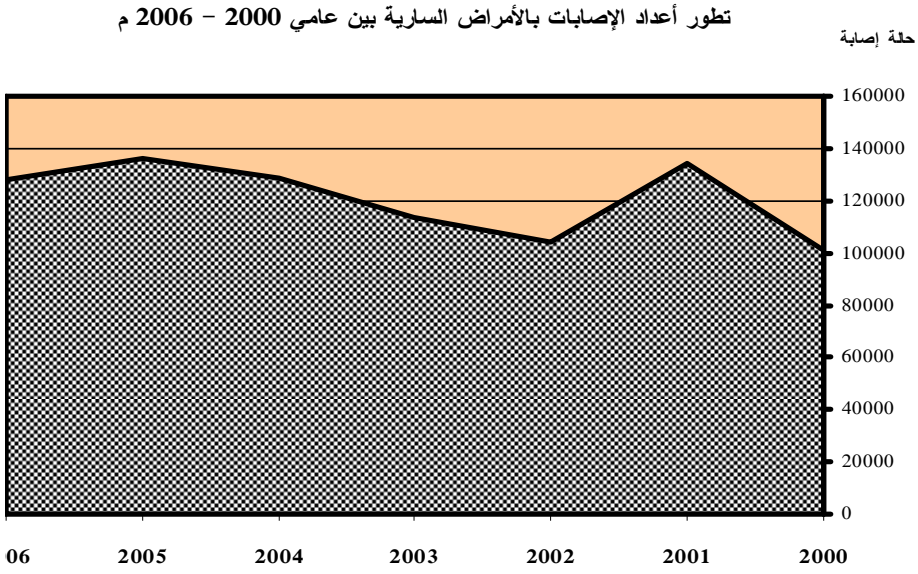
المصدر: اعتماداً على بيانات الجدول (رقم 1).

ب – تطور أعداد الإصابة بالأمراض:

يمكن التعرف على تطور عدد الإصابات للأمراض السارية المختلفة من شكل رقم (2)، ومنه نجد[21]:

شكل رقم 2

تطور أعداد الإصابات بالأمراض السارية بين عامي 2000 – 2006 م



المصدر انظر بيانات الملحق (رقم1).

1- يشير التغير في حالات الإصابة إلى التذبذب في قيمته، وهذا دلالة على عدم استقرار الأوضاع البيئية والخدمات الصحية المقدمة، وتبلغ المحصلة الإجمالية للتغير من عام 2000 إلى عام 2006 (+ 33.2 %)، وقيم التغير إيجابية لتدل على تزايد عدد المرضى، إلا في عامين هما 2002 (-22.5 %)، وعام 2006 (-5.8 %)[22].

2- أن عدد الإصابات بالأمراض السارية في قطاع غزة في ازدياد مستمر منذ عام 2000 وحتى الوقت الحاضر، ومما ساعد على ازديادها تدهور الأوضاع البيئية في قطاع غزة، وتوقف مشاريع التنمية في مجال الصرف الصحي ومياه الشرب وغيرها، وهي مشاريع مرتبطة بالدعم المقدم من الدول المانحة بصفة خاصة.

الوسط البيئي للأمراض في قطاع غزة (المستودعReservoir)

يعرف الوسط البيئي (مستودع المرض) بأنه مصدر العدوى، فقد يكون هذا الوسط إنساناً، أو حيواناً، أو حشرة، أو قد يكون الهواء، أو الطعام، أو النبات، أو التربة، وغير ذلك، وقد يكون الوسط البيئي وسطاً منفرداً، أو مجموعة أوساط بيئية[23].ومنه ينتقل العامل العدواني Infection agent المسبب للمرض إلى جسم الإنسان، يتباين هذا العامل من مرض لآخر، فقد يكون بكتيريا، أو فيروسات، أو طفيليات وديدان، أو حشرات، إلى غير ذلك.

الأوساط البيئة للأمراض السارية في قطاع غزة

1 – الطعام الفاسد والملوث:- يقصد بهما المواد الغذائية المنتهي تاريخ صلاحيتها للاستخدام[24]، أو المسمم، ويتكرر تواجد مثل هذه الأغذية في قطاع غزة من فترة لأخرى، وتأتي عن طريق التهريب أو المحتل الصهيوني، أو تخزينها من قبل تجار لمدة طويلة بهدف احتكار الأسواق المحلية.أما الطعام الملوث هو الذي انتقلت إليه عدوانيات الأمراض بشكل مباشر أو غير مباشر.

2 – التربة: يقصد بها التربة الملوثة ببراز أشخاص أصيبوا بأمراض، وتعتبر التربة المكان المفضل لاحتضان الطور العدواني الطفيليات [25] والديدان [26]، ثم تنتقل إلى الإنسان عن طريق الملامسة المباشرة، أو عن طريق النبات، والماء.

3 – القمامة ومياه الصرف الصحي: تعتبر المستودع الكبير للكثير من عدوانيات الأمراض، ويقوم العديد من السكان بجمع أشياء معدنية أو بلاستيكية من القمامة، بهدف بيعها وتوفير قوت يومهم، كما أنها تعتبر أماكن مفضلة لتكاثر الحشرات، والحيوانات الضارة كالفئران، والكلاب الضالة وغيرها، ومما يزيد الأمر خطورة أن الكثير من رعاة الأغنام يرعون أغنامهم على أكوام القمامة، وبجوار برك المجاري المكشوفة.

4- الهواء: ينتقل العامل العدواني للهواء عن طريقين، إما استنشاق الرذاذ من شخص مصاب، أو استنشاق الهواء في غرف سيئة التهوية، أو مكتظة بالأفراد، وفي قطاع غزة يعاني معظم السكان من اكتظاظ الغرف، وفي كثير من البيوت تستخدم نفس الغرفة للنوم، وللطعام، وللضيافة، وأحياناً للطبخ، يعني ذلك أن الفوضى البيئية والاجتماعية، وسوء استخدام البيئة من الأمور التي تساعد في انتشار المرض[27].وتعتبر معظم أمراض الجهاز التنفسي العلوي والسفلى مثالاً لذلك.

5 – الشخص المصاب وأدواته: يعتبر الشخص المصاب جزءاً من البيئة في نقل عدوانيات الأمراض للأشخاص الأصحاء، حيث يتم ذلك عن طرق ملامسته، أو استخدام أدواته أو ملابسه، أو مجاورته لهم.

6 – الحيوانات والحشرات: قد تكون العلاقة بين الإنسان والحيوان والحشرات عارضة، أو مكرهاً عليها، كأن يعضه كلب ضال، أو يلدغه ثعبان أو عقرب، أو تكون عن رغبة منه [28]، عند تربيته للحيوانات

أو رعيها، وتعتبر الحيوانات والحشرات بيئة خصبة لبعض الطفيليات كطفيل الجرب، والقمل، والبراغيث[29]،وتنتقل أمراض الحيوانات إلى جلد الإنسان، أو دمه في حالة العض واللدغ، أو إلى جوفه في حالة الأكل أو الشرب.ولا تخلو الحيوانات في غزة من مثل هذه الأمراض، خاصة أن الكثير منها يرعى على أكوام القمامة، أو بالقرب من برك المجاري.

7 – تناول اللحوم النيئة: تحتوي اللحوم النيئة لبعض الحيوانات (البقر مثلاً) على طفيليات بعض الأمراض، والدودة الشريطية مثال على ذلك، كما أن اللحوم النيئة والمجمدة قد تحتوي على بكتيريا السالمونيلا إذا لم تحفظ جيداً، ويلجأ بعض السكان في غزة إلى أكل لحوم البقر مشوية، وقد يستعجلون الطعام، فيتم تناولها قبل أن تنضج، لذلك فإن عدداً من المصابين بمثل هذه الديدان يظهر في غزة بشكل واضح.

8 - أدوات طبية ملوثة: يقتصر وجود هذه الأدوات في المستشفيات والعيادات الصحية، ومع مدمني المخدرات، وإن لم يحدث تعقيمها فإن بعض الأمراض تنتقل من دم شخص مصاب إلى دم شخص سليم [30].

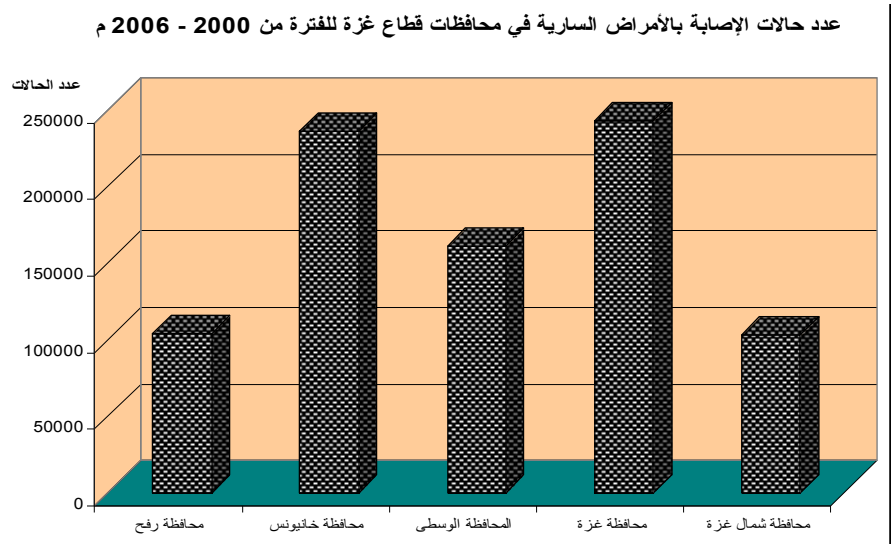
الأمراض السارية، الكثافات والتوزيع

تكشف أعداد الإصابات في محافظات قطاع غزة عن حجم المشكلة الحقيقي، لاسيما أن كل محافظة منها لها خصوصيتها البيئية من حيث مسببات انتقال الأمراض (الطور العدواني)، وتأتي هذه الخصوصية من طبيعة الخدمات المختلفة التي يتلقاها المواطن، وعاداته، واتصاله الحقيقي مع عناصر البيئة التي تحتوي على العناصر العدوانية للأمراض.

عدد حالات الإصابة في المحافظات:

تم حساب المتوسط السنوي لكل مرض بالنسبة للمحافظات خلال فترة الدراسة، حيث تُظهر كبر حجم المشكلة إذا قورنت بمساحة المحافظات الصغيرة، ملحق (رقم 3)، كما يظهر شكل (رقم 3) الفروقات الواضحة بينها، ويبدو منه:

شكل رقم 3



المصدر: انظر بيانات الملحق (رقم 3)

1 – يرتفع عدد حالات الإصابة بالأمراض السارية في محافظتين ارتفاعاً ملحوظاً هما محافظة غزة، ومحافظة خانيونس، ويعود ذلك إلى:

أ – تشكل محافظة غزة مركز الثقل السكاني في قطاع غزة (496803 نسمة)، وبكثافة سكانية مقدارها 6713.5/ كم^2، ومن الطبيعي أن يكون متوسط الإصابات فيها مرتفعاً في ظل ظروف بيئية تساعد على حدوث الإصابات.

ب – تعتبر محافظة خانيونس محافظة زراعية، وتكثر فيها تربية الحيوانات والطيور في باحات البيوت أو على أسطحها، إضافة إلى أن عدد المتصلين من البيوت المأهولة بشبكة الصرف الصحي منخفض جداً (0.6 %)، وهي أقل نسبة اتصال بشبكة الصرف الصحي في محافظات قطاع غزة.

2 – تأتي المحافظة الوسطى في المرتبة الثالثة من حيث عدد الإصابات، ومقارنة بعدد سكانها، فإن العدد مرتفع، وتعود إلى نفس الأسباب الموجودة في محافظة خانيونس، يضاف إليها مجاورتها لبرك مياه الصرف الصحي التي تملأ وادي السلقا من جنوبها، ووادي غزة من شمالها، وما يترتب عليها من انتشار للحشرات، والحيوانات القارضة، ورعي للأغنام حولها.

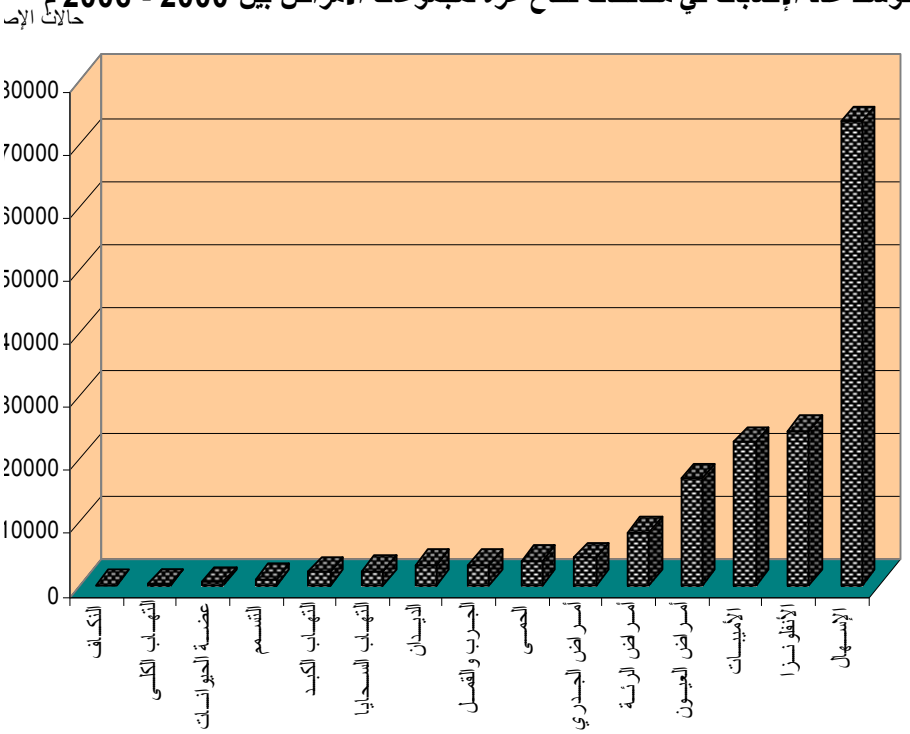
متوسط حالات الإصابة للأمراض السارية:

1 – ترتفع متوسطات الإصابة بأمراض الإسهال، والأميبات، والأنفلونزا، والعيون، وهي الأمراض التي يتدخل فيها أكثر من وسط بيئي لنقل العناصر العدوانية المسببة للمرض، وغالباً ما يكون الإنسان المصاب طرفاً فيها.

2 – تنخفض متوسطات الإصابة بأمراض النكاف، والتهاب الكلى، وعضة الحيوانات، والتسمم، والتهاب الكبد، وهي الأمراض التي يتدخل فيها وسط بيئي واحد غالباً لنقل المرض، شكل رقم (4).

شكل رقم 4

متوسط عدد الإصابات في محافظات قطاع غزة لمجموعات الأمراض بين 2000 - 2006م



المصدر: بيانات الملحق (رقم 3)

كثافة الأمراض:

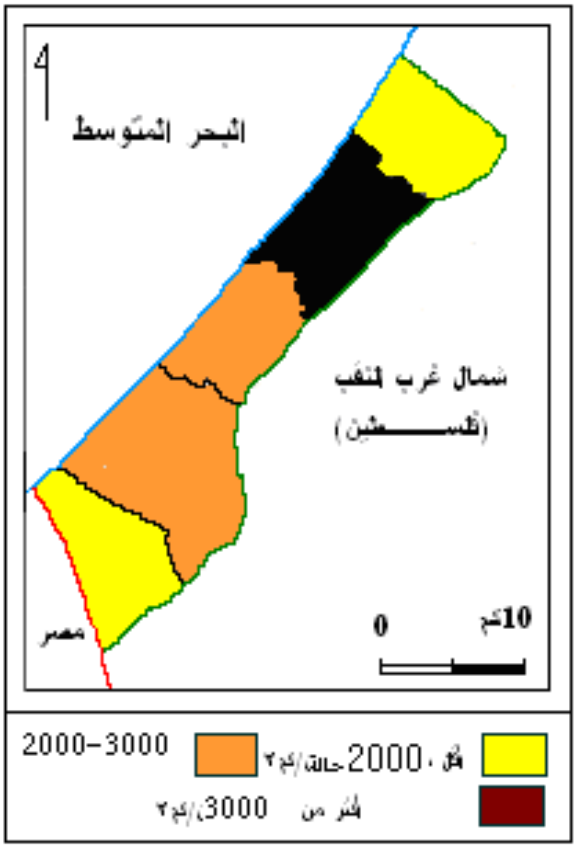
تحسب الكثافة العامة للأمراض بقسمة عدد الإصابات على مساحة المحافظة، وقد حسبت الكثافة العامة للأمراض من خلال مجموع الإصابات المسجلة في سبع سنوات متتالية.

أ – الكثافة العامة لكل الأمراض:

تظهر الخريطة (رقم 3) الكثافة العامة للأمراض السارية خلال الفترة الزمنية المذكورة، منها نجد الآتي:-

خريطة رقم3

الكثافة العامة للأمراض في محافظات قطاع غزة 2000 – 2006م



المصدر: بيانات الملحق (رقم 2)

1 – تبلغ الكثافة العامة للأمراض السارية قمتها في محافظة غزة (أكثر من 3000 حالة إصابة /كم2)، تليها المحافظة الوسطى ومحافظة خانيونس (2000 – 3000 حالة إصابة/كم2)، ثم تأتي محافظة شمال غزة ومحافظة رفح في المركز الأخير (أقل من 2000 حالة إصابة /كم2).

2 – يأتي التفاوت في توزيع الكثافات العامة في حالات الإصابة بالأمراض السارية إلى خصوصية الأوساط البيئية الناقلة لعدوانيات الأمراض، أو المساعدة في نقلها، فلكل محافظة أوساطها البيئية الناقلة.

ب – كثافة الأمراض لكل محافظة:

يمكن تتبع كثافة الأمراض للمحافظات من دراسة بيانات الجدول رقم (3)، والشكل رقم (5)، كالآتي:

1 - يرتفع متوسط الكثافة لكل الأمراض في محافظة غزة (218.2 حالة إصابة / كم^2)، نتج ذلك عن صغر المساحة، وضغط السكان عليها، وتدهور الوضع البيئي.

2 - تأتي المحافظة الوسطى في المرتبة الثانية بعد محافظة غزة (185.2 حالة إصابة/كم^2) وهذه كثافة مرتفعة مقارنة بعدد السكان المنخفض.وقد ساعد على ذلك عدم وجود شبكات صرف صحي في معظم مناطقها، وإن وجدت فإن مسافات طويلة منها عبارة عن قنوات مكشوفة، وبخاصة في مخيمات البريج والمغازي والنصيرات ودير البلح للاجئين الفلسطينيين، بمعنى أنه من السهل أن تنتقل عدوانيات الأمراض إلى الإنسان.

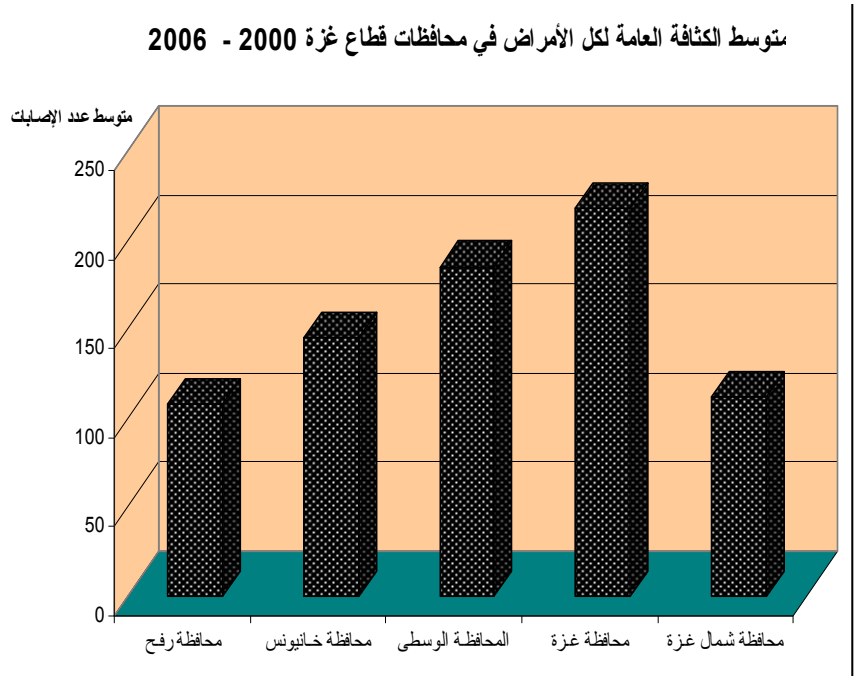
جدول (رقم 3): كثافة الأمراض السارية لكل محافظة (إصابة / كم^2) والمتوسط العام لها للفترة من 2000 – 2006 م

مجموعات الأمراض	محافظة شمال غزة	محافظة غزة	المحافظة الوسطى	محافظة خانيونس	محافظة رفح
الإسهال	809.9	1115.8	1378.2	969.6	805.5
الأنفلونزا	202.7	444.7	482.0	356.5	165.6
الأميبات	208.7	502.4	224.9	263.2	346.6
أمراض العيون	132.1	331.7	317.2	218.6	160.3
أمراض الرئة	92.6	275.3	96.9	85.7	15.7
أمراض الجدري	58.2	130.2	127.4	67.1	44.1
الحمى	12.3	73.7	23.4	101.2	19.4
الجرب والقمل	14.1	171.3	39.2	7.2	0.8
الديدان	85.3	55.3	21.9	33.1	35.2
التهاب السحايا	23.7	74.3	40.3	16.0	1.4
التهاب الكبد	19.8	50.0	16.7	35.2	15.6
التسمم	11.7	29.1	2.1	21.9	0.6

عضة الحيوانات	7.8	13.0	4.5	5.7	2.4
التهاب الكلى	2.8	5.1	1.7	0.5	3.3
النكاف	0.9	1.8	2.0	1.3	1.4
المتوسط	112.2	218.2	185.2	145.5	107.9

المصدر: بيانات الجدول من حساب الباحث، اعتماداً على تقارير وزارة الصحة للفترة من 2000- 2006 م

شكل رقم 5



المصدر: بيانات الجدول (رقم 3).

3 - تقع محافظة خانيونس في المركز الثالث، إذ يبلغ متوسط كثافة كل الأمراض فيها 145.5 إصابة / كم2، وهي كثافة عالية إذا أخذ في الاعتبار أنها أكبر محافظات قطاع غزة من حيث المساحة (108 كم2)، وليست أكثرها سكاناً، ويأتي ارتفاع كثافة الأمراض فيها إلى النقص الكبير في شبكة الصرف الصحي، حيث لا تزيد نسبة المساكن المأهولة والمتصلة بها عن 0.6%، إضافة لكونها مناطق زراعية تفتقر للخدمات الأساسية.

4 - تأتي محافظتا شمال غزة ورفح (112.2 107.9حالة إصابة / كم2على التوالي) في المركزين الرابع والخامس من حيث متوسط كثافة كل الأمراض للمحافظة، ويعود ذلك إلى أنهما أقل المحافظات

سكاناً، وأبعدهما عن برك المجاري في الأودية، ومكبات النفايات شرق غزة، إلا أن الكثافة في محافظة شمال غزة أكبر نظراً لتواجد برك المجاري الرسمية بين المناطق السكنية.

كثافة الأمراض حسب المحافظات:

قد لا تعطي الكثافات العامة السابقة صورة إيجابية عن الوضع البيئي والمرضي الموجود في المحافظات، لذلك وُضحَّت كثافة مجموعات الأمراض في المجموعات التي ذكرت سابقاً على خرائط منفردة، من أجل توضيح الفروقات المكانية في التوزيع بين المحافظات، ويمكن توضيح التباينات في التوزيع الجغرافي لمجموعات الأمراض كالتالي:

مجموعة أمراض الإسهال: أكثر الأمراض انتشاراً في القطاع، وهي أمراض ناتجة عن الاتصال المباشر وغير المباشر بملوثات البيئة، أو قد تحدث كناتج عرضي لأمراض أخرى مثل الديدان، أو الأميبات، أو التسمم، وتبلغ الكثافة ذروتها في المحافظة الوسطى (1378.2 إصابة / كم^2)، تليها محافظة غزة، ثم محافظة خانيونس، ثم محافظة شمال غزة، وتأتي محافظة رفح في المركز الأخير (805.3 إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 4).

مجموعة أمراض الأميبات: تأتي في المركز الثاني من حيث الانتشار، ترتبط أيضاً بلمس الأشياء القذرة، أو تناول الطعام الملوث بمسببات المرض، ويكون الأطفال أكثر عرضة من غيرهم، وتأتي محافظة غزة في المركز الأول (502.4 إصابة / كم2)، تليها محافظة رفح في المركز الثاني، تليها محافظة خانيونس، ثم محافظتي الوسطى وشمال غزة (224.9، 208.7 إصابة / كم2)، خريطة (رقم5).

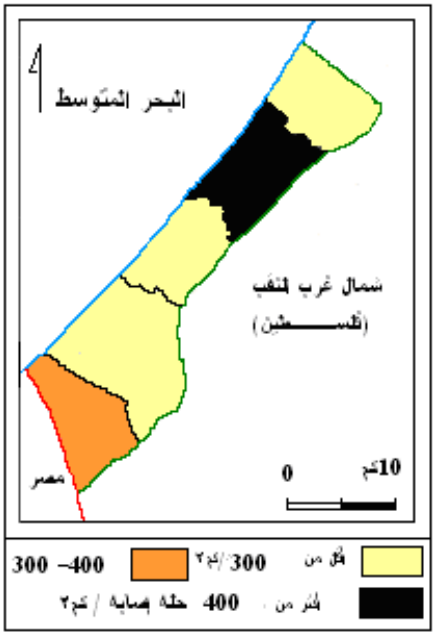
خريطة رقم 4

كثافة أمراض الإسهال في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

المصدر: بيانات الملحق رقم 2

خريطة رقم 5

كثافة أمراض الأميبات في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

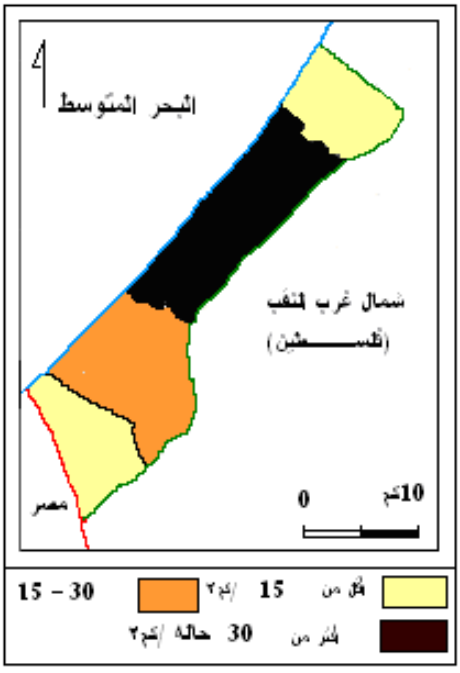


المصدر: بيانات الملحق رقم 2

مجموعة أمراض الأنفلونزا: وهي من الأمراض كثيرة الانتشار، لاسيما عندما تبدأ الأحوال الجوية بالتغير بين الفصول السنوية وبخاصة بين فصلي الخريف والشتاء حيث تنخفض درجة الحرارة انخفاضاً ملحوظاً، وتحتل المحافظة الوسطى المركز الأول من حيث كثافة المرض(482.0 حالة إصابة / كم ^{2})، تليها محافظة غزة، ثم محافظة خانيونس، تليها محافظة الشمال، وتأتي محافظة رفح في المركز الأخير (165.6 حالة إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 6).

مجموعة أمراض العيون: وهي من الأمراض ملحوظة الانتشار، إذ يرتبط انتشار عدوانيات المرض لها بأكثر من مسبب بيئي، وتأتي محافظة غزة في المركز الأول من حيث الكثافة (331.7 حالة إصابة / كم^2)، تليها المحافظة الوسطى، ثم محافظتي خانيونس ورفح، وتحتل محافظة شمال غزة المركز الأخير بكثافة مقدارها (132.1 حالة إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 7).

خريطة رقم 6
كثافة أمراض الأنفلونزا في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

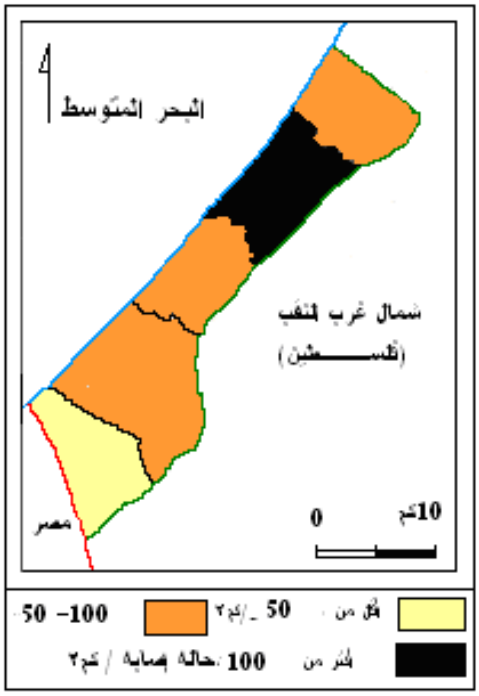
خريطة رقم 7
كثافة أمراض العيون في محافظات قطاع غزة
(إصابة/كم^2)

المصدر: بيانات الملحق رقم 2

مجموعة أمراض الرئة: تتباين كثافاتها أيضاً بين محافظات قطاع غزة، تأتي كثافة المرض في محافظة غزة في المركز الأول (275.3 حالة إصابة / كم^2)، وتنخفض كثيراً في المحافظة الوسطى التي تقع في المركز الثاني (96.9 حالة إصابة / كم^2)، تليها محافظة شمال غزة، ثم محافظة خانيونس، ثم تأتي محافظة رفح في المركز الأخير وبانخفاض ملحوظ (15.7 حالة إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 8).

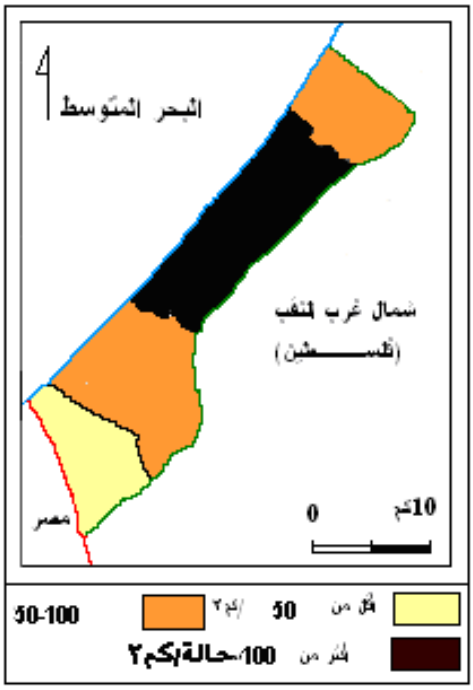
مجموعة أمراض الجدري: تتقارب كثافات المرض في كل من محافظتي غزة والوسطى (130.2 , 127.4 حالة إصابة / كم^2 على التوالي)، إذ تنخفض إلى النصف تقريباً في محافظة خانيونس، ثم تقع محافظة شمال غزة في المركز الرابع، وتحتل محافظة رفح المركز الأخير بكثافة مقدارها 44.1 حالة إصابة / كم^2، خريطة (رقم 9).

خريطة رقم 8
كثافة أمراض الرئة في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

خريطة رقم 9
كثافة أمراض الجدري في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

مجموعة أمراض الحمى: ترتبط عدوانيات الحمى بالأوساط البيئية الحاملة للمرض، أو قد تكون حدثاً ناتجاً عن أمراض أخرى، وتحتل محافظة خانيونس المركز الأول في كثافات المرض (101.2 حالة إصابة / كم^2)، تليها محافظة غزة، تأتي محافظات الوسطى ورفح وشمال غزة بعدها بانخفاض كبير في كثافة المرض (23.4، 19.4، 12.3 حالة إصابة / كم^2 على التوالي) بمعنى أن هذا المرض يتركز بشكل أساسي في محافظتين هما غزة وخانيونس، وخريطة رقم (10).

مجموعة أمراض الجرب: تحتل محافظة غزة المركز الأول في كثافات هذا المرض وبنصيب الأسد (171.3 حالة إصابة / كم^2) تليها المحافظة الوسطى بكثافة مقدارها 39.2 حالة إصابة / كم^2، لتنخفض كثيراً في محافظة الشمال، وخانيونس، وتنخفض بشكل كبير في محافظة رفح (0.8 حالة إصابة / كم^2)، ويرتبط هذا المرض بشكل أساسي بالازدحام، وقلة النظافة، والاتصال المباشر مع الحيوانات والطيور التي تربى غالباً في البيوت خريطة رقم (11).

خريطة رقم 10
كثافة أمراض الحمى في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

المصدر: بيانات الملحق رقم 2

خريطة رقم 11
كثافة أمراض الجرب والقمل في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

المصدر: بيانات الملحق رقم 2

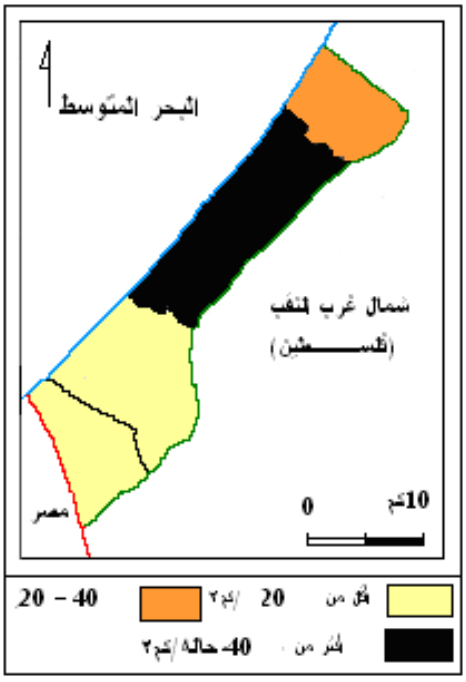
مجموعة أمراض الديدان: تعتبر التربة الزراعية البيئة الرئيسة لعدوانيات الديدان، لذلك تحتل محافظة شمال غزة المركز الأول لكثافات الديدان (85.3 حالة إصابة / كم^2) حيث يعمل معظم الناس في زراعة الأرض، أو تربية الحيوانات، وتأتي محافظة غزة في المركز الثاني، يليها محافظة خانيونس، ثم رفح، وتقع المحافظة الوسطى في المركز الأخير بكثافة مقدارها21.9حالة إصابة / كم^2، وخريطة (رقم 12).

أمراض التهاب السحايا: تتباين كثافات التهابات السحايا تبايناً كبيراً، وبصفة عامة فإن الكثافة تزداد حيث تزداد الكثافة السكانية، ويزداد الازدحام، لذلك تأتي محافظة غزة على رأس المحافظات من حيث كثافة المرض (74.3 حالة إصابة / كم^2) تليها المحافظة الوسطى، ثم محافظة شمال غزة، وخانيونس، وتنخفض الكثافة بشكل ملحوظ في محافظة رفح لتصل إلى 1.4 إصابة / كم^2، خريطة (رقم 13).

خريطة رقم 12
كثافة أمراض الديدان في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

المصدر: بيانات الملحق رقم 2

خريطة رقم 13
كثافة أمراض السحايا في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

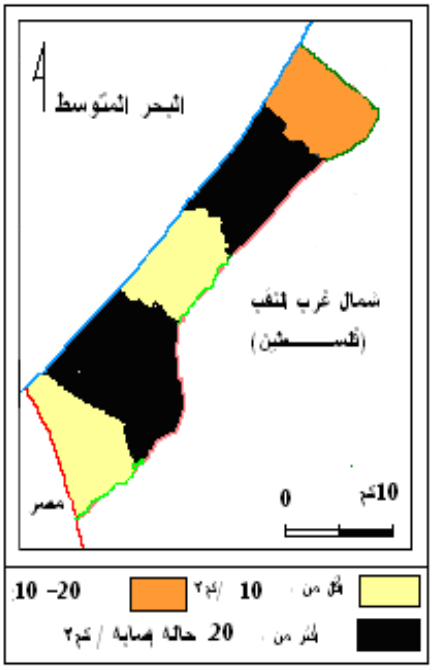
مجموعة أمراض الكبد: تبلغ كثافة المرض أقصاها في محافظتي غزة وخانيونس(50.0، 35.2 حالة إصابة / كم^2 على التوالي)، وتنخفض إلى النصف تقريباً في محافظة شمال غزة، وتكاد تتقارب في المحافظة الوسطى ومحافظة رفح (16.7، 15.6 حالة إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 14).

مجموعة أمراض التسمم: من أكثر المجموعات التي تتباين فيها الكثافات تبايناً كبيراً،ففي حين تصل في محافظة غزة إلى 29.1 حالة إصابة / كم^2، فإنها تصل إلى 0.6 حالة إصابة في محافظة رفح، و2.1 حالة في المحافظة الوسطى، وتأتي الكثافة في محافظة خانيونس في المركز الثاني، ومحافظة الشمال في المركز الثالث (21.9، 11.7 حالة إصابة / كم^2 على التوالي)، خريطة (رقم 15).

خريطة رقم 14
كثافة أمراض الكبد في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

المصدر: بيانات الملحق رقم 2

خريطة رقم 15
كثافة أمراض التسمم في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)

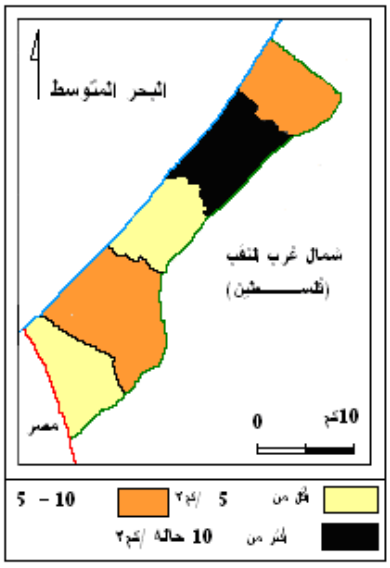


المصدر: بيانات الملحق رقم 2

مجموعة أمراض عضة الحيوانات: يتوقف نوع المرض حسب طبيعة الحيوان المسبب للعضة (اللدغة)، فقد تحدث جروحاً جلدية أو عميقة، وقد تنتقل معها البكتيريا والفيروسات المسببة للأمراض، وقد تحدث تسمماً وتجلطاً في الدم، كما في الأفاعي والعقارب، تكثر الكثافات حيث يكثر السكان ومسبب العضة، لذلك تأتي محافظة غزة في القمة بكثافة مقدارها 13.0 حالة إصابة /كم^2، تليها محافظة شمال غزة، ثم محافظة خانيونس، والوسطى، وتحتل محافظة رفح المركز الأخير بكثافة مقدارها 2.4 حالة إصابة / كم^2، خريطة (رقم 16)

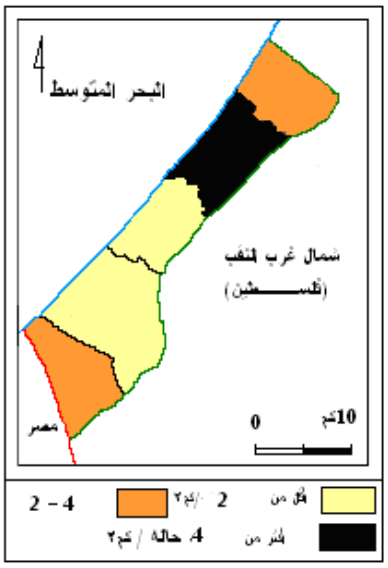
مجموعة أمراض الكلى: من المجموعات المرضية التي يقل فيها التباين في الكثافات، يعود ذلك لتشابه الأوساط البيئية لهذه الأمراض، من حيث ملوحة المياه، ونوع الطعام، وكونها تأتي أحياناً بصورة عارضة، أو لتناول بعض الأطعمة باستمرار مثل الشيبسي، وتأتي محافظة غزة في المقدمة بكثافة مقدارها 5.1 حالة إصابة / كم^2، تليها محافظة رفح، ثم محافظة الشمال، والوسطى، وتنخفض بشكل ملحوظ في محافظة خانيونس(0.5 حالة إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 17).

خريطة رقم 16
كثافة عضة الحيوانات في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

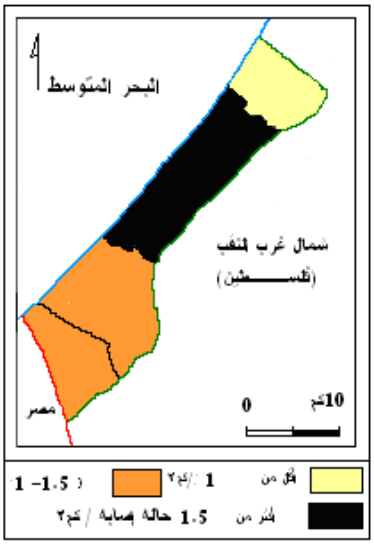
خريطة رقم 17
كثافة أمراض الكلى في محافظات قطاع غزة
(إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

مرض النكاف: يعرف محلياً باسم (أبو داج)، وكان يعالج بالطب العربي قديماً بكتابة بعض الآيات القرآنية على خد الطفل المتورم، وهو من أقل الأمراض انتشاراً، ولا يوجد تباين كبير في الكثافات، فتبلغ الكثافة أقصاها في المحافظة الوسطى (2 حالة إصابة / كم^2)، تليها محافظة غزة، ثم محافظة رفح، وخان يونس، وتصل أدناها في محافظة شمال غزة (0.9 حالة إصابة / كم^2)، خريطة (رقم 18).

خريطة رقم 18
كثافة مرض النكاف في محافظات قطاع غزة (إصابة / كم^2)



المصدر: بيانات الملحق رقم 2

النتائج والمقترحات

أولاً: نتائج البحث:

حاولت هذه الدراسة إلقاء الضوء على مشكلة بيئية جغرافية، لا يقتصر وجودها في قطاع غزة، وإنما تتواجد في كل المجتمعات الأخرى، وهي مشكلة الأمراض التي تصيب الإنسان، إلا أن الظروف البيئية الموجودة داخل قطاع غزة، والمحيطة به تجعل لهذه الأمراض توزيعاً جغرافياً يتناسب مع ظروف البيئة المتدهورة في كل المحافظات، وتزيد من حالات الإصابة، كما أن حجم المشكلة يجعل الإمكانات الطبية المحدودة في قطاع غزة عاجزة عن معالجة بعض الأمراض، وتجعل المؤسسات الصحية داخل القطاع بحاجة مستمرة للاعتماد على المستلزمات الطبية واللقاحات والأدوية التي يتم جلبها من الخارج، وتكون الإمدادات الطبية دائماً تحت رحمة الاحتلال الصهيوني، الذي يسمح بدخولها أحياناً، ويمنعها أحياناً أخرى، وتكون الضحية في كل الأحوال الإنسان الفلسطيني المصاب بمثل هذه الأمراض، كما عملت هذه الدراسة على إلقاء الضوء على حجم المشكلة في ظل الوضع البيئي المتدهور، والتعرف على الخلل الموجود، ثم العمل في النهاية على إبراز حجم المشكلة أمام المسئولين، والعمل على حلها، أو التخفيف منها.

تم من خلال الدراسة التوصل إلى النتائج التالية:

1 – تشير الأعداد الخاصة بالأمراض السارية إلى كبر حجمها خلال سبع سنوات (الامتداد الزمني للدراسة)، فقد سجلت أكثر من 845350 حالة إصابة رسمياً (عدا تلك الحالات التي يعالج الكثير منها في العيادات الخاصة)، وحسب تقدير الباحث فإن العدد الإجمالي يربو على 1000000 إصابة، ويعني ذلك أن نصيب العام الواحد منها 142857 إصابة، ونصيب المحافظة (المتوسط) 200000 إصابة، ونصيب الفرد منها 0.13 سنوياً.

2 – يتباين توزيع الأمراض السارية تبايناً واضحاً في الامتدادين الزمني (2000 – 2006 م) والمكاني في محافظات قطاع غزة، وجاء هذا التباين متوافقاً مع الظروف البيئية المتغيرة من عام لآخر، ومن محافظة إلى أخرى.

3 – تتباين أيضاً الكثافة العامة للإصابات تبايناً واضحاً، إلا أن محافظتي غزة والوسطى تأتي على رأس محافظات قطاع غزة من حيث كثافة الأمراض (3273.9، 2778.4 على التوالي)، وهما المحافظتان الأكثر كثافة بالسكان، والأكثر تدهوراً في الأوضاع البيئية،ثم تأتي محافظة خانيونس في المركز الثالث (2182.9 إصابة /كم^2) ثم محافظة الشمال ورفح (1682.6، 1617.4 إصابة / كم^2 على التوالي).

4 – تتميز كل محافظة من محافظات قطاع غزة بسيادة مجموعات معينة من الأمراض، فتنتشر أمراض الديدان في محافظة شمال غزة (6.65 %)، وتترأس أمراض الأميبات، والعيون والرئة والجدري مجموعة أمراض تنتشر في غزة (66.70 %)، أما في المحافظة الوسطى فتنتشر أمراض الإسهال والأنفلونزا (20.00 %)، أما في محافظة خانيونس فتكثر أمراض الحمى (6.65 %).

ثانياً: المقترحات والتوصيات:

تدل النتائج السابقة أنه أصبح من الضروري البحث عن حلول تتناسب وحجم المشكلة، وتوزيعها المتباين تبايناً كبيراً، ولما كان الوضع البيئي مختلاً في ظل الضغط السكاني على مساحة الأرض الصغيرة، فإنه من الضروري البدء في إصلاح الظروف البيئية المسببة في انتشار عدوانيات الأمراض، أو تلك الظروف المساعدة في انتشارها، ولنرفع شعاراً يقول بيئة نظيفة بلا أمراض، حتى تكون البيئة هي الدواء لكل داء[61]، وقد يكون من المفيد البدء في إصلاح المؤسسات الإدارية المسئولة عن الوضعين البيئي والصحي، ولا يتم هذا إلا بوجود أصلاح شامل، ينتج عنه مؤسسات فاعله لا صورية.وعليه فإن الدراسة توصي بالآتي:

1 – عمل خريطة هيكلية جديدة للمؤسسات الإدارية في وزارتي البيئة والصحة، بحيث يكون من يتولى الأمر فيهما مهنياً وفاعلاً وقادراً على إصلاح الأوضاع البيئية والصحية في قطاع غزة بشكل عام.

2 – تفعيل دور البلديات والمجالس القروية (كونها مسئولة عن خدمات النظافة والصرف الصحي)، ويتم ذلك بتسليم الموظفين رواتبهم بانتظام، مع تشجيعهم بالحوافز، كذلك يجب تجديد الآليات، وتوفير الطاقة اللازمة.

3 –إنشاء خرائط لبيان التوزيع الفعلي للأمراض، وتكون هذه الخرائط في عدة مستويات، الأول على مستوى المحافظات، والثاني على مستوى المدن والقرى، والثالث على مستوى الضواحي (الأحياء) داخل المدن، أما المستوى الرابع فيكون على المستوى الكمي والنوعي للأمراض السارية في قطاع غزة.

4 – تكوين مؤسسة رقابة فاعلة، ثنائية العمل، يكون من أهدافها مراقبة الوضعين البيئي والصحي ميدانياً، وتقديم التقارير للجهات التنفيذية والعليا في السلطة الوطنية الفلسطينية لاتخاذ اللازم.

5 – يجب إزالة حاضنات عدوانيات الأمراض من بين المناطق السكنية (برك المجاري ومكبات النفايات)، أو عمل المشاريع للتكرير والفصل وإعادة استخدام المواد الناتجة كمواد خام للصناعة، أو كمياه في الزراعة كما هو في حي الزيتون بمدينة غزة ولو جزئياً.

6 – أن تكثف وزارة الصحة من الندوات والإرشادات الصحية والخاصة بتوعية الناس لمخاطر الأمراض، وطرق انتقالها للإنسان، وكيفية العمل لتجنبها أو الحد منها ما أمكن، وأن يقوم المرشدون بالتردد على مناطق تزداد فيها الأمراض كماً ونوعاً.

The Effect of Environment on the Communicable Diseases in Gaza Strip "A Study in Applied Geography"

Abd Al – Athem Meshtahi, *Geography Dept., Al - Azhar University, Gaza, Palestine.*

Abstract

This research deals with the effect of Environment on Communicable diseases in the Gaza strip.Taking in consideration the quantitative and qualitative sides of this problem.The distribution of these diseases densities were done on Governorates of the Gaza Strip.This research is divided into three subjects, the first deals with the Strategy of the research.The second deals with the relationship between the Environment and Communicable diseases in the Gaza strip.The third deals with densities of diseases and their distribution.The research concludes with showing the results, suggestions and recommendations

قدم البحث للنشر في 2009/9/17 وقبل في 2010/2/25

الهوامش:

1 السلطة الوطنية الفلسطينية،(1997)، وزارة التخطيط والتعاون الدولي، الأطلس الفني، الجزء الأول، محافظات غزة، ص 14

2 الكثبان الرملية الحديثة هي التي مازالت حبيبات الرمال فيها مفككة، وتنتشر بجوار خط الساحل، أما تلك القديمة فهي التي تماسكت حبيباتها بفعل مادة لاحمة، غالباً ما تكون الكالسيت، وتنتشر في الداخل، ومعظمها مدفون تحت رواسب أحدث منها، ويظهر بعضها في وادي غزة الذي يخترق قطاع غزة.

3 لا يرى الناظر في وادي غزة إلا بركاً من مياه الصرف الصحي تملأ قاعه، ثم تجري مياهها نحو البحر المتوسط.

4 مشتهى، عبد العظيم قدوره، (1999)، الجزء الأدنى من وادي غزة داخل قطاع غزة، دراسة في الجيومورفولوجيا، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الجغرافيا، جامعة النيلين، الخرطوم.

5 السلطة الوطنية الفلسطينية، (2003)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، الإحصاءات الجغرافية في الأراضي الفلسطينية 2003، رام الله، ص 30.

6 السلطة الوطنية الفلسطينية (2008)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، التعداد العام للسكان والمساكن والمنشآت، النتائج شبه النهائية للتعداد في قطاع غزة، ملخص (السكان والمساكن)، جداول متعددة، رام الله.

7 النسبة المئوية من احتساب الباحث.

8 مشتهى،عبد العظيم قدوره، (1997)، تدهور التربة في محافظة غزة، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الجغرافيا، جامعة الخرطوم، ص ص 107 – 111.

9 السلطة الوطنية الفلسطينية لحماية البيئة،)1994)، ملامح غزة البيئية، الجزء الأول، مسح عام للمصادر البيئية، ص ص 1 - 3

10 :

أ – إبراهيم، عيسى على، (1995)، الأساليب الكمية والجغرافية،الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، صفحات متعددة.

ب شحادة، نعمان، (1997)، الأساليب الكمية في الجغرافيا باستخدام الحاسوب، دار صنعاء للنشر والتوزيع، ط 1، صفحات متعددة.

11 جمعية الصحة الأمريكية، (2001)، مكافحة الأمراض السارية، ط 17 ،دمشق، مطبعة الداوودي، ص ص 32 – 56.

12 شرف،عبد العزيز طريح، (2004)، البيئة وصحة الإنسان في الجغرافيا الطبيعية، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب، صفحات متعددة.

13 الحفار،سعيد محمد، (1996)، الموسوعة البيئية، المجلد الثالث (صحة البيئة)، جامعة قطر، صفحات متعددة.

14 عبد المقصود،زين الدين، (1997)، البيئة والإنسان، دراسة في مشكلات الإنسان مع بيئته، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط 1.

15 الطويل ،نبيل صبحي، (1999)، البيئة والتلوث محلياً وعالمياً، نظرة عالمية إلى المشكلات والحلول، بيروت، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع.

16 السلطة الوطنية الفلسطينية، (2003)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، الإحصاءات الجغرافية في الأراضي الفلسطينية، رام الله، ص 30.

17 النسب من حساب الباحث، اعتماداً على، السلطة الوطنية الفلسطينية، (كانون ثاني/يناير 2000)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، النتائج النهائية، تقرير المساكن، الأراضي الفلسطينية، الجزء الثاني، رقم 61، جدول 26، ص 69.

18 كان آخر هذه الإضرابات خلال شهر نوفمبر 2007 بأكمله.

19 حدث القطع كلياً طيلة الأسبوع الأخير من شهر نوفمبر 2007 م.

20 النسب المئوية من حساب الباحث.

21 انظر ملحق رقم (1).

22 نسب التغير من حساب الباحث.

23 جمعية الصحة الأمريكية، (2001)، مكافحة الأمراض السارية، ط 17، مرجع سابق ص 15.

24 للمزيد ارجع إلى:

كلايفر، دين.

أو: (2002)، الأمراض المنقولة بواسطة الغذاء، ترجمة مسفر بن حمد الدقل وإسماعيل الشايب، الرياض النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، صفحات متعددة.

25 ابن راشد، محمد بشير (2000)، أمراض الديدان والطفيليات الأخرى الخطيرة، القاهرة، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، صفحات متعددة.

26 العوني،السيد الصديق، (1991)، الديدان الشريطية، بدايتها التشريحية وآثارها الصحية، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، صفحات متعددة.

27 بلات ،آن.أ.، (1999)، الأمراض المعدية وكيف ننقلها لأنفسنا، كيف تساعد الفوضى البيئية والاجتماعية على انتشار المرض، ترجمة شويكار محمد زكي، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع.

28 عدوي،احمد طلعت، (1998)، الأمراض المشتركة بين الإنسان والحيوان، الجزء الثاني، (الأمراض الفطرية والطفيلية)، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، صفحات متعددة.

29 عبد الحميد، زيدان حناوي، (1995)، الآفات الحشرية والحيوانات الناقلة لمسببات الأمراض المتوطنة والوبائية للإنسان والحيوان، القاهرة، المكتبة الأكاديمية.

30 مقابلات شخصية مع أطباء،بعض العيادات الصحية العامة والخاصة، غزة (نوفمبر 2007).

31 العطيات، أحمد الفرج، (1997)، البيئة الداء والدواء، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، صفحات متعددة.

المراجع

إبراهيم، عيسى على، (1995)، **الأساليب الكمية والجغرافية**، الإسكندرية، مصر، دار المعرفة الجامعية.

ابن راشد، محمد بشير، (2000)، **أمراض الديدان والطفيليات الأخرى الخطيرة**، القاهرة، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية.

بلات،آن.أ.(1999)، **الأمراض المعدية وكيف ننقلها لأنفسنا، كيف تساعد الفوضى البيئية والاجتماعية على انتشار المرض**، ترجمة شويكار محمد زكي،القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع.

جمعية الصحة الأمريكية، (2001)، **مكافحة الأمراض السارية**، ط 17، دمشق، مطبعة الداوودي، دمشق.

الحفار،سعيد محمد، (1996)، **الموسوعة البيئية**، المجلد الثالث (صحة البيئة)، جامعة قطر.

السلطة الوطنية الفلسطينية،(1997)، وزارة التخطيط والتعاون الدولي، الأطلس الفني، الجزء الأول، غزة.

السلطة الوطنية الفلسطينية، (2003)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، الإحصاءات الجغرافية في الأراضي الفلسطينية 2003، رام الله.

السلطة الوطنية الفلسطينية، (2008)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، التعداد العام للسكان والمساكن والمنشآت، النتائج شبه النهائية للتعداد في قطاع غزة (السكان والمساكن)، رام الله، جداول متعددة.

السلطة الوطنية الفلسطينية، (2005)، الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، الإسقاطات السكانية في الأراضي الفلسطينية، سلسلة منقحة، رام الله، صفحات متعددة.

السلطة الوطنية الفلسطينية لحماية البيئة،(1994)، ملامح غزة البيئية، الجزء الأول، مسح عام للمصادر البيئية.

شحادة، نعمان، (1997)، **الأساليب الكمية في الجغرافيا باستخدام الحاسوب**، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع ط 1.

شرف،عبد العزيز طريح، (2004)، **البيئة وصحة الإنسان في الجغرافيا الطبيعية**، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب.

الطويل، نبيل صبحي، (1999)، **البيئة والتلوث محلياً وعالمياً، نظرة عالمية إلى المشكلات والحلول**، بيروت، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد الحميد، زيدان حناوي، (1995)، **الآفات الحشرية والحيوانات الناقلة لمسببات الأمراض المتوطنة والوبائية للإنسان والحيوان**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية.

عبد المقصود، زين الدين، (1997)، **البيئة والإنسان**، دراسة في مشكلات الإنسان مع بيئته، الإسكندرية، منشأة المعارف.

عدوي، احمد طلعت، (1998)، **الأمراض المشتركة بين الإنسان والحيوان**، الجزء الثاني، (الأمراض الفطرية والطفيلية)،القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

العطيات، أحمد الفرج، (1997)، **البيئة الداء والدواء**، عمان، الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

العوني، السيد الصديق، (1991)، **الديدان الشريطية**، بدايتها التشريحية وآثارها الصحية، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع.

كلايفر،دين، (2002)، **الأمراض المنقولة بواسطة الغذاء**، ترجمة مسفر بن حمد الدقل وإسماعيل الشايب، النشر العلمي والمطابع، الرياض، جامعة الملك سعود.

مشتهى،عبد العظيم قدوره، (1997)، **تدهور التربة في محافظة غزة**، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الجغرافيا، جامعة الخرطوم.

مشتهى، عبد العظيم قدوره، (1999)، **الجزء الأدنى من وادي غزة داخل قطاع غزة**، دراسة في الجيمورفولوجيا، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الجغرافيا، جامعة النيلين، الخرطوم.

معهد الأبحاث التطبيقية، (2000)، خارطة قطاع غزة، القدس.

مقابلات شخصية مع أطباء، العيادات الصحية، مدينة غزة (نوفمبر 2007).

Palestinian National Authority: Ministry 0f Health, Primary Health Care Directorate, Infectious Diseases Reports (2000, 2001, 2002,2003,2004.2005,2006).

ملاحق

ملاحظة: الملاحق التالية هي جدولة من قبل الباحث لتقارير الأمراض السارية المسجلة في وزارة الصحة في قطاع غزة للفترة من 2000 – 2006م.

ملحق (رقم 1): عدد الإصابات بالأمراض السارية للفترة من 2000 – 2006 م

اسم المرض	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
الإسهال	41369	57552	43011	51950	54621	58682	60997
الأنفلونزا	9002	17000	10815	14281	19398	23677	28152
الأميبات	15386	15252	20259	15501	17308	17627	12233
أمراض العيون	10670	10887	13414	12888	12529	13665	10821
أمراض الرئة	5319	5301	7439	6190	6638	6006	5021
أمراض الجدري	3917	9216	1827	3630	4369	4850	2832
الحمى	1473	2393	1106	2458	3987	4925	3386
الجرب والقمل	4078	10567	1175	333	193	196	97
الديدان	4265	2537	2443	2631	1983	1783	759
التهاب السحايا	1822	628	478	1331	4769	995	1076
التهاب الكبد	1609	1741	957	1314	1319	1962	1781
التسمم	822	639	612	814	793	1039	667
عضة الحيوانات	462	249	293	339	300	518	303
التهاب الكلى	344	167	169	60	71	102	0
النكاف	168	104	31	72	43	43	74
المجموع	100706	134233	104029	113792	128321	136070	128199
مقدار التغير		%33.3+	%22.5-	%9.4+	%12.8+	%6.0+	%5.8-

ملحق (رقم 2): مجموع عدد حالات الإصابة بالأمراض السارية في محافظات قطاع غزة للفترة من 2000 – 2006م

مجموعات الأمراض	محافظة شمال غزة	محافظة غزة	المحافظة الوسطى	محافظة خانيونس	محافظة رفح	المجموع
الإسهال	49403	82572	79933	104723	51551	368182
الأنفلونزا	12364	32908	27957	38498	10598	122325
الأميبات	12731	37182	13047	28421	22185	113566
أمراض العيون	8056	24549	18395	23614	10260	84874
أمراض الرئة	5652	20375	5621	9260	1006	41914
أمراض الجدري	3548	9634	7390	7247	2822	30641
الحمى	748	5452	1356	10929	1243	19728
الجرب والقمل	858	12678	2273	780	50	16639
الديدان	5203	4090	1273	3580	2255	16401
التهاب السحايا	1446	5500	2337	1729	87	11099
التهاب الكبد	1210	3703	968	3803	999	10683
التسمم	715	2155	119	2360	37	5386
عضة الحيوانات	474	963	262	611	154	2464
التهاب الكلى	173	378	99	52	211	913
النكاف	55	132	115	145	88	535
المجموع	102636	242271	161145	235752	103511	845350
الكثافة العامة	1682.6	3273.9	2778.4	2182.9	1617.4	المتوسط العام للكثافة2307.0

ملحق (رقم3):المتوسط السنوي للأمراض السارية في محافظات قطاع غزة، للفترة من 2000– 2006 م.

مجموعات الأمراض	المتوسط السنوي المحافظات
الإسهال	73636.4
الأنفلونزا	24465.0
الأميبات	22713.2
أمراض العيون	16974.8
أمراض الرئة	8382.8
مجموعات الأمراض	المتوسط السنوي المحافظات
أمراض الجدري	4377.3
الحمى	3945.6
الجرب والقمل	3327.8
الديدان	3280.2
التهاب السحايا	2219.8
التهاب الكبد	2172.6
التسمم	1077.2
عضة الحيوانات	492.8
التهاب الكلى	130.4
النكاف	107.0
المجموع	168976.6

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 1067- 1105

التجربة الشعرية قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

قاسم محمد المومني *

ملخص

يتناول هذا البحث التجربة الشعرية في تراثنا النقدي والبلاغي من خلال محاور ثلاثة:

الأول: مفهوم التجربة الشعرية.

والثاني: مادة التجربة الشعرية.

والثالث: معايير نقدَ التجربة الشعرية.

على المستوى الأول فإن التجربة الشعرية تتشكل من مكونات ثلاثة هي: الطبع والثقافة والدربة. أما الطبع فتتحدد أهميته في التصور القديم في انتخاب مواد التجربة وتشكيلها، ولكن الطبع وحده لا يكفي في عملية الانتخاب والتشكيل، إذ لا بد له من ثقافة تدعمه، وتمكنه من معرفة القوانين المصححة له، فيكتسب الطبع بالثقافة تهذيبه وصقله، ويستمد الطبع من الثقافة ثراءه وعمقه. وأما الدربة فإن فاعليتها، عند نقادنا القدماء، لا تقل عن أهمية الطبع والثقافة. إن الدربة تتحقق بالتدرب على قول الشعر، أو بملازمة الشاعر للشاعر والتلمذة عليه، أو بحفظ الأشعار. ومن المحقق عندهم أن الدربة كلما طال أمدها كان الشاعر أقدر على صياغة تجربته، وأبرع في إيصال مقاصده، وأمكن لأدوات صناعته.

وعلى المستوى الثاني فقد تصور الناقد القديم أن الحياة هي مضمار التجربة الشعرية، أو هي منبعها، ولكن في الحياة ما يستفز الإنسان وما لا يستفزه، ولذلك كان أعرق المعاني في التجربة الشعرية ما اشتدت علاقته بشؤون الناس ومقاصدهم، واتفقت في الميل إليها أو النفرة منها نفوس العامة وخاصتهم.

وعلى المستوى الثالث، فقد تصدى البحث لمعايير الحكم النقدي على التجربة الشعرية، وكانت هذه المعايير في المدونة النقدية القديمة ثلاثة: صدق التجربة الشعرية أو زيفها، ووحدة التجربة الشعرية أو تنوعها، ووضوح التجربة الشعرية أو غموضها. وصفوة الرأي -هنا- أن نجاح التجربة أو فشلها إنما يتحقق بمقدار ما يقدمه الشاعر فيها من صدق، أو وحدة، أو وضوح.

المقدمة

كثيرة هي الدراسات التي تتوقف عند التجربة الشعرية في الشعر العربي الحديث ونقده. من هذه الدراسات تلك التي تتحدث عن التجربة الشعرية عند شاعر بعينه أو عند مجموعة من الشعراء في عمل

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

من أعمالهم الشعرية أو في مجموعة هذه الأعمال. أو تلك الدراسات التي تتحدث عن التجربة الشعرية في قطر أو آخر من الأقطار العربية. ولعل من بين أحدث هذه الدراسات الدراسة المنشورة عام 2010م الصادرة عن دار فضاءات للطباعة والنشر والموسومة بـ: "التجربة الشعرية - قراءات".ويقرأ فيها المؤلف التجربة الشعرية لشعراء عرب وأردنيين. أو تلك التي يتحدث فيها الشعراء عن تجاربهم الشعرية نحو: دراسة عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية"، ودراسة صلاح عبد الصبور "حياتي في الشعر"، ودراسة نزار قباني "قصتي مع الشعر".

وكثيرة هي الأخرى الدراسات التي تتحدث عن مكون أو أكثر من مكونات التجربة الشعرية في نقدنا القديم. أو تتحدث في مادة أو أكثر من مواد التجربة الشعرية، أو تتحدث في معيار أو أكثر من معايير نقد هذه التجربة.

ولكن هذه الدراسات، من هذا النوع الأخير، على الرغم من أهميتها وكثرتها، إلا أنها تنحصر في نطاق ما يمكن تسميته "الدراسات الجزئية" التي تركز على الجزء، مكونا كان أو مادة أو معياراً، أكثر من تركيزها على التجربة بوصفها مفهوما نقديا متكاملاً، تترابط عناصره بعضها ببعض، ويتفاعل بعضها مع بعض. وتهتم في معرض تناولها للجزء أيا كانت صورته، بالجزء وحده بمعزل عن الحديث في التجربة أصلا.

وأستثني من هذه الدراسات ثنتين هما: دراسة إحسان عباس للتجربة الشعرية عند حازم القرطاجني ضمن كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" ولقد كان حازم عنده أول ناقد يتحدث في التجربة الشعرية في نطاق من التماسك والشمول. ودراسة جابر عصفور للتجربة الشعرية في مواطن متفرقات من كتابه "مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي" ما يفسر حضور هاتين في هذه الدراسة خاصة والإحالة إليهما بنحو أخص.

إن هذه الدراسة إذ تتصدى للتجربة الشعرية في تراثنا النقدي والبلاغي لتأمل أن تكشف عن جانب ثري في نقدنا العربي القديم ما زال في أمس الحاجة إلى التأمل والتناول، وتأمل في الوقت ذاته أن تتدارك ما في الدراسات السابقة من ملاحظ خاصة بالتجربة الشعرية.

مفهوم التجربة الشعرية

إذا كان مفهوم التجربة ذا دلالات متعددة في معاجم اللغة[1]. فإن أوضح هذه الدلالات تلك التي يقترن فيها المفهوم بالاختبار والمعرفة أو بالعلم أو بالوزن. إذ يقال فلان مجرب -بفتح الراء وتضعيفها- إذا بُلي ما كان عنده، ويقال فلان مجرب -بكسر الراء وتضعيفها- إذا كان ذا معرفة وخبرة. وجرب الشيء إذا وزنه.

هذه الدلالة الذي تنص عليها معاجم اللغة هي ذاتها التي تتردد ضمناً أو صراحة في المدونة النقدية القديمة. لقد اقترن مفهوم التجربة فيها بالخبرة والمعرفة فالعرب "أودعت أشعارها ما مرت به تجاربها"[2]، وليست تخلو الأشعار عندهم من أن تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لما "أتت به التجارب منها" [3].

وبالجملة فقد كانت العرب تنظر إلى الشعر على أنه "ديوان العرب"[4] أو "ديوان الأدب"[5] أو "هو ديوان علمها المشهور"[6] الذي يقيد تجاربها، ويخلد مآثرها، ويحفظ آثارها، ويدون علومها.

يتحدد مفهوم التجربة فيما تنبئ به هذه الأقاويل في الخبرة والمعرفة، ويتجاوز مفهوم التجربة معرفة الشيء، أي شيء، إلى العلم به، فتكتسب التجربة بهذا التحديد أهمية بالغة وتتنزل منزلة رفيعة. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم قول الناقد القديم عن التجارب إنها "مرائي الإنسان يبصر فيها، بل هي عيونه التي يرى بها، بل هي عقوله التي يستثمر بها، ونواصحه التي إذا قبل منها عرف كيف المعرس والمسرى، وكيف الصبح الذي إذا انجلى أبصر بين يديه كل ما دب ودرج ومشى"[7]. وقوله: "التجارب مرائي النفس فاستكثر منها، فإنها أنجع في كل دواء، وأبلغ من كل شفاء"[8].

وإذا انتقلنا من الحديث عن التجربة بمعناها العام إلى التجربة الشعرية بنحو خاص أمكننا أن نقول: إن التجربة هي ما يعرض للشاعر قبل نظم الشعر أو خلاله من معرفة الشعر أو العلم به، بكل ما تفرضه هذه المعرفة أو يتطلبه هذا العلم، وأحوج ما يكون الشاعر من ذلك ما له علقة بالشعر، وأول ذلك ما يعرف بالطبع الذي هو بالنسبة للشاعر الآلة التي يستكمل بها القدرة على "فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً" [9]وهذا كله هو ما تشي به أو ببعضه المقولات النقدية القديمة التي يذهب فيها أصحابها إلى أن الشعر إنما يعرفه أهل العلم به[10]، وأن الشعر إنما يعرفه من قد دفع إلى مضايقه[11]، وأن العلم من أي نوع كان، بما ذلك علم الشعر، إنما يؤخذ من أهله وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه[12].

تتشكل التجربة الشعرية، بمستوى آخر من التعبير، من مجموع ما يقع في دائرة خبرة الشاعر ووعيه، أو إدراكه، ولا بد للشاعر قبل ذلك من أن يستند إلى طبع يفطن به لغوامض الأمور ويؤهله لنظم الشعر، وعند هذا المستوى بالضبط يمكن أن نفهم ما يورده بشر بن المعتمر في صحيفته من أن للشعر أوقاته، وأن له مقاصده، وأن على الشاعر أن يتخير ما يوافق طبعه وما يلائم طبيعته، وإلا فحريّ به أن يتحول من نظم الشعر إلى أشهى الصناعات إليه، فالنفوس لا تجود بمكنونها من ذلك مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود مع الشهوة والمحبة[13]. وعند هذا الحد -أيضاً- يمكن أن نفهم ما يورده أبو تمام في وصيته للبحتري من أن للشعر أوقاته وأن له بواعثه، وأن له أغراضه أو غاياته، وأن ما تجود به قريحة الشاعر أو سجيته في زمن أو غرض قد لا تجود به في غيره، وأن على الشاعر أن يناسب بين ألفاظه ومعانيه في تأليف كلامه فيكون كالخياط الذي يقطع الثياب على مقادير الجسوم، وتكون شهوته لقول الشعر ذريعته إلى حسن نظمه فإن "الشهوة نعم المعين"[14].

صحيح أن مفهوم الشهوة من المفاهيم التي لا نجد لها تحديداً دقيقاً عند نقادنا القدماء، وأستثني منهم أبا حيان التوحيدي الذي يقول عن الشهوة إنها "التشوق على طريق الانفعال إلى استرداد ما ينقص مما في البدن وإلى نقص زاد فيه... يراد بالانفعال أنه شيء يجري على خلاف ما يجري به الأمر الذي هو بالفكر والتمييز"[15]، وصحيح أن هذا المفهوم ليس من المفاهيم السيارة عندهم، وصحيح أن ذلك شأن كثير من المفاهيم النقدية بما في ذلك مفهوم التجربة الشعرية التي لا نجد لها هي الأخرى مثل هذا التحديد، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح أيضاً أن السياق الذي يرد فيه المفهوم وأن المفهومات التي تحف به أو

تجاوره تجعلنا نحدس بأن الشهوة ليست إلا محبة الشيء والرغبة فيه، وذلك هو ما تؤكده معاجم اللغة تماماً كما التجربة الشعرية تعني كل ما يقع في محيط خبرة الشاعر ومعرفته أو علمه وإن كان الأخص فالأخص من ذلك ما له صلة بالشعر.

على أيّ، فإن ما يورده بشر بن المعتمر في صحيفته وأبو تمام في وصيته يلتقي في جانب منه أو في أكثر من جانب مع ما يقدمه ابن طباطبا -بعد ذلك- في تأطيره للمراحل التي تمر بها القصيدة من الشعر التي هي محصلة التجربة وأداة استكشافها على السواء.وابن طباطبا فيما نعرفه عنه من بين أقدم نقادنا الذين عنوا بتأصيل التجربة. يتضح ذلك مما يشي به عنوان كتابه المفقود"تهذيب الطبع". والطبع ركيزة أساسية في التجربة الشعرية. وكذا فإنه يتضح من خلال حديثه عن أداة الشاعر أو ثقافته، وثقافة الشاعر جزء لا يتجزأ من تجربته. ويتجلى -من ثمة- في ممارساته النقدية التي يحاول فيها استكشاف منطوق تجارب الشعراء. يقول ابن طباطبا "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده. ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه"[16].

لقد حرصت أن أنقل نص ابن طباطبا-على الرغم من طوله وتعدد معطياته- لأسباب منها أن هذا النص يكاد يكون من أبين النصوص التي تتحدث في طبيعة التجربة الشعرية، وأن هذا النص يمثل حجر الزاوية في أي نص يعالج التجربة الشعرية من بعده، وأن هذا النص يشير -وهذا هو الأهم- إلى مدى الجهد المبذول الذي يقوم به الشاعر في إيصال تجربته عبر قصيدته. وبغض النظر عن المراحل التي يمر بها الشاعر في إنجاز قصيدته فإن السجية والخبرة أو الطبع والفكرة هما الأس في كل مرحلة من المراحل التي تخضع لها القصيدة، شأن الشاعر في قصيدته التي يفرغ فيها تجربته شأن النساج الحاذق الذي يقف حذقه ومهارته وراء كل تجويد يحدثه في نسجه.

وما يذهب إليه ابن طباطبا هو ما يتناقله النقاد من بعده أو يتناقلون بعضه أو أكثره أمثال العسكري في القرن الرابع الهجري، وابن رشيق في القرن الخامس الهجري، وابن منقذ في القرن السادس الهجري، وحازم القرطاجني في القرن السابع الهجري[17]. لقد استقر في أذهان هؤلاء النقاد أن الشاعر وهو بصدد استكمال قصيدته التي هي معرض تجربته لا محالة يمر بغير ما مرحلة، وأن عليه أن يجيل نظره مرة بعد مرة في كل مرحلة، وأن عمدته في كل ما يفعله طبعه وخبرته.

لقد كان حازم أكثر هؤلاء النقاد الذين عنوا بتأمل الحال التي تعرض للشاعر عند مباشرته نظم قصيدته، وحازم فيما تنبئ به سيرته ناقد شاعر مما يعني أن حديثه في الشعر أو التجربة الشعرية حديث مجرب بصير، ولقد قيل: "ليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين[18]، وقيل "ولا ينبئك مثل خبير"[19]. وحازم، فيما يقوله دارسوه، ذو ثقافة فسيحة الأرجاء، رحبة الأكناف، متعددة المشارب مما يعني –أيضاً- أن تجربته في الشعر ونقده مرآة لثقافته، يقول حازم في معرض حديثه عن التخييل، كلياً كان أو جزئياً، إن للمخيلين في التخييلات أحوالاً ثمانية: أربع منها في التخييلات الكلية، وأربع منها في التخاييل الجزئية، ولكل واحدة من هذه الأحوال في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها، وهذه الأحوال هي: "الحال الأولى: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها... الحال الثانية: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها... الحال الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب... الحال الرابعة: أن يتخيل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليه... فهذه أربع أحوال في التخاييل الكلية، والحال الخامسة، وهي أول حال من التخاييل الجزئية: أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر. الحال السادسة: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له... الحال السابعة: أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن.... الحال الثامنة: أن يتخيل، في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقاً لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها... فعلى هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر... هذا على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج برداً من يومه وتارة حلة من عامه، ولكل قيمته"[20].

وإذا أضفنا إلى ما يقوله حازم -هنا- قوله في موطن آخر: "ويتقوى على ذلك بالطبع الفائق والفكر النافذ الناقد الرائق[21]" قلنا – من ثمة-: إن حازماً يعزف بهذا الذي يقوله على أوتار طالما عزف عليها أسلافه، كل الفرق بينه وبينهم أنه يستخدم من المفاهيم ما لم يكن رائجاً عندهم كاستخدامه مصطلح "التخييل"[22]، وأنه يفصل ما قد ورد مجملاً عندهم أو عند بعضهم كتفصيله في التخييلات وقسمتها إلى قسمين: كلية وجزئية[23]، وأنه يحدد ربما للمرة الأولى ما لم يتحدد عندهم كتحديده مثلاً مفهوم الطبع. وباستثناء هذا فإن الاختلاف ما بين حازم وسلفه اختلاف في المسارب والمسالك ليس غير.

التجربة الشعرية نتاج طبع الشاعر وما قد أدته فكرته، أو هي - بعبارة مضافة- ثمرة ما قد خبره الشاعر بطبعه وما قد ثقفه بعقله. من هذه الجهة يمكن أن نفهم إلحاح الناقد القديم على أهمية الطبع والثقافة فهما "أمران ما اجتمعا في شخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته"[24]، ونفهم -هذا هو الأهم- أن هذا الاهتمام ليس إلا جزءاً من اهتمام أعم بالتجربة الشعرية ذاتها. ولكن ما طبيعة التصور القديم للطبع؟ وما طبيعة هذا التصور للثقافة؟ عند هذا الحد فإننا نجد أنفسنا في أمس الحاجة إلى معاينة المادة النقدية القديمة، ففي هذه المعاينة ما يلقي إضاءة أزيد على مفهوم التجربة الشعرية، وذلك هو ما سنفعله.

عندما يقول الجاحظ "وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب وليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة وليست له طبيعة في الفلاحة؛ وتكون له طبيعة في الحداء أو في التغبير، أو في القراءة بالألحان، وليست له طبيعة في الغناء... وتكون له طبيعة في الناي وليست له طبيعة في السُرناي؛ وتكون له طبيعة في قصبة الراعي ولا تكون له طبيعة في القصبتين المضمومتين؛ ويكون له طبع في صناعة اللحون ولا يكون له طبع في غيره؛ ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر. ومثل هذا كثير جداً... وفي الشعراء من يخطب وفيهم من لا يستطيع الخطابة، وكذلك حال الخطيب في قرض الشعر. والشاعر نفسه قد تختلف حالاته"[25]. فقد كان يشير ربما للمرة الأولى في تاريخ النقد العربي إلى أهمية الطبع، وتفاوت الطباع، من غير أن يجلي مفهوم الطبع أو حقيقته. ولعل فيما يقوله –هنا- وفيما يسوقه من أمثلة ما يجعلنا نفهم من كلامه أن الطبع هو القوة التي يستطيع بها الشاعر أن يعبر عما يعانيه، وأن الطبع يتماهى بـ "الغريزة" أو "القريحة" أو "الطبيعة" وهي المفردات التي تتردد عنده، وأن الطبع بكل ما يتماهى به إنما يوجد - بهذا المعنى- في الإنسان بالقوة لا الفعل، وأن الطبع هو الأساس في إبداع الشعر أو نظمه[26].

وما يراه ابن قتيبة، معاصر الجاحظ، في الطبع لا يختلف في جوهره عما يراه الجاحظ فيه. كل ما في الأمر أن ابن قتيبة يوضح الطبع من خلال توضيحه لنقيضه التكلف أو الصنعة. إن التكلف عندما يقترن بالشاعر خلاف التكلف عندما يقترن بالشعر. في الحالة الأولى فإن التكلف يعني موافقة الشاعر لطبعه، ويعني - وهذا هو الأهم- الجهد الذي يبذله الشاعر في تنقيح شعره وتهذيبه، فهو في هذه الحالة أمر محمود. وفي الحالة الثانية فإن التكلف مكابدة الشاعر لطبعه، والمكابدة خلاف الموافقة، وهو في هذه الحالة أمر مذموم.وثمة من الأدوات ما يمكن أن يعرف به المتكلَّف من الشعر من المطبوع. هناك مثلاً ما يلاحظ فيه من رشح الجبين وكدّ الخاطر ومُغَالَبَةِ الطبع؛ وهناك -أيضاً- ما يمكن أن يلاحظ فيه من أن البيت يكون مقروناً إلى غير أخيه ومضموماً إلى غير لفقه.

وعلى الرغم من هذا الاضطراب الذي يبدو جلياً في استخدام ابن قتيبة لمصطلح التكلف، فإن الطبع عنده نقيض التكلف أو هو ضده[27]. وكذا فإن الطبع، كما في استخدامه له، ذو دلالات متعددة. من هذه الدلالات تلك التي يقترن فيها الطبع بالغريزة أو تلك التي يقترن فيها الطبع بالقدرة على نظم الشعر وهو ما يعرف بقوة الشاعرية أو الطاقة الشعرية، أو تلك التي يقترن بها الطبع بالمزاج. وهنا عند هذه الدلالة الأخيرة للطبع فقد وجد ابن قتيبة نفسه مضطراً للحديث عن الاستجابة النفسية للشعر فتناولها من ناحيتين[28]: الأولى، من ناحية الشاعر والثانية من ناحية المتلقي. على المستوى الأولى فإن استجابة الشاعر لقول الشعر إنما ترجع إلى البواعث التي تستفزه وتحفزه كالغضب، والطرب، والطمع، والشوق، وما يفضي إلى هذه البواعث كالخمرة والمرأة والطبيعة الخلابة. وترجع استجابة الشاعر لقول الشعر ونظمه إلى الوقت الذي يقال فيه الشعر فبعض الوقت موات لنظم الشعر دون بعض كوقت السحر وأول الليل. وعلى المستوى الثاني فإن استجابة المتلقي إنما تتوقف على مقدار توافق موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي عند تلقيه القصيدة، وهذا يعني "أن تكون لنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب موافقته لتلك الحال والهوى كما قال المتنبي:

إنما تنفع المقالة في المرء إذا صادفت هوىً في الفؤادِ "[29]

ويتناول النقاد في القرن الرابع الهجري وما بعده فكرة الطبع، فيصنف ابن طباطبا في النصف الأول من القرن الرابع الهجري كتابه المفقود "تهذيب الطبع" ويخصص غيره من النقاد للطبع أجزاء كبيرة أو صغيرة في تصانيفهم. وسواء أكان كلامهم في الطبع مقترناً بالتكلف أو الصنعة أم غير مقترن بهما، وسواء أكان حديثهم عن المطبوع من الشعر أم المصنوع فإن الذي استقر في أذهانهم أن الطبع هو الذي "عليه المدار"[30]، وأن الطبع كالنار الكامنة في الزناد[31]، وأن الطبع هو الآلة التي يقوى بها الشاعر على قول الشعر ويتقوى بها على فهم أسرار الكلام والبصيرة بمذاهبه[32]، وأن انعدام هذه الآلة يعني بداهة انعدام الشعر، ولهذا "لا يمكن أحداً أن يعلم الشعر لمن لا طبع له وإن جهد في ذلك، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق"[33]. وكذلك فقد استقر في أذهان نقادنا القدماء أن الطبع يختلف من شاعر لآخر، وأن تفاوت الطباع فيما بين الشعراء يتأثر بمدى اختلاف المؤثرات أو باختلاف الأزمنة والأمكنة.

صفوة القول: إن الطبع شرط أساسي لقول الشعر أو لنظم القصيدة منه. ولما كانت القصيدة ناتج التجربة الشعرية وأداة استكشافها، فقد كان من المنطقي أن يكون للطبع أبلغ الأثر في التقاط مواد التجربة وفي تشكيلها على السواء. ولكن الطبع وحده غير كافٍ في ذلك، إذ لا بُدّ له من ثقافة تعززه فتتعزز به التجربة، وتكتسب به آفاقاً تتعمق بعمق الشعر وتتوسع عوالمها بسعة عوالم الشعر، ولكن ما مفهوم الثقافة؟ وما هو الأقرب فالأقرب منها إلى الشعر؟.

عندما قال الأصمعي "لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزاناً له على قوله؛ والنحو، ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه؛ والنسب وأيام الناس؛ ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم"[34]،فقد كان يشير في قولته إلى حاجة الشاعر للثقافة، ويشير إلى تعدد ألوانها وإلى الأكثر فالأكثر من هذه الألوان لزوماً للشاعر، ويشير-وهذا هو الأهم- إلى أن منازل الشعراء في الفحولة إنما تكون بمقدار حظوظهم من الثقافة.

والأصمعي فيما نعرفه عنه من نقاد الشعر الذين عنوا برواية الشعر ولغته مما يفسر تركيزه على الجوانب المتعلقة بالرواية واللغة خاصة. ولعلنا نلاحظ أن الأصمعي لا يستخدم مصطلح الثقافة، ولا يستخدم من المصطلحات ما يقاربه من بعيد أو قريب. صحيح أن ما يقال عن الأصمعي –هنا- يقال عن جمهرة النقاد العرب، وصحيح أن من يستخدمها منهم كابن سلام الجمحي مثلاً إنما يستخدمها في معرض حديثه عن الناقد لا الشاعر، ولكن الصحيح أيضاً، أن مقولة الأصمعي تفضي إلى أن الشاعر في حاجة إلى ضروب من المعرفة، ليتمكن بها من النظم في ما يشاء له أن ينظمه، وليتمكن من خلالها تنقيح شعره وتهذيبه، وليستطيع بها أن يوصل مقاصده إلى متلقيه، فتتحقق بذلك كله، أو ببعضه، الفحولة التي يتقدم بها الشعراء بعضهم على بعض.

لم يكن مصطلح "الثقافة" من المصطلحات المتداولة لدن نقادنا القدماء، ولكن كان هناك من المصطلحات ما يحل محل الثقافة أو يأخذ مكانها. هناك –مثلا- مصطلح "الرواية"و"المعرفة"و"المدارسة"و"التعليم"و"التعلم" فكل هذه المصطلحات أو ما يماثلها في الكتابات النقدية القديمة مراق للثقافة أو مهايع لها[35]. وعلى الرغم من كل ما يحيط بمصطلح "الثقافة" من إبهام في الدلالة أو محدودية في التداول فإن الثقافة تعزز أهمية الجوانب المعرفية بالنسبة للشاعر، ويبرز تداوله ذلك الاهتمام المتأصل بالثقافة في موروثنا النقدي والبلاغي.

قد تتعدد أنوع الثقافة -بصرف النظر عن تعدد المصطلح النقدي في التصور القديم- بحسب الجهات التي ينظر من خلالها إلى الثقافة، فهناك الثقافة الشفاهية المسموعة، وهناك الثقافة المدونة المقروءة، وهناك الثقافة المشاهدة، وهناك من الثقافة العامة والثقافة الخاصة. وقد تتعدد مضامين الثقافة فتكثر هي الأخرى أو تقل، هناك -مثلاً- الثقافة اللغوية، والدينية، والتاريخية، وهناك من ضروب الثقافة –مثلاً- الثقافة الاجتماعية، والأدبية، والنقدية. وقد تقترن حاجة الشاعر إلى الثقافة عند الناقد القديم بحاجته إلى إفهام جمهوره بأغراضه وإيصال مقاصده إليه. المهم أن حاجة الشاعر إلى الثقافة - أياً كان نوعها ومضمونها - شديدة فهي التي تتشكل عبرها تجربته، وأن حاجته إلى الثقافة الخاصة بالشعر، وهو مرآة تجربته، أشد؛ والأهم أن الشاعر بغير هذه الثقافة يظل فيما يقوله الناقد القديم كالمقعد الذي يجد في نفسه القدرة على النهوض فلا تسعفه في ذلك آلته أو ثقافته[36]، أو كما يقول ابن رشيق في معرض حديثه عن آداب الشاعر "والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه؛ ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر...يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب"[37].

يمثل ابن رشيق بهذا الذي يقوله عن ثقافة الشاعر من بين نقادنا القدماء أكثرهم تبياناً لأهمية الثقافة، وأكثرهم إلحاحاً على الجانب الوظيفي الذي تضطلع به الثقافة. وسواء أكان ما يقوله ناقدنا – هنا- من وحي اجتهاداته، أم تجربته، أم من وحي تأثره بالنقاد الذين سبقوه أمثال ابن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني والعسكري[38]. فإن ما تؤديه قولته هو الذي نصادفه عند معاصريه أمثال ابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني[39]. أو خلفه أمثال ابن الأثير وحازم القرطاجني[40].

لقد اتفق النقاد القدماء على اختلاف أمزجتهم وثقافاتهم في الإلحاح على ضرورة الثقافة للشاعر فهي كما في تصورهم شق الطبع أو شقيقته، تصحبه فتغنيه وتلازمه فتثريه. ترفد الثقافة الطبع فتصقله، وتعضد الثقافة الطبع فتهذبه، يكتسب الطبع بها مضاءه ورهافته، ويستمد الطبع منها رحابته وعمقه.

قد لا تكون هذه لغة نقادنا القدماء في التعبير عن الثقافة وجلوة أثرها في الطبع، ولكن هذا هو مؤدى أقاويلهم. لقد تصور نقدنا القديم الطبع على أنه موجود بالقوة، والثقافة على أنها موجودة بالفعل،

فلا القوة تستغني عن الفعل، ولا الفعل يكون بغير القوة. إن الطبع أشبه ما يكون، كما في تشبيه الناقد القديم، بالنار الكامنة في الزناد، وأشبه ما تكون الثقافة بالحديدة التي يقدح بها، فإذا لم يكن ثمة نار في الزناد أصلاً فإن الحديدة لا تحدث شيئاً أو تجدي نفعاً.

إذا كان الطبع آلة الشاعر في صياغة تجربته شعراً مثلما هو آلته في التقاط مادتها، وإذا كانت الثقافة أداته في تنويع هذه التجربة وتعميقها، فإن الطبع والثقافة في هذه الحالة جزء من التجربة إن لم يكونا هما الجزء الأهم فيها. وبدهي، والأمر كذلك، أن يتفاوت الشعراء في صياغة تجاربهم وتقديمها، وأن يترتب على هذا التفاوت تقسيم الشعراء في منازل، وهي قسمة عبر عنها الشاعر القديم بقوله:

الشعراء فاعلمن أربعه فشاعر لا يرتجى لمنفعه

وشاعر ينشد وسط المجمعه وشاعر آخر لا يجرى معه

وشاعر يقال خمّر في دعه [41]

وبصرف النظر عن الأسس التي ظلت وراء هذه القسمة، فإن لنا أن نلمح من بينها الدربة بوصفها جزءاً لا ينفصل هو الآخر عن قدرة الشاعر في تشكيل تجربته، ولذا فقد كانت الدربة بالنسبة للشعر بابه[42]، وكانت الدربة بالنسبة للشعر- أيضاً- مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه[43].

وما يلاحظه الدارس أن مصطلح الدربة ليس إلا مصطلحاً من مصطلحات متعددة تقف جنباً إلى جنب مع الثقافة، ترادفه في الدلالة، وتقوم مقامه في التداول. من ذلك "المراس" و"الممارسة"و"المزاولة" و"الرياضة" و"المران". وأياً كان المصطلح الذي يستخدمه الناقد القديم من هذه، فإن الدربة مزاولة الشاعر عملية النظم في ضوء وعيه بالقوانين المصححة له لأنه "لا يمكن قيام نظم أصيل دون علم أو تعلم"[44].

وكذلك فإن استناد الشاعر إلى طبع يمكنه من قرض الشعر، واعتماده على معرفة القوانين التي يصحح بها طبعه وتصقله، كل ذلك يقصر بالشاعر عن أن يصل إلى رتبة الشاعر الحاذق الذي لا يلحق به إلا من كان نظيراً له في التجربة، ونداً له في الرتبة والمنزلة، ولقد قيل إن الشعر مثل عين الماء، إن تركتها اندفنت وإن استهتنتها هتنت، ولكن على أن لا يفهم من هذا، والقول لابن رشيق، الاستهتان بالعمل- الشعر- وحده، ذلك أن قريحة الشاعر أو طبيعته تكل مع كثرة العمل مراراً. أما إجمام الطبع والمذاكرة مرة، ومطالعة الأشعار كرة، كل أولئك يقدح زناد الخاطر، ويوقظ أبصار الفطنة، ويبعث الجد، ويولد الشهوة[45].

قد يطول زمن الدربة أو يقصر، وقد تتحقق الدربة بالتدرب على قول الشعر، أو بمصاحبة الشاعر للشاعر والتلمذة عليه، أو بحفظ الأشعار. ولكن الذي لا شك فيه أنه كلما طال أمد الدربة، ولازم الشاعر الشاعر، كان الشاعر أقدر على صياغة تجربته، وأبرع في إيصال مقصده، وأملك لأدوات صنعته. وثمة في تجارب الشعراء ونَقَدتِهم ما يعزز هذه الحقيقة، فهذا أبو طيب المتنبي، وهو من هو في الشعر "لم يستقم شعره إلا من مزاولة الصناعة عشرين سنة، ثم زاولها بعد ذلك زمناً طويلاً، وتوفي وهو يصيب فيها ويخطئ. وهذا ليس مختصاً به وحده، بل كل إمام ناظم أو ناثر هذه غايته، إذ كانت هذه الصناعة تتشعب

وجوه النظر فيها إلى ما لا يحصى كثرة"[46]، وعلى الجملة فإنك لا تجد شاعراً من الشعراء المجيدين إلا وقد "لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية"[47]. وها هو ابن الأثير، وهو إمام في الكتابة والشعر يقول عن الممارسة أو الدربة": ولما مارست أنا هذا الفن -أعني فن الكتابة- وقَلَّبتُهُ ظهراً لبطن، وفتشت عن دفائنه وخباياه، وأكثرت من تحصيل مواده، والأسباب الموصلة إلى الغاية منه، سنح لي في شيء من المعاني المخترعة طريق سلكته"[48]، ويقول "ولما مارست من الشعر كل أول وأخير، ولم أقل ما أقول فيه إلا عن تنقيب وتنقير، فمن حفظ شعر الرجل وكشف عن غامضه، وراض فكره برائضه، أطاعته أعنَّة الكلام، وكان قوله في البلاغة ما قالت حذام"[49].

وسواء أكان ما يقوله الناقدان حازم القرطاجني وابن الأثير من وحي اجتهاداتهما الخاصة أم من وحي تأثرهما بمن تقدمهما من النقاد، فإنهما يعزفان بهذا الذي يقولانه على أنغام عزف عليها النقاد منذ فترة مبكرة من تاريخ نقدنا القديم. لقد ذهب الجاحظ في حديثه عن الخطابة، وما يقال عنها يقال عن الشعر، إلى أن عمودها الدربة[50]، وزعم أن "من أدام قرع الباب ولج[51]." وأن "الحنكة موصولة بطول التجربة"[52]. وكذا فقد اقترنت الدربة عند الآمدي في القرن الرابع الهجري بالتجربة الدائمة والخبرة الطويلة[53]، ومن هنا، فقد كان من الطبيعي أن "يفضل ذوو التجربة الدائمة والدربة الطويلة من سواهم ممن نقصت تجربته وقلت دربته"[54]. وإلى نحو من هذا ذهب القاضي الجرجاني، معاصر الآمدي فكان إدمان الرياضة والدربة الآلة إلى معرفة أسرار الكلام[55]. وتوقف عبد القاهر الجرجاني -في القرن الخامس الهجري- عند فعل "الرياضة" أو "الدربة"، وما يحدثه فعل الارتياض بالنسبة للشاعر؛ فالبحتري "يروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك إعناق القارح المُذَلَّل وينزع من شِمَاس الصعب الجامح، حتى يلين لك لين المناقد المطيع"[56].

لقد أدرك النقاد القدماء أهمية الدربة وفاعليتها في تشكيل تجربة الشاعر، وانتهوا إلى أن أثرها في ذلك لا يقل عن أثر الطبع والثقافة، وأن تفاوت الشعراء في الرتبة والمنزلة إنما يكون بمقدار حظوظهم من هذه الثلاثة، وأن ضعف أي منها لا بد من أن ينعكس على تجربة الشاعر، ولكن ما مواد هذه التجربة؟ وهل تتساوى هذه المواد في القيمة؟ وأي هذه المواد هو الأخص فالأخص بالشاعر؟.

مادة التجربة الشعرية

عندما قال الجاحظ إن "التجربة على ضربين، أحدهما: أن يقصد الرجل إلى امتحان شيء ليعرف مخبره عما عرف منظره. والآخر أن يهجم على علم ذلك من غير قصد. وقد يسمى الإنسان مجرباً، قاصداً أو هاجماً... بالمعرفة التي تلقحه الدنيا، بما تورد عليه من عجائبها، كما يزداد في كل ساعة معرفة، وتفيده الأيام في كل يوم تجربة، كما يزداد لسانه قوة، وعظمه صلابة، ولحمه شدة، من أُمٍّ تُنَاغِيه، وظِئْرٍ تُلَهِّيه، وطفل يُلاعِبُه، وطبيبٍ يُعالجه، ونفسٍ تدعوه، وطبيعةٍ تُعينه، وشهوةٍ تَبعثه، وَوَجَعٍ يُقلقه، كما يزيده الزمان في قوته، ويشد من عظمه ولحمه، ويزيده الغذاء عِظماً، وكثرة الغضب والتقليب جَلَداً. فإذا درج وحبا، وضحك وبكى، وأمكنه أن يكسر إناء أو يكفئه، أو يُسَوِّدَ ثوباً، أو يضرب دَابِرَةَ الخادم، وانتهره القَيِّم. فلا يزال ذلك دَأْبَهُ ودَأْبَهُم حتى يفهم الإغراء والزجر، والتغذية والانتهار، كما يعرف الكلب اسمه إذا ألح عليه الكلاَّبُ به، وكما يعرف المجنون لقبه، وكما يُحْضِر الفرس من وقع الصوت من كثرة وقعه بعد رفعه

عليه. فإذا استحكمت هذه الأمور في قلبه، وثبتت في خلده، وصحت في معرفته... عند ذلك يسخر الله سمعه للخبر المُثْلِج أو بصره لمعاينة الشاهد المقنع، ولا يتركه هملا، ولا يَدَعُه غُفْلاً"[67]. فقد كان يتحدث ربما للمرة الأولى عن طبيعة التجربة وضروبها.

صحيح أن الجاحظ يتحدث -هنا- عن التجربة بمعناها العام أو ما يمكن أن أعبر عنه بـ "التجربة الإنسانية"، وصحيح أن ما يقوله الجاحظ إنما يورده في معرض حديثه عن "المسائل والجوابات في المعرفة" ويوظفه في الرد على من ينكر نبوة النبي عليه السلام. وصحيح أن لفظ "التجربة "بصيغة المفرد أو "التجارب" بصيغة الجمع يتوارد في الكتابات النقدية القديمة فيقال –مثلاً- "ذوو التجربة" أو "أهل التجارب"؛ كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح –أيضاً- أن التجربة بالمعنى التي يتحدث عنه الجاحظ يمكن أن ينطبق تماماً على التجربة الشعرية ما دام الشاعر إنساناً قبل أن يكون شاعراً، كل ما في الأمر أن التجربة الشعرية تكتسب خصوصيتها من الجهات التي يكتسب بها الشعر خصوصيته بوصفه نشاطاً نوعياً له ما يميزه عما سواه من الأنشطة الأخرى.

وكيف دار الأمر، فإن الشعر في التصور القديم، إنما يعالج كل ما يقع في محيط الخبرة الإنسانية أو دائرة الهم الإنساني. ولذا فقد تعددت موضوعاته، وتنوعت فنونه، وبلغت معانيه من الكثرة نحواً يعز معه استقصاؤه، وهو تعدد سيظل يشير بالضرورة إلى تنوع الجهات التي تفسر هذا التعدد، ويشير، وهذا هو الأهم، إلى أن الحياة هي منبع الشعر، وهي مادة تجربته. المهم أن يعي الشاعر أن شعره أو التجربة منه "نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أَوْ لَهُ" [68] والأهم أن نلاحظ أن ليس كل ما في الحياة مما يحسن أن يكون مادة لهذه التجربة أو يورد فيها.

في هذا الضوء يمكن أن نفهم نفي الناقد القديم للمعاني العلمية والمنطقية والفلسفية من دائرة الشعر، وأن نقرن هذا النفي بالجانب الوظيفي الذي يتغياه من الشعر. لقد تحددت وظيفة الشعر فيما يحدثه من إثارة وتأثير أو فيما يوقعه من انفعال واستجابة. ومن المنطقي أن يلتقط الشاعر، وهو الذي يعرف بفطنته بغوامض الأمور، من الحياة ما يحقق هذه الغاية، وأن يستبعد من الحياة ما لا يحقق غايته. بعبارة أخرى فإن الحياة مضمار الشعر أو التجربة الشعرية، بيد أن فيها ما يثير الشاعر وما لا يثيره، وفيها ما يستجيب له الشاعر وما لا يستجيب له، تماماً كما المتلقي للشعر، يجد في الشعر الذي يتلقاه ما يستفزه وما لا يستفزه، ويستجيب لمقتضياته أو لا يتحقق لديه فعل الاستجابة.

لقد توقف النقاد القدماء عند المعنى بوصفه ركناً أساسياً في الشعر أو بوصفه المادة التي تشتمل عليها التجربة منه. يتجلى ذلك في معالجتهم ثنائية اللفظ والمعنى، ويتجلى ذلك من خلال الموازنات التي أجراها النقاد بين معاني الشعراء، وهي موازنات قد اكتملت على يد الآمدي في كتابه "الموازنة"، ويتمظهر هذا الاهتمام بالمعنى من خلال تعقب النقاد لمعاني الشعراء في ما يعرف عندهم بالسرقات الشعرية، ويتجلى هذا الاهتمام –أيضاً- في اختيارهم المعنى، بصيغة المفرد أو الجمع، عنوانات لمصنفاتهم كما في "ديوان المعاني" للعسكري أو في "معاني الشعر" للأشناداني، المهم أن المعنى في الكتابات النقدية القديمة يصعب استقصاؤه، والأهم أن المعنى في هذه الكتابات متعدد الدلالة متنوع الأبعاد، ولكن أوضح دلالاته عند النقاد القدماء تلك الدلالة التي يقترن فيها المعنى بالغرض والمقصد.

ولسنا نمضي في الحديث عن المعنى بكل ما يطرحه من أسئلة وجوابات كأن نتحدث – مثلاً- في حدوده، وكيفية تقديمه، وأقسامه، ومقاييس نقده، فذلك كله أمر لا تتطلبه طبيعة الدراسة، وإنما الذي تتطلبه أن تتناول ما يدخل في إطار التجربة الشعرية، وحسبها أن تتناوله عند ناقد يمثل في تاريخ النقد العربي ما يمثله ابن خلدون في علم الاجتماع أو ابن رشد في تاريخ الفلسفة. والاختيار هنا له ما يُسَوِّغه بالطبع، فحازم ناقد اطلع على تجارب النقاد من قبله، وهو شاعر قد جرب الشعر وخبره بنفسه، واختيار حازم لا يمنع من الإحالة على غيره من النقاد، إن لزم الأمر، وأحسبه لازباً لا محالة.

عندما يقول حازم "إن للشعراء أغراضاً أُوَلَ هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين"[59]، ويقول: "والأغراض هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويمال بها في صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيئ النفس بتلك الهيئات، ومما تطلبه النفس أيضاً أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيئات"[60]، ويقول: "فمعاني الشعر، على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول، أو وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معاً. وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين معاً"[61].

وعندما نقرأ ما يقوله حازم، ولقد حرصت أن أَضُمَّ بعضَهُ إلى بعض لاتفاقه في الدلالة والغرض، أمكننا أن نقول: إن منشأ الشعر واحد وهو النفس الإنسانية مما يعني أن الشعر أو التجربة الشعرية ناتج حركات النفس، وأن غرض الشعر يتمثل فيما يحدثه من تحريك النفوس ودفعها إما إلى بسط أو قبض، وأن هذه الحركات التي تمور في النفوس وتجيش داخلها لا تخرج عن ثلاث: وصف أحوال الأمور المحركة، ووصف أحوال المتحركين، ووصف أحوال المحركات والمحركين. وهذا الصنف الثالث هو أحسن الصنوف وأكملها.

ولما كان الغرض المقصود من الشعر تحريك النفوس بما يحدثه فيها من تأثرات وانفعالات تحمل على طلب الشيء أو النفرة منه فقد كان من المنطقي –والأمر كذلك- أن يكون أدخل المعاني في صناعة الشعر ما قويت علقته بشؤون الناس وأغراضهم، واتفقت في الميل إليها أو النفرة منها نفوس الجمهور والخاصة إما بحكم الفطرة والجبلة أو السجية، وإما بحكم الاعتياد، والاكتساب وذلك أمر لا يتم إلا أن تجمع المعاني بين أن تكون "مما يعرفه الجمهور ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه"[62]، وأحسن الأشياء التي تجمع بين المعرفة والتأثير ويميل إليها الناس أو ينفرون منها تلك التي "فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيها الحالان من اللذة والألم "[63].

وعلى هذا الأساس فإن جهات الشعر عند حازم ثلاث، وهذه "إما أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده واجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتنعم بمواطن السرور ومجالس الأنس؛ وإما أن تكون مفجعة يذكر فيها التفرق والتوحش وما ناسب ذلك وبالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعِّمة؛ وإما أن تذكر مستطابات فيها قد انصرمت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدها وتكون طريقة شاجية"[64].

وهذه الجهات التي عليها مدار الشعر هي التي يطلق عليها حازم "المتصورات الأصيلة" ويقابلها عنده "المتصورات الدخيلة" وهي التي "لا أثر لها في النفوس ولا معتقداتها العادية... وهي التي يكون وجودها بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن"[65]. مثل هذه الأغراض يعرف بعضها الجمهور ولكن لا يصلح إيرادها في الشعر، وبعضها مما لا يعرفه الجمهور ولكن يصلح إيرادها في الشعر كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطرف التواريخ المستغربة ولكن الإتيان بما يعرف أحسن على حد قول حازم[66]. أما المعاني المستقاة من العلوم فإنها غير معروفة عند الجمهور، وإذا كان تعريفهم بها ممكناً، إلا أنها تظل متعلقة بإدراك الذهن، وما كان من المعاني متعلقاً بالإدراك الذهني فإنه لا يصلح للشعر أو "ليس لمقاصد الشعر حولها مدار"[67]. وأكثر الناس فيما يقوله حازم يستبردون إيرادها في الشعر ولا يوردها من الشعراء إلا من يريد التمويه بأنه شاعر عالم، ومن كان هذا شأنه فإنه "يسيء الاختيار، مستهلك لصنعته، مصرف فكره فيما غيره أولى به وأجدى عليه"[68].وبخلاف هذا الشاعر، الشاعر الحاذق الذي لا يورد في شعره إلا المعاني الجمهورية القائمة في فطرة النفوس وفي معتقداتها العادية.

المعاني الجمهورية - إذاً – هي المادة التي يشكل منها الشاعر نسيج تجربته الشعرية أو هي المادة التي يستمد الشاعر منه تجربته، وهي التي "لا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها"[69]، ولكن، على أن نلاحظ أن هذه المعاني تشتمل على ما يطلق عليه حازم "المعاني الأُول" وهي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرهاو"المعاني الثواني وهي " التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها [70]، المهم أن خير المتصورات ما يصلح لإيراد النوعين من هذه المعاني، والأهم أن ذلك لا يتم إلا بالرجوع إلى المعاني الجمهورية القارة في جبلة الناس وسجيتهم، فهذه المعاني هي التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس، ولشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية "كانت أشد تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها"[71].

يربط حازم، بهذا الذي يقوله، والقول لإحسان عباس[72]، ما بين حياة الشعر والحياة الطبيعية أو حياة الحس عامة، وهو ربط يعززه حازم بقوله "إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار"[73]. وكذا فإن حازماً يباعد ما بين العلم والشعر وهي مباعدة ترجع إلى قناعة حازم بوجود فارق جذري ما بين الشعر والعلم من حيث طبيعة كل منهما وغايته.

وعلى هذا الأساس فقد كان من المنطقي أن يوجه حازم الشاعر ليستمد مادة تجربته من الحياة الحسية، فترتسم صور المحسوسات في مخيلته ثم يستطيع خياله أن يتهدى لإقامة ضروب من العلاقات بينها، أو كما يقول حازم "فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد... أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة... وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض" [74].

وهناك ما يمكن أن يعزز به الشاعر تجربته المشتقة من الحس والمشاهدة. هناك- مثلاً- الخيال وبحث الفكر والملاحظة، وهناك -أيضاً- ما أتت به تجارب الشعراء والكتاب في نظم أو نثر، وما أتت به التجارب في هيئة حكمة أو مثل، وهناك –عدا عن ذلك- بحث الفكر في ما أورده المؤرخون، وهناك – قبل ذلك كله- قوة الشاعر الشاعرة التي تمكنه من التصرف بهذا الزاد المعرفي والثقافي. جملة الأمر أن الشاعر في تجربته التي يستمدها من عالم الحس أو فيما يعضد هذه التجربة من روافد لا بد له من أن يخضعها للوجوه التي بها يقع التناسب بين ضروب المعاني من أمثال أو أشباه أو أضداد أو متقاربات من الأمثال والأضداد[75]. ولقد حدد النقاد والبلاغيون قبل حازم صوراً من هذا التناسب أو المناسبة كالمطابقة والمقابلة والتقسيم والتفسير والتفريع. وكذلك فإن على الشاعر أن يتوقى العيوب التي تنشأ عن الإخلال بوجوه التناسب أو المناسبة كالاستحالة الواقعة بالإفراط في المبالغة، وفساد التقابل وفساد التقسيم وغير ذلك مما كان البلاغيون والنقاد قد حددوه من قبل[76].

وإذا عطفت آخر الكلام عن حازم على أوله قلت: لقد تحدد المعنى في تصور حازم بالغرض والمقصد، وتحدد غرض الشعر-عنده- فيما يحدثه من انفعال بالمعنى أو فيما يوقعه من تحريك للنفوس يفضي إما إلى بسط أو قبض، وتنوعت المعاني وفق هذا الغرض إلى ما يحسن إيراده في الشعر وما لا يحسن فيه. وظل يقيس نجاح الشعر أو إخفاقه بمقدار قربه أو بعده من الأهواء النفسية أو ما يطلق عليه حازم الأغراض الإنسانية.

وفي ظل هذا التصور فقد كانت المعاني الجمهورية "المعاني الأول" و"المعاني الثواني" التي يشترك في معرفتها العامة والخاصة هي التي عليها مدار الشعر. وعند هذا المستوى بالضبط ربط حازم ما بين عالم الشعر وعالم الحس. ونفى المعاني العلمية التي تقوم على الإدراك الذهني لا الحسي من دائرة الشعر. ومن هذه الجهة فقد وجه حازم الشاعر ليستمد مادة تجربته الشعرية من الحياة الحسية، وثمة لدن الشاعر مما وسعته ثقافته ما يقوي هذه التجربة وما يمكنه من التهدي لإقامة ضروب من العلاقات بين معانيه التي تشكل لحمة هذه التجربة وسداها.

ولعلي في حاجة لأقول -بعد كل ما تقدم- إن شيئا مما يورده حازم في مجمل تصوره أو تفاصيله أمر قد نقع على ما يماثله في الكتابات العربية النقدية القديمة قبل حازم، فرد أصل منشأ الشعر إلى النفس الإنسانية تعود بداياته إلى ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري[77]، واقتران المعنى بالغرض أو المقصد من أوضح دلالات المعنى عند النقاد القدماء[78]، وربط غاية الشعر الأساسية بتحريك النفوس من المبادئ التي ترددت عند الفلاسفة من النقاد، وإن كان ابن سينا أكثرهم حضوراً عند حازم[79]، واستبعاد المعاني العلمية والمنطقية وما شابهها من مجال الشعر أمر نلمحه عند الآمدي وابن سنان الخفاجي[80]، ونطالعه بشكل أشد عند الفلاسفة من النقاد وبخاصة ابن سينا[81]، وملاحظة وجوه التناسب بين ضروب المعاني أو عدم التناسب بينها تطرد في المدونة النقدية قبل حازم[82].

لقد توقف نقادنا القدماء- قبل حازم- عند هذه المباحث ولكن الذي يظنه الباحث أن ليس ثمة من بلاغي أو ناقد قديم قد استطاع أن يؤلف ما بينها أو يتعمقها أو أن يتجاوزها على شاكلة ما صنعه حازم في إلحاحه على المعاني الجمهورية واعتبارها مادة التجربة الشعرية. كل ذلك في إطار من الشمول

والوضوح أو التكامل والتناسب على النحو الذي فعله حازم وإلى هذه الحقيقة يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول "ولعل أعمق دراسة للمعاني ما كتب القرطاجني"[83]. ويقول آخر "إن اهتمام حازم بالمعاني الجمهورية هو تأكيد للعلاقة القائمة بين الشاعر وعالم الحس ولهذا وجدنا لأول مرة ناقداً يتحدث عما نسميه اليوم "التجربة الشعرية" المستمدة من الواقع والتي يمكن أن يرفدها الخيال والزاد الثقافي"[84].

معايير نقد التجربة الشعرية

يستمد الشاعر مادة تجربته من الحياة، ويصوغ هذه التجربة في نطاق من الكلام هو الذي يتميز به الشعر عما ليس بشعر، ويُمْكِنُهُ من ذلك كُلُّه طبعٌ يستند إليه، وثقافة يغذي بها تجربته، ودربة ترتقي به إلى مصاف الشعراء الحذاق. ومن المنطقي والأمر كذلك أن تتباين تجارب الشعراء، وأن تختلف هذه التجارب فيكون بعضها أشد تأثيراً على الشاعر من بعض، فيميل إلى إظهار هذه دون تلك، وأن تتعدد تبعاً لذلك معايير النقاد في تعاملهم مع هذه التجارب، ولكن ما هي هذه المعايير؟ وكيف وظفها النقاد في تناولهم تجارب الشعراء؟ ذلك ما ستحاول الدراسة في هذا الجزء أن تتبينه.

صدق التجربة الشعرية أو وزيفها

لم تتباين مواقف النقاد في إشكالية نقدية تباينها في إشكالية الصدق والكذب. وهذا التباين في المواقف النقدية أمر منطقي، ذلك أن نجاح التجربة الشعرية يتوقف في جزء كبير على صدق الشاعر أو عدم صدقه في تقديمه تجربته. ولا ترى الدراسة أن تتعقب هذا التباين عند نقادنا القدماء ناقد ناقد، فذلك أمر لا تتطلبه طبيعة الدراسة ومنهجيتها، حسبها أن تجتزئ من ذلك على ما له صلة بالتجربة الشعرية، وحسبها أن تتناول من نقادنا نقاداً ثلاثة هم: ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وحازم القرطاجني. والاختيار له هنا ما يسوغه، فهؤلاء هم الأكثر من بين نقادنا القدماء تمثيلاً لهذه القضية، وهؤلاء يُعَدُّ كل واحد منهم رأساً فيما يتناوله، واختيار هؤلاء لا يحول دون الإشارة إلى غيرهم إن كانت لمثل هذه الإحالة حاجة يتطلبها منطق المعالجة والتناول.

أما ابن طباطبا فلعله في طليعة النقاد الذين يعالجون بوضوح إشكالية الصدق والكذب، وهي معالجة يربط فيها الشعر الجيد، ومن ثمة التجربة الشعرية الناجحة، بالصدق.

قد تتعدد دلالة الصدق عند ابن طباطبا لتشمل الصدق في القصيدة فيكون الصدق في هذه الحالة قرين الاعتدال أو التناسب ما بين عناصر القصيدة من مبنى ومعنى وأسلوب. ولكن على أن نلاحظ أن التناسب عمل ذهني يقوم به الشاعر، وأن التناسب يعني أن يُصَفَّى الكلام المنظوم من كدر العِيِّ، وأن يُقَوَّمَ من أَوَدِ الخطأ واللحن، وأن يسلم من جور التأليف، وأن التناسب – بهذا الفهم- إنما هو سر الجمال الذي يتلذذ به الفهم "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له"[85]، وهذا قول لا يختلف عنه قول ابن طباطبا "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه

التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن دونما سواه فناقص الطرب"[86].

وقد تتجاوز دلالة الصدق الصدق في القصيدة لتشمل صدق الشاعر نفسه فتتعدد -تبعاً لذلك- أنواع الصدق أو مستوياته، من ذلك أن يكون الشاعر صادقاً في التعبير عن ذات نفسه بكشف المعاني المختلجة فيها، وأن يكون صادقاً عند اقتصاصه خبراً أو حكاية، وأن يكون صادقاً على المستوى الأخلاقي فلا يجعل من الكريم حريصاً ولا من الجبان شجاعاً ولا من العفيف ماجناً، وأن يكون صادقاً في تشبيهاته وأوصافه، ومن ذلك –أيضاً- أن يكون الشاعر صادقاً في تجربته بالمعنى الإنساني، فالأشعار ليست تخلو من أن "تودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها"[87].

ومهما تكن دلالة الصدق أو نوعه عند ابن طباطبا[88]، فقد ظل الصدقُ مَطْلَبَهُ الذي يلح عليه، وظل يعرض على الصدق أشعار الشعراء أو تجاربهم فما توافق من هذه مع الصدقُ استحسنه وعده جيداً، وما تنافر منها معه استهجنه وعده رديئاً. لقد توقف ابن طباطبا – مثلاً- عند قول زهير:

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يَعِشْ ثمانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ
رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْوَاءَ من تُصِبْ تُمتْه ومن تُخطئ يُعَمَّر فَيَهْرَمِ
ومن لا يُصانِعْ في أمورٍ كثيرةٍ يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويوطَأْ بمِنْسَمِ
وأعلمُ ما في اليومِ والأمسِ قبلَهُ ولكنني عن علم ما في غدٍ عَمِ
ومن يجعل المعروفَ من دون عِرضهِ يَفِرْهُ ومن لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
ومن يَكُ ذاَ فضلٍ فيبخلْ بفَضْلِهِ على قومه يُسْتَغْنَ عنهُ ويُذْمَمِ
ومن يُوف لا يُذْمَمْ ومن يُفْضِ قَلْبُهُ إلى مَطْمَئِنِّ البر لا يَتَجْمجَمِ
ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يُطيعُ العوالِي رُكِّبَتْ كُلُّ لَهْذَمِ
ومن لا يَذُدْ عن حوضه بسِلاحِهِ يُهَدَّمْ ومن لا يَظْلِم الناسَ يُظلَمِ
ومن يَغتربُ يحسبْ عَدُوًّا صديقه ومن لا يُكَرِّم نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ

فاستحسنه، وهو استحسان يمكن أن نفهمه في ضوء ما نلمحه من الصدق في الأبيات وصدق قائلها على السواء. أو كما يقول ابن طباطبا عن هذه الأبيات إنها من "الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا داعي لأصحابها"[89].

ويشاكل قول زهير قول أبي ذؤيب الهذلي:

أَمِـنَ المَنُونِ ورَيْبها تتوجَّعُ والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يَجْزَعُ

وإذا المنيةُ أنشَبَتْ أظفارَها أَلفَيْتَ كـُلَّ تميـمةٍ لا تنفـعُ

والنفسُ راغـبةٌ إذا رغَّبْتَـهَا وإذا تُـرَدُّ إلى قلـيل تَقْـنَعُ

فقد كان هذا هو الآخر موضع استحسان ابن طباطبا لمبلغ ما فيه من الصدق وصدق قائله، وبالجملة فإن هذه الأشعار وما يشاكلها من أشعار القدماء والمحدثين "تجب روايتها والتكثر لحفظها"[90]. وبالجملة –أيضاً- فإن هذه الأمثلة وما يشاكلها هي التي عليها يجب "أن ينسق الكلام صدقاً لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً"[91].

أما قول المثقب العبدي:

تقول وقد دَرَأْتُ لها وَضِيني أهذا دينُهُ أبـداً ودِينِي

أَكُـلُ الدهـر حِلٌ وارتحَالُ أما يُبقِي علي ولا يقينِي

فقد كان مما استهجنه ابن طباطبا وعده من الشعر البعيد الغلق لا لشيء إلا لتعارضه مع مبدأ الصدق، ومثله قول الآخر:

أَوْمَتْ بكفَّيها من الهودجِ لولاك هذا العام لم أَحْجُجِ

أنتِ إلى مكَّةَ أخْرَجْتِنِي حُباً ولولا أنت لم أَخْرُجِ

فهذا الكلام كله "ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة"[92].

في مجمل من القول، فإن الصدق مأم ابن طباطبا في الشعر ومرجعه، ومطابقة الكلام للواقع الخارجي غايته ومقصده، وكذا فإن الصدق في – تصوره - صنْوُ للاعتدال وإذا كان الاعتدال عِلَّةَ كُلِّ حسن جميلٍ، وكان الاضطراب عِلَّةَ كلِّ قبيحٍ منفيٍّ، وكان الجمال هو الذي تتولد عنه اللذة التي تحدث للفهم تماماً كما اللذة التي تحدث لسائر الحواس، فإن الصدق في القول والفعل هو الذي يجعل التجربة تحل من الفهم محل القبول، ويهيئ له التفاعل مع مقتضياتها "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها: كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطِّيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه- أعني الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال"[93].

عندما نتحول إلى قُدامةَ بن جعفر فإننا نتحول إلى ناقد نظر إلى الشعر من جهة مغايرة للجهة التي نظر ابن طباطبا من خلالها إليه. فإذا كان هذا الأخير قد وجد في الصدق ضالته فجعله معياراً نقدياً تقاس به جودة الشعر من رداءته، فإن الأول قد استبعده من دائرة الحكم النقدي. واستند في استبعاده له إلى قناعته التي ما فتئ يؤكدها، وهي أن الذي يطالب به الشاعر جودة الوصف ليس غير، وأن الاهتمام

بالصدق يعني الاهتمام بالشاعر لا الشعر، وأن الاهتمام بالصدق بوصفه قيمة عربية إسلامية يعني بشكل أعم الاهتمام باعتقاد الشاعر وليس بشعره.

وإذا كان النقاد، أيام قدامة أو قبله، قد وجهوا اهتمامهم إلى الشاعر، أو بتعبير أدق اختلط عندهم الحديث عن الشاعر بالحديث عن الشاعر، وترتب على ذلك اختلاط المقاييس النقدية وتداخلها ففرضوا على الشعر ما ليس من طبيعته، فإن قدامة لا يذهب مذهبهم ولا يرى رأيهم "وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرقون بينهما"[94].

يفرق قدامة – إذاً- ما بين الشاعر وشعره، وهو تفريق ما يزال يؤكده، ضمناً أو صراحةً، في نقوده النظرية والعملية على السواء. المهم في هذا أن البحث في صدق الشاعر أو كذبه أو في غير ذلك مما يختص بالشاعر لا الشعر ليس مجاله علم الشعر أو نقده، وإنما مجاله العلوم الأخرى، كعلم النفس أو علم الاجتماع أو علم الأخلاق ولقد قيل "إننا إذا ركزنا على المبدع واهتممنا بما في داخله من معتقدات أو أفكار أو معانٍ سابقة على الشعر، كنا نقدم سيرة نفسية أو فكرية للمبدع، وفي هذه الحالة نتجاوز نطاقنا كنقاد نهتم بتمييز جيد الشعر من رديئه إلى نطاق آخر، فنصبح مؤرخين أو محللين نفسانيين أو دارسي أفكار... أو علماء كلام أو أخلاق أو سياسة أو فقهاء... وكل ذلك لا علاقة له بالغاية الأساسية في النقد، وهي تمييز جيد الشعر من رديئه، وهي غاية تفرض علينا أن نركز على الشعر لا الشاعر، وأن لا نهتم بالمعنى في أعماق الشاعر أو فكره وإنما بالمعنى مشكلاً أو مصاغاً ما دامت الصياغة هي الحقيقة الذاتية للشعر أو صورته التي تحدد قيمته"[95].

قد يقول قدامة عن الشعر: إنه كلام موزون مقفى دال على معنى فيحدد بهذا الذي يقوله مادة الشعر أو عناصره التي يتشكل منها، وهي اللفظ والمعنى والوزن والتقفية من غير أن يشتمل هذا التحديد على ما يميز الشعر من غير الشعر، أو ينطوي على ما يبين جودة الشعر من رداءته. إن بيان الجودة من الرداءة في الشعر يقتضي من قدامة، وكذا فعل، استقصاء النعوت المحمودة والمذمومة الخاصة بكل عنصر من عناصر الشعر هذه، والنعوت التي تلحق بهذه العناصر عند إئتلاف بعضها مع بعض "فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم، وتنزيل ذلك إذا حضر ما في الطرفين من النعوت والعيوب لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سبر الشعر"[96].

وسواء أكان ما يقوله قدامة –هنا- من وحي اجتهاداته الخاصة أم من وحي تأثره بالمنطق الأرسطي الذي اعتمد عليه كل الاعتماد[97]. فإن قيمة الشعر تحدد لديه لا بما يقدمه أو يعالجه ولكن بصورة هذا الذي يتناوله أو بصياغته، ولقد قال قدامة "وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح والعضيهة وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة"[98]، وقال "إن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني -كائنا ما كان- أن يجيده في وقته الحاضر"[99]. وهذه أقاويل بقدر ما تلح على أهمية التشكيل والتنسيق، وتؤكد أهمية التأليف والصياغة في الشعر فإنها تلح على

ضرورة نفي أي حكم نقدي لا يأخذ بعين الاعتبار العلاقات التي تتشكل نتيجة لتجاوب عناصر الشعر بعضها مع بعض واتفاقها في علاقة هي العلاقة الشعرية.

في هذا الضوء يمكن أن نفهم اهتمام قدامة بما يطلق عليه الناقد المعاصر التناسب أو الانسجام، وبما أسماه قدامة في معرض حديثه عن نعوت المعاني صحة التقسيم، والمقابلة والتفسير، والتتميم، والتكافؤ والالتفات. وما أسماه قدامة، في معرض حديثه عن ائتلاف المعنى مع اللفظ، والمساواة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والمطابقة، والمجانسة[100]. ونفهم -أيضاً- أن هذه المُسَمَّيات أو الصفات هي التي تحدث التناسب في الشعر أو هي التي يدور حولها التناسب الذي يرجع إليه سر جمال الشعر دون سواه من سائر فنون القول. ونفهم -قبل هذا أو بعده- أن الشعر لا يقدم معانيه أو أغراضه بشكل مرآوي وإنما يقدمها تقديماً مجازياً أو شعرياً مؤثراً؛ مما يعني أن قيمته تنحصر في كيفية تقديمه لهذه المعاني، وأن جودته لا تكون بصدقه أو عدمه وإنما تكون بمقدار ما فيه من تناسب بين العناصر التي يتشكل منها، ولم تكن هذه النعوت أو أضدادها إلا تجليات لهذا التناسب أو لانتفائه.

وما دام الشعر يتجاوز التقديم المباشر أو الحرفي للمعنى والغرض إلى التقديم المجازي له فإن قدامة يقبل الغلو والمبالغة في الشعر. ويرجع في قبوله لهما إلى أصلين: عربي ويوناني يعبر عنهما بقوله "إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"[101]. ويستند في قبوله لهما، الغلو والمبالغة، على أنهما خلاف الكذب، فالكذب ما لا تشهد الحقيقة بوجوده أو ما لا وجود له في الحقيقة أصلاً، أما الغلو فهو نمط من الإسراف في تخطي الحقيقة بكل ما ينطوي عليه هذا التخطي من دلالات تتعلق بالمعنى الذي يعالجه الشاعر أو يصوره.

لقد توقف قُدَامة عند قول المُهَلْهِل:

فلولا الريحُ أسمع أهل حِجرٍ صليلَ البِيضِ تقرع بالذُّكُورِ

وقول النَّمر بنِ تَوْلَب:

أبقى الحوادث والأيَام من نَمرٍ أسباد سيفٍ قديم إثْرُهُ بادي

تَظَلُّ تَحْفِرُ عنه إن ضربتَ به بعد الذراعينِ والساقينِ والهادِي

فعد هذه الأبيات من الأبيات التي قد تذهب مذهب الغلو، غير أن أصحابها يريدون بها المبالغة "وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت"[102].

وكذلك فقد توقف قدامة عند قول أبي نواس:

وأَخَفْتَ أهلَ الشِّرْكِ حتى أَنَّه لَتَخَافُكَ النُّطَفُ التي لم تُخْلَقِ

فرأى فيه شاهداً على عظم المهابة وتمكنها في وجدان الحاضر والغائب "وكذا كل غال مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلاً، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبئ عن عظم الشيء الذي وصفه"[403].

وما يقال عن الغلو يمكن أن يقال بالضبط عن المبالغة، وحدها عند قدامة "أن يذكر الشاعر من الأحوال في شعر لو وقف عليها، لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له، وذلك نحو قول عمير ابن الإيهم التغلبي:

وُنكْرِمُ جارَنا ما دَامَ فِينا ونُتْبِعُه الكرامةَ حيثُ مَالَا

فإكرامهم للجار ما دام فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة، وإتباعهم إياه الكرامة، حيث كان، من المبالغة في الجميل"[404]. وبالجملة، فإن المبالغة كالغلو الذي يراد به "المبالغة في التمثيل لا حقيقة الشيء"[405].

وإذا وصلت آخر الكلام عن قدامة بأوله، قلت: لقد استبعد قدامة الصدق من دائرة الحكم النقدي، واقترن الكذب في الشعر بالغلو، وتصور أن جودة الشعر أو رداءته قرينة التوصيل الشعري المؤثر، وليس صدق الشاعر أو عدم صدقه. ومن ثم فإن نجاح التجربة الشعرية أو إخْفَاقَها أمرٌ يتوقف على براعة الشاعر في عملية التوصيل الشعري بكل ما تفرضه هذه العملية من إحداث التناسب بين مكونات النص الشعري الذي هو معرض التجربة وجلوتها.

لقد ظل قدامة بهذا الذي يطرحه في تصوره، مصدراً من مصادر حازم القرطاجني؛ وكذلك، فقد كان الفلاسفة النقاد من شُرّاح أرسطو أمثال الفارابي، معاصر قدامة، وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة النقاد من المصادر الأساسية عند حازم في معالجته لقضية الصدق والكذب في الشعر. لقد استفاد حازم من هذه المصادر كل الاستفادة؛ بيد أنها لم تكن لتمنعه من أن يتخطى ما توقف عنده أسلافه ويتجاوز ما توصلوا إليه.

لقد استبعد قدامة، كما أسلفت، الصدق من دائرة الحكم النقدي، وظل الكذب عنده مرادفاً للغلو، فأثر الغلو على الصدق ما دام الشاعر لا ينقل، الحقيقة نقلاً مرآوياً، وإنما الذي يقدمه النموذج والمثال، وذلك هو ما ذهب إليه الفلاسفة النقاد أو ما قد أَدّت إليه أقاويلهم. يتجلى ذلك من خلال المقارنة التي أجراها هؤلاء ما بين الأقاويل العلمية والأقاويل الشعرية، فهذه الأقاويل الأخيرة مبنية على ما يسميه الفارابي "التخييل" أو "المحاكاة"[406] ولذا فإنها "كاذبة بالكل لا محالة" ولكن الكذب فيها يقوم مقام التصديق في الأولى، بمعنى أن المعول عليه في الأقاويل الشعرية التخييل لا الصدق تماماً، كما أن الصدق هو العنصر الهام في الأقاويل العلمية، وهذا ما ذهب إليه ابن سينا، بعد الفاربي، – إلا أنه استدرك فقال "وليس ينبغي في جميع المخيلات أن تكون كاذبة"[407].

في هذه الأضواء يمكن أن نفهم ما يقوله حازم عن الشعر، ونفهم، وهذا هو المهم، مدى تأثره بهؤلاء النقاد الذين تأثروا بمنطق أرسطو أو بفلسفته، أمثال قدامة والفارابي وابن سينا. إن الشعر، فيما يقوله حازم، لا يُعَدُ فيه المادة "بل ما يقع في المادة من تخييل" وكذا فإن المعتبر في الشعر فيما يقوله حازم

أيضاً، إنما "هو التخييل والمحاكاة"[108]،و"التخييل" عند حازم هو المعول "لا كون الأقاويل الشعرية صادقة أو كاذبة"[109] والشعر، كما يراه حازم لا يعد شعراً من حيث صدقُهُ أو كَذِبُهُ "بل من حيث هو كلام مخيل"[110]. معنى هذا، كما أفهمه، أن العنصر الأساسي في الشعر إنما هو "التخييل"، وأن الشعر لا يُعَدُّ شعراً بمقدار ما ينطوي عليه من صدق أو كذب وإنما بتحقيقه لغايته، وهي الإثارة التي تلازم التخييل أو تصاحبه والاستجابة لمقتضاه، أو كما يقول حازم إن المقصود بالأقاويل الشعرية "إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل له فيها من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة"[111]. وأفهم منه أن التخييل لا يناقض الصدق أو يخالفه. ويعزز هذا الفهم لدي ما يقوله حازم نفسه "القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به"[112].

ويقارن حازم بين الأقاويل الشعرية من جهة وبين ما يعرف عنده بالأقاويل "البرهانية" أو "العرفانية" أو "الجدلية" أو "العلمية" أو "الخطابية" من جهة ثانية. وما تفضي إليه مقارنته، أن قوام الأقاويل الشعرية "التخييل" و"المحاكاة" في تسمية أخرى"للتخييل" بخلاف الأقاويل الأخرى كالبرهانية، والعلمية، والجدلية التي قوامها التصديق، "فمحصول ما عدا الأقاويل الشعرية إيقاع تعريف أو تصديق... ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً"[113]. أما الأقاويل الخطابية فليست تقوم على الصدق وإنما الذي تقوم عليه الإقناع، والذي لا شك فيه أن الإقناع غير التصديق أو هو بعيد من رتبته. إن الإقناع قائم على غلبة الظن، والظن ضد اليقين ونقيض الصدق "ما تتقوم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع، مناقض للأقاويل الصادقة، إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخييل، فقد يخيل الشيء ويُمثِّل على حقيقته. فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيل صدق وغير صدق. ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلا الظن الغالب خاصة، والظن مناف لليقين"[114]. ومع أن الخطابة تختلف فيما تتقوم به عن الشعر فإن لها أن تستعين بما يتقوم به من تخييل ومحاكاة تماماً كما أن الشعر يمكن له أن يستعين بما تتقوم به الخطابة من إقناع ما دام القصد فيها " حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده"[115]. المهم أن ما يقع في الشعر من الخطابة يظل دخيلاً في الشعر، وما يقع في الخطابة من الشعر يظل هو الآخر دخيلاً في الخطابة، وما كان من الأقاويل الشعرية أو الخطابية مبنياً على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن "وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة"[116]. والأهم أن حازماً لا يتوقف عند المقارنة بين الأقاويل الشعرية وغيرها من الأقاويل بما في ذلك الخطبية فحسب، بل يخطو خطوة أبعد من هذه المقارنة، فيتأمل الشعر من جهة الصدق والكذب بنحو يمكنه من فضّ هذه المشكلة.

قد يشير حازم في معرض تأمله الشعر من جهة الصدق والكذب إلى مواطن الصدق في الشعر، وقد يشير إلى مواطن الكذب فيه، وقد يبين حازم المواطن التي يحسن فيها استخدام الصدق، والمواطن التي يحسن فيها استخدام الكذب. وقد يشير حازم، في ذات المعرض، إلى أنواع الصدق، وأنوع الكذب وما يحسن منه وما لا يحسن. وقد يرد حازم في معرض معاينته للشعر من جهة الصدق والكذب على من يزعم أن الأقاويل الشعرية لا تكون كاذبة فيرى أن هذا القول فاسد[117]. أو يرد على من يقول إن مقدمات الشعر

لا تكون إلا كاذبة فيرى أن صاحب هذا القول كاذب[118]. ودليل حازم فيما يقوله أن من قال: "أعذب الشعر أكذبه" لم يقل إن الصدق في الشعر معدوم، كل ما في الأمر أنه قد فضل الكذب فيه على الصدق، وقد يتجاوز حازم ذلك إذ يرى أن الصدق في الشعر أنجع من الكذب وأفضل منه؛ لأنه أقدر على التحريك، فالتحريك في الصدق عام وقوي والتحريك في الكذب خاص وضعيف "وما عم التحريك فيه وقوي، كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى"[119]. وقد يذهب حازم إلى ما هو أبعد من ذلك، فيحل مشكلة الصدق والكذب عندما يخرجها من دائرة الشعر إلى نطاق المنطق، أو كما يقول: "ولما كانت الأقاويل الصادقة لا تقع في الخطابة بما هي خطابة... وكان ما وقع منها في الشعر غير مقصود من حيث هو صدق كما لا تكون الأقاويل الكاذبة فيها مقصودة من حيث هي كذب بل من حيث هي أقاويل مخيلة رأيت ألا أشتغل بحصر الطرق التي يماز بها القول الصادق من غيره وتفصيل القول في ذلك، فإن ذلك مخرج إلى محض صناعة المنطق"[120]. ويقول في موضع آخر، "فلما كان كثير من التمويهات التي تكون من غير جهة اشتغال النفوس بالتعجيبات والابداعات البلاغية عن تفقد محل الكذب يقصدها كثير من الناس بطباعهم ويتهدون إليها بأفكارهم... رأيت ألا أشتغل بحصر تلك الطرق عما هو أنسب إلى هذه الصناعة من ذلك عن إبانة وجوه النظر البلاغي في الأقاويل الخطابية والشعرية من جهة ما يخص كلتا الصناعتين ويعمهما"[121]. وهذه الأقاويل تشير إلى أن التفصيل في الطرق التي تماز فيها الأقاويل الصادقة من غيرها، والتوسع في ذلك، إنما هو خروج من علم الشعر ونقده إلى علم المنطق، وتشير – أيضاً- إلى إدراك حازم لأهمية التركيز على ما هو خاص بصناعة الشعر، والاقتصار من المنطق على ما يتمكن به الشاعر من فهم أكثر لأصول هذه الصناعة، من غير أن يتجاوز حازم مقولته التي مؤداها أنه لا يجوز فرض قوانين صناعة على صناعة أخرى غيرها أو استنباط قوانين هذه الصناعة من قوانين غيرها من الصناعات، وبالجملة فإن الشيء، على حد قول حازم، إنما يستنبط من معدنه لا من معدن غيره، ويطلب في مظنته لا في مظنة غيره[122].

ملاك الأمر أن حازماً ينظر إلى الشعر أو إلى النص منه بوصفه معرض التجربة ومبديها، من جهة ما يقع فيه من تخييل ومحاكاة، أو من جهة ما يحدثه – تبعاً لذلك- من إثارة وتأثير، ولقد قال حازم في غير ما موضع إن "المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة"[123]. وقال إن "الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب"[124]. صحيح أن التخييل هو العنصر التي تتحدد به حقيقة الشعر النوعية، وأن فاعلية هذا العنصر تتحدد في ضوء علاقته بغيره من عناصر الشعر أو مكوناته. وصحيح أن التخييل له مساربه ووسائطه التي يتحقق بها، فالتخييل في الشعر "يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[125]. ولقد قيل: إن التخييل – بهذا الفهم- فعل شامل تساهم في حركته على مستوى التلقي كل عناصر الشعر مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع، قبل أن يتحقق على مستوى التلقي"[126]. ولكن الصحيح أيضاً، أن بروع الشاعر في التخييل وما يترتب عليه من إثارة وانفعال، هو الذي يحدد قبول التجربة الماثلة في النص من الشعر، والتفاعل مع مقتضياته أو عدم ذلك مما يوجب على الشاعر أن يتقيد بقواعد المناسبة أو التناسب بين ضروب المعاني[127]، ويفرض عليه أن يتجنب المعايب التي تنجم عن الإخلال بقواعد المناسبة أو التناسب[128].

وحدة التجربة الشعرية أو تنوعها:

إذا كانت القصيدة هي الشكل الذي يودع فيه الشاعر تجربته، وإذا كانت القصيدة هي المظهر الذي يظهر فيه الشاعر بروعه في تشكيل تجربته؛ إذا كان الأمر كذلك، فقد وجد الناقد في القصيدة مدخله لاستكشاف طبيعة التجربة، ومعرفة موقف صاحبها من الواقع الخارجي الذي يحيط به بوصفه منبع هذه التجربة. من هذه الزاوية يمكن أن نفسر اهتمام النقاد القدماء بالقصيدة، وهو اهتمام تعددت مستوياته، وتنوعت آفاقه، فكان من النقاد من تحدث في مفهوم القصيدة وأنماطها، وكان منهم من سعى إلى البحث في بنيتها ومكوناتها، وكان منهم من حاول أن يتلمس وحدتها: وحدة أغراضها أو تنوعها.

وكيفما كانت صورة هذا الاهتمام أو نوعه، فإن مما لا مرية فيه أن القصيدة مستودع التجربة، وأن ذلك الاهتمام الذي يتصل بوحدتها خاصة لا يفهم، كما أتصوره، إلا على أنه اهتمام بالتجربة أصلاً. وسواء أكانت التجربة حقيقية أم غير حقيقية، وسواء نظم الشاعر هذه التجربة في قصيدة ذات غرض واحد، أو نظمها في قصيدة متعددة الأغراض، فإن وحدة الغرض أو تنوعه، يمكن أن يكون وجهاً من وجوه وحدة التجربة أو تنوعها. وكذا فإن القصيدة من هذا النوع الأخير وهي التي تعرف في النقد القديم "بالقصيدة الطويلة" أو "القصيدة المركبة"[129] هي التي يميل إليها النقاد القدماء وذلك لما تشتمل عليه من تعدد وتنوع، والنفوس كما يقول أحدهم "تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض" [130].

تنطوي القصيدة الطويلة أو المركبة -إذاً- على عدد من الموضوعات يستهلها الشاعر بالغزل أو بالوقوف على الأطلال، ويتحدث الشاعر بعد ذلك عن الرحلة وما يلقاه فيها من مشقة وعناء، ثم يأتي إلى الغرض الذي يتطلبه فيمدح أو يهجو أو يعاتب أو يهنئ. وما دامت القصيدة كذلك فكيف تمثل القصيدة وحدة؟ وما طبيعة هذه الوحدة؟.

لقد كان ابن قتيبة في مقدمة النقاد الذين عنوا بالوحدة في القصيدة وتفسيرها، فذهب إلى الأخذ بالوحدة النفسية لدن المتلقي. إن الشاعر عندما يفتتح قصيدته بالغزل إنما يريد أن يجذب إليه انتباه السامع ليتابع ما يأتي بعد ذلك. ويعزز ابن قتيبة ما يذهب إليه بأن الله سبحانه وتعالى قد ركب في طبائع الخلق محبة إلف النساء والتودد إليهن ومخاطبتهن بما يحببن. ومن المنطقي أن يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه بالسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل" [131].

ولكن هذا التفسير الذي يطرحه ابن قتيبه لم يكن مقنعا، على حد قول إحسان عباس، لابن قتيبة نفسه[132]. إذ ليس من السهل أن تتحقق الوحدة النفسية في القصيدة متباعدة الموضوعات، ولذا فقد أخذ ابن قتيبة يتلمس الوحدة في بنية القصيدة الداخلية فكان أن تحدث عن التناسب بين أجزاء القصيدة، والتناسب بين الألفاظ والمعاني، وتحدث في العلاقة التي تربط ما بين أبيات القصيدة، وإن انتفت هذه الوحدة فكان البيت مقروناً بغير جاره، أو مضموماً إلى غير لفقه كان الشعر متكلفاً.

أما ابن طباطبا -بعد ابن قتيبة- فقد تصور وحدة القصيدة في ضوء تصوره الأعم للشعر. لقد نظر إلى الشعر على أنه صنعة عقلية يبذل فيه الشاعر من الجهد الذهني ما يوجب عليه أن يتأمل اللفظة التي يختارها، والمعنى الذي يورده، والوزن الذي ينظم عليه، والقافية التي يبني عليها "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع والناظر بعقله إليه... ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه، والحاكم عليه أو له"[133].

وعلى هذا الأساس فقد نظر ابن طباطبا إلى وحدة القصيدة على أنها وحدة بنائية تقوم على أمرين هما: التناسب والتسلسل المنطقي. على المستوى الأول فإن التناسب أو الاعتدال هو سر جمال القصيدة، أو هو الذي يحقق لها القدر المطلوب من الجمال. وعلى المستوى الثاني فإن القصيدة، في تلاحم أجزائها وترابط عناصرها شبيهة بالرسالة في تعاقب فصولها أو السبيكة المفرغة من كل أصناف المعادن، أو بالكلمة التي يتصل آخرها بأولها أو كما يقول ابن طباطبا عن القصيدة "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها"[134]. فيكون الشاعر في كل ما يقدمه من جهد ذهني في نظم قصيدته "كالنساج الحاذق الذي يُفَوِّفُ وَشْيَهُ بأحسن التفويف ويُسديه وينيره ولا يهلهل شيء منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[135]. ومعنى هذا كله أن وحدة القصيدة، كما يتصورها ابن طباطبا، ليست إلا محصلة لجهد عقلي يبذله الشاعر عند كتابة قصيدته. أما ما يقوله الناقد المعاصر من أن هذه الوحدة لا بد من أن تسبقها وحدة من نوع آخر وأعني بها الوحدة النفسية التي تنتظم تجربة الشاعر فتبعث في قصيدته الحياة والحيوية؛ فذلك أمر لم يكن من السهل على ابن طباطبا أن يقبله وذلك لسبب بسيط وهو أنه ظل ينظر إلى الشعر على أنه صنعة عقلية، وإلى الشاعر على أنه صانع ليس غير.

على كل حال، فإن الوحدة التي يتطلبها ابن قتيبة في القصيدة هي التي ظلت تسيطر على أذهان النقاد من بعده، وكذا، فإن الأسس التي تقوم عليها هذه الوحدة هي التي ظلت ماثلة في كتابات النقاد الذين جاءوا بعده أمثال الحاتمي، وابن رشيق، وابن الأثير، وحازم القرطاجني، وإذا كان من اختلاف فيما بينهم بخصوص هذه الوحدة فإنما يظل محصوراً في اختلاف المسالك والمسارب ليس إلا.

لقد ذهب الحاتمي، كابن طباطبا، إلى أن القصيدة في تكامل أجزائها وترابط عناصرها والتناسب بين أقسامها كالرسالة، ولكنه لا يسترسل في ذلك كابن طباطبا. ويخلص الحاتمي من ذلك إلى تصور يقول فيه "فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه وتعفي معالم جلاله"[136].

مؤدى هذا التصور، كما يوهم بذلك ظاهره، أنه يؤسس ربما للمرة الأولى في تاريخ النقد العربي لما يمكن أن يعرف بـ "الوحدة العضوية" ولكنها وحدة لا تنمو فيها القصيدة كما البذرة، "وتتصل في نموها اتصال أجزاء الكائن الحي وتتجاوب داخلها وحدة الرؤيا ووحدة العبقرية الشاعرة داخل بلورة الخيال السحرية، وتحت وقدة انفعال فريد متوهج"[137]. كل ما في الأمر أن الحاتمي يورد هذا التمثيل ليؤكد تعدد الموضوعات في القصيدة، وأن التكامل والتناسب ما بينها إنما هو تكامل وتناسب خارجي أو شكلي، غير ملتفت إلى أن تعدد الموضوعات في القصيدة، وإن كان يماثل تعدد وظائف أعضاء الجسم في الإنسان، إلا أن هذه الوظائف تعود برغم هذا التنوع إلى طبيعة واحدة، ولقد قال أحد الدارسين المعاصرين "ومن الطريف أن الحاتمي إنما يهتدي إلى هذه الصورة لينادي بوحدة موضوعات القصيدة، لا موضوعها الواحد، ناظراً إلى وظائف الأعضاء المختلفة لا إلى اشتراكها في طبيعة واحدة"[138].

ويستعير ابن رشيق عن الحاتمي فكرته، فينقل هو الآخر وحدة القصيدة المبنية على التكامل والانسجام إلى صورة الجسد[139]. ويعضد هذه الفكرة بأمرين: أولهما ما وجده عند العرب في نظرتها إلى الشعر، فهي تنظر فيه من حيث "فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[140]. وثانيهما، ما قد خبره بنفسه عند مزاولته نظم القصيدة "والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول على ما أريده، ثم التمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسيم الثاني. أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية، ولم أر ذلك بمخل عليَّ، ولا يزيحني عن مُرَادي، ولا يغير عليَّ شيئاً من لفظ القسيم الأول، إلا في الندرة التي لا يعتد بها، أو على وجهة التنقيح المفرط"[141].

ولم يخرج تصور النقاد القدماء - بعد ابن رشيق- للوحدة في القصيدة عن التناسب أو المناسبة المنطقية والطرق الشكلية، مما يفسر عنايتهم بالتناسب بكل أبعاده، واهتمامهم بمطالع القصائد ومخالصها وخواتيمها، وحرصهم على التلطف بالنقلة من غرض إلى غرض، فهذا حازم القرطاجني، ولعله من أكثرهم تعمقاً لمفهوم الوحدة يراها لا تتحقق إلا بمجموعة من الاحتيالات الشعرية والطرق الخارجية أو الشكلية.

قد تتعدد الأغراض أو المقاصد في القصيدة المركبة فتفضل بهذا التعدد أو التنوع القصيدة البسيطة[142]، وقد يقترن هذا التفضيل عند حازم بجملة من الحقائق النفسية مؤداها أن النفوس "تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال... وتنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً ولم يُتخَيَّل في ما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أُخِذَ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة واحتيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله من تنويعه والافتنان في

أنحاء الاعتماد به"[43]. وقد يصل هذه الأغراض أو المقاصد تلطف في النقلة من غرض إلى غرض، وقد يتفرع كل غرض منها إلى ما يسميه حازم "فصول"، وقد تكون هذه الفصول معتدلة المقادير، أو طويلة، أو قصيرة، غير أنها تتدرج حتى يستوفي الشاعر الغرض، ثم يصل هذه الفصول بعضها ببعض وصلاً لطيفا يتخلص به من فصل لفصل أو من غرض لغرض وهكذا دواليك حتى تتم فصول القصيدة أو حتى تصل القصيدة إلى اختتامها. وقد يشير حازم إلى الطرق التي تحقق هذا التسلسل أو التدرج، ويسميها "التسويم" و"التحجيل"ويظهر إعجابه بالمتنبي خاصة لتداخل هذه الطرق في شعره، وقد يشبه حازم القصيدة –على هذا النحو من التركيب- بالعقد المفصل[44]. أو بالقلادة التي تحيط بالجيد[45]. وقد يبدي حازم اهتمامه بكل ما تتركب منه القصيدة وبخاصة مباديها[46]. وتخلصاتها[47]. واختتاماتها[48]. المهم أن وحدة القصيدة في كل ما يتحدث عنه حازم أو يقوله وحدة منطقية لا شعرية يرتبط افتتاح القصيدة باختتامها، كما ترتبط مقدمات المنطق بنتائجه، وتناسب فصولها أغراضها، وتفضي فصولها بعضها إلى بعض من غير ما اختلال في نسق الكلام أو تباين في أجزاء النظم، ومن المنطقي أن تكون القصائد - في ظل هذا التصور- التي نسجها على هذا "مما تستطاب" [49]. وما كان من القصائد على ضد هذه الصفة فلا تتصل فيها عبارة بعبارة، ولا غرض بغرض، ولا فصل بفصل، كان من أردأ القصائد أو كما يقول حازم "فإن النظم الذي بهذه الصفة مشتت من كل وجه"[50]. وهذا قول يؤكده قول حازم في حديثه عن القصيدة المركبة "فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يُحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكماً، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفوراً من ذلك وَنَبَتْ عنه، وكانت بمنزلة المُستمر على طريق سهل، بينا هو يسير فيه عفواً إذ تعرض له في طريقه ما ينقله من سهولة المسلك إلى حزونته ومن لينه إلى خشونته"[51]. والأهم أننا هنا في هذا النمط من القصائد أو في النمط الذي قبله لا نبتعد في كثير أو قليل عن التناسب المنطقي والأبعاد الشكلية للوحدة التي تبدو فيها الألفاظ في جهة، والمعاني في جهة، والوزن في جهة، والنظم في جهة، ولقد قال حازم "الألفاظ والمعاني كاللآلئ، والوزن كالسلك، والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له. فكما أن الحُليَّ يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن"[52]، وقال أحد دارسيه"إن مفهوم حازم للوحدة يظل-في إطاره الخاص- منطوياً على التسليم بثبات عناصر القصيدة، وعدم تجاوبها، واستقلال أجزائها، بحيث يبدو انتظام المعاني الجزئية في جانب، وانتظام الألفاظ في جانب آخر، وانتظام الفصول والأغراض في جانب ثالث. وقد يُسَوِّغ هذا المفهوم- جماليًا- على أساس من التناسب المنطقي ولكن التناسب – في هذا الإطار- يظل ثابتاً ثباته في حالة بنية – الأرابيسك- أو بنية الأنغام الوحيدة، أو الوحيدة الرجع"[53].

وضوح التجربة الشعرية أو غموضها:

تستمد التجربة الشعرية مادتها من الحياة أو مما عرف عند نقادنا القدماء بـ "المعاني المتداولة "أو "المعاني الجمهورية"، ذلك أمر قلته، وقلت: إنَّ التجربة الشعرية تكتسب خصوصيتها من خصوصية الشعر فتعني خبرة الشاعر بكل مقومات الشعر أو مكوناته. وتوطيداً على ذلك فإن المعنى يأخذ من التجربة ذروتها وسنامها، وذلك أمر منطقي فالحياة بلا معنى ليست بحياة على الإطلاق، أو بتعبير آخر فإن التجربة -أي تجربة- بغير معنى ليست تجربة البتة.

في هذا الضوء يمكن أن نفهم اهتمام الناقد القديم بإيضاح المعنى أو إغماضه، ونفهم -وهذا هو الأهم- أن مثل هذا الاهتمام إنما هو وجه من وجوه الاهتمام الأعم بالتجربة من قبل ومن بعد.

ولا ترى الدراسة أن تتعقب الأقاويل التي يظهر أكثرها انحياز أصحابها إلى الوضوح أو تلك التي يميل فيها قائلوها -وهم قلة- إلى الغموض، فمثل هذه الأقاويل جاءت بسرعة، وهي لا تستند إلى منهجية نقدية تفسر انحياز هؤلاء إلى هذا الموقف، أو أولئك إلى نقيضه. حسبنا أن نتناول، والأمر كذلك، ناقدين هما: ابن سنان الخفاجي، وحازم القرطاجني. والاختيار هنا له ما يوجبه بالطبع، فهذان الناقدان هما اللذان يتحدثان عن الوضوح والغموض على السواء، بخلاف غيرهما من النقاد الذين غالباً ما يتحدثون عن أحدهما وهو -في الأغلب الأكثر- الوضوح. وهذان الناقدان يستندان إلى مرجعيات نقدية مختلفة، ففي الوقت الذي يعكس فيه ابن سنان المرجعية اللغوية والأدبية، ويبدي إعحابه بالذوق العربي كما يجليه إعجابه بالآمدي بوصفه ممثلاً لهذا الذوق، نرى حازماً يغلب عليه المرجعية الأدبية والنقدية، ويجمع فيها بين ما هو عربي وما هو يوناني، كل ذلك يتيح لنا أن نتعرف على تصورين نقديين مختلفين – ولو نظرياً- لما نحن نعالجه.

لقد اقترنت البلاغة في التصور النقدي والبلاغي عند العرب بالإفهام، واقترن الإفهام بالبيان، واقترن البيان بالإيضاح أو الوضوح. وفي ظل هذه الاقترانات يمكن أن نقول: إن الوضوح هو الأصلوالأُس، ويمكن أن نفهم قول ابن سنان عن الخطاب، بليغاً أو غير بليغ، "فقد وقع بالإجماع على أنه متى لم يفهم من الخطاب شيء كان قبيحاً"[154].

ولما كان الشعر أحد وجهي البلاغة فقد كان من المنطقي أن ينطبق على الشعر ما على البلاغة، وأن يظل للشعر- بطبيعة الحال- من الخصائص النوعية ما يميزه عن الوجه الثاني من البلاغة وهو النثر. إنه ما يمكن أن أعبر عنه "الوضوح الشعري" أو هو الوضوح الذي يعبر عنه أحد النقاد الفلاسفة في حديثه عن البيان" والبيان هو الإيضاح، ولكن بدرجة ودرجة، وهيئة وهيئة، ومكان ومكان، وزمان وزمان، ومعرض ومعرض"[155].

قد تتعدد أنماط الوضوح كأن يكون في اللفظ، أو في المعنى، أو في ائتلافهما معاً، وقد تتعدد الوسائط التي تحقق الوضوح فتشمل – مثلاً- صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وتركيب النظم، وتقريب المراد، ومجانبة العسف والاستكراه أو غير ذلك، وقد تتعدد تموضعات الوضوح في النص كأن يكون في تشبيه، أو استعارة، أو كناية، أو صورة وصفية، أو خلاف ذلك، وقد تتعدد أغراض الوضوح كأن يكون لمحض

الإيضاح، أو التحسين، أو التقبيح، أو المبالغة، أو غير ذلك، المهم أن الوضوح هو المأم وهو المطلب، أو هو من شروط الشعر على حد قول ابن سنان الخفاجي[156].

وهناك ما يستند إليه ابن سنان. لقد زعم أبو اسحاق الصابي أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة، وهذا قول ليس بصحيح عند ابن سنان. وآية ذلك عنده أن الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن مقاصدهم، ويفهموا المعاني التي في دواخلهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ولا موضحة لها فقد رفض الغرض في أصل الكلام "وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ويجعل حَدَّهُ كليلاً ويعمل وعاءً لِمَاءٍ يريد أن يحرزه فيقصد إلى أن يجعل فيه خروقاً تذهب ما يُوعَى فيه، فإن هذا مما لا يعتمده عاقل، ثم لا يخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه، فإن كان يريد إفهامه فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه، وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه"[157].

يركز ابن سنان الخفاجي -إذاً- على الوضوح فيراه غاية كل بليغ. صحيح أن ابن سنان الخفاجي لم يكن سابقاً في إلحاحه على الوضوح، وإنما كان مسبوقاً في هذا الإلحاح من جمهور النقاد القدماء[158]، وصحيح أن أنماط الوضوح، وتجلياته، وغاياته التي ترد عند ابن سنان، هي التي نصادفها متفرقة أو غير متفرقة في كتاباتهم، ولكن الصحيح – أيضاً- أن أحداً من نقادنا القدماء لم يتخذ من الحديث عن الوضوح مرقاة للحديث عن الغموض على نحو ما فعله ابن سنان الخفاجي.

إن الألفاظ فيما يراه ابن سنان غير مقصودة في أنفسها، وإنما المقصود المعاني والأغراض التي يُحتاج إلى التعبير عنها بالكلام، فصار الكلام الذي هو الألفاظ بمثابة الطريق إلى المعاني، والأغراض التي هي المقصودة. وإذا كانت الألفاظ غير دالة على الأغراض والمعاني أو موضحة لها، رفض الغرض في أصل الكلام. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الذي يعبر عن المعنى باللفظ، إنما يريد إفهام ذلك المعنى مما يوجب عليه أن يبذل قصارى غايته في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه ذلك.

وعلى هذا الأساس يورد ابن سنان الأسباب التي لأجلها يغمض الكلام على السامع، وهي عنده ستة: اثنان في اللفظ بانفراده، واثنان في تأليف الألفاظ بعضها مع بعض، واثنان في المعنى. فأما اللذان في اللفظ فأولهما أن تكون الكلمة من وحشي اللغة العربية، وثانيهما أن تكون الكلمة من الأسماء المشتركة في تلك اللغة، كالصدى الذي هو العطش والطائر والصوت الحادث في بعض الأجسام. إن استعمال هذا اللفظ أو مثله يحسن إذا كان في اللفظ دليل على المقصود كقول أبي الطيب المتنبي:

ودع كل صوت دون صوتي فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

وأما السببان اللذان في التأليف فأحدهما فرط الإيجاز، والآخر إغلاق المعنى كأبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي وغيره فهذه الأبيات كان يسميها خصوم المتنبي رقى العقارب "والناس إلى اليوم مختلفون في معاني بعضها، وكل يذهب إلى فن، ويسبق خاطره إلى غرض[159]. وأما السببان اللذان يرجعان إلى المعاني فأحدهما أن يكون المعنى دقيقاً في نفسه، والآخر أن يحتاج في فهمه إلى مقدمات إذا تُصُوِّرَتْ بني ذلك المعنى عليها، أو بعبارة أخرى أن يحتاج في فهمه إلى الإحاطة بما قد بني عليه.

وبعد أن يورد ابن سنان هذه الأسباب، يقدم ما يمكن أن يخفف من حدة الغموض، فالمعنى إذا كان دقيقاً في ذاته، أو إذا احتيج في فهمه إلى معرفة الأصل الذي قد بني عليه، فإن المتكلم يحتاج إلى أن يحسن العبارة عنه ويبالغ في إيضاح الدلالة "ليكون في المعنى من الدقة واللطافة بإزاء ما في العبارة عنه من الظهور والفصاحة، وكذلك يحتاج السامع إلى إحكام الأصل قبل أن يقصد إلى فهم الفرع، ويحتاج المخاطِب إلى ذكر مقدمات إذا كان غَرَضُه أن يفهم المخاطب بكلامه"[160].

أما حازم القرطاجني فقد كان ابن سنان مصدراً من مصادره عامة، وفي وضوح المعاني أو إغماضها خاصة. يتجلى هذا من نقوله عنه وموافقته له فيما ينقله أو اختلافه معه في ذلك[161]. ومع أن حازماً يظهر انحيازه إلى الوضوح إلا أنه يعترف، كابن سنان، بوجود ضروب من الإغماض كالكناية واللغز وما شابه ذلك مما لا يقصد في الدلالة عليه الإبانة والتصريح[162]. ويرى أن إغماض المعاني يأتي من وجوه لا تختلف في جوهرها عن الأسباب التي ذكرها ابن سنان من قبل، يقول حازم: "ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والمعاني معاً"[163].

ويحذو حازم حذو ابن سنان الخفاجي في التوقف عند هذه الوجوه وجه وجه، كل الفرق ما بينهما أن حازماً أشد استيفاءً لما يوقع الغموض في المعاني من جهة المعاني أنفسها خاصة "فأما ما يرجع إلى المعاني أنفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً؛ أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيزها من حيز ما بني عليها، أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه، أو غير ذلك مما شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام؛ أو يكون مضمناً معنى علمياً، أو خبراً تاريخياً، أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه، فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري؛ أو يكون المعنى مضمناً إشارة إلى مثل، أو بيت، أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى، أو غير ذلك من أنحاء التضمين؛ أو يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعاني ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية به عنه، أو التلويح به إليه أو غير ذلك... أو يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب فتنكره الأفهام لذلك، فقد لا تفهمه على وجهه وقد لا تهدى إلى فهمه بالجملة؛ أو يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات؛ أو يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه. وكلما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أغراض الشيء البعيدة لم تتهدّ الأفكار إلى فهمه إلا بعد بطء"[164].

لقد حرصت أن أنقل نص حازم – على الرغم من طوله- لأبين مدى تجاوز حازم لابن سنان الخفاجي في توسعه في ما يوقع الاشتكال في المعاني، وليكون ما يذكره حازم من وجوه الإغماض – هنا- دالاً على ما يذكره في وجوه الإغماض الأخرى سواء ما يقع منها في اللفظ بانفراده، أو في اللفظ والمعنى معاً. المهم أن حازماً يتوخى من استقصائه هذه الوجوه أن "يعتمد الشاعر ما يليق بكلامه من تلك الوجوه حيث يقصد كناية أو إلغازاً وما أشبه ذلك مما لا يقصد في الدلالة عليه التصريح، ولتجتنب تلك الوجوه حيث

يقصد التصريح عن المعاني"[165]. والأهم أن حازماً يقدم للشاعر – بعد أن يورد هذه الوجوه- مجموعة من الحيل التي تمكن الشاعر من إزالة الغموض أو التقليل منه على أقل تقدير" وإذ قد عددت جملة ما به يكون اشتكال المعاني من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها فلنذكر بعض وجوه الحِيَلِ التي من شأنها أن يماط بوجه وجه منها ما وقع في المعاني من غموض وإشكال بوجه وجه مما به يكون اشتكال المعاني وغموضها"[166].

تتعدد طرق الحيل –إذاً- بتعدد وجوه الإغماض؛ فإذا كان المعنى في نفسه دقيقاً لطيفاً وجب على الشاعر أن يعبر عنه بأسهل عبارة وأبسطها، أو أن يقدم المعنى بما يقاربه أو يناسبه أو غير ذلك مما يوضحه. وإذا كان المعنى مختلاً من جهة بعض أركانه، أو غير مستوفى في بيت واحد، وجب على الشاعر أن يستوفيه في بيت وبعض بيت، أو بيتين، وإلا وجب عليه ترك ذلك المعنى أو إسقاطه. وإذا كان المعنى مبنياً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به، وجب أن لا يحال بين المعنى وما يبنى عليه بما هو أجنبي عنهما، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الآخر. وإذا كان المعنى غامضاً من جهة الألفاظ كأن تكون حوشية أو غريبة، وجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة، ومتى لزه –والقول لحازم- إلى شيء من ذلك اضطرار، وأمكنه أن يقرن باللفظة ما يهتدى به إلى معناها من غير أن يكون ذلك حشواً كان الأمر في ذلك أشبه[167]. وإذا كان المعنى غامضاً من جهة الألفاظ، كأن تكون اللفظة مشتركة وجب على الشاعر أن ينوط باللفظة التي بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذي قصده.

ويتصل بهذه الحيل أو غيرها مما يورده حازم ما يوجبه على الشاعر من ضرورة الإحالة على المشهور من الأخبار والأقاصيص لما في ذلك من الوضوح، وما يوجبه على الشاعر –أيضاً- أن يجتنب استعمال المعاني أو العبارات المتعلقة بالعلوم أو بصنائع أهل المهن لما في ذلك من اشتكال وغموض. إن استعمال هذه المعاني أو العبارات في الشعر بمنزلة استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة، أو بمنزلة استعمال اللفظ الحوشي الذي لا يفهمه إلا الأقل وخاصة الأدباء[168]. ولقد قال حازم "الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يُخْلَطَ فَنٌّ بفَنٍّ بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها"[169].

وإذا شئت أن أصل آخر الكلام عن الوضوح والغموض في الشعر بأوله، قلت: إن حازماً وابن سنان يمثلان نموذجين للنقاد القدماء في موقفهم من هذا المعيار، وهو موقف يدل على نصرتهم للوضوح وانحيازهم لهم، ونفرتهم من الغموض مهما كان سببه أو جهته، وأياً كان موقعه، وإذا أغمض الشاعر معناه لمقصد ما كأن يدل على افتنانه بمعاني الكلام، واتساعه في مذاهبه، أو كأن يمتحن أفهام الناس كما في الملغز من الشعر والمُعَمَّى منه، فإن عليه أن يبذل غاية جهده في تسهيل عبارته المؤدية إلى معناه، وأن يستخدم من الكلام ما يليق بمقصده أو يناسبه.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما قد أشرنا إليه من أن المعاني التي يتداولها الناس هي الأهم من بين مواد التجربة الشعرية، وأن هذه المعاني مما يشترك في فهمها عامة الناس وخاصتهم، وأنها هي التي عليها مدار الشعر، وأنها هي التي يحسن استخدامها فيه – أمكننا أن نفهم أن إلحاح الناقد القديم على الوضوح

وانتصاره له، واجتنابه الغموض بكل صوره – كل ذلك لا يمكن فهمه إلا على أنه إلحاح يهيئ لقبول التجربة الشعرية أو يضعف قبولها.

وفي مقطع أصل به آخر الحديث عن التجربة الشعرية بأوله يمكن أن أقول: لقد تصور نقادنا القدماء التجربة الشعرية على أنها تمثل من الشعر أوله وآخره، أو منبعه ومصبه، وأنها تمثل من نقد الشعر بؤرته وقطبه. تبدأ التجربة الشعرية بما يثقفه الشاعر بطبعه، وتنمو هذه التجربة بما تقدمه ثقافة الشاعر له من قوانين النظم وأصول الصناعة الشعرية، وتؤول التجربة بالشاعر عن طريق الدربة إلى مراتب الشعراء الحذّاق. وعلى أنها -التجربة الشعرية- تأخذ مادتها من الحياة بما فيها من "المعاني الجمهورية" أو بما فيها من "المعاني الأول"و"المعاني الثواني". ولما كانت الحياة فيها ما يستثير الإنسان ومالا يستثيره فقد كان من المنطقي أن يكون ادخل المعاني في التجربة الشعرية ما قويت لحمته بحاجات الناس ومقاصدهم، وما توافقت في الميل إليها أو البعد عنها نفوس العامة والخاصة. وعلى انالتجربة الشعرية إنما يتوقف نجاحها -عند جمهور النقاد- على تهيئة الفهم لقبولها بما يحققه الشاعر فيها من صدق، أو وحدة، أو وضوح. كل ذلك في نطاق من الشمول والتماسك لا نملك إلا أن نقدره، ونقدر الجهد المبذول في بلورته.

The Poetic Experience in our Critical and the Rhetorical Heritage

Qassim M. Moumani, *Arabic Dept., Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This paper discusses the poetic experience in our critical and the rhetorical heritage through three sections:

Firstly: the concept of poetic experience.

Secondly: the material of poetic experience.

Thirdly: the criteria of poetic experiment.

At the first level, the poetic experience is made up of three constituents: talent, culture and practice. From the classical view, the importance of talent is defined through obtaining and forming the substance of experience. But talent by itself is insufficient in this process, since it needs a supporting culture, and knowledge of literary rules for a more deep and refind poetic work. Practice, on the other hand, is not less important, from the view of our classical critics, it is usually attained by continuous efforts, or by being a close companion to a certain poet, or by memorizing poetry.

At the second level, the classical critic conceived life as the space or origin of poetic experience. Life, however, has what can evoke or does not evoke people, and thus, the greatest meaning of people and their intentions and concerns.

At the third level, the paper has tackled the criteria of poetic experience: the truthfulness or falseness of the poetic experience, it's unity or plurality, it's clarity or ambiguity. In short, the success or failure of the poetic experience relies on what the poet provides of truthfulness, unity, or clarity.

قدم البحث للنشر في 2010/5/17 وقبل في 2011/1/6

الهوامش:

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة "جرب"؛ الفيروز آبادي، القاموس المحيط: "مادة جرب".
2 ابن طباطبا، عيار الشعر: 10.
3 المصدر نفسه:125.
4 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: ج1: ص30.
5 المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض: ص 293.
6 عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر: ص19.
7 التوحيدي، المقابسات: 164.
8 المصدر نفسه: ص13.
9 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.
10 ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1:ص5؛ والآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1: ص412؛ وعبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: ص 235..
11 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج2: ص104.
12 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص86.
13 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1: ص 212.
14 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 203.
15 التوحيدي، المقابسات، ص237 وقارن بـ ص 361- 362.
16 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص5.
17 راجع على التوالي، الصناعتين : ص 145 العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ،ج1: ص 200؛ البديع في نقد الشعر: ص 295 ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 109-111.
18 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: ص 94.
19 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1: ص 109.
20 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 109-111.
21 المصدر نفسه:ص 36.
22 المصدر نفسه: ص89 وما بعدها.
23 المصدر نفسه: ص ص 109-110.
24 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص413.
25 الجاحظ، البيان والتبيين، ج1: ص 208.

26 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص 78، 88، 90.
27 راجع للاستزادة عن اقتران التكلف بالشعر أو الشاعر واضطراب المصطلح النقدي عند ابن قتيبة. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ص 106- 110.
28 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ص 111 – 112.
29 جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي: ص 293.
30 ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1: ص129.
31 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1: ص110.
32 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.
33 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص48.
34 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1: ص197.
35 راجع للاستزادة عن مفهوم الثقافة، قاسم المومني، أداة الناقد: ص ص 62- 63.
36 ابن رشيق القيراوني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1: ص197.
37 المصدر نفسه، ج1: ص ص 197- 198.
38 راجع على التوالي، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1:ص82؛ والآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري:ج1: ص ص 414 ، 417- 418؛ والقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص ص 15، 25، 412؛ والعكسري، الصناعتين: ص160.
39 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص ص280- 282 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة:ص 133 ودلائل الإعجاز: ص ص27-171.
40 ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1: ص ص 62، 213، 215؛ وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 70، 102، 103.
41 ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1: ص114.
42 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1: ص116.
43 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص15.
44 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص217.
45 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، ج1، ص106.
46 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص88.
47 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 27.
48 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج2: ص59.
49 المصدر نفسه، ج3: ص 270.
50 الجاحظ، البيان والتبيين، ج1: ص44.
51 المصدر نفسه، ج1: ص 174.
52 الجاحظ، رسالة في نفي التشبيه (ضمن رسائل الجاحظ)، ج1: ص 295.
53 الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1: ص ص 411، 413.

54 المصدر نفسه، ج1: ص 411.
55 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص413.
56 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: ص 116.
57 الجاحظ، المسائل والجوابات في المعرفة (ضمن رسائل الجاحظ)، ج4: ص 63 -64.
58 ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 122.
59 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 11.
60 المصدر نفسه: ص 77.
61 المصدر نفسه: ص13.
62 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 13.
63 المصدر نفسه، ص 21.
64 المصدر السابق، ص 21-22
65 المصدر نفسه: ص 22.
66 المصدر نفسه: ص 29.
67 المصدر نفسه: 29.
68 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 31.
69 المصدر نفسه: ص 25.
70 المصدر نفسه: ص 24 وراجع للاستزادة عن مفهوم "المعاني الأول" و "المعاني الثواني" جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: ص ص 350-351.
71 المصدر نفسه: ص121.
72 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 34-35 وقارن بـ ص 357.
73 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 29 وقارن بـ ص 357.
74 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 38- 39.
75 راجع صور التناسب وأضدادها عند حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 44-61، 137-196.
76 راجع صور التناسب وأضدادها قبل حازم – مثلاً- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص131وما بعدها؛ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص ص 162- 197، 225- 65؛ وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ج3: ص ص 169- 206، وراجع إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 554.
77 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص ص 80- 82.
78 راجع جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ص 347، وراجع مراجعه.
79 المرجع نفسه: ص 329، وقارن بما أورده المؤلف نفسه في كتابه مفهوم الشعر: ص332، وإحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 573.

80 الآمدي، الموازنة، ج1: ص ص 24، 401؛ وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص 158.
81 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 84- 86.
82 احمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 181 ومصادره.
83 المرجع نفسه: 385.
84 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 570.
85 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص14.
86 المصدر نفسه: ص15.
87 المصدر نفسه: ص120.
88 راجع هذه الدلالات عند إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص ص 34-35 وقارن بما ورد عند جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: ص ص 64-65.
89 ابن طباطبا، عيار الشعر: 48- 49.
90 المصدر نفسه: 67.
91 المصدر نفسه، 128.
92 المصدر نفسه 120.
93 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص 21.
94 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 149.
95 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص 125.
96 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 26- 27.
97 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص ص 122-123، وقارن بـ ص 185.
98 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 19.
99 المصدر نفسه: ص 23.
100 راجع هذه التسميات ومدلولاتها عند قدامة ابن جعفر، نقد الشعر: ص ص 131- 163.
101 المصدر نفسه: ص 62.
102 المصدر نفسه: ص 62.
103 قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص 64.
104 المصدر نفسه: ص 141.
105 المصدر نفسه: ص 69.
106 راجع مفهوم التخييل والمحاكاة عند جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص ص 245- 253، 301-302.
107 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:ص 84.
108 المصدر نفسه: ص 21.
109 المصدر نفسه: ص 71.
110 المصدر نفسه: ص 63.

111 المصدر نفسه: ص106.
112 المصدر نفسه: 86.
113 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 120.
114 المصدر نفسه:ص 70.
115 المصدر نفسه: ص 20.
116 المصدر نفسه:ص 67، وقارن بـ ص 293.
117 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص81.
118 المصدر نفسه: ص83
119 المصدر نفسه: ص 82.
120 المصدر نفسه: ص63.
121 المصدر نفسه:ص 64.
122 المصدر نفسه: ص103.
123 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 71
124 المصدر نفسه: ص81.
125 المصدر نفسه: ص89.
126 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص 244
127 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص44-61.
128 المصدر نفسه: ص ص137- 169.
129 لاحظ هذه التسمية عند ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ج1: ص 186. وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 303.
130 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 361.
131 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1: ص 75.
132 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص 32.
133 ابن طباطبا، عيار الشعر: ص ص121-122.
134 المصدر نفسه: ص 131.
135 المصدر نفسه: ص11.
136 الحاتمي، حلية المحاضرة: ج1 : ص 215.
137 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 457.
138 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عن العرب: ص 257.
139 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: ج1: ص 124.
140 المصدر نفسه: ج1: ص 129.
141 المصدر نفسه: ج1: ص 210.

142 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 303.
143 المصدر نفسه: ص296.
144 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 297.
145 المصدر نفسه: ص 342.
146 المصدر نفسه: ص309.
147 المصدر نفسه: ص 314.
148 المصدر نفسه: ص 306.
149 المصدر نفسه: ص 288.
150 المصدر نفسه: ص291.
151 المصدر نفسه: 319.
152 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص342
153 جابر عصفور، مفهوم الشعر: ص ص 472- 473 .
154 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص219.
155 التوحيدي، المقابسات: ص 202.
156 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص 212.
157 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص: ص212.
158 راجع أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم: ص 445، وراجع مصادره.
159 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص219.
160 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: ص 214.
161 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 35، 138، 140، 146، 168، 182، 183.
162 المصدر نفسه: ص172.
163 المصدر نفسه: ص 172 وقارن بـ ص ص 174، 176.
164 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ص 172-173.
165 المصدر نفسه: ص 172.
166 المصدر نفسه: ص 175.
167 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 185.
168 المصدر نفسه: ص 189.
169 المصدر نفسه: ص 192.

المصادر والمراجع:

عباس، إحسان، **تاريخ النقد العربي عند العرب**، بيروت، 1391هـ/ 1971م.

مطلوب، أحمد، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، بيروت، 2001.

عصفور، جابر، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، القاهرة، 1978.

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، (د.ت).

جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، بيروت، 1374هـ/1955م.

القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966.

الحسن بن بشر (الآمدي)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، ط2، 1392هـ/1972م.

الحسن بن رشيق (القيرواني)، **العمدة في محاسن الشعر**، وآدابه، ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط3، 1383هـ/ 1963م.

الحسن بن عبد الله (أبو هلال العسكري)، **الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، (د.ت).

بن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الرياض، ط2، 1404هـ/ 1984.

الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1379هـ/ 1959م.

دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا وتعليقه، القاهرة، 1381هـ/ 1961م.

النهشلي، عبد الكريم (القيرواني)، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، القاهرة، (د.ت).

بن محمد، عبد الله (ابن سنان الخفاجي)، سر الفصاحة، القاهرة، 1389هـ/ 1961م.

بن مسلم، عبد الله (ابن قتيبة)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، 1966م.

بن عبد العزيز، علي (القاضي الجرجاني)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، القاهرة، ط4، 1386هـ/ 1966م.

بن محمد، علي (أبو حيان التوحيدي)، **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسن، بيروت، ط2، 1989م.

بن بحر، عمرو (الجاحظ)، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط3، 1388هـ/ 1968م.

رسائل الجاحظ، الجزء الأول، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1384هـ/ 1964م، والجزء الثالث، 1399هـ/ 1979م.

المومني، قاسم، أداة الناقد، بحث منشور بمجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، ص ص 41-87، 1413هـ/ 1993م.

بن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، ط3، 1398هـ/ 1978م.

بن أحمد، محمد، (ابن طباطبا)، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956م.

بن الحسن، محمد (الحاتمي)، **حلية المحاضرة**، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، 1979م.

بن سلام، محمد (الجمحي)، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمد محمود شاكر، القاهرة (د.ت).

بن الفضل، المظفر (العلوي)، **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق نهى عارف الحسن، دمشق، 1369هـ/ 1976م.

مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 1107- 1136

الصنعة الشعريّة من منظور النقد العربي القديم

من ابن سلام الى عبد القاهر الجرجاني

رامي جميل سالم *

ملخص

يعالج هذا البحث قضية نقدية هي اعتبار الشعر صناعة كسائر الصناعات سواء من حيث إبداعه أو الحكم بقيمته،ذلك أنّ النقاد العرب القدماء تنبهوا الى هذه المسألة وقدّموا نصوصاً نقدية تكشف عن ربط العملية الشعرية بالعملية الصناعية أو تفسير عملية الابداع الشعري من خلال ربطها بالصناعات المادية،ومن هنا جاء البحث كمحاولة للوقوف على الارهاصات الأولى لمفهوم "الصناعة" في الشعر العربي القديم، وتحليل أبعاده وكيفية استعارته لحقل الدراسات الأدبية والنقدية ومن ثم متابعة هذا المفهوم في المدونات النقدية للنقاد العرب بدءاً بابن سلام الجمحي وانتهاء بعبد القاهر الجرجاني، ثم محاولة تحليلها بما ينسجم ورؤيتهم للإبداع الشعري.

المقدمة

حفل تاريخ النقد العربي القديم بالحديث عن الشعر من حيث هو صناعة من الصناعات باعتبار أنّ الصناعة هي الفن الذي يتميز به الشاعر أو الكاتب،وليس هناك شك في أنّ الشاعر كان فيما يرى نقاد الأدب "صانع"، وحرفته صناعة.ونستطيع أن نقف على مجموعة من النصوص النقدية التي تكشف فكرة ربط الشعر بالصناعة بدءاً بابن سلام الجمحي ثم الجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر والآمدي وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني. وقد انبثقت هذه الفكرة عندما أدرك النقاد العرب تطور عملية الابداع الشعري حيث كان الشاعر العربي ينظر الى الشعر على أنّه تفنن وإبداع في الخلق، وكذلك الصناعات فهي منوطة بالاتقان والتفنن،وبهذا تصبح كمحاولة للوقوف على الارهاصات الأولى لمفهوم "الصناعة" في الشعر العربي القديم،وتحليل أبعاده وكيفية استعارته لحقل الدراسات الأدبية والنقدية ومن ثم تقديم تفسير ربط الشعر بالصناعة من خلال متابعة هذه العملية في المدونات النقدية القديمة ومحاولة تحليلها وإعادتها الى منابعها الأولى.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم الآداب والعلوم الانسانية، كلية الملك طلال للأعمال، جامعة الأميرة سمية للتكنولوجيا، عمان الأردن.

العملية الشعرية عملية تتم تحت رعاية العقل والوعي الخالص،لترتبط بمفهوم الصنعة،وهذا ما يفسر جعل النقاد الصنعة والصناعة وجهين لعملة واحدة،وهذا لا يعني أن عملية صناعة الشعر تتجرد من الطبع وإنما هو البحث عن الاتقان المقترن بالطبع، فصناعة الشعر وباقي الصناعات الأخرى تسعى للابداع الفني المتميز النابع من الطبع والمتصف بالدربة والمران، فمصطلح الصنعة "لا يعني أن الشعر في تصور هؤلاء النقاد، يتحقق تحققاً آليا لا فنّ فيه ولا ابداع،بل على النقيض من ذلك فلقد كان هذا المصطلح لديهم يترادف مع ما نسميه الآن "الابداع الفني للشعر""[1] واللافت للنظر أنّ البلاغيين درجوا منذ البداية على استخدام الطبع والصناعة مقترنين في عملية ربط توحي بأنّ كل قدرة من القدرتين ضمان لحسن أداء الأخرى فالطبع تلزمه صنعة والصنعة يلزمها طبع.

ولما كان مفهوم الصنعة الشعرية مرتبطاً، في مراحله الأولى،بعملية التفنن في التعبير والصياغة وفي التأليف المتميز الذي يبرز في التثقيف والجودة والإتقان، إلا أنّه تطور مع تطور الحياة خاصة في العصر العباسي حيث شكل مفهوماً جديداً عُرف بالبديع ومحسناته اللفظية ذلك "لأن دخول البديع في الفن التعبيري،وإن اعتبره بعضهم مظهراً من مظاهر التكلف،فإنه على كل حال، يعدّ لوناً من ألوان التفنن في التعبير والصياغة"[2]، وبذلك يصبح البديع هو الشكل الفني المتطور لمفهوم الصانعة في الشعر المحدث،ذلك أنّ البديع أصبح مذهب الشعراء المحدثين حيث غلب على أشعارهم وحفلوا به وأكثروا منه فاجتمع من ذلك الجناس والطباق والاستعارة وغيرها من الأنواع التي وقع عليها اسم البديع.

لقد كان شعر المحدثين مظهراً للحياة وصورة للمجتمع،ارادوا منه أن يتناغم مع متطلبات الحياة الجديدة، فجددوا في الديباجة وفي الصياغة مستحدثين في ذلك مفهوم البديع، بحيث أصبح صنعة الشعراء في العصر العباسي، لكن يبدو أنّ هذا البديع قد استهواهم ومشى بهم الى التّكلف والتعقيد والى جمود الطبع والى جعل الأفكار أسرى الجناس والطباق وعشرات المحسنات،لنجد بعض النقاد يستعملون الصنعة بمعنى التّكلف،مما جعل التّكلف أول ظاهرة في شعر المحدثين.[3]

في مفهوم الصناعة

الصناعة لغة: صنعة،أو كل علم أو فن مارسه الإنسان حتى يَمْهُر فيه، ويصبح حرفة له كالخياطة والحياكة،ويقال: صَنَعْتُه وأصْنَعه صنعاً،والاسم الصّناعة.وقيل الصّناعة بالفتح تستعمل في المحسوسات مثل الخياطة والنحت،والصّناعة بالكسر تستعمل في المعنويات مثل الشعر.والصّناعة حرفة الصانع وعمله الصنعة،والصّناعة هي العلم الحاصل بمزوالة العمل مما يتوقف حصولها على المزاولة والممارسة. وقد تفسر الصناعة بملكة يقتدر بها على استعمال موضوعات ما لنحو غرض

من الأغراض صادرٍ عن البصيرة بحسب الإمكان.ويراد بصناعة الكلام: الشعر والنثر ولذلك سمّى العسكري كتابه: الصناعتين.[4] فمادة صنع بكل تشكلاتها الاشتقاقية تدل على العمل وما يؤكده من مهارة وحذق وقيام وإظهار بيان.

والصنعة قرين مفهوم الصناعة في المعنى اللغوي،كما رأينا، وفي المعنى النقدي والبلاغي ؛فقد وردت الكلمتان في كثير من المؤلفات النقدية بمعنى واحد وهو الحرفة أو المهنة،وقد كان مفهوم الصنعة يستعمل بمعناه العام والمراد به التفنن في التعبير والصياغة [5]، كما كان له بريق خاص في الخطاب القديم وهو بذلك يقابل كلمة "الفن" art في عصرنا الحاضر[6]، والمتابع للاستخدامات المعاصرة يسترعي انتباهه أننا نستخدم كلمة الفن توسعاً في وصف المبدعين في الحِرف كالنسيج أو النجارة،حتى أصبحنا نعد الفن نوعين: فن جميلاً غير نفعي، وفن نفعياً[7].أما في الشعر،وهو فن صناعة الكلام، فإنّ مادة (صنع) تعني المهارة وبلاغة القول، فلا فرق بين براعة اليدين وبراعة الكلام والتأليف،فالشعر والصناعة كلاهما يصدران عن الانسان:الشاعر يصوغ الشعر صوغاً يتوخى فيه الإتقان والصائغ يصوغ الخاتم من الذهب ويتوخى الاتقان[8]. وبحسب هذا فإنّ الصنعة أو الصناعة صنو الإتقان أو الإجادة مثلما تُنسج الثياب أو يُصنع الخاتم فتكون الإثارة أو الدهشة، ومثل هذا التفسير الصناعي ينسحب على الإبداع الشعري.

لقد جاء ورود مصطلح الصناعة في المدونات النقدية ممثلاً لعملية الابداع الشعري، إلا أنّ هذا التمثيل تصوره بعض الدارسين طريقة في الاستخدام "مهينة" غير مشروعة،فلا يجوز أن يوصف الشاعر بأنّه نساج أو نقاش أو صائغ [9]. ويعلق مجدي توفيق على ذلك الرأي بأنّ كلمة "الصناعة" مصطلح ولا مُشاحة في المصطلح فقد كان الخطاب القديم يتعامل مع المصطلح بروح عالية من التقدير،وهو يرى أنّ مصطلح الصنعة يدل على أنّ الشعر صناعة؛ لأنّ الصنعة تتراوح من معنى الاتقان الفني (أعلى الفن) الى معنى التكلف أو الإدعاء (أدنى الفن) كما وصفه ابن قتيبة،وكذلك مفهوم الصناعة بمعنى الإتقان كان أعلى درجات الفن، فالتحول على مدرج الدلالة والقيمة آلية أساسية في الخطاب القديم [10]. ويرى تمام حسان أنّ المصطلح كان يعني أعلى درجة من العلم وهو العلم المنضبط كما كانت تعني أعلى درجات الفن[11].

العملية الصناعية وسبل انتقالها الى حقل الدراسات النقدية:

لعل لحياة البذخ والترف التي عاشها النقاد في القرنين الثالث والرابع الهجريين دوراً كبيراً في ارتباط العملية الشعرية بالعملية الصناعية،ولما كان المجتمع العباسي يعج بأهل الصناعات والمهن،وهو في طريق التحضر والنمو، كانت مدونات الشعراء القدامى بين أيدي النقاد وعليه فإنّ

"تحضر المجتمع وانتشار الصناعات والمهن – لا سيما في القرن الرابع الهجري – أدت الى شيوع مصطلح "صناعة الشعر"، واستعارته لحقل الدراسات الأدبية والنقدية"[12]. ويقف عز الدين اسماعيل مع هذا الرأي مبيناً أنّ كثيراً من ألوان الحياة العربية – وكلها من ألوان الصناعة التي كانت تعتمد على الخبرة مثل الخيل أو على اليدين مثل الدرهم والنسيج –قد أمدّت النقاد بصور أساسية للحكم على الشعر وألقت ظلها في ميدان النقد [13]، ويشرع في توضيح هذه الفكرة من خلال ضرب أمثلة من الصناعات؛ فالرقيق كان تجارة شائعة عند العرب بعد الاسلام، وكانت القصور تعج بالجواري والقيان، ونتيجة لذلك وقع نظر العربي على ألوان عدّة من الجمال،وتعدد ألوان الجمال أمام المشتغلين بهذه التجارة أكسبهم خبرة التمييز بين الحسناء والحسناء بفروق دقيقة وأصبح "البصر بالرقيق" صناعة وكذلك "البصر بالخيل". ومثل هذه الصور الحية المستمدة من المجتمع العربي "نجدها واضحة في بعض المفهومات النقدية فاذا بالنقاد يجعلون "البصر بالشعر" وتمييز جيده من رديئه، أو جيده من جيده...خبرة وصناعة كالبصر بالرقيق"([14]). وشبيه بهذا البصر بالدينار والدرهم والبصر بصناعة النسيج وغيرها من الصناعات التي تكشف عن الخبرات الجمالية بمثل هذه الصناعات،حيث كانت هذه الخبرات "تمد النقاد بصور يتخذونها أساساً لما يصدرون من حكم على الشعر،أو يجعلون منها مبدأ جمالياً عاماً"[15] أي يعتبرونها أساساً ينطلقون منه لتفسير الحكم الجمالي في نقد الشعر.وهذا الكلام يجعلنا نفهم لماذا كان النقاد ينظرون الى الشعر على أساس أنّه "كلام منسوج ولفظ منظوم،وأحسنه ما تلائم نسجه ولم يسخف"[16] ونفهم من أين جاءت تسمية الشاعر المهلهل وذلك لهلهلة شعره كهلهلة الثوب أي لاضطراب شعره واختلافه.

ولما كان النقد قد استفاد من ألوان الصناعات مثل "البصر بالثياب" وغيرها للحكم على الشعر فقد اشتق منها أسماء بعض العناصر الفنية التي قامت عليها صناعة الشعر مثل: التسهيم، والتوشيح، والتطريز، والتفويف، والترصيع[17]. فهذه المصطلحات تنتمي في أرومتها الأولى الى عالم الصناعة، وقد تم استثمارها في الدرس النقدي والبلاغي لنجد النقاد العرب يستخدمونها بكثرة في مدوناتهم النقدية متعرضين لها بالشرح والتفسير من خلال عملية ربط فذة بين جانبيها الصناعي والنقدي.

ويقدّم صبحي كبّابة تفسيراً آخر إلى جانب الرأي الذي قدّمه عزالدين اسماعيل لارتباط الشعر بالفنون الصناعية (النفعية)، ذلك أن النقاد ربطوا مقياس الجودة التي يحققها الشعر بما يحققه من متعة ولذة،وبذلك كانت غاية الشعر في النقد العربي غاية جمالية وبالفعل أصبحت النظرة الجمالية الى الشعر هي النظرة المسيطرة، ونتج عنها أنّ الشعراء والنقاد طفقوا يهتمون بالصياغة

والشكل دون المضمون، واعتمدوا على الصياغة والتصوير باعتبارهما يشكلان الصنعة الخفية التي تظهر على وجه الأثر الأدبي،تلك الصنعة التي فسرت كون الشعر عند العرب صناعة والشاعر صانعاً[18]. وكشفت عما يحققه الشعر من تحسين وتقبيح، وهما الوجه الآخر للعملية الجمالية النقدية،ثم بدأت "فكرة التحسين والزينة تطغى على التعبير والبيان في القرن الثالث. وراح كثير من الشعراء يربطون الشعر بالفنون والصناعات مثل قدامة وخاصة عبد القاهر في القرن الخامس"[19].

وإنّنا لنستطيع أن نقف في تراثنا الأدبي والنقدي على بعض الأمثلة التي توضح التفسير الصناعي للشعر،منها الحكم الذي قدّمه الأصمعي على شعر لبيد بأنّه "طيلسان طبري" يعني أنّه جيد الصنعة وليست له حلاوة [20] فالطيلسان الطبري لم يعجب الأصمعي لأنّه وإن كان متيناً إلا أنّه لا جمال فيه،بمعنى أنّ خامته جيده ولكن نقشه ليس جميلاً.وهنالك نص حواري بين يسف الدولة والمتنبي عندما انتقد سيف الدولة بيتي المتنبي "وقفت وما في الموت شك لواقف....." بأنّهما كبيتي امرئ القيس "كأني لم أركب جواداً للذة....." فقال المتنبي معلقاً: "إن صح أنّ الذي استدرك على امرئ القيس هذا هو أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا،ومولانا يعلم أنّ الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك،لأنّ البزاز يعلم جملته، والحائك يعلم جملته وتفاصيله،لأنّه هو الذي أخرجه من الغزليّة الى الثوبيّة"[21]. ويقول ابن رشيق القيرواني: "وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز [تاجر الثياب] يميز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه، ولا ضربه، حتى إنّه ليعلم مقدار ما فيه من الغش"(22).

ويمكننا، استناداً إلى ما سبق، أنّ نردّ ظهور قضية ربط الشعر بالصناعة عند النقاد العرب الى عاملين: الأول: عامل اجتماعي (ثقافي) ذلك أنّ المظاهر الاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمعات العربية وما صاحبها من خبرات ومبادئ جمالية كان لها دورها في تكييف الذوق العربي،وفي وضع بعض العناصر التي قامت عليها صنعة الشعر أو وضع أسماء لها وتقديمها مرّة أخرى للشعراء حتى يكونوا على وعي بها في أثناء صناعتهم[23]. العامل الثاني: عامل فلسفي يعود الى الفكر والمنطق الأرسطيين، ذلك أنّ انتشار الثقافة اليونانية في الساحة العربية عن طريق حركة الترجمة والنقل ساعدت النقاد على الاطلاع على تلك الثقافة والاستفادة منها فـ "التطبيق الصارم لمصطلح الصناعة في الشعر...كان ولا شك يرجع الى أصول أرسطية "[24].

تأسيس صناعة الشعر في الثقافة الجاهلية

أدرك الكثير من النقاد الأوائل حقيقة تتعلق بطبيعة العمل الأدبي وهي أنّه صناعة تعتمد أساساً على التفنن في التعبير وفي الصياغة،حتى إنّ بعض النقاد مثل أبي هلال العسكري كانوا يسمون الشعراء بـ "صُنّاع الكلام"، ومثلما اعتبر النقاد الشعر صناعة اعتبروا النقد أيضاً صناعة "لكنه غير قائم بذاته، بل متصل بالأدب، فهو صناعة تذوق، لا صناعة خلق وانشاء"[25]. وإذا عدنا الى مفهوم النقد في اللغة وجدناه مرتبطاً بالصناعة؛ فلقد أخذ العرب كلمة النقد من نقد الدراهم والدنانير أي بيان جيده من رديئه، وسليمه من زائفه.وبذلك يصبح عمل الناقد شبيهاً بعمل الصيرفي الذي "إن حكم لك برداءة درهمك فلن ينفعك بعد استحسانك اياه.فكذلك كانت مهمة الناقد...، أن يحكم بما له من خبرة أدبية على الشعر بالجودة أو الرداءة فيكون حكمه قاطعاً"[26]. وهذا يذكرنا بالرواية التي ساقها لنا ابن سلام عن خلف الأحمر عندما ردّ على من سأله في عدم اهتمامه بنقد خلف له. فقال خلف الأحمر للسائل اذا أخذت درهماً فاستحسنته فقال لك الصيرفي إنّه ردئ فهل ينفعك استحسانك إياه؟ [27].

وعندما نتحدث عن العلائق الرابطة بين الشعر والصناعة تستوقفنا ملكة "الذوق"[28]، لا سيما أنّ هذه الملكة كانت عند الجاهليين الأساس الذي يعتمدون عليه في التعرف على مواطن القبح والجمال سواء في الشعر أم في الصناعة؛ فالقصيدة الرائعة أو الجارية الحسناء لا يمكن التعرف الى حسن جمالها إلا عن طريق خبير يمتلك موهبة الذوق في الاهتداء الى الحسن "وليس أي ذوق بقادر على الكشف عن الجمال الفني وتحديد عناصره.ومن ثَمّ فإنّ الذوق المقصود هو "الذوق المدرب المدرك معاً،وهذا الإدراك يأتي بعد الالمام بالأصول الجمالية للتعبير الفني"[29]، فالمعرفة بالشعر هي معرفة بدقائق الصنعة، وهذه المعرفة ليست للجميع "وإنما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه"[30]. وهذا الآمدي الناقد يتعرض للحديث عن الذوق بقوله "... ويبقى ما لا يمكن إخراجه الى البيان، ولا إظهاره الى الاحتجاج،وهو علة مالا يُعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة. وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربته...بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبُّل لتلك الصناعة وامتزاج [بها] وإلا فلا"[31].

ومما يكشف عن الصورة الصناعية للشعر مفهوم "الصنعة" الذي كان سائدا في الأدب العربي القديم،وشعر الحوليات خير شاهد من العصر؛ ذلك الشعر الذي كان يقوم على التنقيح والتهذيب،الأمر الذي جعل شاعراً مثل الحطيئة يقول، محيلاً على مذهب زهير في تنقية شعره:

"خير الشعر الحولي المنقح المحكك"[32] فكلمات المقولة السابقة تحيل الى الجو الصناعي الذي كانت تُكتب فيه القصيدة، ونستذكر هنا أن الشعراء الجاهليين، وهم من مارسوا عملية النقد، كانوا على وعي عميق باعتبار الشعر صناعة قولية، ويبدو أنّ هذا الوعي هو ما جعل كعب بن زهير يطلق أبياته الشعرية في تصويره لطريقته في صناعة الشعر وحاجته الى التقويم والتثقيف ذاكراً فضله وفضل الحطيئة في هذا المضمار قائلاً: [33]

فمن للقوافي؟ شانها من يحوكها اذا ما ثوى كعب وفوّز جرول

يثقفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل من يتمثل

ونقف عند أبيات عدي بن الرقاع وهو يشرح فيها عملية تنقيح الشعر ومعالجته له كالمثقف لرماحه يتجشم في ذلك ما يتجشمه قائلاً: [34]

وقصيدةٍ قد بتّ أجمع بينها حتى أقوّم ميلها وسنادها

نَظَر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منآدها

إنّ مثل هذه العملية في مراجعة النص الشعري وتنقيحه لمرتبطة بفكرة الصنعة من خلال الحديث عن "الثقاف"، لتصبح المراحل الإجرائية لتقويم الشعر متشابهة مع المراحل الإجرائية لتقويم الرماح ؛فالشاعر بانتمائه إلى حقل الأدب والمثقف بانتمائه إلى حقل الصناعة يقومان بالعمل نفسه،وهو التقويم والتثقيف مع اختلاف في المادة الممارس عليها التطبيق، فالشعر مادته الكلمات والمثقف مادته الرماح المعوجة.وفي الحالتين تبقى الصنعة رهينة التعلم والممارسة ويعلل مصطفى درواش ذلك "لأنها لا تحصل إلا بالتعهد الذي يعدّ ركيزتها الأولى، وتبرز أكثر في الصياغة الجمالية. كما أن الصنعة لا تستوي دون صقل وتهذيب، وهما دليلان على أنّ الشعر قبلها كان فيه اضطراب واختلال،لذلك، فإن الفن هو جوهر الصنعة لما يمارسها الشاعر المقتدر بإتقان، يعني أساساً معرفة الشئ والوقوف عليه بيقين بعد إحساس كبير بالعناء والبحث والتقويم"[35].

إنّ الإلحاح على ربط العملية الشعرية بالعقل أمر منسجم مع التصور النقدي العام،وهو التصور الذي يرى الشعر صناعة قولية لها قواعدها وأصولها الصارمة التي يمكن اكتسابها بالدربة،وهذا التصور يلتقي مع مفهوم الصنعة الذي شاع في كتابات البلاغيين والنقاد.وقد عبر التوحيدي عن مفهوم الصناعة أي "الصنعة" بأنها: "قوة للنفس فاعلة [لأنها مرتبطة بالعقل] بإمعان مع تفكر ورويّة في موضوع من الموضوعات،نحو عرض من الأعراض"[36] وبهذا المفهوم

يصبح الشاعر صانعاً ماهراً يقوم بعملية التخطيط قبل عملية التنفيذ،وكما يتعلم الصانع حرفته عن طريق المران والدربة كذلك الشاعر يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرواية والممارسة. ولكل ذلك نال مفهوم الصنعة حظوة مميزة عند الدارسين والنقاد فكلما لاح الحديث عن صناعة الشعر حضرت الصنعة بما تحمله من الاعتماد على العقل الواعي وعلى مسألة التنقيح الشعري. (37)

وفق النقاد القدماء بين الصنعة – وهي شكلية- والمعنى الشعري،ذلك أن الصنعة رافقت عملية الابداع الشعري، والشعر صناعة والصناعة جهد انساني يقع على مادة هي المعاني الشعرية،وتكون الغاية من ذلك تحقيق الصنعة الشعرية وذلك بإخراج المعنى الشعري من خلال التنقيح والتهذيب والصقل في نظم فريد متآلف يشبه تآلف عناصر النسج أو تآلف أصباغ التصوير.

صناعة الشعر عند ابن سلام الجمحي

يعدّ ابن سلام أول ناقد عربي تعرض للحديث عن الشعر باعتباره صناعة قولية في نص طويل،استقطب اهتمام النقاد والدارسين من بعده،يقول ابن سلام: "وللشعر صَناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات:منها ما تَثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد،ومنها ما يثقفه اللسان.من ذلك اللؤلؤ والياقوت،لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم،لا تعرف جودتهما بلون ولا مسّ ولا طراز ولا وسم ولا صفة،ويعرفه الناقد عند المعاينة،فيعرف بَهرجها وزائفها وسَتُّوقها ومُفَرَغها – ومنه البصر بغريب النخل،والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده،مع تشابه لونه ومسّه وذرعه،حتى يضاف كل صنف الى بلده الذي خرج منه.وكذلك بصر الرقيق،فتُوصف الجارية فيقال:ناصعة اللون،جيّدة الشَطب،نقيّة الثغر،حسنة العين والأنف،جيّدة النهود، ظريفة اللسان، واردة الشعر، فتكون في هذه الصفة بمئة دينار وبمئتي دينار،وتكون أخرى بألف دينار وأكثر،ولا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة...،يعرف العلماء ذلك عند المعاينة والاستماع له،بلا صفة يُنتهى اليها، ولا علم يُوقف عليه. وإنّ كثرة المدارسة لتعدي على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"(38).

يشكل نص ابن سلام أهمية كبرى باعتباره المدونة النقدية الأولى التي تتعرض للعلاقة القائمة بين الشعر والصناعات،وإن كان الإطار المعرفي الذي احتوى النص هو حديث ابن سلام عن قضية الانتحال التي شغلت تفكيره النقدي كثيراً،ومن المعروف أنّ قضية الانتحال مسألة تتعلق بتوثيق النص الشعري وصحة نسبته الى صاحبه والى الزمن الذي قيل فيه ذلك النص،ومن ثم تمييز الشعر الصحيح من الشعر المنتحل. الأمر الذي دفع ابن سلام للحديث عن الناقد المثقف

العارف بأسرار الشعر وأعطاه وزناً كبيراً واعتبره الحكم التُرضى حكومته،فالنص يمثل صلة ربط بين الناقد على وجهين:ناقد للشعر وناقد لأمور الصناعات،فناقد الشعر الذي يسعى لتمييز جيده من رديئه عليه أن يتمرس بالأدب ويخالط أهله حتى يصبح بصيراً بأموره الدقيقة ويمتلك موهبة تؤهله لمعرفة الفروق الدقيقة بين الجيد فالأجود وبين القوي والضعيف.وكذلك أصحاب الصناعات فهم بحاجة الى مخالطة موضوع صناعتهم حتى يصبحوا أهلاً للحكم ويصبح قولهم حجة فيما يحكمون عليه، ويمتلكون موهبة وذوق يؤهلهم للتمييز بين الجارية الحسناء والجارية الحسناء بفروق دقيقة لا يعرفها إلا أهل الصنعة بها.

إنّ نص ابن سلام يدل على عمق تأمل وتفكير في حكمة الصناعات، إذ أبرز ما يلفت الانتباه فيه طرحه لفكرة الشعر وأنه صناعة وثقافة،وفي عودة متأنية للنص نجد المعادلة التالية:ابن سلام يتحدث عن صنعة الشعر وعن الصناعات المادية الأخرى، ويجد أنّ ثمة قاسماً مشتركاً بينهما؛ فصنعة الشعر إما أن تكون صحيحة في نسبتها أو زائفة والصناعات مثل اللؤلؤ والياقوت أو الدينار والدرهم أو غريب النخل وغيرها منها ما كانت صنعته في غاية الجودة ومنها ما كانت صنعته في غاية الرداءة. ففي صنعة الشعر توصل إلى الناقد باعتباره القادر، بمايملك من ثقافة ومعرفة حصيفة على تمييز الشعر الصحيح من الزائف، ومن هنا جعل للشعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها"، فالشعر يبدعه شعراء حذّاق قد لا يستطيع القارئ العادي أن يكشف إن كان ذلك الشعر صحيحاً أو مفتعلاً، ويقدر الناقد وهو أهل العلم بالشعر على ذلك بمجرد معاينته لذلك الشعر إما سماعاً "منها ما تثقفه الأذن" وإما قراءة "منها ما تثقفه العين". ولا يختلف الأمر كثيراً في حالة الصناعات الأخرى مثل اللؤلؤ والياقوت والدراهم فأنت لا تستطيع معرفة جيده من رديئه إلا عن طريق الخبير العارف بدقائق تلك الصناعة. لذلك شأن العالم بالشعر كشان الصّراف الخبير بالنقود في قيمة أحكامهما ووجوب اعتمادها والأخذ بها،ويدلل ابن سلام على ذلك بالرواية التي ساقها على لسان خلف الأحمر.

تظهر فكرة "المعاينة" في نص ابن سلام باعتبارها الفكرة النقدية التي من خلالها نستطيع الكشف عن جودة المصنوع أو رداءته "فيعرف بَهرجها وزائفها وسَتُوقها ومُفَرَغها"، وقد جعل ابن سلام فكرة المعاينة تتغير بحسب الصناعة؛فالشعر تكون معاينته عند السماع أو القراءة "المعاينة ممن يبصره"، وجعل معاينة صناعة اللؤلؤ والياقوت والدينار تكون مما تثقفه العين واليد،وكذلك معاينة غريب النخل والبصر بانواع المتاع،كما جعل معاينة الرجل والمرأة في الغناء تكون مما يثقفه اللسان ومما تثقفه الأذن.وقد ربط ابن سلام قضية المعاينة بالذوق والخبرة وبكثرة المدارسة والمداومة والمران على قراءة الشعر والاطلاع عليه، إذ إنّ صناعة الشعر لا تدرك إلا بالممارسة واستشارة أولي العلم والصلة الطويلة بالصناعة يتولاها الناقد بنقده فيلّم بأصولها

وخباياها.وفي ذلك يقول ابن سلام: "وإنّ كثرة المدارسة لتعدي [تقّوي وتعين] على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"[39].

ويرى مسلك ميمون أنّ نص الجمحي يركز على فكرة الاستماع والمعاينة، وهي فكرة تعتمد على الأساس السماعي بالدرجة الأولى ألا وهو الأذن، ويربط ذلك بالنقد الحديث(الشعر تعبير بالموسيقى)فقد تعامل أغلب الموسيقيين العالميين مع الشعر في شكل (بالي) أي مسرح موسيقي،فأدركوا التناغم العجيب الذي يحدث من تراكب الكلمات في منظومة كلامية منسجمة يزيدها اللحن والإيقاع تكاملاً هارمونياً[40]. أدرك ابن سلام ذلك فاتحد عنده مفهوم الشعر بالتناغم والموسيقى التي لا تدرك إلا بالسماع لذا حضيت الأذن باهتمام ابن سلام،بمعنى أنّه استطاع عن طريق الممارسة والاستماع والرواية أن يمتلك مقياساً سمعياً جعله يميز بين صالح الشعر وطالحه،أما كون الشعر صناعة وثقافة فهذا أساس بناء الأذن الشاعرية فلا يمكن للذي يتعامل مع الشعر تعاملاً مباشراً إلا أن يملك أدواته وآلياته الخاصة ككل صانع أو مثقف[41].

صناعة الشعر عند الجاحظ

تتأسس فكرة ربط الشعر بالصناعة عند الجاحظ من خلال حديثه عن قضية اللفظ والمعنى، فالجاحظ لم يولِ المعنى اهتماماً كبيراً،حيث اعتبرها قدراً مشتركاً بين جميع الناس وموجودة في عقل كل أديب،وهو يقصد بالمعنى دائرة الأغراض الشعرية أو الموضوعات والأفكار. وبالمقابل صب اهتماهه على اللفظ وهو يقصد به الصورة والصياغة والتشكيل، ومن هنا كان المعول في الشعر عند الجاحظ على صياغة الأفكار صياغة جديدة مؤثرة تكسبها غرابة وطرافة،وتؤثر في النفوس تأثيراً خاصاً، والأهم أنها تعتمد على التصوير.قال الجاحظ: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[42]. ويمكننا أن نستخلص من مقولة الجاحظ أموراً عدّة منها:

أولاً: تقرير الجاحظ بأنّ الشعر صناعة،ومفهوم كلمة "صناعة" عند العرب هو مفهوم كلمة "الفن" في زماننا،كما ذكرنا سابقا،ومعناها المهارة التي يمتاز بها عمل عن جنسه من الأعمال، ويتفاوت في اتقانها أهل الفنون، أي أنّ سبيلها غير سبيل المعارف التي يتساوى في تقريرها العارفون بها. ويتساوى في ادراكها سائر الناس[43].

ثانياً: ربطه بين صناعة الشعر وسائر الصناعات التي تبين جودتها بجودة القالب الذي تبرز فيه وتقاس عظمتها بعظمة الشكل الذي يطالع حواس المتلقين لها.[44] فالمقولة تفرز صورتين:صورة الشاعر ثم صورة النساج والمصّور ؛فالنساج مثلاً يختار أولاً المادة التي يريد

صنع ثوب منها ويتوخى أن يختار أجود الخيوط،وبعد ذلك يفكر بالصورة التي سيُخرج فيها الثوب، وبعد الاطمئنان الى الصورة يبدأ بعملية التشكيل والتأليف حتى تخرج الصنعة تامة ومكتملة.ولا يبتعد عمل الشاعر عما يقوم به النساج،فالشاعر أمامه المعاني الغفل "وهي المعاني التي لم تدخل في التركيب،أو الصورة العامة للمعنى"[45]، ثم يفكر في الصورة التي ستتشكل فيها القصيدة وعندها يبدأ بعملية النظم والتأليف والتركيب. وعمل الشاعر بهذه الصورة قرينة جودة التأليف "والالحاح على جودة التأليف والنسب والاقترانات يفضي الى القول بأن الشعر "لا تعتبر فيه المادة""[46] إنما المعول على الصورة.

ثالثاً: مهارة الأديب وقدرته على الابداع منوط على تحسين الصورة،والتجديد في رسم الأشكال،فليس المهم عند الجاحظ جودة المعنى انما الشكل أو الصورة التي ستُخرج ذلك المعنى. وهذا الكلام يردنا الى حديث أرسطو عما أسماه "العلل الأربع" وهي: العلة المادية "الهيولانية" وهي ما يتشكل منها الشيء مثل الخشب للشباك لذلك تعتبر مادة أولية. والعلة الصورية وتسمى الجوهر والماهية مثل صورة السرير للسرير. والعلة الفاعلة وهي القوة التي تعمل على تغيير الشيء. والعلة التمامية أو الغائية وهي ما لأجله يكون الشيء[47].فإذا أتينا الى النساج فعلته المادية الخيوط،وعلته الفاعلة النساج، وعلته الصورية تشكيل الخيوط في صورة ما مثل ثوب أو قميص،وعلته الغائية الوصول إلى جودة التأليف للشيء المُنتج. أما الشاعر فعلته المادية هي الكلمات،وعلته الفاعلة هي الشاعر، وعلته الصورية ابداع النص الشعري من الكلمات،وعلته الغائية إخراج القصيدة في صورتها النهائية لا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها كالسبيكة المفرغة.وهذا الكلام يؤكد أن حقيقة الشيء تكمن في صورته، سواء عند أرسطو أم عند الجاحظ، وهذه الفكرة يمكن تلمسها على بعدين: البعد الجمالي والبعد الصناعي "الصنعة"؛ فالفنان أو الصائغ أو الشاعر أو المصور يُعمل فكره وصنعته في امتلاك الصياغة العقلية لصوغ تلك المادة في صور متعددة، تبرز ذلك الحس الجمالي؛ لأنّ مصدر الإعجاب والاندهاش في عالم الصنعة يتأسس على علم الجمال، ولما أدرك الجاحظ بثقافته الموسوعية تلك العلاقة بين الشعر والرسم والتصوير أطلق مقولته السابقة واعتبر الشعر حاله حال أي صنعة تتوخى نهاية الجودة في ما تصنع.

رابعاً: يردّ الجاحظ قيمة الشعر إلى الجهد الانساني الذي يكابده الشاعر في محاولته لإقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك "بعد أن تتوافر للشاعر "صحة الطبع" التي هي مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده.فالشعر– عند الجاحظ – "صناعة" والصناعة جهد إنساني يقع على مادة هي المعاني المطروحة في الطريق التي "يعرفها العجمي والعربي،والبدوي والقروي" وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة "المعاني" فإنه يقوم على استخدام أدوات

مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق خلال ممارسة هذا الجهد – الى نظم فريد في تآلفه الصوتي والدلالي الذي يشبه- في أثره – تآلف عناصر "النسيج" أو تآلف أصباغ "التصوير"".ويعلق عبد العزيز حمودة على قراءة جابر عصفور للجاحظ بأنّ الجاحظ في مقارنته المعروفة بين الفضة أو الذهب والخاتم الذي يُصنع من إحدى المادتين،يقدم نظرية إبداع حديثة بالمعنى الكامل للابداع وللحداثة والعصرنة[48].

الصورة الصناعية لعملية صناعة الشعر عند ابن طباطبا

يتمحور وكد ابن طباطبا في كتابه حول تأسيس نظرية شعرية مبنية على الذوق الفني،موضوعها الشعر وكيفية نظمه،ومن هنا عدّ الشعر علماً أو ما أسماه "العلم بالشعر"، ويبدو أنّ هذا الأمر كان انعكاساً لما هو سائد في عصره من السعي لإحصاء العلوم وتصنيفها مثلما فعل الفارابي في كتابه "إحصاء العلوم"، والسكاكي في كتابه "مفتاح العلوم". وقد نبعت فكرة اعتبار الشعر علماً عند ابن طباطبا من قناعته بأنّ نظم الشعر عمل عقلي خالص أو ما نسميه الأساس العقلاني للشعر،فهو يرى أنّ الشعر يُكتب بقصدية بعيداً عن الإلهام،لذلك نراه في كتابه يقدم لنا وصفاً لكيفية بناء النص الشعري ؛بمعنى أنّ ثمة مجموعة من الخطوات يستطيع من يسعى لتعلّم نظم الشعر أن يدركها ويحفظها ليتكمن من قرضه،وهذا يذكرنا بشكل لافت بعنوان الكتاب "عيار الشعر" فالعيار يلفتنا إلى"الوعي النظري بمشكلة الخصائص النوعية لفن الشعر من ناحية، وضرورة تأصيلها في فن جهد متميز من ناحية أخرى"[49].وهنا يستوقفنا مصطلحا: "علم الشعر" و"عيار الشعر" لما بين "العلم" و"العيار" من صلة يوضحها جابر عصفور بقوله: "وإذا كان "العلم" حصول صورة الشيء في العقل وإدراكه على ما هو به،فإنّ "العيار" هو المقياس الذي يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية الملازمة لصورة الشيء وكيفية إدراكه"[50].

لقد كانت الصورة الصناعية لعملية صناعة الشعر تلح على فكر ابن طباطبا كثيراً في كتابه وخاصة ما يتعلق منها بعلاقة الشعر مع غيره من الفنون، وإننا لنقف في كتابه على غير نص يشير إلى الفكرة السابقة، بل إنّا لنقف في كتابه على عنوان "صناعة الشعر" والذي يشير بوضوح إلى الربط بين الشعر والصناعة، لتصبح عملية نظم الشعر عند ابن طباطبا مقرونة بفكرتين: الأولى الجهد الصناعي الخالص المحايث للشعر. والثانية حضور العقل الواعي الموجّه في عملية النظم الذي أسماه "كمال العقل الذي تتميز به الأضداد"، وكمال العقل يشير الى غاية الصنعة سواء في الإبداع الشعري أم الإبداع الصناعي.

وتنهض عملية صناعة الشعر عند ابن طباطبا على مراحل متعاقبة؛ أولها مرحلة التفكير في المعنى وذلك أنّه "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره

نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[51]، ثم يجمع ما أتاه من معانٍ جزئية حول هذا الموضوع، وبعد ذلك يبحث لها عما يناسبها بالأسلوب أي يفكر بالوزن والقافية، وتبدأعملية الصياغة عنده فيختار الألفاظ التي تطابق المعاني، فيثبت كل بيت يحصله، ويأتي بالمعاني الموافقة للقوافي دون مراعاة للتوافق بين الأبيات فإذا تم له الأمر يلحم بين الأبيات، وتأتي المرحلة الأخيرة وهي وضع القصيدة في صورتها النهائية من حيث تسلسل الأبيات واتساقها وتلافي ما فيها من نقص وإصلاح ما فيها من خطأ وحذف ما فيها من زيادة[52]. وهذا الكلام يضعنا في لب عملية الصنعة القائمة على المتابعة وحضور العقل.وبعد أن يفرغ ابن طباطبا من الحديث عن خطوات نظم القصيدة يربط هذه العملية بالصناعات الأخرى مثل النسّاج وناظم الجوهر والنقّاش باعتبارها فكرة كانت رائجة في الأوساط الأدبية في مطالع القرن الرابع الهجري، فيجعل عمل الشاعر في صناعة قصيدته "كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه،وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه،ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان،وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[53].

إنّ النص يكشف عن التشابه الحاصل بين الخطوات الاجرائية لكتاب أي نص شعري والخطوات الإجرائية لعمل أي صناعة، إن من حيث التخطيط والتنفيذ وإن من حيث حضور "كمال العقل" والصنعة المتكاملة؛ فالنساج بعد أن يفكر في صورة الثوب المراد صنعة ويجهز له الأدوات المادية ويتم صنعته، يبدأ بعملية المراجعة والتنقيح ليتأكد أنّه "يفوّف وشيه أحسن التفويف ويسدّيه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه"، والشاعر مطالب بذلك بحسب "مجاله المعرفي" أو "إطاره الشعري"[54]، وهنا تنتصر صورة الصنعة في عمل الشعر حتى إن معرفة الشاعر بالأدوات لا ينفصل عن مفهوم الصنعة "الذي يتلخص في أنّ الشعر مهارة نوعية، ترمي إلى إحداث أثر بعينه، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع، وتتطلب استخدام أدوات بعينها، وتكتمل بالممارسة والدربة، والرجوع الى قواعد محددة، تؤخذ من تجارب السابقين الذين حققوا نجاحاً في صنعتهم"[55].

ويركز ابن طباطبا على مبدأ التناسب في النظم، وهو مبدأ يرتد في أصوله الى فعل العقل الواعي، فالتناسب يتحدد عند النقاش بأن "يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويُشبع كل صنف منها حتى يتضاعف حسنه في العيان" [56]. وناظم الجوهر يتحقق التناسب عنده بأن "لا يشين عقوده"[57]، ولا "يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[58] والشاعر يتحقق لديه

التناسب في شعره ذلك أنه "إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، واذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها،...ويقف على مراتب القول، والوصف في فن بعد فن"[59]. ويشير إحسان عباس إلى أنّ مبدأ التناسب عند ابن طباطبا يتحقق من خلال التدرج المنطقي في بناء القصيدة "فالقصيدة كيان نثري يُنسج شعراً في تدرج صناعي خالص كما يُنسج الثوب،مع الحذق في الربط عند الانتقال في داخل القصيدة من موضوع الى آخر"[60].

إنّ الشعر عند ابن طباطبا كغيره من الصناعات التي تتطلب جهداً كبيراً، وخبرة وفيرة، وثقافة واسعة حتى تستقيم قناته ويصلب عوده، وكل هذا مرهون بالإتقان الذي ينطوي على نوع من الاستعدادات الخاصة، وتتلخص تلك الاستعدادات تحت مفهوم الصياغة المحكمة المتقنة مع ضرورة الاهتمام بالمعنى ؛فالصياغة الأقوى سواء في الشعر أو في الصناعات تُحدث تأثيرها عند المتلقي، وتتحقق فاعلية الصياغة بأن يُختار للمعاني الألفاظ التي تشاكلها حتى تحسن في معرضها فتتوشى المعاني بالالفاظ كما يوشى الثوب بالتطريز، وتبرز المعاني بالافكار كما تبرز الجارية في أحسن معرض[61].

لقد جاءت نظرة ابن طباطبا الى الشعر على أنه صنعة من الصناعات من خلال تصوره لواقع الشعر المأزوم في زمنه،حيث تمثلت تلك الأزمة في ضيق مجال المعاني أمامه بعد أن سبق المتقدمون الى الإبداع في كافة المجالات والمعاني. يقول ابن طباطبا "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وصلة لطيفة"[62] ويقدم ابن طباطبا الحل من خلال ما أسماه "التوليد" ويقصد به أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر آخر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة...وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره[63]. وهذه العملية تتيح أمام الشاعر المحدث مادة وفيرة،يولد منها ما يشاء، في أي موضوع يروم الكتابة فيه، لتصبح فكرة التوليد واقعة في صميم صنعة الشعر،وبعيدة عن فكرة السرقة، وبهذا الطرح تصبح المعاني مطروحة أمام الشاعر في أشعار سابقيه من القدماء،وما عليه إلا أن يتأملها ويتدارسها، ثم يحاول إعادة صياغتها ليصبح عمله "كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الاصباغ الحسنة"[64] على أنّ من يسلك هذا السبيل يحتاج الى "إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها...،وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق اليها"[65].

الصناعة الشعرية عند قدامة بن جعفر

للعملة النقدية عند قدامة بن جعفر وجهان: الجودة والرداءة، لم يفارقانه مذ طفق يضع منهجاً نقدياً لنقد الشعر متأثراً فيه بالثقافتين العربية واليونانية، ولم تغب فكرة ربط الشعر بالصناعة عن باله بل استثمرها في كتابه استثماراً طيباً، وقد قادتْه فلسفة الهيولى والصورة[66] إلى النظر إلى الشعر بوصفه صناعة من الصناعات، لكنها صناعة عقلية واضحة ترتد إلى حكم عقلاني منطقي. يقول قدامة بن جعفر: "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يُؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة وحدود بينهما تسمى وسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه، سمّي حاذقاً تمام الحذق، فإن قصّر عن ذلك نزّل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، كان الشعر أيضاً، إذ كان سائراً على سبيل سائر الصناعات، مقصوداً فيه وفي ما يُحاك ويؤلف منه الى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"[67]. فصناعة الشعر عند قدامة تجري على سبيل سائر الصناعات، إذ كل من الصانع والشاعر يسعى في غرض صنعته إلى الطرف الأجود، ومعيار الجودة سواء في الشعر أم الصناعات منوط بالصنعة التي تعني التفنن في الصنع والحذق بصورة العمل الشعري، ذلك أننا "لا نحكم على المعنى بمادته وإنما بالصياغة التي تصاغ بها المادة أو تتشكل من خلالها، وطالما أنّ قيمة المادة تتحدد بالصورة التي تكون عليها، فعلينا أن نبحث عن القيمة الشعرية للمعنى في صورة أو في تشكيله للعناصر الدالة التي يتآلف معها في الصياغة الشعرية"[68].

ولما كان النقد عند قدامة "علم" ومجاله تخليص جيده من رديئه، والبحث عن الجودة في الصورة المتشكلة، كان من الطبيعي أن لا يبحث قدامة عن القيمة الأخلاقية في الشعر،بل يبحث عن القيمة الجمالية، وكنتيجة لذلك أباح للشاعر أن يكتب في أي موضوع يريده، وجعل هذا الكلام منسجماً مع كل الصناعات ما دام أن الغاية واحدة في كلا الحالتين، لذا جعل قدامة: "المعاني معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكتابة فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى- كان- من الر فعة والضعة، والرفث والنزاهة،...أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة"[69] فالنص يكشف بوضوح فكرة الربط

بين الشعر والصناعة، وهي فكرة اكتسبت مشروعيتها عند قدامة انطلاقاً من أنّ مقدرة الصانع تتجسد في الصورة،والشعر لا يخرج عن هذا القانون، وهو بهذا "يشبه سائر الفنون والصناعات، فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة، وليست أنيقة بما هي قطعة من الخشب، لأنّ الخشب وحده لا يعطي شيئاً...فإذا كانت النجارة صناعة لها أصولها وثقافتها اللازمة لكل من يريد أن يخرج من الخشب صوراً رائعة"[70]، فكذلك الشعر له صناعة وثقافة كسائر أصناف العلم والصناعات، ومن هنا فالحكم على مادة الشعر أو الصناعة حكم على شيء آخر غير الشعر.

إن قول قدامة السابق يوحي بتأثر قدامة بالثقافة الأرسطية وخاصة ثنائية الهيولى والصورة[71]، فقدامة "ذلك الناقد العربي الذي مثّل الثقافة اليونانية والفلسفة الأرسطية أصدق تمثيل...،فقد طبّق مبدأ الهيولى والصورة، تطبيقاً مباشراً حيث ردّ ماهية الشعر الى شكله، وجعل فن الشعر كله صنعة،- أما المعاني- وإن لم تكن مقصودة لذاتها في صنعة الشعر فهي لم تخرج عن كونها "العلة الهيولانية" التي لا تقوم بها ماهيته- معدنها العقل وحده"[72] فقدامة يتفق مع أرسطو في نظرته إلى المعنى باعتباره مادة أولية قابلة للتشكيل في صورة "لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر"[73]، ومن ثم طبق قدامة مفهومه لصورة الشعر على مادة صناعية هي الخشب،ففهم أنّ الخشب مادة أولية، لكنه قابل للتشكيل في صور متعددة، وتوصل إلى أن غايات الشعر هي عينها غاية أي صناعة، فأطلق مقولته المشهورة: "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة،والشعر فيها كالصورة،كما يوجد في كل صناعة...." .

إن وسْم القول بالشعرية استناداً إلى معناه فقط خروج عن حدود المحاصرة العلمية الدقيقة للنص الشعري، إذ إنّ الشعرية يحققها الإخراج الصوري للمعنى، فالتركيز لن يكون إلا على الصياغة، وهذا يكشف عن حضور الوعي ببنية الكلام ومواصفاته الذاتية،ما قد يعلل سبب إباحة قدامة للشاعر أن يناقض نفسه في الشعر؛ لانّ القول بالتناقض لا يتصادم مع مبدئه الشكلي ما دام المعتبر في القول تجويد الصياغة إن مدح الشاعر أو ذم،فهو عند قدامة "يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها"[74]. وبالقياس على الفكرة السابقة لا يمانع قدامة أي يأتي الشاعر في شعره بمعنى فاحش ما دام أنّ الغاية النهائية هي بلوغ الجودة في الصناعة الشعرية، ويستدل على ذلك ببيتين من الشعر لامرئ القيس، معتبراً أنّ فحاشة المعنى في نفسه لا يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته[75].وهنا يظهر اهتمام قدامة بالبناء الفني أكثر من اهتمامه بالمعنى.

لقد كان تصور قدامة للشعر مبنياً على ربطه بفكرة الصناعة،وكان همه ايصال الفكرة الى المتلقي بالأسلوب الذي يؤثر فيه،لذا عد الدارسون قدامة شاعراً شكلانياً التزم بالمنهجية العقلية قادته الى نوع من التناسب القائم في الصناعة الشعرية.

الصورة الصناعية للشعر عند عبد القاهر الجرجاني

حفل كتابا عبد القاهر بجملة من النصوص النقدية التي تؤصل للصناعة الشعرية،وتقارن بين الابداع الشعري والصناعات،أو بين عمل الشاعر وعمل الصانع،تلك النصوص التي يبدو أن الجرجاني أخذ خيوطها الأولى من خلال اطلاعه على المدونات النقدية والبلاغية السابقة عليه.وهذا أمر مشهود له بدليل استشهاده ببعض نصوص الجاحظ.ويبدو أنّ أخذ عبد القاهر من الجاحظ يندرج تحت قاعدة أخذ اللاحق من السابق،لكنه لم يبق أسيراً لأفكاره، بل لقد استطاع عبد القاهر بعقليته الفذة أن يهضم أفكار سابقيه ويستوعبها،ويطور عليها بشكل ملحوظ وهو يدرس مسائله النقدية في كتابيه،والدليل حديثه عن نظرية النظم التي اكتملت على يديه بعد أن كانت عند الجاحظ نظرية جنينية.

وقد تعرض عبد القاهر للحديث عن علاقة الشعر بالصناعة من خلال حديثه عن مفهوم "الصورة" أو التصوير والصياغة، ويحمل مفهوم الصورة عند الجرجاني دلالتين[76]: الأولى تدل على التقديم الحسي للمعنى من خلال الاستعارة والتشبية والتمثيل.وهذا نجده في كتابه "أسرار البلاغة".والثانية تدل على الشكل العام للكلام البليغ وطريقته في الصياغة،وهذا نجده بكثرة في كتابه "دلائل الاعجاز"، وهو محور الحديث في هذا البحث،فالجرجاني يحصر مفهوم التصوير في دلالة الصياغة، وبالتالي يبحث عن الصياغة الجميلة أو الصنعة الرائقة التي تجعل من الكلام شعراً، وكلما كانت الصياغة أجمل كان الكلام أدخل في باب الشعر،فالشعر كما الحال في التصوير والصياغة لا يمكن الحكم بجماله دون الاستناد إلى خصائص الصورة الموسومة على المادة الأولية "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يُعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه،كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالاً اذا انت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة،أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة = كذلك محال اذا أردت ان تعرف /مكان الفضل والمزية في الكلام،أن تنظر في مجرد معناه= وكما أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود،أو فَصُّه أنفس،لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم = كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام. وهذا قاطع، فاعرفه"[77]. والنص السابق يؤكد أننا لا نستطيع الحكم على قيمة الخاتم على أساس

المادة الخام التي صنع منها أو حتى على أساس جودة الفضة أو ندرة الفص المستخدم،وحينما نحدد جودة الخاتم على أساس جودة خاماته، فإننا بذلك لا نحكم عليه كخاتم أو منتج نهائي، بل كفضة أو ذهب.والشيء نفسه مع القصيدة،فنحن لا نستطيع أن نحدد مزية الشعر أو الكلام على أساس معناه،وحينما نفعل ذلك فإنّه لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر،بل من حيث هو معانٍ فقط، والمعاني كما قال الجاحظ مطروحة في الطريق. ويعلق عبد العزيز حمودة على نص الجرجاني بأنه استطاع تطوير ثنائيتين في حركة توازٍ رائعة: الأولى ثنائية المادة الخام "الذهب أو الفضة" والمُنتج الذي يُصنَع منها "الخاتم". والثانية هي المعاني والمُنتج النهائي "القصيدة" التي تنتج عن ترتيب هذه المعاني كما هي مرتبة في العقل.[78].

إنّ الصورة عند الجرجاني معيار في الدلالة على الأشياء،والمعنى،عنده، يتجدد عندما يتعاوره الشاعران بصياغتين مختلفين،فالصورة عنده تشير إالى طريقة النظم أو الصياغة التي تتمايز بها،وتتحدد تبعاً لها قيمة النص الأدبي. يقول: "واعلم أنّ قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا،فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة،فكان تبّين انسان من انسان وفرس من فرس،بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك،وكذلك كان الأمر في المصنوعات،فكان تبّين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك،ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً،= عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"....ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[79]. فالعبرة تتأسس على الصورة،ذلك أننا في مجال الصناعات لا نستطيع تخيل مادة الذهب من دون صورة متلبسة بها كالخاتم، وكذلك الأمر في مجال الصناعة الشعرية،فإننا لا نتخيل المعنى "المادة الاولية" كالمدح والهجاء من دون صورة لفظية تُظهر ذلك المعنى.

إنّ عملية التشكيل الشعري منوطة بالصناعات الأخرى مثل أشكال الحلي،فكلاهما تتفاضل مع أبناء جنسها من خلال إحكام الصنعة ودقة العمل،وهذا ما قد يفسر إعجابنا بقصيدة دون أخرى مع أن غرضهما الشعري واحد.لذا يقدم لنا الجرجاني موقفاً نقدياً لا يقل في حداثته ونضجه عن أي موقف نقدي آخر مبيّناً "أنّ سبيل المعاني سبيل أشكال الحُليّ، كالخاتم والشنّف والسوار،فكما أنّ من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلاً ساذجا،لم يعمل صانعه فيه شيئاً أكثر من أن أتى بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتماً...وأن يكون مصنوعاً/ بديعاً قد أغرب صانعه فيه. كذلك سبيل المعاني،أن ترى الواحد منها غفلاً ساذجاً عاميّاً موجوداً في كلام الناس كلهم،ثم تراه

نفسه وقد عمد اليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني،فيصنع فيه ما يصنع الصَنَع الحاذق، حتى يُغْرِب في الصنعة، ويُدِقّ في العمل، ويُبدِع في الصيّاغة"[80].

إنّ نظرية "النظم" التي جاء بها الجرجاني لا تبتعد عن فكرة التصور الصناعي التي نتحدث عنها في هذا السياق المعرفي، فالنظم يتأسس على حسن تأليف الكلام؛ فلا نظم في الكلم ولا تأليف حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض[81]، "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه "علم النحو"، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها..."[82]. فالنظم عملية صناعية يُقصد بها توخّي معاني النحو[83]، وليس يقصد فيها مراعاة الإعراب بل يُقصد القواعد التي تجعل الكلام سليماً وجميلاً بيّناً حسن الدلالة.وتتدرج عملية النظم من ترتيب المعاني في النفس أولاً ثم اختيار الألفاظ المناسبة لها بصياغة مميزة تراعي إخراج الكلام بصورة جميلة وصياغة رائقة[84]. ولنظرية النظم عند الجرجاني أساس فلسفي مستمد من الفلسفة الأولى عند أرسطو،الذي يردّ التفاوت بين الأشياء الى علتها الصورية،أو الشكل الخاص الذي تتصور به المادة،ولذا قرن الجرجاني النظم بالصياغة والتصوير[85]. ولخص نظريته بقوله: "وجملة الأمر أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف،كلاماُ وشعراُ، من غير أن يُحدِث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه"[86].

إنّ نظرية النظم كالصناعات تتحدد قيمتها من خلال صورتها المتشكلة، وقد استطاع الجرجاني بعبقريته الفذة أن يجمع بين الثنائيتين: النظم/ صورة الصناعات، فرأى أنّ "سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور والنقوش،فكما أنّك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدّى اليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب،وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[87]. فالجرجاني يعقد مقارنة بين الرجل...وصاحبه في حالة الرسم أو النقش، وبين الشاعر والشاعر في حالة الشعر،وحتى يجعل المقارنة عادلة في الحالتين، جعل المادة الأولى أي الهيولى واحدة ؛ففي الحالة الأولى الرسام فاق صاحبه لأنّه " تهدى الى ضرب من التخير والتدبر"، ثم "اختار أنفس الأصباغ"، وأتقن "مواقعها ومقاديرها"، ثم كان نسجه أو رسمه محكماُ ومرتباً فجاء "نقشه أعجب...وصورته أغرب". وإذا طبقنا ذلك على حالة الشاعر فكلا الشاعرين تهدى الى ضرب من التخير والتدبر في أنفس

المعاني، ولكن أحدهما أجاد عملية نظمها أي "كيفية مزجه لها وترتيبه إياها"، على خلاف الآخر الذي نقل متوقفاً عند حدود المحاكاة فقط. فالمقارنة التي يجريها الجرجاني بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام[88] تتلخص في عملية الصياغة والنظم،لذلك يردّ "جمال الشعر والرسم،وكل صناعة مشابهة الى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة"[89].

لقد لجأ الجرجاني، كثيراً، وهو يشرح فكرة النظم "نظم الكَلِم" الى التمثيل عليها ومقايستها بعملية الصياغة أو بالوشي والإبريسم؛ فالنظم هو ضم الشيء إلى الشيء وفق نظام وصياغة فائقة "ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك،مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلٍ حيث وضع،علة تقتضي كونه هناك،وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح"[90]. والجرجاني بعد ذلك يشبه عملية توخي معاني النحو بعمل الصانع في ضم خيوط الإبريسم (الحرير) الى بعضها وتخيّر المواقع المناسبة لها[91]. وجدير بالانتباه في هذا الكلام الى إشكالية مهمة؛فالذي يتصور الشعر صياغة قد يرتسم في ذهنه أنّ الصائغين يصنعان سوارين أو خاتمين ليس من السهل التفريق بينهما،وكذلك الحال في صانع الحرير إذ قد يرتسم في الذهن أنّ ضم غزل الإبريسم بعضها إلى بعض لإخراج صنعة ما سيكون من الصعب التفريق بين الصنعتين، والشعر كذلك ولكن لا يمكن لشاعر أن يأتي بالمعنى عينه عند شاعر آخر إلا إذا كان عمله تكراراً لعبارات الشاعر الأول. ويحل الجرجاني الإشكالية بتقريره مبدأ "التفاوت" بين النظم والصناعات،ذلك التفاوت الذي يتحقق من خلال نظرية النظم،فإذا ضُمّت الألفاظ إلى بعضها دون أن تتوخى فيها معاني النحو لم يكن ذلك نظماً، فالفرق بين النظم والإبريسم هو فرق في "العامل العمدي" في إنشاء سياق ما[92].

إنّ أغلب المفاهيم النقدية التي وفرها عبد القاهر كانت متناغمة مع مفهومه للصنعة الشكلية،مثل نظرية "النظم" و"معنى المعنى" ؛لأنّ هذه المفاهيم تتأسس على حسن الصياغة وإبداع الصنعة والإتقان في صورة المعنى،ذلك أن صورة المعنى قرينة الصنعة الشكلية،فاهتمام الجرجاني بالصياغة جعله يتحدث عن معنى المعنى لأنّ الصياغة صورة للمعنى،والصياغة لا تتحقق في المعنى الأول أو الفكرة المجردة،بل المهم أن يعبر الشاعر عن أفكاره تعبيراً متميزاً،عن طريق ما يُحدثه من صياغة خاصة تتجاوز مرتبة الإفهام الى مرتبة التأثير،وبالتالي فإنّ معنى المعنى هي قدرة الشاعر على التفنن في الصياغة وإخراجها في صورة فائقة وتصوير بديع، تجعل المتلقي يستخلص ذلك المعنى بعد تأمّل وتفكّر.

إنّ "معنى المعنى" يكمن في المستوى الفني من الكناية والاستعارة والتشبيه، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت في الصياغة أو االصورة،ذلك أنّ سياق الكناية مثلاً يتوقف على قدرة

الشاعر على خلق سياقات شعرية، قوامها حسن الصياغة التي لا تُوصل المتلقي الى الفكرة مباشرة، وبالتالي يحتاج الشاعر الى التقاط المعنى وتشكيله تشكيلاً يرفعه من مرتبته العادية الى مرتبه لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة[93]، وذلك يحتاج من الشاعر إبداعاً في الصنعة، وإغراباً في الصياغة، ودقة في العمل،بحيث يكون سبيل الشاعر في ذلك سبيل النجار والصائغ.

الخاتمة

تناول البحث مصطلحاً من أهم المصطلحات الشعرية هو مصطلح الصناعة أو الصنعة،باعتباره المعيار النقدي الذي يؤسس لعملية الإبداع الشعري، والمعيار الذي احتكم اليه النقاد في حديثهم عن صنعة الشعر.ولما كان مصطلح "الصنعة" مستورداً من خارج الحقل الأدبي والنقدي استدعى هذا الأمر الوقوف على الارهاصات الأولى للمصطلح ومناقشتها،ثم تبيان كيفية استقباله في الدراسات الأدبية والنقدية.

تأسس المخطط التاريخي للبحث على الوقوف على جملة من النصوص النقدية القديمة التي تكشف عن فكرة ربط الشعر بالصناعة ثم محاولة تفسيرها وتحليلها بما ينسجم ومعطيات البحث. وقد توصل البحث الى أنّ شيوع مصطلح الصنعة الشعرية جاء انعكاساً لتحضر المجتمع العباسي وانتشارالصناعات والمهن فيه، وبذلك تأسس التراثان:الأدبي والنقدي على مفهوم الصنعة،نجد ذلك جلياً في بعض الأبيات الشعرية حيث تناثر في أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون أن الشعر نوع من الصناعات تحتاج الى التنميق والتزيين مثل أبيات عدي بن الرقاع،كما نجد ذلك في بعض الأقوال النقدية مثل مقولة لبيد،حيث انتقل مثل هذا الإحساس إلى الساحة النقدية فتعاملوا مع كثير من النصوص وفق هذا المنظور.

كما توصل البحث الى أن مصطلح الصنعة كان له حضور بارز عند النقاد العرب القدامى،حيث عرفوا هذا المصطلح وهم يؤصلون للممارسة الشعرية،وأشاروا اليه في جملة من نصوصهم النقدية، كمحاولة لتفسير ربط الشعر بالصناعة بدءاً بابن سلام الجمحي وانتهاء بعبد القاهر الجرجاني،بيد أنّ الفكرة المعرفية التي انطلق منها كل ناقد وهو يؤصل لهذا المفهوم مغايرة لغيره من النقاد ؛فابن سلام أشار إلى مفهوم الصنعة وهو يتحدث عن فكرة الانتحال في الشعر،والجاحظ أشار إلى المفهوم وهو يتحدث عن قضية اللفظ والمعنى، وابن طباطبا تحدث عنها وهو يؤسس لنظرية شعرية مبنية على الذوق الفني،وقدامة تحدث عنه وهو ينظّر لعلم الشعر القائم على الجودة والرداءة، وعبدالقاهر تحدث عن علاقة الشعر بالصنعة من خلال مفهوم الصورة أوالتصوير والصياغة.

The Industry of Poetry from the perspective of Old Arabic Criticism from Ibn sallam to Abdel-Qaher Al-jurjani

Rami Salm, *Assistant Professor of Ancient Literature and Criticism, Taibah University, Yanbu Branch, Saudi Arabia.*

Abstract

This research paper handles an issue of criticism; which is dealing with poetry as an industry, like other industries, in terms of its creativity or value as this issue attracted the attention of old Arab critics who presented critique scripts illustrating either a link between the poetic approach and the industrial one or an explanation of the poetic creativity process through its connection with material industries. Accordingly, this research aims at investigating the early steps of the industry concept in the old Arabic criticism, analyzing its dimensions, and clarifying how it was borrowed into literary and criticism fields. It also aims at tracking this concept in Arab critics' books and trying to analyze it in light of their vision of poetic creativity.

قدم البحث للنشر في 2011/4/28 وقبل في 2011/10/9

الإحالات والهوامش:

1) حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي،مكتبة الزهراء، 1985، ص155
2) عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم،،مؤسسة الثقافة الجامعية،1979،ص188.
3) طه أحمد ابراهيم،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الكتب العلمية – بيروت،1989،ص101-102.وانظر ابن رشيق،العمدة في صناعة الشعر،تح النبوي عبد الواحد شعلان،مكتبة الخانجي – القاهرة،2000،ص208.
4) ابن منظور:لسان العرب،مراجعة يوسف البقاعي وابراهيم شمس الدين،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،بيروت،ط2005،1،2: 2264. الفراهيدي:معجم العين،تح مهدي المخزومي،مؤسسة الأعلمي،بيروت، 1988، مادة صنع. ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الجيل- بيروت،ط2، 1999،ج3،مادة صنع. التهانوي:كشاف اصطلاحات الفنون،تقديم واشراف رفيق العجم،تح علي دحروج،مكتبة لبنان –ناشرون،1996، 2: 1097.

5) عثمان موافي:الخصومة بين القدماء والمحدثين،ص188.وللصنعة معنى خاص يطلق على البديع ومحسناته المختلفة
6) مجدي توفيق:مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993،ص144.وانظر: عثمان موافي،المرجع السابق،ص188.أحمد مطلوب:معجم مصطلحات النقد القديم،مكتبة لبنان ناشرون،2001،ص276.محمد مندور:الأدب وفنونه،دار المطبوعات العربية،1961،ص9.
7) المرجع السابق، ص144.
8) مصطفى درواش:خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول،منشورات اتحاد الكتاب العر بي،2005،ص24.
9) عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر في النقد القديم،مؤسسة الشباب- القاهرة،1981، ص71.
10) مجدي توفيق: مفهوم الابداع الفني، ص144.
11) تمام حسان: الأصول دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة العامة للكتاب- القاهرة، 1982، ص11 وما بعدها.
12) عوض أحمد العلقمي:صناعة الشعر عند قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري،رسالة ماجستير،اشراف زيد ثابت،جامعة عدن، 2006،ص64.
13) عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،ط3،1974، ص325.
14) السابق السابق،ص323.
15) السابق نفسه، ص324.
16) أبو هلال العسكري:الصناعتين،تح مفيد قميحة،دار الكتب العلمية – بيروت،ط2،1989،ص43.
17) إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الثقافة – بيروت،ط4،1983، ص29. انظر تعريف المصطلحات عند ابن أبي الإصبع المصري في تحرير التحبير،تح حفني محمد شرف،1995. الصفحات على الترتيب:314،302،263،260،228.
18) صبحي كبّابة:الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب العربي،1997،ص90. وانظر إحسان عباس: تاريخ النقد الادبي، ص29.
19) المرجع السابق: ص90-91.
20) احسان عباس:تاريخ النقد،ص50. الطيلسان:ضرب من الأكسية ليس بعربي وأصله فارسي. لسان العرب،3: 2400.
21) انظر: السجلماسي:المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علال الغازي،مكتبة المعارف – المغرب،1980،ص520-523.شرح البرقوقي لديوان المتنبي،4: 101.محمد الخبّاز:

مواصفات القصيدة الجملية لدى شعراء العصر العباسي،مجلة جذور، عدد25،2007، ص276-277.

22) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده،تح النبوي عبد الواحد شعلان،مكتبة الخانجي- القاهرة،2000، 1: 187.

23) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص326.

24) فينسنتي كانتارينو:علم الشعر العربي،مرجع سابق،ص70.

25) محمد زغلول سلام:تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،منشأة المعارف بالاسكندرية،1994،ص9.

26) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية،ص324.وانظر ص219.

27) محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر،السفر الأول،ص7.

28) يقوم الأدب على ملكات ثلاث:منتجة،وناقدة، ومتذوقة.انظر بدوي،أحمد أحمد:أسس النقد الأدبي عند العرب،دار نهضة مصر،ص81.وقد أشار محمد زغلول سلام الى أن ملكة الذوق ثلاثة أقسام:الأول الطبع وهو استعداد طبيعي عند الناقد.والثاني الحذق وهي قوة يكتسبها بالدربة والممارسة. والثالث الفطنة وهي جماع الاثنين.انظر تاريخ النقد الأدبي،ص13.

29) محمد حسن عبدالله:مقدمة في النقد الأدبي،دار البحوث العلمية،1981،ص511.وانظرأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين الطائيين،تح أحمد صقر،دار المعارف،ط4، 1960، 1: 411.

30) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ المتنبي،ص5.نقلاًعن عزالدين اسماعيل:الأسس الجمالية ص219.

31) الآمدي:الموازنة بين الطائيين،1: 411.

32) ابن قتيبة:الشعر والشعراء،تح أحمد محمد شاكر،دار المعارف – القاهرة،1982،ص29.

33) شانها: الحق بها العيب. من يحوكها: من يتصدى لنسجها. ثوى وفوّز:مات. جرول:لقب للحطيئة. يتمثل: يشتهر كالمثل

34) ابن قتيبة:المرجع السابق، ص30. السناد:عيب في القافية.المثقّف: من يقوّم الرماح. القناة:الرمح. منادها:اعوجاجها

35) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة،ص27.

36) أبو حيان التوحيدي: المقابسات،تح حسن السندوبي،دار سعاد الصباح- الكويت،ط2، 1992،ص314.

37) للاطلاع حول مفهوم الصنعة والتنقيح الشعري انظر: محمد مصطفى أبو شوارب:موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين،دار الوفاء-الاسكندرية،ط1،2003،ص26.التوحيدي، الهوامل والشوامل،1: 272.أدونيس،مقدمة للشعر العربي،دار العودة – بيروت،ط3،1979، 69-71.الاردستاني، قانون البلاغة، ص81-82،نقلا عن محمد العمري،البلاغة العربية أصولها وامتداداتها،ص52.

38) ابن سلام الجمحي:طبقات فحول الشعراء،ص5-7.

39) نفسه،ص7.

40) مسلك ميمون:التأصيل الاجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي،عالم الفكر،المجلد 30،العدد2،2001،ص142.ونستذكر هنا مقولة انطوان كوييل:على الرسم أن يفعل بالعين ما يفعله الشعر بالأذن.

41) المرجع السابق:الصفحة نفسها.

42) أبو عمرو بن بحر الجاحظ:الحيوان،تح عبد السلام هارون،المجمع العلمي العربي الاسلامي-بيروت،ط3،3،1969: 132.

43) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي،دار المريخ للنشر – الرياض،1984،ص156.

44) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

45) وليد قصّاب: دراسات في النقد الأدبي،دار العلوم – الرياض،1403هـ، ط1،ص81.

46) جابر عصفور:مفهوم الشعر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5،1995،ص361.

47) أرسطو:الطبيعة،تر اسحق بن حنين،تح عبد الرحمن بدوي،الدار القومية – القاهرة،1،1964: 100-101.وانظر ابن سينا:الشفاء قسم السماع الطبيعي،تح جعفر آل ياسين،دار المناهل،1996،ص111-112.ماجد فخري: أرسطوطاليس،المطبعة الكاثوليكية-بيروت،ص85

48) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة،سلسلة عالم المعرفة – الكويت، 2001،ص463.يرى جابر عصفور أن مصطلح التصوير عند الجاحظ يحقق جملة من المبادئ. انظر الصورة الفنية،254-255.

49) جابر عصفور:مفهوم الشعر،ص23.

50) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

51) ابن طباطبا:عيار الشعر،تح محمد زغلول سلام،منشأة المعارف –الاسكندرية،1984،ص11

52) المصدر السابق،ص11

53) نفسه،الصفحة نفسها

54) يسمي احسان عباس أدوات الشاعر بالمجال المعرفي،ويسميه يوسف بكار بالإطار الشعري،انظر يوسف بكار: الوجه الآخر،دراسات نقدية،دار الثقافة،1986، ص9.

55) جابر عصفور: مفهوم الشعر،ص30.
56) ابن طباطبا:عيار الشعر،ص11.
57) المصدر السابق:11.
58) نفسه:الصفحة نفسها.
59) نفسه،ص12.
60) احسان عباس:تاريخ النقد الأدبي،ص32-33.
61) عيار الشعر:ص14,وانظر نصه ص126.
62) المصدر السابق:ص155
63) راجع مادة"التوليد"عند احمد مطلوب:مصطلحات النقد العربي القديم،ص196-197.وانظر نص ابن طباطبا،ص80.
64) عيار الشعر:ص81.
65) المصدر السابق:ص80.
66) تعود الارهاصات الأولى لثنائية الهيولى (المادة) والصورة الى أرسطوطاليس،الذي ذهب الى أنّ كل شيء مصنوع لا بدّ له من هيولى وصورة أي شكل ومادة،والعلاقة بينهما وثيقة فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل دون صورة.وعلى الرغم من التلازم بينهما إلا أنّ أرسطو يقرر أنّ القيمة تترتب على الصورة وليس على المادة،ويطرح على ذلك مثال "المنضدة".للمزيد انظر رامي سالم،المادة والصورة في النقد العربي القديم،رسالة ماجستير،اشراف الدكتور زياد الزعبي،جامعة اليرموك،2002.الفصل الأول
67) قدامة بن جعفر:نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية – بيروت،1956،ص64-65.
68) عصفور:مفهوم الشعر،ص97.وانظر:شكري عيّاد:كتاب أرسطوطاليس في الشعر،ص238. حمودة،عبد العزيز: المرآيا المقعرة،ص275.
69) قدامة:نقد الشعر، ص65 – 66.
70) عز الدين اسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي،ص218.
71) لمعرفة المزيد عن تأثر قدامة بأرسطو راجع ابراهيم سلامة:بلاغة أرسطو بين العرب واليونان،مكتبة الانجلو المصرية،ط2،1952،الفصل الخاص بقدامة بن جعفر.
72) شكري عيّاد: بين الفلسفة والنقد، منشورات دار أصدقاء الكتاب، 1992، ص39- 40.
73) نقد الشعر:ص68.
74) المصدر السابق:ص66.

75) نفسه: الصفحة نفسها.
76) عصفور: الصورة الفنية،ص278.
77) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،ط3، 1992،ص254-255.
78) حمودة: المرآيا المقعرة، ص278.
79) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص508.
80) المصدر السابق: ص422 – 423
81) نفسه:ص4.
82) نفسه:ص81.
83) نفسه:ص370.
84) نفسه:ص54.
85) عصفور: الصورة الفنية،ص316- 317.
86) دلائل الاعجاز: ص488.
87) المرجع السابق:ص87-88.
88) أشار جابر عصفور في دراسته القيمة "الصورة الفنية" الى الجوانب المشتركة بين عمل الشاعر وعمل الرسام وربطها بالفلاسفة المسلمين.انظر الصفحات 281-284.
89) عصفور: الصورة الفنية، ص287.
90) دلائل الاعجاز:ص49.
91) المرجع السابق،370 – 371.
92) احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي،ص425.
93) جابر عصفور،الصورة الفنية،ص321.

قائمة المصادر والمراجع:

ابراهيم، طه أحمد. (1989). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الكتب العلمية – بيروت،
ابن رشيق. (2000). **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحرير: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي- القاهرة، الجزء الأول.
ابن سينا. (1996). **الشفاء قسم السماع الطبيعي**، تحرير: جعفر آل ياسين، دار المناهل.
ابن طباطبا. (1984). **عيار الشعر**، تحرير: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف –الاسكندرية.
ابن قتيبة. (1982). **الشعر والشعراء**، تحرير: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – القاهرة.

ابن منظور. (2005). **لسان العرب**، مراجعة يوسف البقاعي وابراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، الجزء الأول.

أبو شوارب، محمد مصطفى. (2003). **موقف النقاد والبلاغيين من الشعراء المحدثين**، دار الوفاء- الاسكندرية، ط1.

أرسطو. (1964). **الطبيعة**، ترجمة: اسحق بن حنين، تحرير: عبد الرحمن بدوي، الجزء الأول، الدار القومية – القاهرة.

اسماعيل، عزالدين. (1974). **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ط3.

بكار، يوسف. (1986). **الوجه الآخر**، دراسات نقدية، دار الثقافة.

التهانوي. (1996). **كشاف اصطلاحات الفنون**، تقديم واشراف رفيق العجم، تحرير: علي دحروج، مكتبة لبنان –ناشرون، الجزء الثاني.

التوحيدي، أبو حيان. (1992). **المقابسات**، تحرير: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح- الكويت، ط2.

توفيق، مجدي. (1993). **مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجاحظ، أبو عمرو بن بحر. (1969). **الحيوان**، تحرير: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الاسلامي- بيروت، الجزء الثالث، ط3.

الجرجاني، عبد القاهر. (1992). **دلائل الاعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط3.

الجمحي، محمد بن سلام. (د.ت). **طبقات فحول الشعراء**، قرأه محمود محمد شاكر، السفر الأول.

حسّان، تمام. (1982). **الأصول دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، الهيئة العامة للكتاب- القاهرة.

حمودة، عبد العزيز. (2001). المرايا المقعرة، **سلسلة عالم المعرفة** – الكويت.

درواش، مصطفى. (2005). **خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول**، منشورات اتحاد الكتاب العر بي.

السجلماسي. (1980). **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحرير: علال الغازي، مكتبة المعارف – المغرب.

سعيد، عدنان. (1987). **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، دار الرائد العربي – بيروت.

سلام، محمد زغلول. (1994). **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، منشأة المعارف بالاسكندرية.

سلامة، ابراهيم. (1952). **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، مكتبة الانجلو المصرية، ط2،

طبانة، بدوي. (1984). **قضايا النقد الأدبي**، دار المريخ للنشر – الرياض.

طبل، حسن. (1985). **المعنى الشعري في التراث النقدي**، مكتبة الزهراء، ط1.

عباس، احسان. (1983). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة – بيروت، ط4.

عبدالله، محمد حسن. (1981). **مقدمة في النقد الأدبي**، دار البحوث العلمية.

عثمان، عبد الفتاح. (1981). **نظرية الشعر في النقد القديم**، مؤسسة الشباب- القاهرة.

العسكري، أبو هلال. (1989). **الصناعتين**، تحرير: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية– بيروت، ط2.

عصفور. (2003). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الكتاب–القاهرة.

عصفور، جابر. (1995). **مفهوم الشعر**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5.

عيّاد، شكري. (1992). **بين الفلسفة والنقد**، منشورات دار أصدقاء الكتاب.

قدامة بن جعفر. (1956). **نقد الشعر**، تحرير: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية.

قصّاب، وليد. (1403هـ). **دراسات في النقد الأدبي**، دار العلوم – الرياض، ط1.

كبّابة، صبحي. (1997). **الخصومة بين الطائيين**، منشورات اتحاد الكتاب العربي.

مطلوب، أحمد. (2001). **معجم مصطلحات النقد القديم**، مكتبة لبنان ناشرون.

مندور، محمد. (1961). **الأدب وفنونه**، دار المطبوعات العربية.

موافي، عثمان. (1979). **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم**، مؤسسة الثقافة الجامعية.

الدوريات العربية:

1) الخَباز،محمد:مواصفات القصيدة الجملية لدى شعراء العصر العباسي، جذور، عدد25،2007.
2) ميمون،مسلك:التأصيل الاجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي،عالم الفكر،م 30،العدد2،2001.

الرسائل الجامعية:

1) سالم، رامي. المادة والصورة في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير، اشراف الدكتور زياد الزعبي، جامعة اليرموك، 2002.
2) العلقمي، عوض أحمد. صناعة الشعر عند قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري، رسالة ماجستير، اشراف زيد ثابت، جامعة عدن، 2006.

رمز العنقاء في شعر محمود درويش

خالد عبد الرؤوف الجبر *

ملخص

كان انبعاث رمز العنقاء الأسطوريّ في شعر محمود درويش متّصلاً مباشرة بمسار القضية الفلسطينية، وبمسيرته الشعرية أيضا؛ فالظّهور العارم للرمز كان بعد الخروج من بيروت وتحطُّم الحلم لديه. كان رمز العنقاء قبل 1982 قد ظهر بصورة مباشرة مرة واحدة في ديوانه (أحبّك، أو لا أحبّك، 1972) في قصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا).

ظهرت العنقاءُ في شعره حينَها ناقصةً، لكنّها في (مديح الظلّ العالي، 1982) دُعِيت بعُنفُوان لتقوم من رمادِها دون جدوى، ثمّ ماتت أو كَمَنَتْ في الشّعرِ موازيةً بذلكَ مواتًا واقعيًا حينَما دخَلت القيادةُ الفلسطينيّة في نفقِ المفاوضاتِ، وتخلّت عن خيار النّضال، وكانَ درويش قريبًا من مصدر القرار حينَها، ومطّلعًا على ما يجري. وكذلك ظهرت في بكائيّاته (ورد أقلّ، 1986) لكنّه بدأ يشتقّ لها طريقًا أخرى، وظهر ذلك الاشتقاق في ديوانه (أرى ما أريد، 1990)، حين بدأ درويش يُعلنُ صراحةً رغبتَه في التحوُّل بذاتِه وبشعره في اتّجاه آخر. هكذا، صارت العنقاءُ تخرجُ من رمادِه هو لا من رماد شعبه، وقد توّج هذا المسار بالظّهور الفاجع للرمز في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟، 1995) حيث ظهر رمز العنقاء أربع مرّات، وكان لصيقًا بالذّات الشاعرة الفردية أكثر من لُصُوقه بالذّات الفلسطينية الجمعية، ثمّ أكّد تحوّله هذا الذي طرأ بعد أوسلو بتحوّله الحادّ بالرّمز ليكون دالاً على أسطورته الخاصّة في (جدارية محمود درويش، 1999) بعد تجربة المرض المريرة والزيارة الكاسرة لفلسطين سنةَ 1996 لأوّل مرّة منذ خُروجه منها سنةَ 1971، حيث أصبحَ لهُ مقرُّ إقامةٍ في رام الله، وقد برز رمز العنقاء في الجدارية أربع مرات أيضا.

وبين الألم والأمل والحيرة والارتباك في (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) كما يُبرز التساؤل، والتصميم والعزيمة والحرص على الحياة كما في (الجدارية)، كان الانبثاق برمز العنقاء الخضراء الذّاتية في ديوانه (لا تعتذر عمّا فعلت، 2004)، والإحساس بالانكسار في ديوانه (كزهر اللوز أو أبعد، 2006).

توظيف الأسطورة والرّمز الأسطوريّ:

يمثّل توظيف الرّمز الأسطوريّ في الشّعر النّاضج محاولةً مقصودةً من الشّاعر "للارتفاع بالقصيدة من تشخُّصها الذّاتيّ إلى إنسانيّتها الأشمل والأعمّ... فالأسطورةُ توحِّدُ الجُزئيّ والكلّيّ،

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا، عمان، الأردن.

ويندمج في كينونتِها الذّاتيّ بالموضوعيّ، وتتعدّى الوعيَ المفرَدَ لتلتصقَ بالوعيِ الجمعيّ"[1].

وتمثّل الأسطورةُ في حدّ ذاتِها رصيدًا معرفيًا، وإن يكُن غيرَ منطقيّ في الآن نفسه، لكنّ الفردَ يمكنُ أن يستعيدَه. وتكمنُ قيمةُ الأسطورةِ الرّئيسةُ بوصفِها رصيدًا معرفيًا ثقافيًا معقّدا[2] في "حفاظِها حتّى عصرنا هذا، وعبرَ أشكال مترسِّبة، على أنماط من التّفكير والمُعاينة كانت، ولم تزل، صالحةً لنوعٍ معيّن من الاكتشافاتِ التي سمحت بها الطّبيعةُ انطلاقاً من تنظيم العالم المحسوس واستثماره"[3].

ولعلّنا - لهذا السبب- نستطيعُ عبرَ الأسطورةِ، اكتشاف ضروبٍ من الصّياغات الإنسانيّة المتنوّعة التي تعبّر عن قلقٍ وجوديّ، يبحثُ عن إجابات لأسئلة تمسُّ الوجودَ الإنسانيّ برمّتِه. إنّ الأسطورة، والرّمزَ الأسطوريَّ صِنْوَها المستمدَّ منها والذي يُحيلُ عليها، يقدّمان، إذن، في جوهرِهما حلاً يوازي الإعجازَ بالرّبط العُضويّ بين الواقعِ الإشكاليّ من جهة، والخبرة الأوّليّة للإنسان في صراعِه من أجل تحقيق وجودِه المعرفيّ في الكون من جهة أُخرى[4]. وتكمنُ خلفَ اللغة الشّعريّة، حتّى لو كان الشّعرُ تعبيرًا حارًّا عن تجربةٍ ذاتيّة في صورة غِنائيّة، "طبقةٌ من الإشاراتِ والرّموزِ الأسطوريّة، ويترسّبُ قدْرٌ من لُغة الإنسانِ الأولى، بكلّ ما فيها من تجسيدٍ للأهواء والمشاعر، ومن بثٍّ الحياةِ في الأشياء، ومن إحساسٍ بوَحدةِ الكونِ والإنسان وَحدةً تجعلُهُ جُزءًا من الكيان الحيِّ الخالد"[5].

والأسطورةُ حِكاية، أو شِبهُ إله، أو كائن خارق، تفسِّرُ بمنطق الإنسانِ البدائيّ ظَواهرَ الحياة والطّبيعة والكون والنّظام الاجتماعيّ وأوّليّات المعرفة. وهي تنزع في تفسيرها إلى التّشخيص والتّمثيل والتّحليل، وتستوعبُ الكلمةَ والحركةَ والإيقاع[6]. ويرى بعض الباحثين أنّ الأسطورةَ تمثّل ذاكرةَ الإنسانِ البدائيّ في تصوُّره للعالم المحيط به[7]. ويكونُ التّفسيرُ الأسطوريّ بهذا تعبيرا عن دراما النّفس الإنسانيّة الدّاخليّة اللاواعية التي تمثّل المجموع بأساليبَ بدائيّة[8]. إنّها إذن محاولةٌ لاكتشافِ نظام هذا الكون والعلاقات الخفيّة التي تكمنُ وراءَ ظواهره[9]؛ أي إنّها محاولةٌ لتفسير الغامض بما لعلّه يَتغيَّرُ مع الزّمن!

ولعلّ أبسطَ تعريفاتِ الرّمز هو ما نجدُه في قاموس "وبستر" من أنّ الرّمزَ يُمكنُ أن يُعرَّفَ "بشيءٍ مُجرّد، كطيرِ الحَمامِ رمزًا للسّلام، واللون الأحمر رمزًا للخطر"[10]. ولأنّ ثمّة تعريفاتٍ متعدّدةً للرّمز، ولأنّ تحديدَ المقصودِ بالرّمزِ تحديدًا دقيقًا صَعبٌ ومعقّد، فإنّ كثيرًا من النقّاد يقبلونَ اللفظَ على علاّتِه، ويكتفونَ في الأغلبِ بتوضحِ العلاقةِ بين الرّمز والفكرة التي يرمُز إليها، فقد تُطلَقُ الكلمةُ على كلّ ما يتضمّنُ أو يَشي بمعنىً آخرَ غيرِ معناهُ الظّاهر، مثل الغيوم كمؤشّرات

رمزيّة للمطر، أو قد تُستَخدَمُ بديلاً عن بعض العلاماتِ المتّفق عليها اجتماعيًا، مثل اللون الأحمر للخطر، وقد تُستَخدَمُ للتّعبيرِ بشكل عامّ وغامضٍ كالرّمزيّة في الشّعر أو في الفنّ[11].

ومع تنوُّعِ مصادرِ الشّاعرِ التي يستقي منها رُموزَه، ومع إمكانيّةِ حملِ تلك الرّموز مضامينَ متنوّعةً لدى شُعراء متعدّدين، فإنّ للشّاعر رُموزَه الخاصّة به، وينبغي لتلك الرّموز أن تكونَ قادرةً على حمل معانٍ تُوصلُها إلى المتلقّي، وإلاّ فإنّها تُصبحُ من قبيلِ التّعميةِ والإلغاز. وإذا كانَ الإبداعُ تحقيقًا لرؤيةِ المبدعِ الخاصّة التي تؤدّي فيها الرّموزُ دورًا أساسيًا، فإنّه لا يمكنُ للرّموزِ أن تكونَ خاصّة بكلّ معاني الكلمة، وإلاّ عجز الجهدُ عن إدراكِها، وأصبحَت مُخلّةً بوظيفتِها الإبداعيّة والدّلاليّة[12]. والشّاعر الذي يتقنّعُ بالرّمز الأسطوريّ "لا يمكنُه أن يعبّر عن تجربته من خلاله بشاعريّة متميّزة، إلاّ إذا امتلكَ طاقةً فنّيّة تمكّنُه من إيجادِ بنيةٍ مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضويّة متماسكة"، وتكونُ رؤية الشّاعر، أو رؤياهُ، في هذه الحالة حصيلةً للعناصر الدّراميّة المتفاعلة في السّياق الإبداعيّ الذي جمع تلك العناصر، ودمَجها فامتزجت بصورة كلّيّة[13].

ويطرحُ بعضُ الباحثينَ أسئلةً فيما يتعلّقُ بتوظيفِ الأسطورة والرّموز الأسطوريّة، بوصفه تجسيدًا لعلاقةِ الشّاعر العربيّ بالتّراثِ القوميّ الخاصّ أو الإنسانيّ العامّ، قائلاً[14]: "كيفَ تكونُ العلاقةُ بين الشّاعر والموروث من زاويتي التأثّر وإعادة التّشكيل؟ وكيفَ يكونُ هذا الموروثُ قابلاً للتّحوُّل إلى طاقة جديدة في شكلٍ فنّيّ جديد، دونَ أن يزيّف القديمَ أو يصبحَ الحديث إعادةً له؟"، ويسوِّغُ هذين السّؤالين بأنّهما ينفيانِ ثُنائيّةَ "الأصالةِ والمعاصرة، ليُرَى الزّمنُ أمام المبدع واحدًا، ويُرى الموقفُ الإنسانيّ هو المعيار". وكأنّ توظيفَ الأسطورة والرّموز الأسطوريّة تحقيقُ لرغبةٍ مُلحّةٍ لدى الشّعراء العربِ في استلهامِ التّجاربِ الخاصّة والعامّة لبثّ طاقاتٍ جديدةٍ في القصيدةِ العربيّة، بما يجعلُها انبعاثاً مُقابلاً للرّغبةِ في الانبعاثِ على مستوى الأمّة باستلهامِ عناصرِ القوّة، واستمدادِ الطّاقاتِ المُختزنةِ في التّجاربِ الإنسانيّة كلّها؛ فكأنّ هذه الحركةَ الواعيةَ حركةٌ ذاتُ اتّجاهينِ في آنٍ معًا، فهي تستمدُّ من التّراثِ وتعودُ إليه، مؤكّدةً أنّ هذه العلاقةَ بين التراثِ والمعاصرةِ تصهرُ الماضي والحاضرَ في بوتقة واحدةٍ[15]، في مُحاولةٍ لتكريسِ الوجودِ امتدادًا: في الزّمانِ قديمًا، وفي الحاضرِ رُسوخًا، وفي المستقبلِ أملاً منشودًا.

وقد أصابَ نورثروب فراي كبدَ الحقيقةِ حينَما نظرَ في العلاقةِ بين الشّعر والأسطورة بوصفِهِ وُلِدَ من رحمِها، بل إنّ "الأجناسَ الأدبيّةَ كلّها تَدينُ في طُفولتِها لأحضان الأسطورة التي تضمّنت التّعبيرَ الأصيلَ عن الدّياناتِ القديمة"[16]، بما لعلّهُ أصبحَ مقرّرًا في النّقد الأدبيّ. وينظرُ بعض الباحثين إلى أنّ الأساطيرَ هي التي شكّلت نُقطةَ الانبثاقِ التّاريخيّة للأدب، وتنبعُ سطوةُ الأساطيرِ على الشّعر بخاصّة من قُدرتِها المؤثّرة في تخليقِ الدّوافعِ والحوافزِ على الإبداع الشّعريّ، وإمدادِ الشّاعر بطاقاتٍ روحيّة هائلة ممتدّة، كما أنّها تمنحُه المفاهيمَ والأنساقَ التي يشكّلُ قصيدتَهُ في

ضَوئها، ويبني عليها هياكلَهُ، ويستمدُّ منها النصُّ قدرتَه على الإثارة؛ وهكذا تضحي الوظيفةُ الحقيقيَّةُ للأدبِ في معالجتِه للقضايا الإنسانيّة هي مواصلةَ مسعى الأسطورة لخلقِ مكانٍ ذي معنىً للإنسانِ[17].

وفي الأساطيرِ خصائصُ فنّيّة جعلتها محطّ اهتمامِ الشّعراء، وأهمُّ خصائصِها صياغتُها الفنّيّة، ومنحاها في التّصوير والتشكيلِ الفنّيّ، بل لعلّ الشّاعر وصانعَ الأسطورةِ يعيشانِ في عالَمٍ واحدٍ مشتركٍ في كثير من جَوانبه، فلديهما موهبةٌ أساسيّة واحدة هي القدرةُ على التّشخيص، ولا يستطيعانِ التأمُّلَ في شيءٍ من دونِ أن يمنَحاهُ حياةً داخليَّةً، وشكلاً إنسانيًا[18]. ولعلّ هذه الخصائص التي تجسّدها الأساطيرُ بلُغتِها، من قدرتِها على التّشخيص، وإضفاء الحياةِ الدّاخليّة والشّكل الإنسانيّ على مُعطياتِ الطّبيعةِ، وهذه اللغة الفطريّة النّفّاذة، والصّور البيانيّة القادرة على الإحاطة والكشف، وهذه القدرة الطّليقة للخيال الإنسانيّ على اختراقِ عالمِ المظاهر الطبيعيّة خارجَه، وعالَم النّفس الإنسانيّة داخله، للبحث عمّا وراءَهما أو محاولة تحليلهما وتفسيرهما- لعلّها هي ما يخلّق علاقةً متينةً بين الشّاعر وعالم الأساطير[19]. لقد قدّمت الأسطورةُ المنبعَ والنّموذجَ المؤثّرين في الأدب، وأدّت دورَ النّموذج المُحَاكَى في علاقتِها بالأدب، والحامل للمعرفة من جهة، والدّاعم لليقين الرّوحيّ والاجتماعيّ من الجهة الثانية. ويبدو أنّ هذا التّوافق والتّكامُل بين الشّعر والأسطورة قد انتهى "إلى توفّر النّتاج الشّعريّ في أشكالٍ ملحميّة يستمدُّ منها كثير من الشّعراء العِظَام، مثلما حدثَ في الشّعر الكلاسيكيّ الأوروبيّ باقتباسِ الطّرق الرّوحيّة الأسطوريّة في التّراث القديم"[20].

ولعلّ مسألةَ توظيفِ الأسطورة في الشّعر عمليّة معقّدةٌ؛ لأنّها مسألةٌ فنّيّة بالدّرجة الأولى[21]، تخضعُ لكثيرٍ من التّشابُكاتِ الفنّيّة واللغويّة مع سائرِ عناصر القصيدةِ؛ وإلاّ برزت ناتئةً غيرَ منسجمةٍ في التّشكيل الفنّيّ، وفقدت لُحْمَتها. وقد نجدُ مستوياتٍ لتوظيفِ الأسطورة في الشّعر العربيّ كما يرى صلاح عبد الصّبور بقوله[22]: "وقد رأينا منها مستوياتٍ مختلفة في تراثنا الشّعريّ الحديث، واستطعنا أن نقبلَ بعضًا منها حينَ وجدْناهُ عُنصرًا فنّيًا مندمِجًا في كيان القصيدة، يؤازرُ عناصر القصيدة الأُخرى في جلاء صُورِها، وحمل إيحاءاتِها. ولكنّنا أيضًا لم نستطع أنْ نقبلَ كثيرًا من صُور استعمال الأسطورة حينَ وجدناها غير لصيقة بالقصيدة، منفصلةً عنها بغضّ النّظر عن ذلكَ الرّباطِ الواهي من التتابُع الشّكليّ".

والجديرُ بالاعتبار هنا أنّ مسارَ الاتّجاه الأسطوريّ في الشّعر العربيّ المعاصر لم يتوقّف شريانُه عن التّدفُّق منذ السيّاب وأدونيس وعبد الصّبور وحاوي وغيرهم؛ غير أنّ الشّعراء اختلفوا وتمايزُوا في مقدار شغفِهم بالأساطيرِ؛ فبعضُهم "يُكثرُ منها، وبعضُهم الآخرُ يقفُ بين الانتقادِ منها

والابتعادِ عنها، وشعراءُ العراقِ ولبنان على وجه العُموم لا يجدونَ غضاضةً في تطلُّبها من أيّ مصدر؛ أمّا شعراء مصر مثلاً فيُقبلونَ على بعضها ويتحفّظون تجاه بعضها الآخر"[23]. وقد أفادت القصيدة العربيّة المعاصرةُ أبعادًا جديدةً حينَما استندت إلى الأسطورة، واستقت منها لُغتها وفكرتَها، خاصّةً ما فيها من معانٍ عميقةٍ تُوفّر للقصيدةِ تعبيرَها الرّمزيّ الغنيّ بالطّاقاتِ الثّوريّة المتجدّدة، ورفدَتها بثراء الرّؤية وسَعة الأفق ودَهشة الإحساس بالحياة على نحو خاصّ، بما جعلَ شعراء الحداثة العربيّة يقصُدونَ المنابعَ الأسطوريّة مستكشفينَ أبعادَها الوجوديّة الفلسفيّة[24]، في ظلّ أزماتٍ وجوديّة كُبرى عاشتها الأمّة.

إنّ توظيفَ الشّعراء العرب للأسطورة والرّموزِ الأسطوريّة منذ مطلع القرن العشرين ليسَ أمرًا جديدا، خاصّةً الرّموزَ التي "تنتمي إلى حضارتهم القوميّة، وإلى الحضارات الإنسانيّة الأُخرى، بل إنّ معظم شعرائنا... قد لجأوا إلى الأساطير الإغريقيّة والفينيقيّة والمصريّة القديمة في نتاجهم"[25] الشّعريّ، ويفترضُ بعض الدّارسين أنّ "وعي الشّاعر العربيّ المعاصر بتُراثِه واضحٌ في هذا النّتاج الشّعريّ العربيّ منذ البارودي"، ويؤكّد أنّ "فنيّة التّعامُل مع الرّمز القديم والاستفادة منه في نسيج النّصّ الشّعريّ"[26] دليلٌ على ذلكَ الوعي، وتأكيدُ لنُضجِ الشّاعر العربيّ ومهارتِه في تشكيلِ قصيدتِه. وقد استأثرت الأساطيرُ ورموزُها وحكاياتُها باهتمام كثير من الشّعراء العرب المعاصرين، خاصّة في الخمسينيّات والستّينيّات من القرن العشرين، بل يكادُ النّزوعُ إلى الأساطيرِ يكونُ السّمةَ العامّة للشعراء العرب في عصرنا الحديث حتّى قال أحدُ الباحثين[27]: "إنّ الأدب الآنَ كما لو كانَ يبدأُ من جديد ليعيشَ عصرَه، عليهِ أن تكونَ بدايتهُ الأسطورة".

وقد خلص بعضُ الباحثين في مُحاولتِه التّأريخَ للخيالِ الإنسانيّ مؤصّلاً لعلاقةِ هذا التّأريخِ بالأسطورةِ، إلى أنّ مسارَ الخيالِ الإنسانيِّ ينقسمُ إلى ثلاثةِ عُصور هي: عصرُ الآلهة، وعصرُ الأبطالِ، وعصرُ الإنسان. وقد رأى أنّ الباحثَ عن نُشوءِ الشّعر لا بدّ له من استكشافِ ذلكَ في العصرين الأوّلين، وأنّ الشّاعر الحديثَ ينظرُ إلى عالم الآلهة والأبطالِ نظرتَهُ إلى الفردوس المفقود، ويحنّ إلى هذا العصرِ الذّهبيّ للشّعر حينَ كانت الأشياءُ مليئةً بالألوهيّة[28]. هكذا، أضحت حاجةُ الشّاعر الحديثِ إلى الأسطورةِ تعني حاجتَهُ إلى مشاركة المجتمع ليجدَ ذاتَهُ من خلالِ الأسطورة، وأضحت إحدى مميّزات الفنّ أنّه لا يفرّطُ أبدًا في عصر الآلهة، لأنّه مصدرُ الخلق الخياليّ الذي لا ينضَب[29].

ولعلّ الحديثَ عن مُحاولةِ المنهجِ الأسطوريّ لاستكشافِ مشابهَ بينَ لغةِ الشّعر وطريقة تناولهِ وتشكيلِه للأشياء من جانب، وبين الأساطيرِ ولُغتِها من الجانب الآخر، ليسَ يعودُ إلى رُجوعِ الشّاعر العربيّ عن المنهجِ السّرديّ أو العقليِّ إلى المنهجِ الرّمزيّ، كما يرى بعض الباحثين[30]، بل

يرجعُ "إلى طبيعة الوَحدةِ بين الشّعر وبين الأسطورة في جوهرِهما، لُغةً وأداءً، فلُغة كلّ منهما... هي لغةُ الوجدانِ الإنسانيّ في إحساسه بالأشياء على نحوٍ غامضٍ مُستسرّ"[31].

ومن المهمّ القولُ: إنّ توظيفَ محمود درويش للأسطورة وللرّموز الأسطوريّة قد كثُر في المرحلة الأولى من شعره، وهي مرحلةُ الوعي الجمعيّ، ثمّ ما لبثَ أن تضاءلَ في المرحلة الثّانية حتّى سقوط بيروت وخروج قوّات الثّورة الفلسطينيّة منها سنة 1982، ثمّ عادَ وبرزَ توظيفُ الأسطورة والرّموز الأسطوريّة من جديد على نَحوٍ لافتٍ في شعره؛ فكانَ ظهورُه دليلاً على حضورٍ عَميقٍ طاغٍ حادّ ملتحم ببنية قصيدتِه في المرحلة اللاحقة[32]. وقد استكشفَ أحدُ الباحثينَ توظيفَ الأسطورة في شعر محمود درويش بصورة عامّة ضمن مجموعة من الشّعراء الفلسطينيّين، فوجدَهُ يوظّفُ الأسطورةَ في (اثنتين وأربعين قصيدةً) من مجموع عدد قصائده في هذه المرحلة البالغ (مائتين وإحدى وتسعينَ قصيدة) وخلص إلى أنّ نسبةَ توظيفِ الأسطورة في شعر درويش بين عامَي 1964-1995 تبلغُ 14.4%[33]. وقد حاول الباحثُ تعليلَ تدنّي نسبة توظيفِ درويش للأساطيرِ في شعرِه، قياسًا بغيرِه من الشّعراء الفلسطينيّين، بأنّه ينتمي إلى جيلِ شُعراء الستّينيّات، فلم تحظَ الأساطيرُ منهُ باهتمامٍ كبير[34]، وهو يعتمدُ في هذا الرّأي على كلامٍ لإحسان عبّاس[35]. ونظنّ أنّ الباحث قد جانب الصّوابَ في هذا الاستنتاج، فمحمود درويش يوظّف الأسطورةَ منذ بداياتِه، وقد تشكّل وعيُه الشّعريّ في الخمسينيّات التي شهدت إقبالاً شديدًا من الشّعراء العرب على الأسطورة والرّموز الأسطوريّة. ويبدو لنا أنّ استقصاءَ الأساطير والرّموز الأسطوريّة في شعر محمود درويش بصورة عميقة، تجمعُ بين التّوظيف المباشر للأسطورة والرّموز الأسطوريّة، والتّوظيف غير المباشر، سيكشفُ عن نتائجَ أُخرى غير ما تقدّم. بل إنّ حديث درويش نفسه عن إخفاء مصادره الثقافيّة دليلٌ واضحٌ على أنّه أميلُ في شعره إلى التّوظيفِ غير المباشر للأساطير والرّموز الأسطوريّة[36]، ولعلّ حرصَهُ – كما استنتجَ الباحثُ من كلامه – "على إخفاء مصادره الثقافية نابعٌ من شُعوره بتحدّياتٍ جمّة، في مقدّمتها ارتيادُ كبار الشّعراء المعاصرينَ والسّابقين له لكثيرٍ من الأساطيرِ المتداولة، والإنجازات التي قدّموها على مستوى القصيدة العربيّة، على نحو يجعلُ الشّاعر اللاحق أمامَ تحدٍّ مُضاعَفٍ لاكتشافِ دلالاتٍ جديدة تنأى عمّا تطرّق إليه الشّعراء وابتدعُوهُ في تجاربِهم الشّعريّة"[37].

العنقاء والفينيق:

العنقاء طائرٌ خُرافيّ كثُر توظيفُه في الشّعر الفلسطينيّ الحديث، وهو يرمُز إلى الانبعاث من جديد. وتقول الأسطورة: إنّ هذا الطّائرَ ينبعثُ بعدَ احتراقِه مثله في ذلك مثل طائر الفينيق. ويضارِعُ طائرُ العنقاء طائرَ السّيمُرْغ عندَ الفُرس[38]، وأصل الاسم عربيّ، ويُطلَق على هذا الطّائر

في التّراث العربيّ اسمُ "عنقاء مُغْرِب"[39].

ولعلّ وصفَ العنقاء بالطّائرِ غيرُ دقيق، فهو حيوانٌ نصفُه نسرٌ ونصفُه الآخرُ أسدٌ (Griffon)، وهو بأسمائه كلّها يرمزُ أيضا إلى الجزء المدعُوّ من الكائن البشريّ للاتّحاد صوفيّا بالألوهيّة، وفي هذا الاتّحاد أو الحلول يُلْغَى كلّ ازدواج، فلا يكون الخالقُ والمخلوق سوى شيء واحد[40].

وقد حملت العنقاء في الفكر العربيّ صورتَين اثنتين: أولاهُما المستحيلُ في قولهم: "المستحيلاتُ ثلاثةٌ: الغولُ والعنقاءُ والخِلُّ الوفيّ"، والأُخرى الدّلالة على الإهلاك والهلاك، فإذا أخبروا عن بُطلان أمرٍ وهلاكِه قالوا: "حلّقت به في الجوّ عنقاءُ مُغْرِب"[41].

ومن الجديرِ بالذّكر أنّ بعض الشّعراء العرب قد سبقوا درويش إلى أسطورة العنقاء، وفيهم من جسّد البواكير الأولى لاستخدامِ هذا الرّمز الأسطوريّ، ولعلّ شفيق المعلوف كانَ أوّلهم في قصيدتِه (محرقة الفينيق) التي يشرح فيها "أنّ الفينيقَ هو فرخُ العنقاء، ويوضّح لنا كيفَ يصنعُ هذا الطّائرُ محرقتَه ثمّ يرمي نفسَه فيها، فيتحوّل إلى حفنة من غُبار، ولكنّه يعودُ فينبعثُ من هذا الغبار من جديد:

وفَرخِ عنقاءَ عَقيد العُلى	**فِينيقُ كَمْ جرَّرَ ذيلَ الفَخَارْ**
مُكوِّمًا محرقةً شادَها	**إكْليلَ غارٍ فوقَ إكليلِ غارْ**
حتّى إذا عرَّضَها للضُّحَى	**شبَّتْ بها من جَذوةِ الشّمسِ نارْ**
فأحرقَتْهُ نارُها وانطَوتْ	**أمجادُهُ في حفنَةٍ من غُبارْ**
تمَلْمَلَ الرّمادُ واعْصَوْصَفَتْ	**زَعازِعُ الذّكرى عليهِ فثَارْ**
زعازِعُ بعدَ انقضاءِ المدَى	**أطَرْنَ من قلبِ الرّمادِ الشّرارْ**
نشَرْنَهُ غُلالةً من لَظَى	**لبِسَها الفِينيقُ ريشًا وطارْ**

ولكنّ المعلوفَ بقي ضمنَ حُدودِ نظمِ الأسطورةِ في قالبٍ شعريّ، وأقصى ما يمكنُه أنْ يذهبَ إليهِ هو أن يخلق للأسطورةِ فكرةً تصلحُ لها"[42].

ويُمكنُ القولُ إنّ الشّعراء العرب الذين نهجُوا توظيفَ الرّموز الأسطوريّة في أشعارهم كانوا في الأغلبِ الأعمّ من الذين يحملون همًّا حضاريّا، ولعلّ هذا ما يفسّر إلحاحهُم الشّديد على توظيفِ أساطير الموت والانبعاث المتجسّدة في أساطير: تمّوز وعشتروت، وأدونيس وفينوس، وأوزوريس وإيزيس، والعنقاء والفينيق، والمسيح، والحسين بن علي بن أبي طالب[43]. وقد نشأ

ذاتَ حينٍ من الزّمن تيّارُ شعريّ يوظّفُ أسطورة تمّوز في الشّعر العربيّ، ونشأت عنهُ القصيدة التمّوزيّة التي يفسّر بعض الباحثين نشأتها بقوله[44]: "عبّرت القصيدة التمّوزيّة عن المنعطف الجذريّ للشّعر العربيّ الحديث من الخطابة إلى الرّؤيا، ومن الموضوع إلى التّجربة، ومن التقريريّة إلى الحدس، ومن التّسلسُل المنطقيّ والعقليّ إلى وحدة التجربة... ووجّهت الكشوفات الشّعريّة عن الذّات الحضاريّة المترمّدة، ليكون الشّعر دفعةً كيانيّة رؤيويّة. وأعادَت الصّياغة الحدسيّة الكشفيّة للشّعر في تجربة شعريّة تتجاوزُ الرّؤية إلى الرّؤيا". ويذهب بعض الباحثين في تعليقه على شُيوع أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربيّ المعاصر إلى أنّ "الانبعاث الحضاريّ، الرّمز التمّوزيّ، العنقاء، طائر الفينيق، هي القاسم المشترك في مرحلة شعريّة كاملة. وفكرة الانبعاث تبدُو وكأنّها محاولةٌ لاستكمال عصر النهضة العربية"[45].

ويرى بعضُ الباحثين أنّ الإنسانَ في "صراعِه مع الموتِ أبى أن يستسلمَ للهزيمة، الأمر الذي دفعَهُ إلى إبداعِ عالَمٍ أسطُوريّ يتغلّبُ فيه الانبعاثُ على الموت"[46]، ورأى غيرُهُ أنّ الفكر الأسطوريّ كلَّهُ يُعدُّ إنكارًا عنيدًا لظاهرة الموت، وأقوى تأكيدٍ للحياةِ عرفتهُ الحضارةُ الإنسانيّة منذُ نشأتِها[47]. وأشارَ بعض الباحثين إلى أنّ فكرة الانبعاثِ بعد الموتِ تمثّلُ ملمَحًا مشتركًا للإنسانيّة في الأزمنة كلّها وعلى امتدادِ رقاعِ نشأةِ حضاراتِها، ولعلّها كانت ملمحًا سحريًا للشّفاء في بداياتِ الطبِّ القديم، كأنّها تجربةٌ صوفيّةٌ أساسيّة في كثير من الدّيانات، وهي الفكرة الأساسيّة لفلسفة الغيب في القرون الوسطى في أوروبا[48].

إنّ الحديث عن رمز العنقاء في شعر محمود درويش يقتضي منّا ذكرَ قَولِهِ ذاتَ يوم يصِفُ الحالة الفلسطينيّة وما تتضمّنُه من مجازرَ وحشيّة اقترِفت بحقّ الشّعب الفلسطينيّ الذي وصفَهُ بالطّائر الأخضرِ الذي ينبعثُ بعدَ الموتِ في كلِّ مرّةٍ؛ حيثُ: "لَم تتوحَّد الوُحوشُ على جسدٍ كما توحّدت على الجسدِ الفلسطينيّ؛ لم يمُرَّ عامٌ واحدٌ في تاريخ الشّعب الفلسطينيّ دون مذبَحة؛ خُذوا هذه العناوين البارزة، عناوين فقط في رواية ضَخمة لم تكتمل فصُولُها بعدُ، لترَوْا بعض أختامِ الموتِ على الجسدِ المُعجزِة: دير ياسِين؛ كفر قاسم؛ قِبْيَة؛ تلّ الزّعتر؛ بيروت؛ صَبرا وشاتِيلا 1؛ طرابلس؛ صبرا وشاتيلا 2... غير أنّ الطّائرَ الأخضرَ يُعاود الانبعاثَ في كلّ مرّة، ويصوغُ أسطورتَه الجديدة"[49].

عنقاءُ خضراء

لماذا أعطى درويش العنقاءَ هذا اللون؟

هُناك علاقةٌ متينة بين درويش وأمل دنقل وطرفة بن العبد ومالك بن الرّيب في (الجداريّة، 1999)؛ فنقيضُ الموتِ لدى أمل هو الأسوَد، ونقيضُه لدى طرفة هو لذائذُه الثّلاث: (الخمرُ

والمرأةُ والنّجدة)، ونقيضُه لدى مالك بن الريب هو الغضى نبتًا وجَمرا في جانب، والماءُ في جانبٍ آخر؛ أمّا نقيضُه لدى درويش فهو الأخضر[50].

وهناكَ شُعورٌ بتلاشي الحُلم الجَمْعيِّ لدى الشّاعر؛ فبعدَ الخروج من بيروت لم يبقَ من حُلمِ التّحرير والعودةِ إلاّ شظاياهُ بعدَ أن أُجْهِضت كلُّ المُحاولات الأخرى لاستعادة الفردوس المفقود، ووُئِدَت سائر الأحلام؛ ولهذا قال درويش بعدَ الخروج[51]:

سوفَ نخرجُ منّا قليلاً،

سنخرُج منّا إلى هامشٍ أبيض،

نتأمّل معنى الدّخول ومعنى الخُروج،

سنخرجُ للتّوّ،

آبَ أبونا الذي كان فينا إلى أمّه الكلمة

وقد تكرّرت أسطورةُ الموت والانبعاث في حضاراتٍ متعدّدة، وفي عصور تاريخيّة مختلفة؛ لأنّها "اتّخذت النّماذج الأصلية رموزًا فكانت تعبيرا عن حقائق إنسانيّة مطلقة. فتكرّرت الرّموزُ ذاتُها في أساطيرَ اختلفت فيها الأسماء وبعض الأحداث العرضيّة، لكنّها جميعًا اتّخذت بناء واحدًا وجسّدت حقائق إنسانيّة واحدة. فكانت المسيحيّة... موازيةً في الرّمز والحدث لأسطورة تمّوز، حتّى عدّ بعض الدّارسين المسيحَ آخر آلهة الخصب في آسيا الصّغرى"[52]. ويُعدّ موتُ المسيحِ وانبعاثُه الرّكنَ الأساسيّ في الدّين المسيحيّ، فانبعاثُ المسيحِ انبعاثٌ لكلّ إنسانٍ، وبانبعاثِه تعودُ الحياةُ إلى الطّبيعة الميتة[53]. إنّ مُعالقة الخروج بالمسيح وعودتِه مرّة أخرى تقودُ إلى الانبعاث (Resurrection)، وهي فكرةٌ من المسيحيّة متّصلةٌ بانبعاث السيّد المسيح من عالم الموت إلى عالم الحياة؛ إنّ فكرةَ الانبعاث في ذاتها متّصلةٌ بالاخضرار[54].

وهُناكَ إحساسُ الشّاعرِ بالتّماهي الذي تُقيمُه الماركسيّة – وهي الخلفيّة الإيديولوجيّة لدرويش - بين اللون الذّهبيّ والرّأسماليّة في جانبٍ، وبين اللون الأخضر والفلاحةِ والعمل والإنتاج والتّماهي مع التّراب في الجانبِ الآخَر؛ ولهذا نَحا درويش بهذا الطّائر إلى الخضرة في مُضادّةٍ واعية للون الذّهبيّ الذي يُعرفُ به طائرُ الفينيق المعروف بطائر النّار، أو الطّائر الذّهبيّ، اتّساقاً من درويش مع مجانبته الواعية للون الذّهبيّ. وهو نفسُه ما ظهر في شعره حين قال: "إنّ الوقتَ من قَمْحٍ" لكي ينأى بنفسه وبعبارتِه عن الذّهب الذي يدبّجُه المثلُ العربيّ، بما تجسّده عبارةُ درويش من انزياحٍ جَماليٍّ ممثّلٍ لانزياح فكريّ، ولموقفٍ إيديولوجيّ وإنسانيّ رافضٍ لبريق الذّهب المُعادل للرأسماليّة المساندة للصّهيونيّة.

ثُمّ إنّ درويش ينعتُ أرض كنعانَ بأرض الفِلاحة، وينعتُ شعبَ كنعانَ باختيارِ الزّراعة مِهنةً له، وأهمّ مظاهرها الاخضرار؛ والنّاظر في ديوانه "لا تعتذر عمّا فعلت" يجدُه يقول[55]:

يا شعبَ كنعانَ احتفِلْ

بربيعِ أرضِكَ، واشتعلْ

كزُهورِها، يا شعبَ كنعانَ المجرَّدَ من

سلاحِكَ، واكتَملْ!

من حُسنِ حظِّكَ أنَّكَ اخترتَ الزّراعةَ مهنةً

من سوء حظِّكَ أنَّك اخترتَ البساتينَ

القريبةَ من حُدودِ اللهِ

وقد أثبتَ محمود درويش نفسُه في مجموعتِه (نصّ في حضرة الغياب) هذا اللونَ، حينَ قال معلِّلاً هذا الاخضرارَ في لون العنقاء، وتلكَ المُجانَبةَ للونِ الذّهبي الذي يُشتَهر به طائرُ الفينيق[56]:

وبَحَثنا عن زهرتِنا الوطنيّة، فلم نجِد أفضلَ من شقائقِ النُّعمان

التي سمّاها الكنعانيّون "جراحَ الحبيب"، وبحثنا عن طائرِنا

الوطنيّ، فاختَرْنا "الأخضر" تيمُّنًا بانبعاثِه من الرّماد،

وتجنُّبًا لسوءِ فهمٍ من أخوة "الفينيق"...

وآخر القول متّصل بزهرة شقائق النّعمان التي ذكرناها آنفا في نصّ لدرويش؛ وقد ظهرت في شعره بتناصّ عجيب جميل مع قصّة "البلبل والوردة" لأوسكار وايلد، وللقصّة نفسها الواردة في الأدب الفارسيّ القديم "گُل وبلبل"[57]، ومُجمَلها دال على إمداد البلبل الوردةَ بدمِه حتّى تتحوّل إلى اللونِ الأحمر بعدَ أن كانت بيضاء - الأبيضُ دليلُ الفناء عندَ درويش، أو دليلٌ على العالم الآخر - بعدَ أن تنغرزَ شوكةُ الوردةِ في قلبِه؛ حيثُ يفنَى وتعيشُ، وذلك من خلال صُورة تُشبهُ البعثَ أو الولادة. غير أنّ شقائقَ النُّعمانِ تتّصلُ أيضًا بأسطورة الموت والانبعاث من جانب آخر؛ كانَ حبيب ثابت قد أصدر ملحمةً شعريّةً سنةَ 1948 عنوانُها "عشتروت وأدونيس"، وجعل كتابَه قسمين: أوّلهما نثريٌّ جمع فيه الأساطير التي تناولت عشتروت وأدونيس، والثّاني شِعريّ احتوى ما يشبهُ التّحوير السّرديّ للأسطورة، حيث يجمعُ بين عشتروت وأدونيس في ساحة هياكل بعلبكّ في حفلة راقصة دعت إليها آلهةُ جبل أولمب، ثمّ تحابّا فحسدتهُما الآلهةُ وطردتهُما من قدس

الهيكل، وحينما لجَّ الشّوقُ بعشتروت إلى حبيبها أدونيس "تحوّلت إلى قطرة ماء علّها تصلُ إليه حيثُ يُقيمُ عند نهر إبراهيم. وبعدَ أن قتلَ الخنزيرُ الوحشيُّ أدونيسَ في الغابِ وتحوّلَ دمُه إلى شقائق النُعمان، جاءت نحلةٌ وامتصّت منها، ثمّ ذهبت إلى النهر لترويَ ظمأَها بعد أن امتلأت من حلاوةِ الشّقائق، فامتزجت قطرةُ الماءِ: عشتروتُ، بقطرةٍ من دَمِ أدونيس، وتصاعدَتْ في الجوِّ وتلاشت فيه... فكانَ بعدَ ذلكَ أنَّ كلَّ حيٍّ يتنشّق الهواءَ يتنشّقُ من دَمِ هذينِ العاشقين، دونَ أن يدري، فيحيا ويُحبُّ ويشقَى مثلَهُما"[58].

والعنقاءُ أسطورةٌ عربيّةُ المصدرِ، ويُعدّ الموروثُ الأسطوريّ العربيّ بصورةٍ عامّة مصدرًا من المصادر الأصيلةِ المؤثّرة في تكوين الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، وفي صفاتِه وخصائصه الفنّيّة. وقد برزت أهميّة هذا المصدر من انشغالِ الشّعراء الفلسطينيّين بالتأمُّل في حكاياتٍ تراثيّة عربيّة، بما لعلّه يُشيرُ إلى رغبةٍ حثيثةٍ في عُمقِ التّواصُلِ مع البيئة العربيّة والتّاريخ العربيّ في مُحاولةٍ للرّدّ على الاحتلالِ الذي يُحاولُ اقتلاعَ الإنسانِ العربيّ الفلسطينيّ من أرضِه وتاريخِه، وتأسيسَ تاريخٍ بديلٍ مُزوّر في المكان، وبعض تلكَ الحكايات والأساطيرِ يركّز على أساطير الموتِ والانبعاثِ بصورة خاصّة، كأسطورة العنقاء والفينيق[59]. ولسنا نعلمُ كيفَ حكم الباحث أحمد جبر شعث بسطحيّة تناوُل الشّعراء الفلسطينيّين لأسطورة العنقاء في أشعارِهم بقوله[60]: "أمّا الإشاراتُ إلى العنقاء أو الفينيق، فقد كثُرَت في أعمال الشّعراء، لكنّها في الغالبِ لا تتعدّى الإيحاءَ والتّلميحَ إلى معاني الانبعاثِ وتجدُّد وجوهِ الحياةِ بعدَما يُصيبُها من تقادُمٍ في دوراتٍ تمتدُّ إلى مئاتِ السّنين، وتحتم روح الحياةِ ذاتها غلبةَ تلك الرّوح على الموتِ في جميع الأحوال. وأسطورةُ هذا الطّائرِ تبعثُ هذه المعانِي وتدلّ عليها كما وردت في المصادر. فالعنقاءُ أعظمُ الطّيور، تُعمّر ألفاً من السّنين وسبعمائة أخرى. فإذا كانت النّهايةُ والبدايةُ معًا حملت أنثى العنقاء الأحطابَ، والذّكر يوقِدُها بمنقاره، وتدخل الأنثى تلك المحرقة. وكذلكَ الفينيقُ حيثُ يقدم من صحراء العرب لذات المسعى إلى مدينة الشّمس هليوبوليس في مصر، ويحملُ عيدانه وأصماغَه ثمّ يشعلُها حتى تكون نارًا عظيمةً، فتأكُله ويصير رمادًا، ثمّ تخلق من ذلك الرّماد دودةٌ لا تزالُ تنمُو حتّى تكون طيرًا كما كان، ويحدث ذلكَ في خمسمائة عام، وتعود الكرّةُ ثانيةً مع الطّائر الجديد... ويُعْتَقد أنّ اليونانيّين هم الذين أطلقوا اسم الفينيق على العنقاء ونسبوهُ إلى بلاد العرب"[61]. وقد سمّى الباحثُ التّوظيفَ الشّعريّ لرمز العنقاء الأسطوريّ في شعر محمود درويش هكذا: إشارة، وتحدّث حديثًا مبتَسرًا عن بضعة مواطن من إشاراتِه لهذا الرّمز. والنّاظرُ في توظيفِ درويش لهذا الرّمز توظيفًا مُباشرًا، أو غيرَ مباشر، سيجدُ الرّمزَ لصيقًا جدًا بالتّشكيلِ الفنّيّ لشِعر درويش، بل إنّه يتماهَى مع الفكرة الجوهريّة لشعر درويش المقاوِم للاحتلالِ السّاعي إلى اجتثاثِ الوجودِ الفلسطينيّ.

ولعلّ طبيعةَ البحث تقتضي أن يثبتَ الباحثُ بينَ يدي التّحليل والتّمثيل القادمين جدولاً إحصائيًا، يُثبتُ فيه عددَ مرّات ظهور هذا الرّمز الأسطوري في شعر محمود درويش كلّه تقريبا، وذلكَ بغيةَ اكتشاف مواطن ورودِه، ومواطن اختفائه أو تراجُعه في شعره، ومحاولة تقديم تعليل لذلك.

جدول: ظهور رمز العنقاء في شعر درويش

تسلسل	الدّيوان	سنة نشره	تكرار الرمز	الدلالة
.1	أحبّك أو لا أحبّك	1972	1	عنقاء ناقصة
.2	مديح الظلّ العالي	1983	2	عنقاء الرّماد؛ ماتت العنقاء
.3	وردٌ أقلّ	1986	1	من عظم عنقائهم؛ موت
.4	أرى ما أريد	1993	1	تخرج من رفاتي عنقاء أخرى؛ تحوّل الذّات
.5	لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟	1995	4	أمل وارتباك وحيرةٌ للذّات
.6	جداريّة محمود درويش	1999	4	تصميم وعزيمة وخُضرة؛ رغبةُ الذّات في اكتمال تحوّلها
.7	لا تعتذر عمّا فعلتَ	2004	3	انبعاثٌ أخضر
.8	كزهر اللوز، أو أبعد	2005	1	ندم الذّات على موتِ المغنّي
تكرار ورود الرّمز/ الأسطورة في شعره حتّى 2005			17 مرّة تركّز أكثرُها بين (1995-2004)	

التّحليل الإحصائيّ:

واضحٌ ممّا تقدّم أنّ انبعاث رمز العنقاء في شعر محمود درويش كان متّصلا بصورةٍ مباشرة بمسار القضيّة الفلسطينيّة، ومسار شِعره بصورة عامّة. كان الظّهور الحادّ المؤلم للرّمز بعدَ الخروج من بيروت وتحطّم الحُلم، وكانت العنقاء قبل بيروت 1982 قد ظهرت بصورة مباشرة مرّة واحدة في قصيدته "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" من ديوانه "أحبّك، أو لا أحبّك، 1972"، وهي التي كتبها سنة 1971 كما صرّح هو، وألقاها أوّل مرّة في مصر، وأرادَ بها التخلُّص من عِقال قصيدتِه "سجِّلْ أنا عربي". لكنّ العنقاء كانت تُولَد قبل بيروت ناقصةً، أمّا في ديوانه القصيدة "مديح الظّلّ العالي، 1983"، فقد دُعِيت العنقاءُ بعُنفوان لتقومَ ثانيةً من دون جدوى، ثمّ ماتت أو أُمِيتت. وكذلك ظهرت في بكائيّاته "ورد أقلّ، 1986"، لكنّه بدأ يشقُّ طريقا

أُخرى له ولها، لا سيّما سنة (1993) في ديوانه (أرى ما أريد)، وهو الدّيوان الذي بدأ درويش يعلن فيه صراحةً عن رغبته العارمة في التحوُّل بذاتِه وبشِعره في اتّجاه آخر.

هكذا، كانت العنقاءُ تخرجُ من رمادِه هو، لا من رماد غيره. وقد توّج هذا المسار بالظّهور الحادّ للرّمز في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدًا؟، 1995"، فقد ظهر الرّمز فيه أربع مرّات، وقد التصق فيه بالذّات الفرديّة أكثر من التصاقه بالذّات الجمعيّة، وأكّد درويش تحوّله هذا الذي طرأ بعدَ "أوسلو" بتحوُّلِه اللافت بالرّمز ليكون دالاً على أسطورتِه الشّخصيّة الذّاتيّة في "الجداريّة، 1999" بعدَ تجربة الموتِ التي قاربَها، فبرز الرّمز أربع مرّات فيها لصيقًا بالذّات الفرديّة أيضا. وبين الألم والأمل والحيرة والارتباك في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" كما يُبرزِ التساؤل، والتّصميم والعزيمة والحرص على الحياة في "الجداريّة"، كان الانبثاقُ بالعنقاء الخضراء الذّاتيّة في "لا تعتذر عمّا فعلت، 2004"، ثمّ الإحساس بالنّدم على موتِ المغنّي المجسِّدِ للرّمادِ الذي خرجت منهُ العنقاءُ طازجةً فذّةً، كما ظهر في حواريّة "البلبل والكناري" من ديوانه "كزهر اللوز، أو أبعد، 2006".

أمّا طائرُ الفينيق باعتباره صورةً أُخرى من صور العنقاء فلم يظهر في شِعر محمود درويش غير مرّة واحدة، ولم تكن دلالتُه إيجابيّة كما ظهرت العنقاء في أكثر مواطن وُرودِها. قال درويش في قصيدة "غبار القوافل" من ديوانه "هي أغنية، هي أغنية، 1986" مُخاطبًا أولئك الذين تركوا الجسد الفلسطينيّ نهبًا للمجازر، دالاً على رغبة عالية في الانتقام، بسُخريةٍ تشبهُ أن تكون تراجيديا هَزْليّة[62]:

لا تخافوا يا أهالي هذه الصّحراءِ منّا

نحنُ لا ننشُدُ شيئًا، نحنُ لن نبعثَ فيكُم مرّةً أخرى نبيّا

هذه أصنامُكُم فلتعبُدوها مثلما شئتُم، كُلوا التّمرَ، كُلوا أسماءَنا

نحنُ لا نأتي لنبقى، نحن لا نمضي لنرجعَ، لكنّ الرِّياحْ

أوقعتْنا خطأً في حبّكُم، فلتذبحُوها بالسّيوفِ الصّدئةْ

واحرُسوا زوجاتِكُم من طائر الفينيقِ في أجسادِنا

واحفظُوا الرّملَ من العُشبِ الذي يسقُطُ من ألفاظِنا سهوًا عليكُمْ

واحرُسوا نخلتَكُم من ظلّنا الطّائرِ، وانَسْوَنا، ونامُوا آمنينْ

رمزُ العنقاء المباشر في شعر محمود درويش: (تحوّلاتُ الذّات)

برز رمزُ العنقاء المباشر في شعر محمود درويش للمرّة الأولى في ديوانه "أحبُك، أو لا أحبّك" الصّادر سنة 1972، في قصيدتِه التي خرجَ بها قليلاً أو كثيرا عن نمطِ شعره المتقدّم "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"، وهي القصيدةُ التي جاءت عقِبَ أحداث كثيرة، غير أنّها كانت دالّةً على عُنفوانٍ تبع أحداثاً جِسامًا تركت أثارَها في الجسد الفلسطينيّ أرضًا وشعبًا وقضيّةً وصِراعًا. لكنّ الجسد المضرّج بانكساراتِه كان يحاول النّهوض من جديد. كان النّضالُ لمّا يؤدِّ بعدُ إلى تحقيق غايةٍ واحدة من غاياتِه، مع محاولات النّهوض المتعثّرة كلّ مرّة؛ ولهذا ظهرت العنقاءُ في شعر درويش حينَها ناقصةً. قال يصوّر عودةَ المناضلين إلى الوطن عبرَ التسلّل للقيامِ بعمليّاتٍ فدائيّة، فيكون مصيرُهم القتلَ أو الأسرَ، أو العودةَ الخائبةَ إلى ما وراء الحدود[63]:

كلَّ يومٍ نَموتُ، وتحترقُ الخُطواتُ، وتُولَدُ عنقاءُ

ناقصةٌ؛ ثمّ نحيا لنُقْتَلَ ثانيةً

يا بلادي، نجيئُك أسْرَى وقَتْلَى

وسَرْحانُ كانَ أسيرَ الحروب، وكانَ أسيرَ السّلامْ

ثمّ اختفى رمزُ العنقاء من شِعر محمود درويش بضعَ سِنينَ. ولعلّ هذا الاختفاءَ كانَ مسوَّغًا؛ لأنّ حركة المدّ النّضاليّة في ذلك العقد شهدت عُنفوان العمل الفدائيّ، وتصاعُد العمل السّياسيّ أيضا، بما أزاحَ عن كاهل الوطن والقضيّة والشّاعر وطأة الإحساس بالموت. وقد شهد ذلك العقدُ حدَثَينِ مهمّين ساعدا على ذلك؛ هما النّصر الذي حقّقه العرب سنة 1973 مهما يكُنْ واقعُه، والحربُ الأهليّةُ في لبنان التي اشتعلت شرارتُها سنة 1975، وشارك الفلسطينيّون فيها بصورة أو بأخرى، لكن كانت لهم كلمةٌ مؤثّرةٌ فيها، وأحسّوا حينَها بزَهو القدرة على ترسيخ الوجود الفلسطينيّ شَعبًا وقضيّةً ونِضالاً. وقد نُضيفُ إلى هذين الحدثين أملاً شائهًا استمدّه الشّاعر من اتّفاقيّات كامب ديفيد التي عقدتها جمهوريّة مصر العربية مع الاحتلال الصّهيونيّ سنة 1977؛ وجرت محاولاتٌ كثيرةٌ لجرّ الفلسطينيّ إليها.

لكنّ الغزوَ الإسرائيليّ للبنان سنة 1982، ودُخول العدُوِّ إلى بيروت، واحتلاله أوّل عاصمة عربيّة، وفَرْضَهُ بقوّة السّلاح إخراجَ قوّات المقاومة الفلسطينيّة من لبنان، كانت ضربةً قاسيةً جدًا؛ فإذا أضفنا إليها المذابحَ التي ارتكبَها الاحتلالُ وأعوانُه ضدّ الفلسطينيّين في المخيّمات، اتّضحت الصّورة أكثر. لقد أثخنت تلك الأحداثُ الجسدَ الفلسطينيّ بالجراح التي نجمت عن أسلحة العدوّ وصمتِ بعضِ أبناء العُمومة، بل اشتراك بعضهم معه في الفعل. ليس غريبا أن يرتفعَ الإحساسُ الفلسطينيُّ بالفَرديّة، وأن يُعلي الشّاعرُ من شأنِ الذّات، وأن يرفعَ الصّوتَ بالعتاب. وهكذا كان بروزُ رمز العنقاء في ديوان (مديح الظّلّ العالي) فاجعًا بكلّ معنى الكلمة. قال درويش[64]:

بيروتُ قِصتُنا

بيروتُ غصتُنا

وبيروتُ اختبارُ اللهِ: جرّبْناكَ جرّبْناكَ

مَنْ أعطاكَ هذا اللُغْزَ؟ مَن سمّاكَ؟

مَنْ أعلاكَ فوقَ جراحِنا لِيَراكَ؟

فاظْهَرْ مِثلَ عَنقاءِ الرّمادِ مِنَ الدّمار!

ثمّ عبّر عن تعالي الجسدِ الفلسطينيّ وارتقاء إحساسه بالإباء القاتل، مرسِّخًا التوحُّدَ قِبالةَ التوحُش، ومُبرزًا الفاجعةَ الكُبرى بالمُتفرِّجين على الدّمار والقتل[65]:

وَحْدِي أدافعُ عن جِدارٍ ليسَ لي

وَحْدِي أُدافعُ عن هَواءٍ ليسَ لي

وَحْدِي على سطْحِ المدينَةِ واقفٌ

أيُّوبُ ماتَ، وماتتِ العَنقاءُ، وانصرَفَ الصّحابَةْ

وَحْدِي أُراودُ نفسيَ الثَّكْلَى فتأبَى أن تُساعِدَنِي على نفسي

وَوَحْدِي

كُنتُ وَحْدِي

عندَما قاوَمْتُ وَحْدِي

وَحْدَةَ الرّوحِ الأخيرَةْ

استمرّ موتُ العنقاء هكذا جامدًا في شعر درويش الحزينِ بعدَ ذلك، حتّى تجرّدت العنقاءُ من ريشِها ولحمِها، وصارتْ عِظامًا. لكنّ الفلسطينيّ أبى أن يتجرّد منها؛ ظلّ محافظًا على ما تبقّى منها، فاتّخذ عظامَها جُدرانًا لكهْفِه الذي اعتزل فيه الدّنيا، مُحافظًا على بقيّةٍ من أملٍ بأنْ يطيرَ سِربَ حَمامٍ إلى الأرضِ التي بذلَ في سبيلِها كلّ ما لديه. برزَ ذلكَ في قصيدتِه المُفْعَمة بالتّعالي على الجُرح، النّابضةِ بالحنين كقصيدةِ الجاهليّ الذي كانَ يعتلي مَرْقَبًا يُطلّ منه على ديار الأحبّة أو على قافلة الظّاعنين "على السّفْحِ، أعلى من البحرِ، نامُوا" من ديوانه "ورد أقلّ، 1986" [66]:

ينامُونَ أبعدَ ممّا يضيقُ المَدى فوقَ سَفْحٍ تحجّرَ فيهِ الكَلامُ

ينامُونَ في حَجَرٍ صُكَّ من عَظمِ عَنْقَائِهِمْ...

وفينا من القلبِ ما يستطيعُ الوصولَ قريبًا إلى عِيدِ أشيائِهِمْ

وفينا من القلبِ ما يستطيعُ انتشالَ الفضاءِ ليرجعَ هذا الحَمامُ

إلى أوّل الأرضِ. يا أيّها النّائمونَ على آخرِ الأرضِ فِينا، سلامٌ

عليكُمْ... سَلامُ

ظهرتْ مفاصلُ التّحوُّل في شعر محمود درويش سنةَ 1986، لا سيّما في ديوانَيهِ "ورد أقلّ"، و"هي أغنية... هي أُغنية"، وقد صدرا في العام نفسِه. ولعلّ المدقّق يجدُه بكّاءً في ديوانه (ورد أقلّ)، وأكثرَ مَيلاً للتحرُّرِ من نفسه أو من عبء الوطنِ الرّازحِ في قلبِهِ النّازحِ معه في ديوانه الثاني "هي أغنية... هي أغنية". والأمرُ في هذا ليس عصيًّا على التّحليل والتّفسير، لكنْ تكفي الإشارةُ إلى قوله في قصيدتِه: "آن للشّاعر أن يقتل نفسه"، مُشيرًا إلى حالةٍ من الفِصامِ الواعي في الذّات تخلّقت عندَ درويش تحتَ وطأة انهيار الحُلم الفلسطيني[67]:

مِن ثلاثينَ شِتاءْ

يكتُبُ الشّعرَ ويبنِي عالَمًا ينهارُ حَوْلَهْ

يجمَعُ الأشلاءَ كي يرسُمَ عُصفورًا وبابًا للفضاءْ

كلَّما انهارَ جِدارُ حَوْلَنا شادَ بُيوتًا في اللغةْ

كلَّما ضاقَ بِنا البرُّ بَنى الجنّةَ وامتدّ بِجُمْلَةْ

من ثَلاثينَ شِتاءْ

وَهْوَ يَحْيا خارجي

كانتْ شَكوى درويش الإنسان ممّا حصلَ للشّاعر فيه من المآسي مريرةً؛ ومن هذه النّقطة بالتّحديد بدأت الذّات الفرديّة تَعي ضرورةَ الانفصالِ عن الذّات الجمعيّة، وتعي أهميّة فرديّتِها وذاتيّتِها. ومن هنا بدأ درويش يُحسُّ عِبءَ قصيدةٍ مثل "سجِّلْ أنا عربي". لقد كانَ انهيارُ الحُلم في بيروت، ومشاهدُ المجازر في صبرا وشاتيلاَ أكثرَ من قُدرة الشّاعر على الاحتمال، فما الذي سيقولُه من شِعرٍ غِنائيٍّ بعدَ ذلكَ يمجِّدُ فيه الأصدِقاءَ والموتَ والشُّهَداء؟

وإذا أضفْنا إلى ما تقدّم عواملَ أهمُّها: أوّلاً الانتفاضةُ الأولى أواخر سنةِ 1987، واستمرارُ العدوّ في ارتكابِ المجازرِ بحقّ المكانِ والإنسانِ من جانب، وسَعيُ القيادةِ الفلسطينيّة آنذاكَ للدّخولِ في عمليّة مفاوَضاتٍ مع الاحتلالِ بعدَ شهرين من بداية الانتفاضة تقريبًا، وثانيًا الضّربة

القاصمةُ التي أصابت جسدَ الأمّة سنةَ 1990 عقبَ دخول الجيش العراقيِّ الكويتَ، وثالثًا مسارُ المفاوضاتِ السرّيّة التي أدّت إلى مؤتمر مدريد سنةَ 1992، واتّفاقيّات أوسلو بعدَ ذلكَ سنةَ 1993، برزَ لنا مباشرةً كيفَ تحوّل درويش وبدأ يتلمّس خُطاهُ في اتّجاهٍ آخر، وهذا ما نراهُ جليًّا في قوله من قصيدتِه (ربِّ الأيائلَ يا أبي، ربِّها) في ديوانه (أرى ما أريد، 1993)[68]:

وأنا حزينٌ، يا أبي، كَحمامة الأبراجِ خارجَ سِرْبِها... وأنا حَزينْ

وأنا حزينٌ، يا أبي، سلِّمْ على جدِّي إذا قابلْتَهُ

قبِّلْ يديهِ نِيابةً عنِّي وعن أحفادِ "بَعْلٍ" أو "عَناةْ"

واملأْ لهُ إبريقَهُ بالخَمرِ من عِنَبِ الجليلِ أو الخليلِ، وقُلْ له:

أُنْثايَ تأبَى أنْ تكونَ إطارَ صُورَتِها. وتخرجُ من رُفاتِي

عنقاءُ أُخرى. يا أبي، سلِّمْ عليَّ هُناكَ إنْ قابَلْتَني

وانْسَ انصرافِي عن خُيولِكْ.

واغفِرْ لأعرِفَ ذِكْرَياتِي

أنتَ الذي خبَّأتَ قلبكَ يا أبي عنِّي، فآوَتْنِي الحَياةْ

في ما أرى من كائناتٍ لا تكوِّنُ كائناتِي

ولعلّ القارئَ يتنبّه على قوله: "كَحمامةِ الأبراجِ خارجَ سِرْبِها"؛ "أنثايَ تأبى أن تكونَ إطارَ صورتِها"؛ "تخرجُ من رُفاتِي عنقاءُ أُخرى"؛ وهي عباراتٌ ذاتيّةٌ جدًا؛ فالعنقاءُ تخرجُ من رُفاتِه هو، و"أنثاهُ" "أناهُ" ترفضُ أن تكونَ إطارًا لصورتِها (ثنائيّة الذّات)، وهو وحيدٌ كَحمامةٍ خرجت عن سربِها.

هل كانت مُحاولةُ درويش الخُروجَ من جِلْدِه أمرًا سَهلاً؟ وهل كان تحوّله يسيرًا مفاجئا؟ ألم يكن مُسوَّغًا؟ وهل بدت آثار هذا التّحوّل جليّة من بداياته، أو أنّها اقتضت زمنًا حتّى انشقّ الشّاعرُ من شرنقةٍ قضى فيها رَدْحا من الزّمن يُعالجُ ذاته ويُحاولُ شِعرَه؟

إنّ مرحلة التحوّل أشقُّ ما يعيشهُ المرء، لا سيّما شاعرٌ مثل محمود درويش قضى حياتَه الشّعريّة متقمّصا شخصيّةً أسطوريّة عَلا بها بالحلم الفلسطينيّ إلى مرتبة الأساطير. أصبحت فلسطين الأرض والشّعب والقضيّة أسطورةً ملحميّة فريدةً يتحدّث عنها أهل الأرض؛ صارت رمزًا للنّضال ومثالاً لحركات التّحرّر في العالم بأسره. قضى درويش قرابةَ الثلاثين سنةً وهو يُسهمُ في رسم معالم الحلم الفلسطينيّ مناضلاً بشِعره كالمناضلين ببنادقهم، ولهذا كلّه لم يكن بمقدوره

الانسلاخُ من جلدِه، بل ظلّت أغاني الشّاعر المغنّي تصحَبُه، فكانَ طَوال عقدٍ من الزّمن تقريبًا على قلقٍ كأنّ الرّيح تحتَه.

يظهر القلقُ في ديوانِ درويش (لماذا تركت الحصانَ وحيدًا؟، 1995) ظُهورا جليّا خاصّةً أنّه قد بدأ منذ مدّة بتفكيك الحلم الذي أسهم في تشكيله للذّات الجمعيّة، وبإعادة تركيبه ليُصبحَ حلما ذاتيّا، حينما لم يتحقّق حلم الذّات الجمعيّة، ولم يتمكّن الشّاعر المغنّي من متابعة أغنياتِه وغنائه، أصبح لِزاما عليه إمّا أن يتوقّف عن الشّعر تمامًا، وإمّا أن يقتلَ المغني فيه وينصرفَ إلى الغناءِ بطريقة جديدة؛ تعبيرا عن أزمة الذّات[69]:

ماذا سيحدُثُ... ماذا سيحدثُ بعدَ الرّمادِ؟

أطلُّ على جسدي خائفًا من بعيدْ

أطلُّ كشُرفةِ بيتٍ على ما أريدْ

وهو يرسّخ مسعاهُ في التّحوّل التّامّ، مستعيرًا ولادةَ الذّات من نفسها مرّة أُخرى، لكنّها الآن شأنٌ خاصّ به، وليست استعارتُه للفَراشِ المضيء هُنا إلاّ تعبيرًا عن التّشرنُق الذي يؤدّي إلى ولادةِ الذّات من نفسها طازجةً جديدة، هذا من جانب، ومن الجانب الآخر فإنّ استعارةَ الفَراشِ إشارةٌ فنيّةٌ إلى احتراقِ الفَراشِ بالنّار التي يحُومُ حَولَها دائمًا. إنّ ولادةَ الذّاتِ من نفسِها صُورةٌ نوعيّةٌ مُوازيةٌ لانبثاقِ العنقاء حيّةً من رمادِها بعدَ احتراقِها، وإذا كانت الذّاتُ المولودَةُ صيغةً جديدةً للذّاتِ القديمة التي كانت تحملُ اسمًا بحُروفٍ أفقيّة، فإنّ الذّات الجديدةَ الطّازجةَ جديرةٌ باسمٍ جديد[70]:

... لا شيءَ

غير الفراشِ يضيءُ جسارَتَنا في

النّزولِ إلى حفرةِ الكلماتِ الغريبةِ:

هل كانَ هذا الشّقيُّ أبي؟

ربّما أتدبّرُ أمري هنا. ربّما

أَلِدُ الآنَ نفسي بنفسي،

وأختارُ لاسمي حُروفًا عموديّةً...

ويؤكّد طُموحَه إلى تحقّق هذه الولادةِ في قصيدتِه "كالنّون في سورة الرّحمن" من الدّيوان نفسه، وهي دالّة على الثّنائيّة (الاثنَيْنِيّة) بُعمقٍ فاجعٍ آسر. فِعلُ الوأدِ في المقطعِ الآتي يُشيرُ إلى أنّ

الفاعلَ ليسَ الذّات؛ وهذه مُفارقةٌ تدلُّ على أنّ الاحتراقَ لم يكُن ذاتيًّا، أي لم يكُن ناتجًا عن رغبةِ الذّاتِ في التجدُّد؛ إنّما أحرقَها غيرُها فوأدَها وهي ما تزالُ طازجةً قابلةً للحياةِ. صحيحٌ أنّ الذّاتَ ولدت نفسَها بعدَ الوأدِ "الحَرْق"، غير أنّ ذلكَ حدثَ قبلَ أن تكتملَ الدّورةُ الزّمنيَّةُ التي تحرقُ الذّاتُ فيها نفسَها بنفسِها من أجل ولادةٍ جديدة، وهذه إشارةٌ إلى الجريمةِ التي تُرتكَبُ بحقِّ الذّاتِ الفرديّة الشّاعرة، والذّاتِ الجمعيّةِ الفلسطينيّة. ويبدو أنّ الذّاتَ الجديدةَ المولودةَ في حاجةٍ ماسّةٍ إلى معرفةِ السرِّ الذي يُبقيها حيّةً حتّى يحينَ موعدُ الاحتراقِ الذّاتيّ، ليكونَ الاحتراقُ دليلَ انبثاقٍ طبيعيّ غيرِ مشوّه. إنّ الذّاتَ التي وُئِدَت قبلَ أوانِها هيَ ذاتُ الشّاعر الذي اضطُرَّ إلى تغييرِ ذاتِهِ تحتَ وطأةِ السِّياطِ، وهي إذ تغيَّرتْ تحتاجُ إلى سرِّ البقاءِ كالعنقاء دورةً كاملةً حتّى يحينَ موعدُها الحقيقيُّ للموتِ والانبعاثِ من جديد؛ هكذا يمكنُ القولُ إنّ الذّاتَ الجديدةَ النّاتجةَ عن الوأدِ كانت ذاتًا مشوّهةً لأنّ الاحتراقَ لم يكُنْ في موعدِهِ، ولم يكُن كاملاً، فلا هُو أدّى إلى الموتِ الأبديّ، ولا هُو أدّى إلى الانبعاثِ ذاتًا جديدةً طبيعيّة[71]:

أمّا هُو المولودُ من نفسِهِ

الموؤودُ قُرْبَ النّارِ

في نفسِهِ،

فليَمْنَحِ العَنقاءَ في سرِّهِ

المحروق ما تحتاجُهُ بعدَهُ

كي تُشعِلَ الأضواءَ في المعبَدْ

ويتصاعدُ الإحساسُ بانشقاقِ شرنقةِ الذّات عن الذّات الجديدة المولودة من نفسها، لكنّ الحيرةَ والارتباكَ يظلاّن مسيطرينِ على الشّاعر. إنّ الذين يعيشُون حالةَ الفصامِ بينَ شخصيّتين بلا وعيٍ مستريحون تمامًا، فهم لا يُدركون الانتقال من شخصيّة إلى أخرى؛ لكنّ الوعيَ بضرورة فَصْمِ الذّاتِ ووأدِ جانبٍ منها، بل وأدِ ما كانت عليه زمنًا طويلاً، وانبثاقها من جديد، أمرٌ لا يُطيقُه أكثر النّاس. ولو استعرنا عباراتِ المتصوِّفة لقُلنا إنّ الأمرَ أشبهُ برياضة النّفس، وتجريدِها من أهوائها، وصقلها، ومجاهدتِها حتّى تصفُو مرآتُها وتخلُصَ من شوائبها. والتّسلسُلُ الذي يبدأُ بالأناشيدِ فالنّايِ فالنّارِ ثمّ العنقاء، هو تسلسلٌ يذكّرُ بالطُّقوس التي كانَ البشرُ يمارسُونَها في مُفتتَحِ احتفالاتِهم حولَ النّار، والنّارُ في حدِّ ذاتِها دليلُ الاشتعالِ والاحتراقِ الذي تنبثقُ منهُ العنقاء. غير أنّ الفاجعةَ هنا تتمثّلُ في احتراقِ اثنين: الشّاعر المغنّي القديم الذي احترقَ ليكونَ المغنّي الجديد؛ الذّات الأولى التي بلغَتْ دورةَ اكتمالِها، أو أجبرَت على الاحتراقِ قبلَ أوانِها، والذّات الجديدة التي انبعثَتْ منها؛ هكذا احترقَت الذّاتانِ، واحترقَت معهما العنقاءُ التي أشعلت النّارَ والتي

كانت ستُولَدُ منها؛ ولهذا امتزجَ رمادُ الأولى بغُبار الثّانية، بما يدلُّ على أنّ الذّاتَ الشّاعرةَ الأولى قد احترقَت تمامًا وإنْ بقيَ رمادُها، وأنّ الذّاتَ الشّاعرة الجديدةَ لم تُولَد تَمامًا[72]:

في الأناشيدِ التي نُنشِدُها

نايٌ،

وفي النّاي الذي يسكُننا

نارٌ،

وفي النار التي نُوقِدُها

عنقاءُ خضراءُ،

وفي مرثيّةِ العنقاء لم أعرِفْ

رَمادِي مِنْ غُبارِكْ!

ولا ينفكُّ درويش عن هذا المسار منذُ بدأه. ولعلّه في الجداريّة يجمعُ أشتاتَ ما كانَ نثَرهُ في دواوينِه المتقدّمة، ويُضيفُ إليه مسوِّغات هذا التّحوُّل، وكيفَ يراه، وما يريدُه منه، مؤكِّدا بعض عباراتِه التي وردت في ديوانِه "أرى ما أريد". برزَ رمزُ العنقاءِ في الجداريّة أربع مرّات، وقد يكونُ لمُرور درويش بتجربة المرض وإحساسه بدُنُوّ الأجَل بعدَ عمليّة القلب المفتوح التي أجراها في باريس دورٌ أساسيّ في ذلك. تبرزُ العنقاءُ هنا بوصفِها مُحاولةً من الذّاتِ الشّاعرة لتكوينِ رُؤيةٍ جديدةٍ للذّاتِ وللوطن وللقضيّة كلّها بما فيها الآخَر القاتل "القُوّة". لقد أنتجَ الصّراعُ الخارجيُّ بينَ العدلِ الشّريدِ والقوّة صِراعًا داخليًّا عانت الذّاتُ تحتَ وطأتِه، ممّا دفَعها للتّساؤُلِ حول ماهيّة الصّراعِ وطبيعتِه ونهايتِه، وقد شظّاها بعدَ أن أوقعَها في الحيرةِ وأربكَها امتدادُه بلا نهاية، وانصرافُ العدل الشّريدِ ومن كانَ ينبغي لهُم مناصرَتُه عن الحقّ الذي لا يضيع. اندفعتِ الذّاتُ الشّاعرةُ في غمرة هذا كلّه إلى البحثِ عن ذاتِها وخِطابِها وشِعرِها، وجدوى ما كانت تقولُ وتغنّي، إلى أن اقتنعت بضرورة التغيُّر والتحوُّل اللذينِ يُماثلانِ احتراقَ الذّاتِ وانبعاثَها من جديد؛ لكنّ الذي أحرقَ الذّاتَ هُنا هو البحثُ عن المعنى؛ معنى الوجودِ والصّراعِ والبقاء والخُلود، ومعنى الشّعر والكلمة والنّشيد[73]:

لا القوّةُ انتصرتْ

ولا العدْلُ الشّريدُ

سأصيرُ يومًا ما أريدُ

سأصيرُ يومًا طائرًا، وأسُلُّ من عدَمي
وُجودي. كلَّما احترقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثْتُ من
الرّمادِ. أنا حِوارُ الحالمينَ، عزفْتُ
عن جسدِي، وعن نفسي لأكْمِلَ
رحلَتي الأولى إلى المعنى، فأحرقَنِي
وغابَ. أنا الغيابُ. أنا السَماويُّ
الطّريدُ
سأصيرُ يومًا ما أُريدُ

وتبرُز ثنائيّةُ الذّات المُرهَقةِ مثلَ تيهٍ تضلُّ فيه الذّات بحثًا عن نفسها؛ عن معالمِها الجديدة؛ كيفَ تكونُ، وكيفَ كانت؟ لكنّ الشّاعر يُلحّ على انبثاقِ الذّات طازجةً من رحمِ رمادِها وردةً كالدّهان. والحيرةُ الماثلةُ في ثُنائيّة ضمائرِ الذّاتِ الشّاعرة هي ذاتُها الحيرةُ الماثلةُ في كونِ الجسدِ وراءَ الذّاتِ القديمةِ "المغنِّي" أو أمامَ الذّاتِ الجديدة المنبعثةِ منها بعدَ احتراقِها. لقد اغتربت الذّاتُ الشّاعرةُ عن ذاتِها مدّة طويلةً من الزّمانِ "ثلاثينَ شتاء"، وأسهمت في تكوينِ الذّاتِ القديمة "المغنِّي"، وهي في هذا المقطعِ تُطالبُ الذّاتَ القديمةَ بأن تُسهمَ في تشكيلِ الذّاتِ الجديدةِ، وتساعِدَها على الانبثاقِ منها والانعتاقِ من عقالِها وقُيودِها في الخِطاب والإيقاعِ؛ إنّها تُريدُ صوتَها أن يكونَ صوتَها لا صَدى الذّاتِ القديمة؛، وتريدُ أن تعيشَ خُلودَها الذّاتيَّ بعدَ أن تتفتَّقَ شراييِنُها عن الورودِ التي ستحقِّقُها[74]:

سأكونُ بعدكَ يا أنا؟ جسدِي
ورائي أم أمامَكَ؟ من أنا يا
أنتَ؟ كوِّنّي كما كوَّنْتُكَ، ادْهَنّي
بزيتِ اللوز، كلِّلْنِي بتاجِ الأرزِ.
واحملْنِي منَ الوادِي إلى أبديّةٍ
بيضاءَ. علِّمْني الحياةَ على طريقتِكَ،
اختبرْنِي ذرّةً في العالَمِ العُلويِّ.

ساعِدْني على ضجَرِ الخُلودِ، وكُنْ

رَحيمًا حين تجرَحُني وتبزُغُ من شراييني الوُرودُ

وإذا اقترنت الجداريّةُ بتجربةِ المرضِ الذي كانَ درويش يرى الموتَ من خِلالِه، فإنّها كانت تعبيرا فنّيًا راقيا عن الرّغبةِ في مُقاومةِ الموتِ، في الخُلود، في تخليدِ الذّات فنّيًا وشِعريًا. ومن هُنا كان الإصرارُ على فكرة الخُلودِ والبقاء، فالموتُ ليسَ كلّه موتًا، إنّما فيه حياةٌ من نوعٍ ما، إنّه كُمونُ الحياةِ في الجسدِ الميت. يسعى درويش هنا إلى التّماهي مع الأسطورة؛ أسطورة العنقاء التي تُماثلُ أسطورةَ تمّوز في المضمون، ورمزُه القمحُ. ويبني درويش هنا أسطورتَه الشخصيّة التي أرادَ لها أن تكونَ عُنوانًا لموتِه الخاصّ؛ هو يجدُ في موتِه حياةً ما كامنةً كما يجدُ ثُنائيّةَ الفناء والانبعاثِ إلى الحياةِ في حبّة القمح؛ والمماهاةُ المتأتّيةُ هنا من خبريّةِ حبّة القمحِ عن المبتدأ "أنا – الذّات الشّاعرة المقبلة على الفناء"، مماهاةٌ ممتدّةٌ بعدَ ذلكَ في النّعتِ "التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً"، ومن هنا كانَ استنتاجُ الذّاتِ بأنّ في موتِها حياة ما[75]:

وكلّما صادقتُ أو

آخيتُ سُنبُلةً تعلّمتُ البقاءَ من

الفناءِ وضدِّهِ: "أنا حبّةُ القمحِ

التي ماتتْ لكي تخضَرَّ ثانيةً، وفي

موتِي حياةٌ ما...".

ثمّ برزَ رمزُ العنقاءِ بعدَ خمس سنواتٍ في ديوانِه "لا تعتذرْ عمّا فعلت، 2004"، في مقطعٍ واحدٍ من الدّيوانِ ثلاثَ مرّات، وهو المقطعُ النّصّيُّ المُعنونُ "في شهوة الإيقاع". يعودُ درويش إلى البداياتِ التي عاشتها الذّاتُ الشّاعرةُ قبلَ أن يُصيبَها ما أصابَها فدفعَها إلى التّحوُّل والتّغيُّر؛ والعودةُ إلى بداياتِ النّشأةِ عادةً ما يحدثُ تحتَ ثِقَلِ الحيرة المربكةِ ممّا آلَ إليه حالُ الذّات بعدَ حينٍ من الزّمن؛ أي إنّ العودةَ إلى البداياتِ تمثّلُ ارتباكَ الذّاتِ ورغبتَها في التخلُّصِ ممّا آلتْ إليه حالُها، وهي نقطةُ البدايةِ في الانطلاقِ بعدَ هذا نحوَ الاحتراقِ الذي لا بدّ منهُ للتخلُّصِ من الأوشابِ والشّوائب التي علقت بالذّاتِ على مدار امتدادِها، وهو مُوازٍ تمامًا لتغييرِ القلبِ وتغييرِ الدّرب. كانت أُولى المرّات الثّلاث في هذا الدّيوان للتذكُّر الدّالِّ على النّسيان؛ وفي هذه المرّة يؤكّد درويش أنّه استطاعَ أن يحدّد معالمَ ذاتِه الجديدة، خاصّةً في التّساؤُل الظّاهر في آخر قولِه من قصيدتِه "في بيت أمّي"[76]:

أتذكُرُ حافرَ الفرسِ الحرُونِ على جبينِكَ

أم مسحتَ الجُرحَ بالمكياجِ كي تبدُو

وسيمَ الشكلِ في الكامِيرا؟

أأنتَ أنا؟ أتذكُرُ قلبَكَ المثقوبَ

بالنّاي القديمِ وريشةِ العنقاءِ؟

أم غيَّرتَ قلبَكَ عندَما غيَّرتَ دربَك؟

والثّانيةُ يسائلُ نفسَه فيها إن كانت ذاتُه الجديدةُ قد ظهرتْ لهُ متجلِّيةً، أو أنّها بقيت كامنةً في شرنقةٍ لا تني تكبتُها وتُخفيها؛ وهو لا يكفُّ عن عقدِ قِرانِ الفراشةِ بالعنقاء وتوظيفِهما توظيفًا عُضويًا للدّلالة على ولادةِ الذّات الجديدة من رَحِمِ عدمِها. إنّ إضاءةَ الذّاتِ الجديدة هُنا مُوازٍ ومماثِلٌ لإضاءةِ المعبدِ في مقطعٍ سابقٍ من شعر درويش، وجليٌّ تمامًا سِياقُ الأسطورة ورموزِها في احتراقِ الفراشةِ، والتّساؤل عن ظُهور العنقاء واضحةً بما يشي باختلاطِ الأمور على الذّاتِ الشّاعرة تمامًا كما تقدّم في أحد المقاطع "لم أعرف رمادي من غبارك"، وكذلكَ الاسمُ الجديدُ الذي تريدُه الذّاتُ الجديدةُ عُنوانًا لها ولخُلودِها بعد تخلُّصِها من الذّاتِ القديمة "المغنّي"[77]:

الآنَ، إذ تصحُو، تذكَّرْ رقصةَ البجَعِ

الأخيرةَ. هل رقصْتَ مع الملائكةِ الصغَارِ

وأنتَ تحلمُ؟ هل أضاءَتْكَ الفراشةُ عندَما

احترقَتْ بضوءِ الوردةِ الأبديِّ؟ هل

ظهرَتْ لكَ العنقاءُ واضحةً؟ وهل

نادَتْكَ باسمِكَ؟

والأخيرةُ في القصيدةِ التي وصفَها هُو في حِوارٍ مع عبّاس بيضون نشرته جريدةُ السّفير اللبنانيّة، وأعادت نشرَه جريدةُ الرّأي الأردنيّة[78]، بأنّها كانت تجربةً لقولِ شِعرٍ لا معنى له، وعندَما اكتملتْ وقرأها وجدَها حافلةً بالمعنى، وهي قصيدتُه "هي جملةٌ اسميّة". وفي القصيدةِ تقريرٌ واضحٌ بالعنقاء الخاصّة، وهي نفسُها العنقاءُ الخضراءُ التي تحدّث عنها بوصفها رمزًا وطنيًا؛ أي عنقاء شعبِه، لكنّها هنا عنقاؤُه الخضراءُ الخاصّة به[79]:

هيَ جُملةٌ إسميّةٌ: فَرَحِي

جَريحُ كالغُروبِ على شَبابيكِ الغريبةِ

زهرَتِي خضراءُ كالعَنقاءِ...

وتتجلّى الثّنائيّةُ التي لم تُفارقْ درويش منذُ بدأ تحوُّلَه حتّى ديوانِه الأخير "لا أريدُ لهذي القصيدةِ أن تنتهي"؛ فيراها القارئُ في ديوانِه "كزهر اللوز، أو أبعد" مرّة واحدةً حسبُ، متّصلةً برمز العنقاء. لكنّ الذّات الجديدةَ هنا تؤكّدُ نسيانَها للمغنّي القديم. وإذا كانَ الفلسطينيّون قد احتفظوا ذاتَ يومٍ بعظامِ العنقاء، فبَنَوا منها جُدرانًا لكهفهم ليناموا فيه مُبْقِين على أملٍ دائمٍ بإمكانيّة الانبثاقِ من رحمِ الرّماد، فإنّ درويش قد احتفظَ لذاتِه الجديدةِ بريشةِ عنقاء أبقت عليه حيّا. قال[80]:

أنا وأنا لا تُصدِّقْ بأنّ الحكايةَ

عادت بنا شاهِدَينِ على ما فعَلْنا:

نسيتُكَ مثلَ قميصي المبقَّعِ بالتُّوتِ

حينَ ركضتُ إلى غابةٍ ونَدِمتُ...

وأمّا أنا فنسيتُكَ حينَ احتفظتُ

بريشةِ عنقاءَ لي... ونَدمتُ

لقد كانَ تعبيرُه في قصيدتِه "آنَ للشّاعر أن يقتُل نفسَه" يعني أنّ الشّاعرَ فيه يحيا خارجَه منذ ثلاثين شتاءً، ويُمارسُ بشعرِه تَجميلَ الواقعِ المأساويِّ، مُحاولاً بثَّ الأملِ في النّفوسِ القانطةِ بما يقترفُه باللغة – كانَ تعبيراً عن حجمِ المأساة الذّاتيّة التي تعيشُها الذّات الشّاعرة، فضلاً عن مأساةٍ أُخرى جَمعيّة يعيشُها الوطنُ وأبناؤه، فمن الذي يتحمّل مُعاناةً بهذا الحجم؟ إنّ الطّبيعيّ والإنسانيّ أن تسعى الذّات إلى استعادةِ توازُنها، وإلاّ فإنّها لن تقوى على المتابعةِ في الطّريقِ نفسها، أي تمجيد الموت والموتى والقتلى والشّهداء، واشتقاق الورد من الجُدران الحجريّة، وبعثِ الرّبيع والعُشب في الصّخور، وانبثاق الحياة من الموت، وستكونُ غير قادرةٍ أيضا على التخلّي عن الشّعر الذي يمثّل عندَها البحث عن معنى الوجود. نقرأ في هذا المقطع قول درويش[81]:

لعلّ شيئًا فيَّ ينبُذُني. لعلّي واحدُ

غيري. فلم تنضجْ كُرومُ التِّينِ حولَ

ملابسِ الفتياتِ بعدُ، ولم تَلِدْني

ريشةُ العنقاء. لا أحدُ هنالكَ

في انتظاري. جئتُ قبلُ، وجئتُ

بعدُ، فلم أجدْ أحدًا يصدّقُ ما
أرى. أنَاْ مَنْ أرى. وأنا البعيدُ
أنا البعيدُ
من أنتَ، يا أناْ؟ في الطّريقِ
اثنانِ نحنُ، وفي القيامةِ واحدُ.
خُذني إلى ضوءِ التّلاشي كي أرى
صَيرورَتي في صُورتي الأُخرى. فمَنْ
سأكونُ بعدَكَ، يا أنا؟

إنّ العنقاء هنا تحملُ دلالةً صُوفيّة تهدفُ إلى اتّحادِ الحبيب بمحبوبتِه، والتّماهي والحُلول بوساطةِ الاحتراقِ وسيلةً لهذا الحلول. إنّ الاحتراقَ هو استعارةٌ للنّار، وهي بدَوْرِها وسيلةٌ للتّطهُّر من جهة، ولمزجِ الأشياءِ بعضها ببعضٍ عن طريق مَحْوِ معالمِها الجسديّة أو الظّاهريّة التي تميزُها بعضها عن بعض. وعندَما تفقدُ الأشياءُ والأجسادُ ميزاتها الفارقةَ فإنّها تصبحُ متشابهةً حدَّ التّماثُل، فالامتزاجِ ثمّ التّماهي بالاتّحاد الكلّيّ. على هذه الصّورة تجدُ العنقاءُ صورَتها فينا، ويجدُ درويش صورتَه فيها.

إنّ ثنائيّةَ الذّات التي عاشَها الشّاعرُ: الذّات الجديدة، وذاته التي فقدَها (المغنّي)، تمثّلُ مرآةً تنعكسُ عليها الأشياء، ولا يتمّ هذا الانعكاسُ إلاّ بفعلِ الضّوءِ/ النّور الذي يرمزُ إلى المعرفة لدى المتصوّفة؛ وإنّ احتراقَ الجسدِ عند الشّاعر يهدفُ إلى تحقيق أمرين اثنين: الأوّلُ هُو الكشف والمعرفة المتمثّلة في استعارةِ ولادةِ الرّوحِ جسدًا، والثّاني هو إحراق هذا الجسد لمعرفةِ جوهره، وبحسب عبارتِه "ما أخْفَتْ من الأبَدِ".

قد تكونُ الألفاظُ هي الشّكلَ الخارجيّ أو الظّاهريّ، وهي بذلكَ ترمزُ إلى الجسد؛ إلى العالم الخارجيّ. أمّا العنقاءُ فهي رمزٌ للحظة الاتّحادِ بينَ الأنا والهيَ (الذّات الفرديّة) في فعل الاحتراق، لتكونَ النّتيجةُ اتّحادَ الذّاتين: القديمة والجديدة، إمّا بالحياةِ الأبديّة، وإمّا بالفناءِ الأبديّ. ولعلّ قصيدةَ "هيلين يا لهُ من مطر" تمثّل تعالُقًا جَماليًا في شعر درويش بينَ موضوع الذّكورة والأنوثةِ من جانب، وحكايةِ التّكوين والخلق المستمرِّ التي يجسّدها رمزُ العنقاء الأسطوريّ؛ و"ليس من قبيل الصّدفة أن تأتي تأمّلاتُه التاليةُ في الموضوع نفسه في نصٍّ شعريّ يحمل عُنوانًا على غرار قصّة الخلق في أيّامها السّبعة، ومن هنا جاءت قصيدتُه أيّام الحبّ السّبعة موزّعة على أيّام الأسبوع ابتداءً من يوم الثّلاثاء على غير المألوف في الحكايات الدّينيّة"[82]. يقول درويش في المقطع

الأوّل منها "الثّلاثاء: العنقاء"[83]:

يكفي مرورُكَ بالألفاظِ كي تَجدَ
العنقاءُ صورتَها فينا، وكي تَلِدَ
الرّوح التي ولدتْ من روحِها جسدًا...
لا بدّ من جسدٍ للرّوحِ تحرقُه
بنفسِها ولهًا، لا بدّ من جسدٍ
لتظهرَ الرّوحُ ما أخفتْ من الأبدِ
فلنَحْتَرِقْ، لا لشيءٍ بلْ لنتّحِدَا

ولعلّ تعالُقَ أسطورة العنقاءِ أو طائر الفينيق المؤشّرين إلى حكاياتِ الخلق والتكوين المستمرّين للذّات الإنسانيّة، مع ثنائيّة الذّكورة والأنوثة اللذين لا بدّ من امتزاجِهما ليكونَ التّوالُد الأبديّ، واضحٌ تمامَ الوضوح. ويمكنُ القولُ: إنّ امتزاجَ الذّكورة والأنوثةِ في دائرة الجسدِ والجنسِ يُقابلُ احتراقَ العنقاء، وفي كلتا الحالين تنتجُ ذاتٌ جديدةٌ طازجة[84].

رمز العنقاء غير المباشر في شعر درويش: "الانبعاث من الموت"

إنّ رمز العنقاء متّصل بفكرة الانبعاثِ من الموت، أو التّوالُد في ظلّ الفناء، وهو بهذا المعنى قائم في شعر درويش منذ البدايات. وقد يكون تعليلُ الأمر كامنًا في الثّقافة العربية بشقّيْها: الدينيّ الماثل في المسيحية، وفي الإسلام الذي حملت نصوصُه كثيرا من الإرشادات والتصريحات المُفعَمة بالبعث والانبعاث، بل يكون الموتى أحيانا أحياءً، لا سيّما الشهداء "ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"[85]، وفي آية أخرى "وَلا تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بل أحياءُ ولكن لا تشعرون"[86]؛ وقد يكونُ كامنًا في الجانب الحِكْميّ من هذه الثقافة، مثل (مَنْ خَلَّفْ ما مات)، والأشعارِ مثل شعر شوقي[87]:

بلادٌ ماتَ فِتْيَتُها لتحيا وزالوا دون قومهمُ ليبقوا

وقولِه في رثاء عمرَ المختار[88]:

رَكَزُوا رُفاتَك في الرِّمالِ لواءَ تَسْتَنْهِضُ الوادِي صباحَ مَساءَ

وفي الحكمةِ القائلة: "غرسُوا فأكلنا، ونغرسُ فيأكلون".

ثم إنّ مبدأ الاكتثار والكثرة الناجمة عن الواحد سائدٌ في الثقافة العربية الإسلامية كذلك، فضلا عن الفكرة الفلسفية المجسَّدَةِ في الكُمُون القابل للتحقُّق بالفِعل "كمَثَلِ حبَّةٍ أنبتَتْ سَبْعَ سَنابلَ في كُلِّ سُنْبُلةٍ مائةُ حَبَّة"[89].

وجديرٌ بالذِّكر هنا ما خلّفهُ الشّعراءُ الرّومانتيكيّون الغربيّون والعرب من تصوُّر للموت، لا سيّما وقد تقدّمهم ديكارت الذي رأى أنّ النّفس مرادفةٌ لمعنى الرّوح والرّوحُ باقية، وباسكال القائلُ بأنّ أفضل ما في الحياة هو الأملُ في حياة أُخرى جديدة بعدَ الموت، وسبينوزا وليبنتز اللذان رفضا فكرة الفَناء المطلق، وأنّ كلَّ شيء سيفنى، فالعقلُ باقٍ، وبعضُ الإنسان تحدثُ فيه تحوُّلات. أمّا كانط، فأنكر فكرة الخلود، بينما ذهب هيغل إلى أنّ الموتَ هو تصالحُ الرّوح مع ذاتها. ولعلّ الرّومانتيكيّين الغربيّين انطلقوا من هنا إلى تمجيد الموت والإعلاء من شأنه، ودَعوا إلى الانتحار بوصفِه مسرَبًا إلى الحياة الأخرى السّعيدة النقيّةِ من أوضار هذه الحياة[90]. رأى الشّعراء الرّومانتيكيّون، لا سيّما الميّالون إلى الفلسفة منهم، أنّ الموتَ هو استغراقٌ في الكُلّ، وتوحُّدٌ بالكُلّ، كما لو أنّ نظرتهم اقتربت كثيرًا من الرّؤية الصّوفيّة للموت والاتّحادِ وفناء المُحبِّ في محبوبه[91]. هكذا نفهمُ علّةَ نظر أبي القاسم الشّابيّ مثلاً إلى الموتِ بوصفِه (الصّباح الجديد)[92].

ولسنا نريدُ القطعَ أنّ محمود درويش كانَ مطّلعًا على هذا كلِّه، ولكنّنا لا نشكّ أيضا في أنّه من الشّعراء العرب القلائل الذين يثقّفون قرّاءهم؛ فهو غزيرُ القراءة، ويكادُ شعرُه يكشفُ عن منظومةٍ معرفيّة واسعة وعميقة في آنٍ واحد، فلا يجدُ قارئهُ مناصًا من أنْ يبحثَ ويقرأ مفتّشًا عمّا يُعينُه على فهمِ شِعر درويش، ومُتابعةِ رُموزِه وتفكيكِ تناصّاتِه، واكتناهِ الأساطيرِ المتنوّعة التي يقفُ عليها في شِعره، ولعلّ ما يكشفُ عن هذا ويُعاضدُهُ هو قولُ درويش في مقابلة مُجيبًا عن سؤالٍ يتعلّق بتعريفِه للشّعر[93]: "إنّ الشّعر هو تعبيرٌ ثقافيٌّ مكثَّف يحتاجُ التّعامُل معه إلى حدّ أدنى من المعرفة بالجوانب الثقافيّة"، ولا بدّ لفهم مقصود درويش بذلكَ من النّظر فيما يستندُ إليه الشّاعر من مقوّماتٍ ثقافيّة تنبني عليها قصيدتُه، وما يجبُ أن يمتلكَهُ المتلقّي من تلكَ المقوّماتِ حتّى يتهيّأَ لهُ فهمُ القصيدة. لقد كانت الفكرةُ ماثلةً بوضوح في شعر درويش منذ البدايات، فنراه يقلّب المعاني التي تحتملها فكرة الانبعاث والبقاء رغم الموت ورغم قاتليه[94]:

آمنتُ بالحرفِ إمّا مَيِّتًا عَدَما

أو ناصبًا لعَدُوِّي حَبْلَ مِشْنَقَةِ

آمنْتُ بالحرفِ نارًا، لا يَضِيرُ إذا

كُنتُ الرَّمادَ أنا، أو كانَ طاغِيَتِي

فَإنْ سَقَطْتُ وكَفِّي رافعٌ عَلَمي

سيَكْتُبُ النَّاسُ فوقَ القَبْرِ: لَمْ يَمُتِ!

وتجدُه في بعض قصائدِه ينحُو منحى مختلفًا قليلاً في الصّياغة؛ ذلكَ لأنّه يُظهرُ الحياةَ المتجدّدة عندَ الأجيالِ الجديدةِ إزاءَ الفناء الذي أصابَ من قبلَهُم، وهي فكرةٌ قريبةٌ في المضمونِ من الامتدادِ في التّناسُلِ الذي هو عنوانُ الخلودِ في الحكمة التي أبرزتها ملحمةُ جلجامش. أمّا غناءُ الذّاتِ الشّاعرة المنطلقُ من التّوابيتِ فليسَ إلاّ دليلاً على الابتهاجِ بأنّ الموتَ يُثمرُ حياةً، وأنّ الأجيالَ الجديدةَ "الصّغار" ستحقّق حياتَها وتستمتعُ بها مع كلِّ مظاهر الموتِ التي تراها، فكأنّ الكبارَ يتعرّضونَ للإبادَةِ لكنّها إبادةٌ ستنتجُ حياةً جميلةً مُفعمةً بالحركةِ والفرح "الأراجيح"؛ والحتميّةُ التي نفيدُها من "دم جدّي عائدٌ لي" هي الحتميّةُ التّوكيديّةُ التي أطلقها في آخر المقطع "آخر الليل نهار"، بما يذكّرنا بحكمة الشّابّي "ولا بدّ لليل أن ينجلي"[95]:

في تَوابيتِ أحبّائِي أُغَنِّي

لأَراجِيحِ أحِبّائِي الصِّغَارْ

دَمُ جَدِّي عائِدٌ لِي، فَانْتَظِرْنِي

آخِرُ اللَّيْلِ نَهَارْ

ويستمدُّ درويش في بعض المقاطعِ أسطورةَ الموت والانبعاثِ من أسطورة الإله تمّوز الذي يمثّل حياةَ النّبات، ورمزُهُ هو القمح. وقد استندَ فريزر في استنتاجِه هذا إلى نصٍّ ذكرهُ ابن النّديم في كتابه (الفهرست) عن الطّقوس التي كانَ أهلُ حرّانَ يمارسونَها في شهر تمّوز لإلههم "تَاوز"، والشّاهدُ الذي اختارهُ فريزر يدلّ بوضوح على أنّ تمّوز كانَ رمزًا للقمح، لأنّ سيّده يطحنُه في الرّحا كما يُطحن القمح. غير أنّ ريتا عوض ترى القمحَ رمزًا لحياة النّبات، "فالقمح الذي يُدفنُ في الأرض وينهضُ منها ليُثمر، هو رمزٌ للحياة الأبديّة المُكتسَبَة بالموت"[96]. ويستلهمُ درويش مع الأسطورة ثقافته الدينية والتاريخية والشعرية[97]:

نيرُونُ ماتَ، ولَمْ تَمُتْ رُوما...

بِعَيْنَيْها تُقَاتِلْ!

وَحُبوبُ سُنْبُلَةٍ تَمُوتُ

سَتَمْلأُ الوادِي سَنَابِلْ!

ويعبِّر عن الفكرة نفسها في موطن آخر، متسائلاً تساؤلَ العارف المصمِّم عن الفكرة نفسِها. لكنّ القمحَ يظهرُ هُنا بعدَ أن يُصبحَ خُبزًا في يدِ الجَوْعى، وسُكَّرًا في فمِ الأطفال. إنّ محضَ التّساؤلِ هُنا عن إمكانيّة إثمارِ الموتِ حياةً يُعيدُنا إلى المُماهاةِ بينَ الجسدِ الإنسانيِّ الذي يُدْفَنُ في التّرابِ بعدَ الموتِ، وبُذور القمحِ التي تُدفنُ في التّرابِ، فإذا كانَت البذورُ تعودُ إلى الحياةِ مُثمرةً سنابلَ قمحٍ بعدَ التصاقِها بالطّبيعةِ التي تبثُّ الحياةَ الكامنةَ فيها، فإنّ الجسدَ الذي يُعادُ إلى رَحِمِ الأرضِ – الأمِّ يُتوقَّعُ له أن يعودَ إلى الحياةِ أيضًا. وليس القصدُ من التّساؤلِ هنا إنكارَ الإثمارِ بعدَ الموتِ؛ إنّما لعلّ الذّات الشّاعرةَ قد دخلتْ حينَها في مسربٍ من الألَمِ أثارَ حيرتَها، فكانَ التساؤلُ دالاً على ذلك[98]:

أنا أمْضِي قَبْلَ مِيعادِي... مُبَكِّرْ

عُمْرُنا أضْيَقُ مِنّا،

عُمْرُنا أصْغَرُ... أصْغَرْ

هَلْ صحيحُ يُثْمِرُ المَوْتُ حَياةً

هلْ سَأُثْمِرْ

في يَدِ الجائعِ خُبْزًا، في فَمِ الأَطْفالِ سُكَّرْ؟

وتظلُّ الفكرةُ هي دأبَه في ديوانه "عاشق من فلسطين، 1966"، فوطأةُ الإحساس بالتّلاشي على مستوىً جمعيٍّ بسببٍ من المجازر التي يرتكبها المحتلُّ لا يمكن أن يوازنَها إلا التمسُّك بكلِّ ما يدلُّ على البقاء رغم أنفه؛ الانبعاثُ والبقاءُ رغم الموتِ معادلٌ أساسي لوحشيّة المحتلِّ في ممارساته التي تريد انتزاعَ الأرض من أهلِها، واقتلاعَهم منها. وقد يكونُ ذِكرُ بابلَ في هذا المقطعِ، وكون طريقِ العيشِ والموتِ واحدةً، دليلاً على أنّ الموتَ مظهرٌ من مظاهر الحياة، وأنّ الحياةَ مظهرٌ من مظاهر الموتِ. هكذا، تُضحي جدليّةُ الانبعاثِ من الموتِ إلى الحياةِ، ثمّ من الحياةِ إلى الموتِ، وهكذا دَواليكَ، دليلاً سرمديًا على البقاء؛ وبابلُ تذكِّرُ أولئكَ الذي سُبُوا أيّام نبوخذ نصّر بأنّ سبيَهُم وتشريدَهم في البلادِ لم يكُونا نهايةَ الطّريق لهم، وهكذا ستؤول الأمورُ أيضًا بالفلسطينيّ. إنّ اقتلاعَهُ وتشريدَهُ لن يكونا نهايةَ الطّريقِ، فكلّ اقتلاعٍ وتشريدٍ سيقودان إلى العودة المحتَّمة[99]:

بابِلُ حَوْلَ جيدِنا

وَشْمُ سَبايا عائِدَهْ

تَغَيَّرتْ مَلابِسُ الطّاغُوتْ

منَ عاشَ بعدَ المَوْتِ

لَوْ آمنْتَ... لا يَمُوتْ

مِتْنا وَعِشْنا، والطَّريقُ واحِدَهْ!

ويؤكّد درويش هذا المعنى في الدّيوان نفسه لكنّه يُكسبُ المعنى دلالةً إضافيّةً جديدة غيرَ مُباشرَة؛ فالحياةُ المُعادةُ بتجدُّدها الدّائم، والانبعاثُ من رحمِ الموتِ، هما مُعادلانِ أساسيّانِ للموتِ المُعادِ المتكرِّر، وهما اللذانِ يُوازِنانِه من أجلِ المحافظةِ على البقاء. إنّ فكرةَ تجدّد الحياة تمثّل عبقريّة الفكر الإنسانيّ والوجدان البشريّ للتغلُّب على تكرار الموتِ وقسوتِه ووحشيّتِه؛ ودرويش يجسّد هذه الفكرة قائلاً[100]:

ما لِي سِوَى عَيْنَيْكِ؛ لا تَبْكِي

عَلَى مَوْتٍ مُعَادْ

وتظهر فكرةُ الانبعاث بشكل أوضحَ في الديوان نفسه، لا سيَّما حين يَقْرِن الشّاعرُ الرَّماد باللهيب، وبالولادة أيضًا؛ وأيّ ولادة، إنّها ولادة مريم المقدسة للمسيح عليه السلام. إنّ توظيف الرّمز الأسطوريّ هنا في هذا المقطع، بهذه الصّورة الكثيفة، مُتقاطِعًا مع رمز المسيح وانبعاثه، أدّى إلى أن يكتسب الرّمزُ ظلالاً عميقةً، وأفقًا نوعيًا[101]، أي إنّ درويش وضعَه في سياقٍ يفجّر ما فيه من طاقاتٍ تعبيريّة مختزنة. ولعلّ سقوطَ أوراق الماضي والحاضر تعبيرٌ عن الرّغبةِ في انبثاقِ المستقبلِ الذي تؤمنُ الأسطورةُ بأنّه سيكونُ ولادةً جديدة، والاحتراقُ والولادةُ توأمانِ في الأسطورة، فلا بدّ من الاحتراقِ أوّلاً حتّى تكونَ الولادةُ والانبعاثُ من الرّماد[102]:

سَأَلْتُكِ: هُزّي بأجْمَلِ كَفٍّ على الأرْضِ

غُصْنَ الزّمانْ!

لِيُسقِطَ أوراقَ ماضٍ وحاضِرْ

ويُوْلَدَ في لَمْحَةٍ تَوْأمانْ:

مَلاكٌ... وَشاعِرْ!

ونَعْرِفَ كَيفَ يَعُودُ الرّمادُ لَهِيبًا

إذَا اعْتَرَفَ العاشِقَانْ

وقد ينتشلُ التّوظيفُ الأسطوريّ القصيدةَ من اللهجة الخطابيّة المباشرة، وينأى بها عن

التعبير المباشر المسكُوك، ممّا يُدخِلُها السّاحة الدراميّة؛ وإنْ بدت هذه الدراميّة أحيانا في صورةٍ بسيطةٍ سطحيّة غير مركّبة؛ لا سيّما حينَ تخلو من السّياق الشّبكيّ المتفجّر بالإشعاعاتِ الدّلاليّة الخصبة[103]. إنّ قصائدَ درويش التي امتزجت الأسطورةُ فيها بالذّاتِ الشّاعرة تعبّر تعبيرًا صارخًا عن الرّغبة في الانعتاقِ من الاحتلال: انعتاق الأرض والإنسان معًا، وتجمعُ الذّاتُ الشّاعرةُ في شِعرها كلَّ معانيها راغبةً في إضفاءِ صفة الدّيمومةِ على كُلّيّتِها، بكلّ ما تتضمّنُهُ من شظايا مؤتلفة. ويمكنُ للقارئ أنْ يُماهيَ بينَ انشقاقِ القبرِ عن الذّاتِ الشّاعرة التي ماتت ثمّ انشقّ القبرُ عنها لتعودَ إلى الحياة، بانشقاقِ الرّحمِ عن المولودِ الجديد، والصّراخُ علامةٌ دالّةٌ على هذه المماهاة، والنّزيفُ الذي تريدُ الذّاتُ أن لا يُوقفَها أحدٌ عنهُ هو نزيفُها الذّاتيّ، أي إنّ الولادةَ والوالدَ والمولودَ واحدٌ في الحالاتِ كلِّها؛ وهذا هُو صُلبُ فكرة الأسطورة. ويمكنُ للقارئ أيضا أن يُماهيَ بين الذّاتِ الشّاعرة والوطنِ الذي يتجدّدُ بعدَ تجمُّدِه؛ والمدهشُ هُنا استعارةُ التجمُّدِ للكُمون؛ فالتّجمُّدُ لحظةٌ عارضةٌ تظلُّ الحياةُ معها كامنةً، ثمّ ما تلبثُ هذه الحالةُ أن تزولَ بانصهارِ الجليدِ وزوال التجمُّد؛ والانصهارُ والحرارةُ واللهيبُ والاحتراقُ كلُّها بمعنىً واحد. يعود درويش إلى الانبثاقِ من رحِم الهجير من جديد في ديوانه "محاولة رقم 7، 1973" حيث يقول[104]:

أنا الزّمنُ الذي لنْ تَفْهَمُونِي خارجَ الزّمنِ الذي أَلْقَى

بِكُمْ في الكَهْفِ

هذِي ساعَتِي:

يَنْشَقُّ قَبْرٌ ثُمَّ أَنْهَضُ صارِخًا!

لا تُوْقِفُونِي عَنْ نَزِيفِي

لَحْظَةُ الميلادِ تَسْكُنُنِي مِنَ الأَزَلِ، استَرِيحُوا في جِراحِي

ها هُوَ الوَطَنُ الذِي يَتَجَدَّدُ

الوَطَنُ الذِي يَتَجَمَّدُ

اقْتَرِبُوا مِنَ الأَشْجَارِ وابْتَدِئُوا مَعِي!

وفي الديوان تأمُّلٌ عذْبٌ للفكرة نفسها، يُظهرُ أنّ درويش لا يسردُ الأسطورةَ سردًا بمعناها التّاريخيّ ليخبرنا عنها، فهي ليست مقصودةً لذاتِها، إنّما يحمّلها مُعاناتَه على صعيد الذّاتِ الفرديّة والجمعيّة أيضًا، وهو يعبرُ بها مسارًا طويلاً من الألم المتكرّر نتيجةَ مخاض الولادةِ المتكرِّر، وبرزخيّة الموتِ المتكرِّر أيضًا. ولا ريبَ في أنّ درويش يتعاملُ مع الأسطورة في هذا المقطعِ بوعيٍ فنّيّ مركّز[105]، ويبلغُ بها عُمقًا جديدًا يتجاوزُ السّطحيّة مهما يكُن محصورًا بينَ خطّينِ متقاربين

متقابلين هما: الماضي الأسطوريّ، والحاضر الواقعيّ. فإذا كانَ الحبُّ دليلاً على الحياةِ الكامنة، وهو الذي ساقَ عشتروتَ لتبحثَ عن تمّوز، فإنّ التنفسَ دليلُ الحياةِ الظّاهرة وعلامةٌ عليها، وإذا كانت القُبلةُ علامةَ الحبّ والعشقِ البارزة، فهي مُفْتَتحُ التّواصُل الجنسيّ المؤدّي إلى الإخصابِ والولادة، فإنّ الصّاعقةَ تُماهي الانفجارَ والاحتراقَ والاشتعالَ؛ هكذا يُضحي الجسمُ (التّرابُ) دليلاً على الولادةِ، ولهذا يكونُ الغرقُ الجنسيّ كالاشتعال في جانب، والاحتراقِ في جانبٍ آخر، وكلاهُما وجهٌ آخرُ لثنائيّة الموتِ والانبعاث[106]:

أُحِبُّكِ أمْ أتَنَفَّسُ؟

أنْتَظِرُ الشَفَتَيْنِ، أمِ الصَاعِقَةْ؟

لِجِسْمِكِ صَوْتٌ يُذَكِّرُنِي بالولادَةِ

حِينَ أمُوتُ

(وَمِنْ عادَتِي أنْ أمُوتَ كَثِيرا)

ويستعيدُ الشّاعرُ الأمر نفسه في تحوُّله، مؤكِّدًا أنّ الحُلم له دورٌ أساسيٌّ في التغلُّب على الموتِ الذي لا يغيب عن الجسد الفلسطينيّ؛ وأيّ سخريةٍ مُفارقةٍ هذه التي يقدِّسُ بها درويش تجديدَه لموتِه إزاءَ تجدُّدِ الموت! إنّ الفِعل في تجديد الموتِ إزاءَ تجدُّدِه الدّائم دالٌّ على قدرة فذّةٍ في تجديد الحياةِ أيضًا؛ فالحرّيّة موازيةٌ للولادةِ والانبثاقِ، وسِلسِلةُ الحبّ والغرقِ في الحُبِّ ثمّ الموت هي نفسُها سلسلةُ تجدُّدِ الحياةِ، وترميمُ الأحلامِ إشارةٌ فنّيّةٌ للإبقاء على ما لا يتساقطُ منها في الطّريقِ السّرمديّ[107]:

تَكُونِينَ حُرِّيَّتِي بَعْدَ مَوْتٍ جَدِيدٍ

أُحِبُّ

أُجَدِّدُ مَوْتِي

أُوَدِّعُ هذا الزَّمانَ وَأصْعَدُ

عَيْناكِ نافِذَتَانِ على حُلُمٍ لا يَجِيءُ

وَفِي كُلِّ حُلْمٍ أُرَمِّمُ حُلْمًا وَأحْلُم

ولا ينفكُّ درويش يراوغُ الفكرة نفسها مرّة بعد أخرى. يركّزُ محمود درويش في تنوُّعات صورة الموت والانبعاثِ على الصّورة النّباتيّة المتقاطعة مع القرآن الكريم، خاصّة السّنبلة التي تُنبت سبعَ سنابلَ في كلّ سنبلةٍ مائةُ حبّة، وهو يذكّرنا بما أفادتهُ منهُ فدوى طوقان حينَما قالت في

قصيدةِ "حَمزة"[108]:

هذهِ الأرضُ امرأةْ

في الأخاديدِ وفي الأرحامِ سِرُّ الخصبِ واحِدْ

قُوَّةُ السرِّ التي تُنبتُ نخلاً وسَنابلْ

تُنبتُ الشّعبَ المُقاتِلْ

ففي مثل هذا المقطعِ الذي صرّحت فدوى بأنّها أفادَتْهُ من كلامِ درويش معها حينَما التقيا، تلتقي الأسطورةُ بالشّعر، ويلتحِمانِ في ما يشبهُ الحقيقةَ الأبديَّةَ المتجدّدة. إنّ سرّ الخصب الدّائم كما عثرَ عليه الإنسانُ في البداياتِ ماثلٌ في تَماهي الخصبِ الإنسانيّ بالخصبِ الطّبيعيّ، وهكذا عبّر عن هذا التّماهي في أساطيرِه الثّنائيّة "المنثورة في بقاعِ الأرضِ التي تصوِّر الصّراعَ بين الجدبِ والازدِهار، بين الموت والحياة، بين الشرّ والخير"[109]. ويبدو أنّ عبادة الإنسانِ للطّبيعةِ ذاتَ حينٍ من الدّهر ممثّلةً في المحاصيل الزّراعيّة خاصّةً البذورَ، قد أمدّتهُ "برمزٍ على الجانب المفجع من الحياة البشريّة، وعلى الانتصارِ العجيبِ للحياة، الذي ينشأُ على نحو يثيرُ الدّهشةَ عن هزيمة الحياةِ نفسِها. وأعربَ الشّاعرُ عن هذه التّجاربِ في صورة الجُثّة التي تموتُ وتُدفَنُ في رحمِ الأرضِ - الأمّ ثمّ تنبتُ ثانيةً في محصول العامِ التّالي، أو في الجيلِ التّالي من الأسرة البشريّة. وطُبِّقت هذه الصّورة في عبادةِ الأمّ أو الزّوجة الباكية المكلومة وابنها أو زوجها المعذّب الذي لقيَ ميتةً قاسيةً وحقّق قيامةً مظفّرة"[110]. من هنا تبرزُ السّنابلُ والقمحُ في الجثّة وكذلكَ الحرقُ الذي يرمزُ إلى الموتِ الممهِّد للانبعاث[111]:

أُعِدُّ لَهُمْ ما اسْتَطَعْتُ

وَيَنْشَقُّ في جُثَّتِي حَبَّةٌ أَنْبَتَتْ لِلسَّنابِلِ

سَبْعَ سَنابِلَ، في كُلِّ سُنْبُلَةٍ أَلْفُ سُنْبُلَةٍ...

هذهِ جُثَّتِي... أَفْرِغُوهَا مِنَ القَمْحِ ثُمَّ خُذُوهَا إلى الحَرْبِ

كَيْ أُنْهِيَ الحَرْبَ بَيْنِي وَبَيْنِي

خُذُوهَا، أَحْرِقُوهَا بِأَعْدَائِها

خُذُوها، لِيَتَّسِعَ الفَرْقُ بَيْنِي وبَيْنَ اتِّهَامِي

وَأَمْشِي أَمَامِي،

وَيُوْلَدَ في الزَّمَنِ العَرَبيِّ... نَهَارُ!

وتلحُ فكرة الانبعاث والامتداد والانتشار على درويش بعد سقوط بيروت. والمقطعُ الآتي حافلٌ بالصّور التي تُحيلُ على أسطورة العنقاء والموت والانبعاثِ؛ فالرُّوحُ المحلِّقُ في الدّخانِ هو الحياةُ الكامنةُ في العنقاءِ التي تشتعلُ احتراقًا، واحتراقُها هو الخطوةُ الأولى في مسار انبعاثها، ولذلكَ تكرّرت "قيامةً" الحاليّة في المقطع، والقيامةُ هي نفسُها الانبعاثُ مع اقترانِها بالمسيح عليه السّلام، والأخذُ بالثّأرِ دليلٌ على إحياءِ القتيلِ بإراقةِ دَمِ قاتلِهِ قُربانًا، وانتشارُ البذارِ صورةٌ تنويعيّةٌ أخرى للقمحِ الذي هُو رمزُ الحياةِ النّباتيّة التي تنبثقُ بعدَ كُمونِها في البذارِ طويلاً حينَما تُلقَى في رَحِمِ الأرضِ- الأمّ، ويجودُها الماءُ فتتخلّق الحياةُ في رحمِ الموت. نجدُه يقول في "مديح الظل العالي، 1983"[112]:

كُنّا وَرْدَةَ السُّورِ الطَّويلِ ومَا تَبَقَّى مِنْ جِدَارِ

ماذَا تَبَقَّى مِنْكَ غَيْرُ قَصِيدَةِ الرُّوحِ المُحَلِّقِ في الدُّخَانِ قِيَامَةً

وَقِيامَةً بعدَ القِيَامَةِ؟ خُذْ بِثَارِي

وَانْتَصِرْ في ما يُمَزِّقُ قَلْبَكَ العارِي

وَيَجْعَلُكَ انْتِشَارًا لِلْبِذَارِ

وَيَتحوّلُ قليلا باتّجاه والرثاء والبكاء الحزين من وُقوف الآخرين موقفَ المتفرِّج، إن لم يَقُلِ المتآمر، وهو يذكّرُنا بصَنيعِ إخوةِ يوسفَ عليه السّلامُ، فيما يشبهُ تناصًّا خفيًّا مع تآمُرِ الإخوةِ على أخيهم، وتغييبِه في المنافي، وتشريدِه من أرضِه. إنّ تعرُّفَ الإخوة على القتيلِ وإنكارهُم لهُ في لحظةِ الانبعاثِ من الموتِ أكبرُ الأدلّةِ على رغبتِهم في موتِه وتغييبِه؛ يقول في (حصار لمدائح البحر، 1984)[113]:

لِماذَا عَرَفُونِي

عِنْدَما مِتُّ تَمامًا... عَرَفُونِي

وَلِماذَا أَنْكَرُونِي

عِنْدَما جِئْتُ مِنَ الرِّحْلَةِ حَيّا؟

يا إلَهي، جُثَّتِي دَلَّتْ عَلَيّا

وَأَعادَتْهُمْ إلَيّا

فَبَنَوْهَا بَيْنَهُمْ كَالمدْخَنَةْ!

وفي الدِّيوان نفسه يلحُ على أنّه "لِدِيني من جديد"، مُظهِرا عجزَ العنقاء عن الانبعاث وحدَها كلّما احترقت، لكنّه يعود عن هذا إلى التصميم والعزيمة من جديد. وما محاولةُ استقصاءِ المواطنِ التي يُولَدُ منها الفلسطينيُّ إلاّ رغبة جامحةٌ في القول إنّهُ سيُولَدُ من كلِّ شيء، وسيُولدُ من كلِّ جانب وفي كلّ مكان. الإصرارُ على الولادةِ حتى بعدَ القَتْلِ إصرارٌ على الحياةِ والانبعاثِ مهما يُحاوِلْ قاتلُوهُ إفناءَه، ولعلّ ترتيبَ المواطنِ التي يُولَدُ منها الفلسطينيُّ فنّيًا جاءَ بحُنكة ظاهرة، فالتّرتيبُ يبدأ بأكثرِ الأشياء دلالةً على الحياةِ والانبعاثِ "النّبات"، فالشّيء الذي لا بدّ منه للحياة والانبعاث "الماء"، ثمّ أقلّ الأشياء دلالةً عليها، بل هو دليلٌ على عَدَمِها "الحجَر"، ولعلَّهُ في آخر هذا الترتيبِ عمَدَ إلى قَلبِ ما يرتّبُه في الدّلالة على الحياة والانبعاث، فهو يبدأ بالهزائمِ "الموت المادّيّ والمعنويّ"، فالخَواتم التي هي إشارةٌ رامزةٌ إلى مواسمِ الخصب بالزّواجِ، ثمّ البراعمِ التي هي المظهرُ الحقيقيُّ للإخصابِ والانبعاثِ في الحالة النّباتيّة؛ وهو نفسُه ما يؤكّدُه في أنّ الفلسطينيَّ يُولدُ من "البداية"، ومن "الحكاية" بلا نِهاية، ولهذا تكرّر الفعلُ "يُولَدُونَ" في آخر المقطع عدّة مرّات، في إشارةٍ إلى الولادةِ غيرِ المنتهية[114]:

- **هَلْ تَعْرِفُ القَتْلَى جَمِيعًا؟**
- **والّذينَ سَيُوْلَدُونَ**

سَيُوْلَدُونْ

تَحْتَ الشَّجَرْ

وَسَيُوْلَدُونْ

تَحْتَ المَطَرْ

وَسَيُوْلَدُونْ

مِنَ الحَجَرْ

وَسَيُوْلَدُونَ

مِنَ الشَّظَايَا

يُوْلَدُونَ

مِنَ المَرَايَا

يُوْلَدُونَ

مِنَ الزَّوايَا

وَسَيُوْلَدُونَ

مِنَ الهَزَائِمِ

يُوْلَدُونَ

مِنَ الخَوَاتِمِ

يُوْلَدُونَ

مِنَ البَراعِمْ

وَسَيُوْلَدُونَ

مِنَ البِدَايَةِ

يُوْلَدُونَ

مِنَ الحِكَايَةِ

يُوْلَدُونَ

بِلا نِهَايَةْ

وَسَيُوْلَدُونَ، وَيَكْبُرُونَ، وَيُقْتَلُونَ

وَيُوْلَدُونَ، وَيُوْلَدُونَ، وَيُوْلَدُون

ولعلَّ فكرة الولادة هي الأكثر إلحاحًا على درويش في شعره، ولهذا نجدُه يكرِّرها في مقاطعَ كثيرةٍ من دواوينه، والتّنويعُ الحقيقيُّ في المقطع الآتي هو التّركيزُ على التّشريدِ الذي تعرَّضَ له الفلسطينيُّ في البلاد؛ والذاتُ الشّاعرةُ المصرَّةُ على الولادةِ الجديدةِ تبدأُ بها، وتنتهي بانبعاثِها بعدَ موت جديد. وما إعدادُ النّار في الصّباحِ إلاّ إشارةٌ إلى مسألتينِ كلتاهُما تقودُ إلى الأسطورةِ ومنها تنبعُ؛ فإعدادُ النّار ارتباطًا بالولادةِ يَشي بإعدادِ بالماء الذي يُصاحبُ الولادة؛ هذا فضلاً عن إشارتِه اللطيفةِ إلى إشعالِ النارِ لتحترقَ العنقاءُ وتتحوّل رمادًا يهيِّئُ لولادتِها بالانبعاثِ من جديد[115]:

لِدِيني... لِدِيني لأَعْرِفَ في أيِّ أَرْضٍ أَمُوتُ وفي أيِّ أَرْضٍ سَأَبْعَثُ حَيّا

سَلامٌ عَلَيْكِ، وَأَنْتِ تُعِدِّينَ نارَ الصَّباحِ.. سَلامٌ عَلَيْكِ... سَلامٌ عَلَيْك

ونجدُها كذلكَ في قوله من ديوانه "أحد عشر كوكبا، 1992"[116]:

عانِقِيني لأُولَدَ ثانِيَةً

وتقترنُ الأسطورةُ أحيانًا بالماء في شعر درويش، ويتراءى الرّمز الأسطوريّ للانبعاث هنا متّصلاً بما عُرِف في أسطورة تمّوز وأدونيس وعشتروت. قِيل إنّ اسم "تمّوز" في الأصلِ كلمةٌ سومريّة تعني "الابنَ الحقّ للمياه العميقة"، بما يجعلُه إلهًا من آلهة الخصب، "لأنّ المياهَ مصدرُ الحياة، وكلُّ ما هو حيّ يشرقُ كالشّمس من المياه ويغرقُ فيها ثانيةً عند المساء، فيغدُو الماءُ رمزًا للموت والانبعاث؛ لأنّ البحر الذي يبتلعُ الشّمس يُعيدُها مجدّدا إلى الحياة". وفي النّسخة البابليّة من الأسطورة أنّ تمّوز يموتُ كلَّ عام وينتقل إلى العالمِ السُفليّ، وتبحثُ عنهُ خليلتهُ الإلهيّة عشتروت، وتموتُ عاطفةُ الحبّ في أثناء غيابِها للبحث عنه حتّى تصبح الحياة مهدّدة بالفناء، فيبعثُ أحدُ الآلهة رسولاً لإنقاذها، وتسمحُ لها آلهةُ الجحيمِ "آلاتُو" أن تغتسلَ بماء الحياة وتعودَ إلى الأرضِ مع حبيبها تمّوز، حتّى تبعث الحياةَ في الطّبيعة من جديد بعودتِهما[117]. نرى مثلَ هذا في قول درويش في ديوانه "أرى ما أريد، 1993"[118]:

الأرْضُ تَكْسِرُ قِشْرَ بَيْضَتِها، وتَسْبَحُ بَينَنا

خَضْراءَ تحتَ الغَيْمِ، تَأْخُذُ مِنْ سَمَاءِ اللَوْنِ زِينَتَها

لِتَسْحَرَنا، هِيَ الزَّرْقَاءُ والخَضْراءُ، تُولَدُ مِنْ خُرَافَتِها

وَمِنْ قُرْبَانِنا في عِيدِ حِنْطَتِها، تُعَلِّمُنا فُنُونَ البَحْثِ عَنْ أُسْطُورَةِ التَّكْوِينِ

سَيِّدَةً عَلى إِيوَانِها المَائِيّ...

ونَخْتِمُ هذا المسارَ بقوله من ديوانه (في حضرة الغياب، 2006)[119]:

مَهْمَا نَأَيْتَ سَتَدْنُو

وَمَهْمَا قُتِلْتَ سَتَحْيَا

فَلا تَظُنَّنَّ أَنَّكَ مَيْتٌ هُنَاكَ

وَأَنَّكَ حَيٌّ هُنا

فَلا شَيْءَ يُثْبِتُ هَذا وَذلِكَ إلاّ المَجَاز...

خُلاصة:

استطاع درويش أن يؤسس لأسطورة فلسطينية في شعره قبل الخروج من بيروت، بل يمكن الامتداد بهذه الأسطورة حتّى ما قبل أوسلو، والزّيارة الفاجعة التي كانت سببا في مرضه العُضال، لكنّ ما رآه في زيارته، وتشظّي الحلم الفلسطيني قبل هذا في بيروت، ثمّ تلاشيه في أوسلو، جعلتهُ يعيدُ رسم ملامح الأسطورة، ويعيدُ تركيبَها لتكون أسطورته الذّاتية، وكانت العنقاءُ إحدى السُبل الشّعريّة التي مكّنته من ذلك، أو كانت دليلَ قارئه عليه.

لقد اندغمَ رمزُ العنقاء وأسطورتُها الموروثة بشعر درويش اندغامًا بنيويًا عُضويًا. وهما إذا دلاّ على ما أصابَ الذّات الشّاعرة، وشِعْرَها، من تحوّلات قسريّة أحيانا، فإنّما يدلاّن على شِعريّة عاليّة تمكّنت من إعادة صَوْغ الأسطورة، وإكسابها بُعدًا إنسانيًا من جانب، وذاتيًا خاصًا من الجانب الآخر. والنّاظر في شعر محمود درويش يجدُه مُساوقًا بصورة عامّة لمسار القضيّة الفلسطينيّة، ولمسيرتِه الذّاتيّة التي تعالقَت مع ذلك المسار؛ فلا يمكنُ الفصلُ جراحيًا بين شِعر درويش ورمُوزه وأساطيره، والتّحوّلات التي طرأت على هذا الشّعر من جهة، وطبيعةِ الأحداث الكُبرى التي تركَت آثار سِياطِها على الجسدِ الفلسطينيّ من جهة أُخرى، فكانَ انسرابُها في شِعره صِياغةً جَماليّةً للألم. وقد كشفَت الدّراسة عن اتّصالٍ عميقٍ جدًا بين بروز رمز العنقاء وأسطورتها في شعر درويش، والمفاصل التّاريخيّة الجارحة للقضيّة الفلسطينيّة، وليس معنى هذا أنّ درويش كانَ يُساوقُ المرحلة دائمًا، فهو ليس مؤرِّخا، وإن يكُن ذلكَ التّساوُق لا يعيبُه.

Symbol of the Phoenician Bird in Mahmoud Darwish's Poetry

Khaled A. Othman Al-Jabr, *Department of Arabic, University of Petra, Amman, Jordan.*

Abstract

The appearance of the Phoenician bird in Mahmoud Darwish's poetry is directly related with both the problem of Palestine and the poetic changes throughout his life. It appeared most strongly after he left Beirut, and the dream was broken. In 1972 the symbol of the Phoenician Bird first appeared in his book of poetry (I Love You or I don't Love You), specifically in his poem (Sarhan Drinks Coffee in the Cafeteria).

In 1982 the symbol of the Phoenician Bird appeared in the book (Praise to the High Shadow), where he talks about the Phoenician in its death which equals real death in reality. In both (Less Roses) 1986 and (I See What I Want) 1990, Darwish declares his desire to take his poetry in another direction, where the Phoenician rises from his ashes rather from the ashes of his people. In his other book (Why Did You Leave the Horse

Alone?) 1995, the Phoenician appears four times, in relation to himself, not with the people of Palestine. In his book (the wall) 1999, this transformation was emphasized after a very tiring illness, marking another appearance of the Phoenician, which also occurred four times. In his book (Don't Apologize for What You Did) 2004, the Phoenician was described as green. In 2006, it appeared in his book (Like the Blossoms of Almonds or Further) 2006, portraying the feeling of being broken.

قدم البحث للنشر في 2010/4/26 وقبل في 2010/10/24

الهوامش

(1) عيد، رجاء: لغة الشّعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية، منشأة المعارف، 2003، ص298.

(2) زكي، أحمد كمال: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، القاهرة، مكتبة الشباب، 1975، ص237.

(3) شتراوس، كلود ليفي: الفكر البرّيّ، ترجمة نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1984، ص37.

(4) الجزّار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة، إيتراك للنّشر والتّوزيع، 2001، ص260-261.

(5) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر، مكتبة عين شمس، د.ت، ص215.

(6) يونس، عبد الحميد: معجم الفولكلور، بيروت، مكتبة لبنان، 1983، ص34.

(7) Firth, Raymond, ed. Man and Culture: An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski. London: Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 206.

(8) النوري، قيس: الأساطير وعلم الأجناس، العراق، وزارة التعليم العالي، د.ت، ص27.

(9) حرب، طلال: أوّليّة النصّ، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1999، ص92؛ إبراهيم، نبيلة: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، القاهرة، مكتبة غريب، 1990، ص9؛ المصري، حسين مجيب: الأسطورة بين العرب والفرس والتّرك، القاهرة، الأنجلو مصرية، 1991، ص14.

(10) Agnes, Michael (Editor in Chief), Webster's New World Dictionary, New York-London, Pocket Books, Fourth Edition, 2003, p. 1447؛ وانظر: عبد الرّحمن، عبد الهادي: سحر الرّمزيّة، مختارات في الرّمزيّة والأسطورة، مقاربة وترجمة، اللاذقيّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص10.

(11) أبو زيد، أحمد: الرّمز والأسطورة في البناء الاجتماعي/ أوسكار وايلد، صورة دوريان جاري، عالم الفكر، الكويت، المجلّد 17، عدد 3.

(12) عبد الرحمن، عبد الهادي: سحر الرّمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، ص33.

(13) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ط1، 1994، ص9.

(14) الكركي، خالد: الرّموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل؛ عمّان، مكتبة الرّائد العلمية، ط1، 1989، ص22-23.

(15) زايد، علي عشري: قراءات في شعرنا المعاصر، الكويت، دار العروبة؛ القاهرة، دار الفصحى، ط1، 1982، ص97.

(16) فراي، نورثروب: في النقد والأدب - الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد شيحة، القاهرة، النهضة المصرية، 1989، ص34-35.

(17) حديدي، صبحي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، مجلّة الكرمل، مؤسسة بيسان، قبرص، عدد 41-42، 1991، ص86.

(18) كاسيرر، أرنست: فلسفة الحضارة، أو: المقال في الإنسان، ترجمة إحسان عبّاس، بيروت، دار الأندلس، 1961، ص266.

(19) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص38-39.

(20) فراي، نورثروب: الأدب والأسطورة، ص72.

(21) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، ص30.

(22) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشّعر، بيروت، دار اقرأ، 1981، ص137.

(23) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط2، 1992، ص128-129؛ وانظر: شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشّعر الفلسطيني المعاصر، فلسطين، مكتبة القادسية، ط1، 2002، ص41-42.

(24) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ص128-129.

(25) الكركي، خالد: الرّموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل؛ عمّان، مكتبة الرّائد العلمية، ط1، 1989، ص11-12.

(26) الكركي، خالد: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص15-16.

(27) إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، ص200.

(28) عبّاس، إحسان: فنّ الشّعر، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط5، 1992، ص31.

(29) عبّاس، إحسان: فنّ الشّعر، ص133.

(30) إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ص222 وما بعدها.

(31) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر: مكتبة عين شمس، د.ت، ص13.

(32) الجزّار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص261.

(33) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ص45-46.

(34) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص49.

(35) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص129.

(36) انظر حوار درويش مع اتّحاد الكتّاب السودانيّين في مجلّة الثقافة السّودانيّة، عدد 24، مايو 1988، ص76-77.

(37) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر اللفسطيني المعاصر، ص49.

(38) خليل، أحمد خليل: معجم الرّموز، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1995، ص121؛ وكانَ الفُرسُ يُصوّرون العنقاءَ في بُسُط ملوكهم، والاسمُ الفارسيُّ (سِي مُرْغ) يدلّ عندَهم على: ثلاثين طائرًا.

(39) ورد هذا في كتب الأمثال العربية، وانظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (عنق).

(40) الجاحظ، عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1996، ج7 ص121.

(41) حمزة، حسين: مراوغة النصّ، دراسات في شعر محمود درويش، حيفا، دار كلّ شيء، 2001، ص122-123؛ والبيت للحادرة الضّبعيّ قالَ فيه:

كأنّ عَقِيلاً في الضُّحَى حلّقَتْ به وطارَتْ بِهِ في الجَوِّ عَنقاءُ مُغربِ

انظر شعر الحادرة، تحقيق ناصر الدّين الأسد، بيروت، دار صادر، 1973، ص92.

(42) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، ص13-14؛ وانظر: معلوف، شفيق: عبقر، البرازيل، سان باولو، دار الطّباعة والنشر العربية، منشورات العصبة الأندلسيّة، ط3، 1949، ص267-268.

(43) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص343.

(44) باروت، محمد جمال: تجربة الحداثة في حركة مجلّة "شعر"، القصيدة التمّوزيّة، مجلّة فكر، العدد64، ربيع 1985، ص50-51.

(45) خوري، إلياس: دراسات في نقد الشّعر، ط2، بيروت، دار ابن رشد، 1985، ص22.

(46) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية، ط1، 1978، ص39-40.

(47) Cassirer, Ernst. An Introduction to a Philosophy of Human Culture: An Essay on Man, Yale University Press, New Haven, 1944. p. 84.

(48) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص40.

(49) درويش، محمود: في وصف حالتنا، بيروت، دار الكلمة، ط1، 1987، ص159-160.

(50) يحيى، أحلام: عودة الحصان الضّائع، وقفة مع الشاعر محمود درويش، دمشق، دار نينوى، 2003،

ص134-136.

(51) درويش، محمود: هي أغنية... هي أغنية، بيروت، دار الكلمة، 1986، ص7.

(52) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص46.

(53) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص46.

(54) انظر: إنجيل لوقا 14:14؛ إنجيل يوحنا 44،45: 6؛ سفر التكوين 13:117؛ سفر أشعياء 26:19؛ الرسالة إلى أهل غلاطية 6:8.

(55) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، بيروت، دار رياض الريّس، 2004، ص16.

(56) درويش، محمود: نصّ في حضرة الغياب، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2006، ص70.

(57) أطلعني الصّديق الدكتور زياد الزّعبي على أنّ هذه القصّة تمثّلُ موتيفا محوريّا في الشّعر الفارسي وعلّق بالقول: "لعلّ درويش قد اطّلع على هذه القصّة في أصولها الشّرقيّة قبل اطّلاعه على قصّة أوسكار وايلد، بل لعلّ وايلد نفسه قد أخذ القصّة عن تلك الأصول"!

(58) ثابت، حبيب: عشتروت وأدونيس، ملحمة شعريّة، بيروت، دار مجلّة الآداب، 1948، ص43؛ وانظر: حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص17.

(59) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص76.

(60) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ص79-80.

(61) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص81.

(62) درويش، محمود: هي أغنية... هي أغنية، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، 1994، 1 ص240.

(63) درويش، محمود: أحبّك أو لا أحبّك، الأعمال الكاملة، 1 ص461.

(64) درويش، محمود: مديح الظلّ العالي، ص10.

(65) درويش، محمود: مديح الظلّ العالي، ص17-18.

(66) درويش، محمود: ورد أقلّ، الأعمال الكاملة، 2 ص336.

(67) درويش، محمود: هي أغنية... هي أغنية، الأعمال الكاملة، 2 ص285.

(68) درويش، محمود: أرى ما أريد، الأعمال الكاملة، 2 ص379-398.

(69) درويش، محمود: لماذا تركت الحصانَ وحيدا؟، بيروت: دار رياض الرّيّس، 1995، ص14.

(70) درويش، محمود: لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟، ص29.

(71) درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص75.

(72) درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص91.

(73) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2000، ص12-13.

(74) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، ص45.

(75) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، ص68.

(76) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2004، ص24.

(77) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، ص81.

(78) حوار مع محمود درويش، أجراه عبّاس بيضون، ونشرته جريدة السّفير اللبنانيّة، 2003؛ ثمّ نشرته جريدة الرّأي الأردنيّة في العدد 12118، بتاريخ 2003/11/21.

(79) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، ص93؛ وقد جَعَلَ درويش همزة (إسميّة) همزة قطع للضّرورة الشّعريّة.

(80) درويش، محمود: كزهر اللوز أو أبعد، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2005، ص170.

(81) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، ص44.

(82) الشّرع، علي: محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة، عمّان، وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشّهر، 44، 2002، ص106.

(83) درويش، محمود: لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟، ص142.

(84) الشّرع، علي: محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة، ص106-107.

(85) سورة آل عمران: آية169.

(86) سورة البقرة: آية 152.

(87) شوقي، أحمد: الشوقيات, بيروت، دار الكتاب العربي , ط1, 2 ص76.

(88) شوقي، أحمد: الشوقيات, 1 ص42.

(89) سورة البقرة: آية 261.

(90) انظر في هذه الأفكار: شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1984، 76، ص121-172.

(91) شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ص95.

(92) انظر القصيدة: شامي، يحيى: شرح ديوان أبي القاسم الشّابي، بيروت، دار الفكر العربي، 1997، ص194.

(93) محمود درويش في حوار مع اتّحاد الكتّاب السّودانيّين، منشور في مجلّة الثقافة السودانيّة، عدد 24، مايو 1988، ص84.

(94) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، 1964، الأعمال الكاملة، 1 ص9.

(95) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، الأعمال الكاملة، 1 ص62.

(96) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص44-45.

(97) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، الأعمال الكاملة، 1 ص13.

(98) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، الأعمال الكاملة، 1 ص50.

(99) درويش، محمود: عاشق من فلسطين، 1966، الأعمال الكاملة، 1 ص104.

(100) درويش، محمود: عاشق من فلسطين، الأعمال الكاملة، 1 ص121.

(101) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص35.

(102) درويش، محمود: عاشق من فلسطين، الأعمال الكاملة، 1 ص124-125.

(103) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص34.

(104) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، 1973، الأعمال الكاملة، 1 ص485-486.

(105) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص40.

(106) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، الأعمال الكاملة، 1 ص495.

(107) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، الأعمال الكاملة، 1 ص522.

(108) نشرَتها فدوى طوقان أوّل مرّة في مجلّة الآداب البيروتيّة، عدد تشرين الثاني (نوفمبر)، 1968، ثمّ ظهرت بعدَ ذلكَ في ديوانِها.

(109) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص40.

(110) توينبي، أرنولد: تاريخ الحضارة الهلينية، ترجمة رمزي عبده جرجس، ص16 وما يليها.

(111) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، الأعمال الكاملة، 1 ص552.

(112) درويش، محمود: مديح الظّلّ العالي، 1983، الأعمال الكاملة، 2 ص9.

(113) درويش، محمود: حصار لمدائح البحر، الأعمال الكاملة، 2 ص186.

(114) درويش، محمود: حصار لمدائح البحر، الأعمال الكاملة، 2 ص209-211.

(115) درويش، محمود: ورد أقلّ، 1986، الأعمال الكاملة، 2 ص352.

(116) درويش، محمود: أحد عشر كوكبا، الأعمال الكاملة، 2 ص484.

(117) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص42-43.

(118) درويش، محمود: أرى ما أريد، الأعمال الكاملة، 2 ص396.

(119) درويش، محمود: نصّ في حضرة الغياب، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2006، ص14.

المصادر والمراجع

أ. المصادر

--- ديوان محمود درويش "الأعمال الكاملة" مجلّدان، بيروت، دار العودة، 1994.

--- أوراق الزّيتون، 1964، ضمن الأعمال الكاملة.

--- عاشق من فلسطين، 1966، ضمن الأعمال الكاملة.

--- أحبّك أو لا أحبّك، 1972، ضمن الأعمال الكاملة.

--- محاولة رقم سبعة، 1973، ضمن الأعمال الكاملة.

--- مديح الظّلّ العالي، 1983، ضمن الأعمال الكاملة.

--- حصار لمدائح البحر، عمّان، الدّار العربية للنشر والتوزيع، 1986، وضمن الأعمال الكاملة.

--- ورد أقلّ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، وضمن الأعمال الكاملة.

--- هي أغنية... هي أغنية، بيروت، دار الكلمة، 1986، وضمن الأعمال الكاملة.

--- في وصف حالتنا (كتاب نثريّ)، بيروت، دار الكلمة، 1987.

--- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسيّ، 1990، ضمن الأعمال الكاملة.

--- أرى ما أريد، بيروت، دار الجديد، 1993، وضمن الأعمال الكاملة.

--- لماذا تركت الحصانَ وحيدا؟، بيروت، دار رياض الرّيّس، 1995.

--- جداريّة محمود درويش، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2000، (كتبها سنة 1999 كما يظهر على غلافها الدّاخليّ).

--- لا تعتذر عمّا فعلت، بيروت، دار رياض الريّس، 2004.

--- كزهر اللوز أو أبعد، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2005.

--- نصّ في حضرة الغياب، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2006.

حوارات مع الشّاعر:

--- محمود درويش في حوار مع اتّحاد الكتّاب السّودانيّين، منشور في مجلّة الثقافة السودانيّة، عدد 24، مايو 1988.

--- محمود درويش في حوار مع عبّاس بيضون، ونشرته جريدة السّفير اللبنانيّة، 2003؛ ثمّ نشرته جريدة الرّأي الأردنيّة في العدد 12118، بتاريخ 2003/11/21.

ب. المراجع

إبراهيم، نبيلة، **أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي**، القاهرة، مكتبة غريب، 1990.

أبو زيد، أحمد، الرّمز والأسطورة في البناء الاجتماعي/ أوسكار وايلد، صورة دوريان جاري، **عالم الفكر**، الكويت، المجلّد 17، عدد 3.

إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994.

باروت، محمد جمال، تجربة الحداثة في حركة مجلّة "شعر"، القصيدة التمّوزيّة، **مجلّة فكر**، العدد64، ربيع 1985.

ثابت، حبيب، **عشتروت وأدونيس، ملحمة شعريّة**، بيروت، دار مجلّة الآداب، 1948.

الجاحظ، عمرو بن بحر، كتاب **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1996.

الجزّار، محمد فكري، **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، القاهرة، إيتراك للنّشر والتّوزيع، 2001.

حديدي، صبحي، نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، **مجلّة الكرمل**، مؤسسة بيسان، قبرص، عدد 41-42، 1991.

حرب، طلال، **أوّليّة النصّ**، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1999.

حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر**، بيروت، دار الآداب، ط1، 1994.

حمزة، حسين، **مراوغة النصّ، دراسات في شعر محمود درويش**، حيفا، دار كلّ شيء، 2001.

خليل، أحمد خليل، **معجم الرّموز**، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1995.

خوري، إلياس، **دراسات في نقد الشّعر**، بيروت، دار ابن رشد، ط2، 1985.

داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، مصر، مكتبة عين شمس، [د.ت].

زايد، علي عشري، **قراءات في شعرنا المعاصر**، الكويت، دار العروبة؛ القاهرة، دار الفصحى، ط1، 1982.

زكي، أحمد كمال، **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة**، القاهرة، مكتبة الشباب، 1975.

شامي، يحيى، **شرح ديوان أبي القاسم الشّابي**، بيروت، دار الفكر العربي، 1997.

شتراوس، كلود ليفي، **الفكر البرّيّ**، ترجمة نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1984.

الشّرع، علي، **محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة**، عمّان، وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشّهر، 44، 2002.

شعث، أحمد جبر، **الأسطورة في الشّعر الفلسطيني المعاصر**، فلسطين، مكتبة القادسية، ط1، 2002.

شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام وتقديمه، الكويت، **سلسلة عالم المعرفة**، 1984، 76.

شوقي، أحمد، **الشوقيات**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط1، [د.ت].

الضّبعيّ، الحادرة، **شعر الحادرة**، تحقيق ناصر الدّين الأسد، بيروت، دار صادر، 1973.

عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط2، 1992.

عبّاس، إحسان، **فنّ الشّعر**، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط5، 1992.

عبد الرّحمن، عبد الهادي، **سحر الرّمزيّة**، مختارات في الرّمزيّة والأسطورة، مقاربة وترجمة، اللاذقيّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994.

عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشّعر، بيروت، دار اقرأ، 1981.

عوض، ريتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978.

عيد، رجاء: **لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر**، الإسكندرية، منشأة المعارف، 2003.

فراي، نورثروب، **في النقد والأدب - الأدب والأسطورة**، ترجمة د. عبد الحميد إبراهيم شيحة، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1989.

كاسيرر، أرنست، **فلسفة الحضارة، أو: المقال في الإنسان**، ترجمة إحسان عبّاس، بيروت، دار الأندلس، 1961.

الكركي، خالد، **الرّموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث**، بيروت، دار الجيل؛ عمّان، مكتبة الرّائد العلمية، ط1، 1989.

المصري، حسين مجيب، **الأسطورة بين العرب والفرس والتّرك**، القاهرة، الأنجلو مصرية، 1991.

معلوف، شفيق، **عبقر، البرازيل، سان باولو**، دار الطّباعة والنشر العربية، منشورات العصبة الأندلسيّة، ط3، 1949.

النوري، قيس، **الأساطير وعلم الأجناس**، العراق، وزارة التعليم العالي، د.ت.

يحيى، أحلام، **عودة الحصان الضّائع، وقفة مع الشاعر محمود درويش**، دمشق، دار نينوى، 2003.

يونس، عبد الحميد، **معجم الفولكلور**، بيروت، مكتبة لبنان، 1983.

Agnes, Michael, ed., *Webster's New World Dictionary*, New York-London: Pocket Books, Fourth Edition, 2003.

Cassirer, Ernst. *An Essay on Man, An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press: New Haven, 1944.

Firth, Raymond, ed. *Man and Culture, An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

Galisson, R. (1970): « Analyse sémique, actualisation sémique et approche du sens en méthodologie », in Langue Française, n°8, Décembre, pp.107-116

Galisson, R. et Coste, D. (1976): *Dictionnaire de didactique des langues*. Paris, Hachette.

Mariet, F. (1977): « *A* propos d'une typologie des objectifs d'un enseignement du français aux adultes en formation », in Langue Française, n°36, Décembre.

Porcher, L. (1977): « Une notion ambiguë, les besoins langagiers », in Cahiers de CRELEF, Université et CRDP, Besançon, n°3, pp.1-12

Porcher, L. (1978): « Interrogation sur le public, la langue, la formation », in ELA, n°30, Avril-Juin, pp.4-17

Richterich, R. (1973): *Système d'apprentissage des langues vivantes par les adultes*. Strasbourg, Conseil de l'Europe.

Richterich, R. (1976): « Essais d'application d'un cadre de référence pragmatique à la réalisation de matériel d'apprentissage du FLE », in Bulletin CILA, Neuchâtel, n°24, pp.18-32

Richterich, R. et Chancerel, J.L. (1977): *L'identification des besoins des adultes apprenants une langue étrangère.* Strasbourg, Conseil de l'Europe.

Richterich, R. (1985): *Besoins langagiers et objectifs d'apprentissage*. Paris, Hachette.

Vigner, G. (1980): *Didactique fonctionnelle du français*. Paris, Hachette.

الاحتياجات اللغوية وأهميتها في العملية التعليمية لدى البالغين

سعد حداد، قسم اللغات الحديثة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

ملخص

لم يعد الهدف من تعلم اللغات مقتصرا على اكتساب معرفه ثقافيه وأدبيه للتمتع بموقع اجتماعي مميز، بل ظهر الآن أفراد من ذوي مهن معينه يرغبون في تعلم اللغات لأهداف تواصليه تحتمها عليهم متطلبات الوظيفة (مدرس، مترجم، دليل، ...). لذلك توجب على علم أساليب التدريس التحسين والتنويع في طرق تعليم اللغات وأهدافه لتلبية رغبات مختلف المتعلمين التي ظهر على إثرها ما يدعى (تعلم اللغات لأهداف خاصة) الذي يركز على القدرات اللغوية التي تتناسب وما يحتاجه المتعلم من قدرات اتصاليه في وظيفته. إن التركيز على الفرد المتعلم وعلى دراسة حاجاته اللغوية وتحليلها ظهر نتيجة لضرورة إعطاء أهمية للمتعلمين البالغين الذين تتطلب منهم ظروف العمل أو الدراسة التواصل في لغة أجنبية ما.

في هذه الدراسة المكونة من أربعة محاور نقترح استكشاف مفهوم الاحتياجات اللغوية وتحليلها لكي تشمل تحديد أنظمة التعليم عند الكبار وكذلك بيان حدودها، وبعد ذلك يمكننا تحديد أفاق جديدة لتدريس اللغات الحديثة التي تعكس احتياجات ورغبات المتعلم والمعلم .

* **The paper was received on Sep. 8, 2011 and accepted for publication on Jan. 15, 2012.**

Bibliographie

Besse, H. et Galisson, R. (1980): *Polémique en didactique*. Paris, Clé International

Coste, D. et alii (1976): *Un Niveau-Seuil*, Conseil de l'Europe, projet langues vivantes, Paris-Hatier.

Coste, D. (1976): « Remarques sur quelques enquêtes relatives à l'analyse des besoins langagiers d'adultes en milieu professionnel », sous la direction de A. PELFRENE, St Cloud-Crédif, Mai, pp.333

Coste, D. (1977): « Analyse des besoins langagiers et enseignement des langues étrangères aux adultes: à propos de quelques enquêtes et de programmes didactiques», in ELA, n° 27, Juillet-Septembre, pp. 51-77

La deuxième raison réside dans le fait que l'apprenant, ignorant une partie de ce qui est négociable (capacités professionnelles du professeur et matériel de l'institution, contenus linguistiques et socio-culturels étrangers), ne sera pas le mieux placé dans cette négociation: la décision risque toujours d'être le fait de la partie le mieux informée (ou supposée telle par l'apprenant).

Par ailleurs, une pédagogie de négociation suppose que l'enseignant se tienne en retrait afin de ne pas imposer ses choix pédagogiques et/ou pratiques. Elle exige qu'il ait à sa disposition une masse ou une variété de documents suffisants pour répondre aux situations quasi imprévisibles, quitte à ne pas tenir compte des demandes. Elle implique, enfin, que l'enseignant ne suive ici ni un cours, ni un manuel préparé à l'avance, mais qu'il improvise constamment. Les conditions ne sont généralement réunies que pour des classes expérimentales.

Conclusion

Il faut bien admettre, en guise de conclusion, que le dialogue, la participation, la négociation, ne pourront se faire sans tenir compte de la personnalité, des capacités, des désirs et des frustrations de l'enseignant. Celui-ci peut vouloir traiter tel ou tel thème, détester tel ou tel texte, etc. Ses connaissances en techniques pédagogiques ne sont pas infinies. Son tempérament, la manière dont il se situe culturellement et psychologiquement par rapport aux phénomènes langagiers jouent un rôle important. Son physique, sa voix, ses comportements, même volontairement neutralisés, peuvent plaire ou agacer. H. Besse et R. Galisson (1980: 132) soulignent que « *Dans la négociation apprenants /institution, l'enseignant ne peut éviter lui-même et ne peut être évité* ». Aussi, cette analyse des besoins langagiers des apprenants adultes donne-t-elle à chacun des pôles du triangle enseignant-langue-enseigné une valeur propre et irréductible aux deux autres.

Pour R. Richterich, cette absence de formulation spécifique est normale. Les besoins langagiers en tant que tels n'existent pas. Ils ne peuvent avoir de réalité qu'en rapport avec un objet-but et un ou plusieurs individus. Ils sont donc nécessairement traduits en terme de définition de contenus, de détermination d'objectifs et de description de public. R. Richterich affirme qu'une identification des besoins langagiers n'est pas un but en soi. Elle est toujours au service de quelque chose d'autre et s'incarne dans des pratiques destinées à recueillir des informations sur des personnes et leur emploi d'une langue étrangère pour:

- construire des objectifs;
- choisir des contenus;
- élaborer l'ensemble d'un système d'enseignement/apprentissage;
- régler les interactions entre les composantes d'un système.

Dans le schéma (*cf. tableau 21*), on voit que l'apprenant occupe la place centrale. Tout part de lui et revient à lui. Mais il ne représente pas une entité indépendante. Pour apprendre une langue étrangère, il fréquente une institution de formation qui constitue son environnement immédiat d'apprentissage, lequel est sous l'influence plus ou moins directe d'une société donnée, dont fait partie ce que nous nommons les institutions d'utilisation.

Les pratiques d'identification des besoins langagiers sont diverses. Mais on peut, provisoirement, les classer en deux grandes catégories:

- celles qui recueillent d'abord des informations pour ensuite les exploiter dans une opération de préparation ou de réalisation de l'enseignement /apprentissage (les exemples cités ci-dessus de R. W. Tyler et de J. Munby).
- celles qui, par le fait de recueillir des informations, constituent une action d'enseignement/apprentissage (par exemple, l'identification des besoins pour une approche systémique présentée par R. Richterich dont nous venons de parler).

Cette dernière démarche d'identification des besoins langagiers qui fait appel à une pédagogie de négociation nous paraît difficile à pratiquer. Des auteurs comme H. Besse et R. Galisson (1980: 64), par exemple, se montrent raisonnablement critiques envers une telle démarche. Elle est jugée certes " *plus souple et plus modulable*" et elle a l'avantage de rendre une certaine initiative à l'apprenant, mais elle ne révolutionne pas la problématique des besoins et cela pour plusieurs raisons:

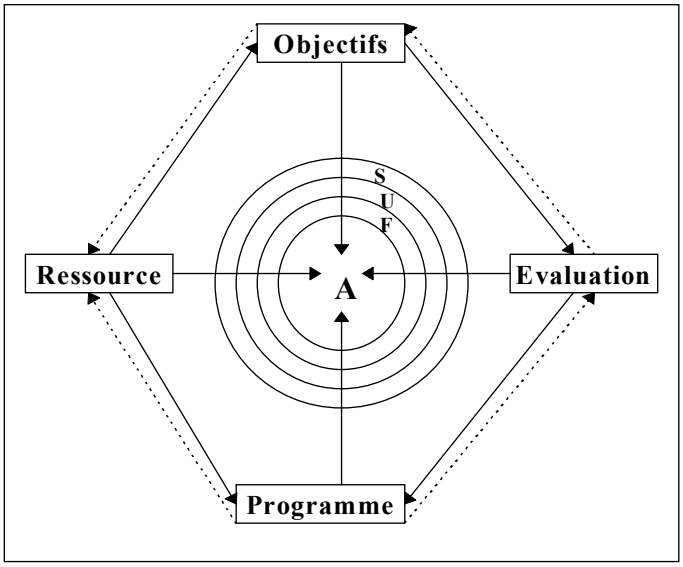
D'abord parce qu'elle continue à utiliser le concept polymorphe de besoins, concept éminemment manipulable et mystificateur pour qui n'est pas averti.

rentable. En fixant et en limitant de la sorte les contenus, on risque d'imposer à l'apprenant une langue réduite et préfabriquée qui ne correspondra pas à celle réellement utilisée, et surtout on ne le prépare pas à faire face à l'imprévisible de la communication.

Troisièmement, un tel modèle implique une pédagogie axée essentiellement sur l'acquisition de contenus linguistiques et ne laisse que peu de place à l'exploitation, par l'apprenant, de ses propres stratégies d'apprentissage et de communication. Les savoirs et savoir faire sont en quelque sorte prédigérés et il n'a qu'à les ingurgiter tels quels.

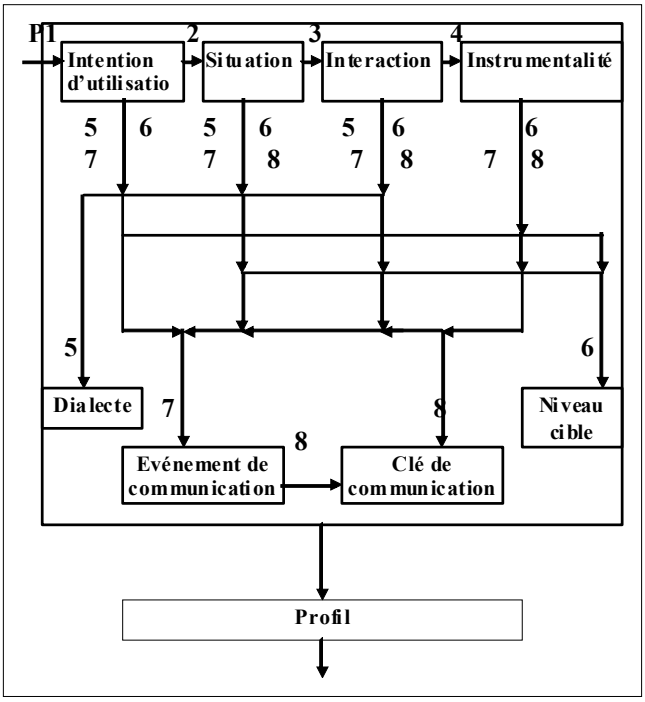
Quatrièmement, il est méthodiquement discutable d'isoler, comme le fait J. Munby, la définition des contenus des autres opérations d'élaboration d'un programme. Selon J. Munby, les facteurs "*sociopolitiques*", "*linguistiques*", "*administratifs*", "*psycho-pédagogiques*" et "*méthodologiques*" n'interviennent qu'en second lieu. Le contenu est une nouvelle fois privilégié au détriment de ses interactions avec les autres composantes des systèmes.

Le modèle élaboré par R. Richterich et J.L.Chancerel (1977: 6) est basé sur des principes différents. Les besoins langagiers ont complètement disparu du schéma illustrant l'approche systémique reproduit ci-dessous:



A: Apprenant
F: Institution de Formation
U: Institution d'Utilisation
S: Société

(Tableau 7)



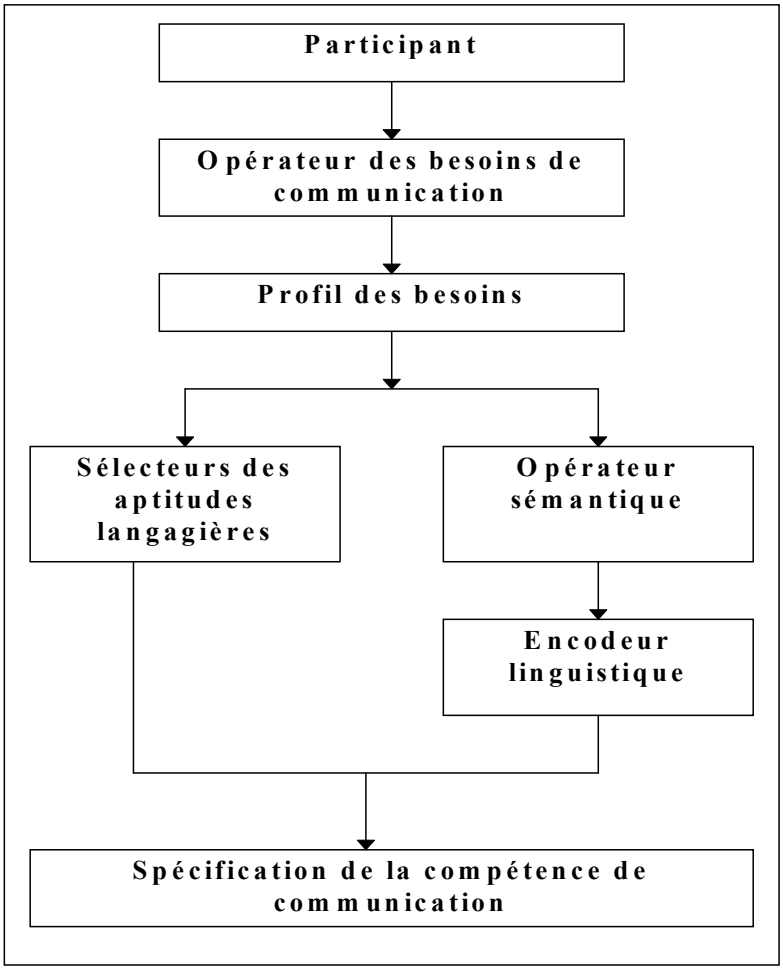
(Tableau 6)

Cette partie forme l'essentiel du modèle, parce que les données sur les besoins peuvent le mieux déterminer les usages de la langue dans des situations de communication. Il s'agit de fournir aux responsables de cours fonctionnels d'anglais des listes de données à partir desquelles ils peuvent dégager le profil des besoins de communication des apprenants dont ils ont la charge et déterminer ainsi les contenus d'enseignement/apprentissage correspondants.

La conception et l'utilisation de ce modèle posent, selon R. Richterich (1985: 103), quatre problèmes qui sont au cœur de l'élaboration de tout programme d'enseignement/apprentissage des langues étrangères.

Premièrement, un tel modèle impose une seule façon de choisir des contenus à partir d'une description très fine des situations d'utilisation prévisible de langue. Dans le cadre restreint de l'anglais utilitaire, on peut estimer que d'autres types de détermination sont tout aussi valables.

Deuxièmement, la description des situations, qui demande un grand travail d'observation et d'analyse, aboutit à des contenus sous forme de listes de structures linguistiques stéréotypées. On peut se demander si le travail investi dans la description détaillée des situations d'utilisation est pédagogiquement



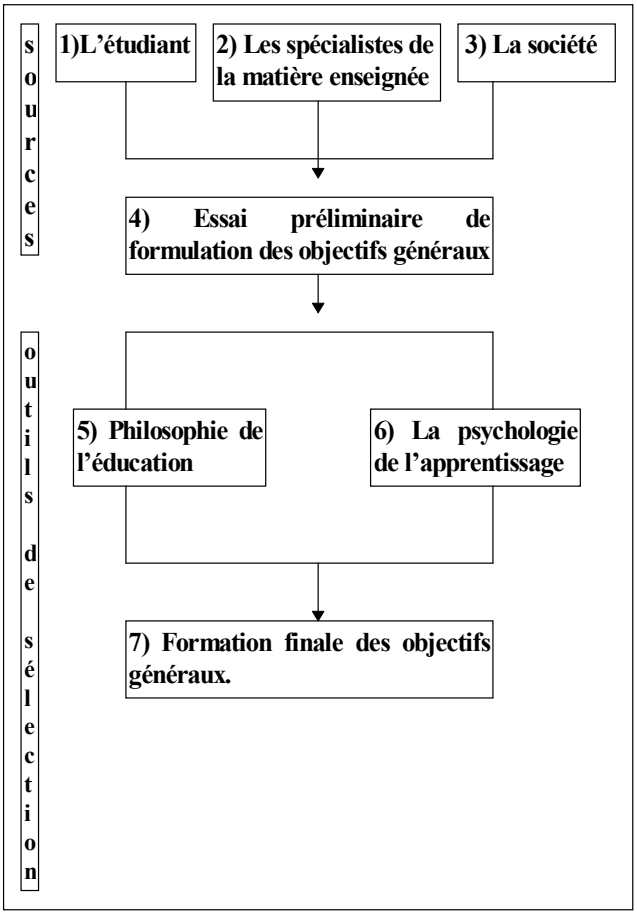
(Tableau 5)

Notons que, dans ce modèle, "***besoin de communication***" est utilisé à la place de "***besoins langagiers***". R. Richterich (1985: 99) explique qu'il n'y a certainement pas de différence fondamentale entre les deux. La première expression peut marquer une orientation plus fonctionnelle que la seconde.

La partie la plus développée de ce modèle concerne l'opérateur des besoins de communication, avec les composantes et relations suivantes (idem: 100):

Dans son "*modèle théorique*", reproduit par R. Richterich (1985: 33), R. W. Tyler suggère trois sources d'informations permettant d'identifier les besoins langagiers: la clientèle étudiante, les spécialistes de la matière et la société.

Avant d'arriver à la formulation finale des objectifs généraux, l'auteur propose deux outils pour sélectionner les données recueillies. D'une part, il mentionne la philosophie de l'éducation et, d'autre part, la psychologie de l'apprentissage.



(Tableau 4)

Le modèle de J. Munby, reproduit lui aussi par R. Richterich (1985: 99) sert à spécifier la compétence de communication des personnes apprenant l'anglais à des fins utilitaires selon la démarche suivante:

La notion de besoin, telle qu'elle est utilisée, est souvent source de difficulté. Il faudra bien opérer un clivage entre besoins réels et demandes exprimées. L'analyse sémique selon R.Galisson (1970:107-116) du terme "*besoin*" à l'aide du parasynonyme "*demande*" conduit au schéma suivant:

	Manque	**Satisfaire**	**Manifesté**	**par nécessité désir**
Besoin	+	+		+
Demande	+	+	+	+

(Tableau 3)

Il est à remarquer que sur le plan des besoins langagiers, un individu, pour avoir conscience de ce qui lui manque, doit déjà posséder une certaine expérience de ce que permet le langage et du statut socio-épistémologique de celui-ci.

Les besoins et les demandes peuvent se recouvrir à un certain niveau de connaissance. Mais avant et au début de l'apprentissage, il faut éviter:

- que l'enseignant s'imagine connaître les besoins de son public ou qu'il pense que l'apprenant est capable d'exprimer ses besoins;
- que l'apprenant s'estime capable d'exprimer ses besoins langagiers ou qu'il suppose chez l'enseignant une semblable capacité.

En outre, l'ambiguïté dans la compréhension et l'utilisation de la notion de besoin conduit souvent l'enseignant à commettre deux erreurs:

- Croire naïvement aux besoins ressentis (besoins subjectifs) du public et satisfaire ainsi ses demandes. Or, les besoins ressentis ne sont pas forcément les besoins "*objectifs*". Le problème de la formation ne sera pas réglé s'ils sont confondus.
- Tirer la conclusion abusive que les besoins non-ressentis sont seuls valables et seuls dignes d'être pris en considération. Une telle attitude est le signe d'une évolution régressive. L'analyse (des institutions de formation et des institutions d'utilisation) à elle seule ne peut pas avoir de valeur significative.

Il n'y a jamais d'un côté l'individu libre d'éprouver et de satisfaire ses besoins et, de l'autre, l'environnement qui lui prescrit ces besoins. La réalité d'un objectif ou d'un besoin ne peut être perçue que par rapport aux interactions que les individus ou groupes d'individus entretiennent entre eux et avec leur environnement.

Par conséquent, il ne faut pas opposer les besoins subjectifs et individuels aux besoins objectifs et sociaux. Les deux sont indissociables puisqu'un individu ne peut éprouver et satisfaire un besoin que par rapport à un environnement.

- Une institution d'utilisation a décidé de former ses cadres commerciaux en espagnol pour les envoyer prospecter les marchés de certains pays d'Amérique du sud.

Si dans les deux derniers cas, l'identification des besoins langagiers ne se heurte à aucun obstacle majeur, que penser des deux premiers ? Quels besoins langagiers pourra bien avoir une personne relevant du cas I ? L'autodidacte du cas II sera-t-il seul responsable de son apprentissage et de ses besoins langagiers ?

L'apprenant en anglais qui fera partie d'un groupe ne verra-t-il pas ses propres besoins neutralisés au profit de ceux de la collectivité ?

R. Richterich insiste sur le fait que ces cas sont purement hypothétiques. Les types d'informations proposées ne figurent ici qu'à titre indicatif.

Chacun étudie de façon différente. Le processus d'apprentissage est toujours individuel. L'apprentissage en groupe n'empêche pas le processus d'apprentissage individuel. Méthodes et stratégies doivent être diversifiées, puisque chaque apprenant apprend la langue d'une façon différente.

R. Richterich 1976) suggère la mise en place d'unités d'apprentissage souples et provisoires, qui s'adapteraient aux besoins progressivement découverts par les apprenants eux-mêmes. Il propose un cadre de référence pragmatique qui donne une dimension d'authenticité à la langue. A l'intérieur de ce cadre, il élabore une liste d'actes illocutoires, définis par un certain nombre de verbes performatifs, puis de séquences composées d'actes illocutoires et perlocutoires. Il décrit ensuite les situations dans lesquelles se réalisent ces actes de parole à l'aide de différents paramètres (rapport de connaissance, rapport d'autorité, espace/temps, moyen, etc.).

Quels besoins langagiers ?

Pendant longtemps, tout enseignement était déterminé par l'enseignant, indépendamment des apprenants. Les besoins de ces derniers sont maintenant pris en compte. On met l'accent sur l'importance qui doit être accordée à l'apprenant. L'enseignant est celui qui écoute, qui dégage les besoins langagiers, puis forme les apprenants et les oriente.

Or, il semble que cette nouvelle approche puisse comporter des risques. F. Mariet (1977: 5) fait remarquer que « *postuler l'existence des besoins langagiers exprimés et vouloir les faire ressortir d'une conversation avec l'apprenant est insatisfaisant* ». Répondre à la demande du public et à son attente ne signifie pas qu'on cerne ses besoins et qu'on les satisfait. L'apprenant débutant est quasiment incapable de dégager lui-même ses besoins langagiers.

- Identification par **l'apprenant** de ses besoins avant et pendant l'apprentissage, en fonction:
  - ❶ de ses ressources: (temps, lieu, financement de l'apprentissage, personnalité. etc.)
  - ❷ de ses objectifs
  - ❸ des modes d'évaluation
  - ❹ des programmes d'apprentissage: (enseignants, matériel pédagogique, moyens techniques, méthodes, horaires etc.)
- Identification des besoins de l'apprenant par **l'institution de formation** avant et pendant l'apprentissage en fonction:
  - ❺de ses ressources (type d'institution, personnel, temps d'emploi, lieu et mode d'implantation, etc.)
  - ❻de ses objectifs
  - ❼de ses modes d'évaluation
  - ❽ de ses programmes d'apprentissage
- Identification des besoins de l'apprenant par **l'institution d'utilisation** avant l'apprentissage en fonction:
  - ❾ de ses ressources: (type d'institution, personnel, temps d'emploi, etc.)
  - ❿ de ses objectifs
  - ❶❶ de ses modes d'évaluation
  - ❶❷ de ses programmes.

Les moyens de recueil des informations sont multiples: enquêtes, questionnaires, tests, etc. Il ressort de cette étude que l'identification des besoins langagiers doit être intégrée au processus même de l'apprentissage des langues étrangères et que tous les éléments du système (analyse des ressources et motivations, définition des objectifs et des modes d'évaluation, choix des méthodologies et des programmes d'enseignement) sont interdépendants.

En annexe à la partie intitulée "*les moyens de recueil*", R. Richterich (1976) présente l'identification des besoins langagiers en fonction de quatre situations diverses:

- Une personne désire apprendre l'anglais et s'inscrit dans une institution de formation.
- Une autre veut apprendre l'allemand par plaisir, en autodidacte.
- Une institution de formation veut organiser et adapter son système d'enseignement du français en fonction des exigences de la demande.

ce n'est plus la seule condition requise. L'identification des besoins doit intervenir à tout moment afin de s'adapter aux circonstances diverses qui peuvent influer sur l'apprentissage. L'opération permanente d'identification des besoins assurera, affirme R. Richterich (1977: 12), une meilleure concentration entre enseignant/enseigné dans le choix des objectifs et des programmes tout au long de l'apprentissage.

« *De ponctuelle qu'elle tendait à être, l'identification des besoins langagiers devient permanente;*

De descriptive et analytique, elle devient prise de conscience, par toutes les parties intéressées, de certains faits et phénomènes;

De statique, elle devient un moyen dynamique de choisir et de prendre des décisions;

D'uniforme, elle devient multiforme.».

La définition et l'analyse des besoins langagiers sont supplantées par un nouveau concept, celui d'identification des besoins. Pour cerner les besoins de l'apprenant, on aura donc recours à d'autres types d'informations, récoltées régulièrement en collaboration avec lui. Les systèmes d'apprentissage seront construits d'une part avec l'apprenant, ce qui implique dialogue, participation, négociation, compromis, de façon continue, d'autre part, avec les institutions de formation et les institutions d'utilisation qui influent sur les besoins et les motivations des apprenants.

Toutes les informations portant sur la réalité vécue et complexe des apprenants contribueront à l'identification de leurs besoins. Comme ces besoins ne constituent pas des objets préétablis, il convient de transformer la procédure analytique (l'analyse des besoins langagiers) en un moyen didactique intégré au processus même de l'apprentissage (l'identification des besoins langagiers). Comme le fait remarquer L. Porcher (1977: 6), « *c'est qu'en réalité, le besoin n'est pas un objet qui existe et que l'on pourrait rencontrer dans la rue. Il est un objet construit, le noeud de réseaux conceptuels et le produit d'un certain nombre de choix épistémologiques (qui eux-mêmes, bien entendu, ne sont pas innocents). Cela ne signifie évidemment pas que sur le plan empirique, les besoins, attentes, demandes, etc., n'existent pas et ne sont pas vécus. Simplement, pour qu'ils soient réellement pris en compte (notamment, sur le plan de la formation, lorqu'il s'agit de besoins langagiers), il est indispensable que soit élaborée au préalable une grille de repérage, un outil d'identification de l'empirique.*».

R. Richterich (1977: 13) propose la classification suivante des types d'informations qui permettent l'identification des besoins langagiers:

- *pour un même individu ou un groupe d'individus, ces demandes évoluent, singulièrement au cours de l'apprentissage.*».

L'analyse des besoins langagiers pose une autre difficulté. Celle-ci réside dans l'idée qu'on devra veiller à distinguer clairement, dans la mesure du possible, entre ce qui relève des attentes individuelles et ce qui résulte des incitations de la société.

Or, on ne peut pas dissocier les besoins de l'individu, expression intime de sa personnalité, de ceux des institutions et de la société. Un besoin est toujours le produit des interactions du couple individu-environnement. Ainsi, comment savoir, en effet, si l'on répond aux besoins langagiers d'un individu ou d'une société ?

Mais quoi qu'il en soit, un programme d'enseignement qui ne s'appuierait pas sur une analyse des besoins langagiers ne saurait être efficace. Par conséquent, l'analyse doit être faite avant et pendant l'apprentissage d'une langue.

Pour M. Baltar, cité par L. Porcher (1978: 7), trois niveaux constituent le concept de besoin langagier et l'articulation de ces trois niveaux doit permettre de "*circonscrire un enseignement centré sur l'apprenant*" à savoir:

- les raisons (motivations) pour lesquelles l'apprenant veut ou doit apprendre telle langue, à quoi lui servira la connaissance de la langue cible.
- quelles sont les compétences langagières dont il aura besoin ?
- quelles formes linguistiques correspondent à ces compétences langagières ?

On le voit, le champ couvert est très vaste, l'analyse préalable des besoins langagiers touche l'ensemble des facteurs qui peuvent avoir de l'influence sur l'apprentissage de la compétence de communication. On a ainsi été amené à repenser le problème en terme d'identification des besoins langagiers.

4. Identification des besoins langagiers

Pour mieux cerner les besoins langagiers, R. Richterich (1977: 7) émet la suggestion suivante:

« *Dans l'état actuel de nos travaux, nous pensons que l'identification des besoins langagiers est le moyen privilégié, il peut y en avoir d'autres, de rechercher ce compromis, pour préciser les modalités d'intervention, de dialogue, de négociation, de participation entre apprenant et institution de formation et/ou d'utilisation.*».

Même si la construction d'un système d'apprentissage des langues vivantes par *unités capitalisables* présuppose l'analyse préalable des besoins langagiers,

besoins et une échelle d'adéquation qui indique le degré d'adéquation entre l'acte langagier et l'acte d'apprentissage.

Il précise bien que ces listes d'éléments d'analyse ne sont en aucun cas exhaustives, mais doivent être comprises comme indicatives. C'est à l'enquêteur d'adapter ses recherches au modèle proposé.

D. Coste (1976: 333), dans l'article intitulé *Remarques sur quelques enquêtes relatives à l'analyse des besoins langagiers d'adultes en milieu professionnel*, note que la caractérisation des agents paraît particulièrement importante quant aux statuts et rôles des interlocuteurs selon que l'échange est de type transactionnel (et s'opère sur la base de positions sociales éventuellement hiérarchisées) ou bien de nature personnelle (les rôles psychologiques prenant plus d'importance). Il souligne le rapport entre les fonctions des opérations langagières, les objets sur lesquels elles portent et l'approche fonctionnelle-notionnelle. Cette dernière accorde une grande importance, dans l'acte de communication, aux notions et aux fonctions que le locuteur aura à réaliser.

3. Limites de l'analyse des besoins

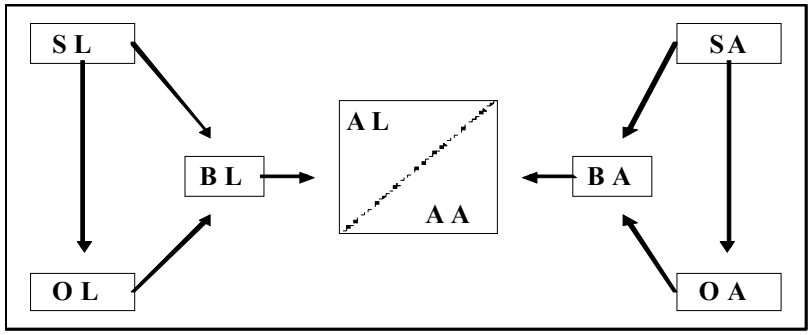
Selon D Coste (1976: 12), l'analyse des besoins langagiers peut donner lieu à l'élaboration d'un système d'apprentissage des langues vivantes par *unités capitalisables*. La mise en place d'un tel système suppose que plusieurs étapes aient été franchies:

« ***a)*** *les besoins langagiers ont été analysés;*

b) *à partir de l'examen de ces divers besoins, des objectifs d'apprentissage ont été retenus et caractérisés avec précision.* ».

Cependant les besoins en matière d'apprentissage des langues, notamment en ce qui concerne les adultes, sont multiples et diversifiés. Il est alors illusoire de penser qu'on peut repérer et fixer de façon assurée et définitive les besoins langagiers d'un public et en déduire ensuite un programme d'enseignement optimal qui répondrait entièrement et uniquement à ces besoins. Même si, par exemple, les besoins langagiers d'un groupe ont été analysés, ceux-ci évoluent considérablement au cours de l'apprentissage. Comme le fait remarquer D. Coste (1976: 7), « *les demandes peuvent ne pas donner lieu à formulation explicite:*

- *explicites, elles peuvent rester indirectes ou imprécises;*
- *réputés personnelles, elles résultent aussi des diverses influences du contexte social et apparaissent souvent plus induites que véritablement exprimées;*



(Tableau 2)

SL: situation langagière qui se compose des éléments suivants:

A: agents (en particulier rôles sociaux, psychologiques et langagiers)

B: moments (heure, durée, fréquence, etc.)

C: lieu (région, endroit, milieu, etc.)

OL: opérations langagières, dans lesquelles il faut tenir compte des:

D: fonctions (expressions, descriptions, argumentations, demandes etc.)

E: objets (action, fait, sentiment, opinion, etc.)

F: moyens (parole spontanée, écriture, lecture, etc.)

BL: besoins langagiers définis par l'analyse des catégories ci-dessus.

AL: actes langagiers, traduction opérationnelle des besoins.

SA: situation d'apprentissage avec les éléments suivants:

G: agents (en particulier, identités et rôles des enseignants ou des enseignés).

H: moment (heure, durée, fréquence, etc.)

I: lieu (pays où l'on parle ou ne parle pas la langue enseignée, classe, famille, etc.)

OA: dans une opération d'apprentissage, nous avons affaire à:

J: fonctions (écouter, comprendre, lire, parler, etc.)

K: objets (phrases, énoncés, etc.)

L: moyens (enseignants, supports sonores et visuels)

BA: besoins d'apprentissage définis par l'analyse des catégories ci-dessus.

AA: actes d'apprentissage, traduction opérationnelle des besoins.

R. Richterich prévoit aussi une échelle des révisions qui permet de déterminer le degré de prévisibilité des besoins d'après les objectifs des différents publics, une échelle d'analyse pour déterminer le niveau d'analyse des

Afin de mieux comprendre la démarche, on peut avoir recours au schéma suivant, proposé par E. Roulet et cité par D. Coste (1976: 17), dans un *Niveau-Seuil*, pour décrire une phase d'un échange langagier:

Un locuteur L dans une situation S	commet un acte C en référence à R	envers un interlocuteur I et en relation à un acte A

(Tableau 1)

« *Ce schéma inventorie des variables dont on postule que chacune influe sur la réalisation de l'événement langagier et sur la sélection des moyens linguistiques qui serait mise en œuvre. On peut donc estimer que, selon les objectifs fixés à l'apprentissage, ce sont les marges de variation de ces variantes qui permettront d'arrêter, sinon les contenus de l'apprentissage du moins ce qui devrait être maîtrisé à la fin de celui-ci* ».

Les besoins langagiers des adultes en situation d'apprentissage sont déterminés par les situations langagières prévisibles et les opérations langagières à effectuer en fonction de ces situations. R. Richterich cité par D Coste (1977: 56), dans son *modèle pour la définition des besoins langagiers des adultes* a distingué ces deux composantes:

« ① *la composante* "***situation langagière***" *comporte les catégories suivantes:*

- ➲ *les agents (les personnes impliquées dans le processus de communication); eux-mêmes caractérisés par leur identité, leur nombre, leurs rôles (sociaux ou psychologiques);*
- ➲ *le moment (où a lieu l'acte de communication);*
- ➲ *le lieu (où se passe l'acte de communication).*

② *La composante* "***opérations langagières***" *comporte les catégories suivantes:*

- ➲ *les fonctions (que doit remplir l'acte de communication);*
- ➲ *les objets (sur lesquels portera cet acte);*
- ➲ *les moyens (utilisés pour produire cet acte)*».

R. Richterich (1973: 38) schématise les catégories de ces deux composantes ainsi:

de la langue étrangère et quelles opérations langagières ils devront effectuer en fonction de ces situations.

En définitive, il semble difficile de pouvoir adopter une définition opératoire de ce concept, nous pouvons dire que la notion de "*besoin*" est un manque de quelque chose pour accomplir un certain acte que l'individu a envie de faire. D. Coste, cité par G. Vigner (1980: 41), précise que « *la notion de "besoins" est elle-même ambiguë; les demandes peuvent ne pas donner lieu à formulations explicites(...) elles peuvent rester indirectes ou implicites(...) pour un même individu ou groupe d'individus, les demandes évoluent, et singulièrement en cours d'apprentissage*».

Selon R. Richterich (1985: 25) définir les besoins langagiers « *consiste à prévoir et à décrire l'utilisation effective de la langue que les individus ou les groupes déterminés vont faire lorsqu'ils l'auront apprise.C'est analyser ce dont ils "auront besoin" pour "être capables" de communiquer dans des situations autres que celles d'enseignement/apprentissage et qui dépendent justement d'eux* ».

Une définition complète des besoins langagiers d'une catégorie d'adultes préalablement localisée, devrait comprendre, selon R. Richterich (1973: 36), les étapes suivantes:

- Analyse de l'utilisation orale et écrite d'une langue par la catégorie d'adultes concernée.
- Enquête auprès des personnes utilisant déjà la même langue dans le domaine de la catégorie concernée.
- Enquête auprès de personnes apprenant ou sur le point d'apprendre la langue afin de connaître les motivations et les opinions qu'elles ont de leur propres besoins.

Les informations recueillies à partir de ces trois types d'analyses devraient permettre la définition des besoins langagiers correspondant à la réalité. Elles devraient en outre rendre possible l'élaboration d'un matériel et de stratégies d'apprentissage adéquats.

2. Analyse des besoins langagiers

Si l'on veut étudier les circonstances dans lesquelles l'apprenant aura à se servir de la langue étrangère, il faut d'abord répondre à cette série de questions:

Qui a besoin de quelle langue étrangère, pour effectuer quelle opération par rapport à quel interlocuteur, dans quelles circonstances, dans quel but, à propos de quel objet, à l'aide de quels moyens et de quelles formes linguistiques ?

LASHLEY conçoit le besoin comme l'état d'un individu par rapport à ce qui lui est nécessaire pour accomplir ses fins.».

L'usage de la notion de besoin soulève certaines difficultés. Tous les problèmes liés à cette notion peuvent se résumer à une même question: le besoin est-il un désir ou une nécessité ? De plus, il ne faut pas confondre besoin et motivation. (idem: 360) « *[...] la motivation peut être définie comme un principe de forces qui pousse les organismes à atteindre un but,(P. FRAISSE, 1959). La motivation est à la base du dynamisme et de l'orientation du comportement.* ».

La motivation émane des besoins et elle joue un grand rôle dans tout apprentissage, et en particulier dans l'apprentissage des langues. En effet, cerner et définir la notion de besoin s'avère une tâche difficile en didactique des langues. L. Porcher (1977: 6) observe « *qu'au fond en avançant dans la recherche, on prend conscience que "besoin" n'est pas un concept, mais au mieux une étiquette sur un flacon qui n'existe pas; il s'évanouit au fur et à mesure de la marche […]*.».

Toutefois, quelques études réussissent à éclaircir les idées sur cette capricieuse notion. Par exemple, celle de R. Richterich (1985: 95) dans *Besoins langagiers et objectifs d'apprentissage* qui caractérise la notion de besoins langagiers de la manière suivante: « *ce qu'un individu ou un groupe d'individus interprète comme nécessaire à un moment et dans un lieu donné, pour concevoir et régler au moyen d'une langue ses interactions avec son environnement*. ».

R. Richterich distingue deux sortes de besoins langagiers:

- **Les besoins objectifs**, que l'on peut plus ou moins généraliser à partir d'une analyse des situations typiques de la vie.
- **Les besoins subjectifs**, qu'on ne peut pas généraliser puisqu'ils dépendent de l'événement, de l'imprévu, des personnes.

Il signale également deux grandes catégories de besoins langagiers pour l'apprentissage d'une langue vivante:

- **Les besoins socioculturels**: un individu peut éprouver le besoin d'apprendre une langue étrangère par nécessité sociale, ou simplement pour paraître cultivé.
- **Les besoins socio-professionnels**: dans l'exercice de sa profession, l'individu peut être amené à apprendre une ou plusieurs langues vivantes.

On tendra généralement à estimer que les besoins professionnels sont plus prévisibles (plus objectifs) que les besoins non-professionnels. Cela veut dire que dans le cas de notre étude, on peut prévoir les besoins langagiers des personnels du tourisme. On prévoit aussi dans quelles situations ils auront besoin

The Arab Journal For Arts Vol. 9 No. 2B, 2012, pp. 105-123

La prise en compte des besoins langagiers des adultes en formation

Saad Haddad*

Abstract

La didactique des langues étrangères a longtemps privilégié un objectif à caractère culturel et littéraire; elle se trouve aujourd'hui face à un nouveau type de public, plus conscient que celui d'autrefois du fait que l'apprentissage des langues ne se fait plus pour des raisons de prestige social. Ce public est celui des professionnels désirant ou devant apprendre une langue pour répondre aux besoins communicatifs de tel ou tel métier: enseignant, traducteur, interprète, guide…

Ainsi, la didactique devrait désormais être capable de diversifier ses moyens et ses fins pour satisfaire les exigences diverses de publics très différents. En d'autres termes, pour favoriser l'apprentissage des langues sur objectifs spécifiques, il faudrait que l'enseignement soit mieux adapté et plus centré sur les besoins langagiers des apprenants auquel il est destiné.

La nécessité de rendre plus efficace l'enseignement des langues étrangères ainsi que le déplacement de l'éclairage méthodologique sur le sujet apprenant, expliquent l'intérêt accordé actuellement à la prise en compte et à l'analyse des besoins langagiers.

Introduction

Dans cette étude en quatre axes, nous proposons d'explorer plus avant la notion même de besoins langagiers; notre analyse de ces besoins comportera une identification des systèmes d'apprentissage à mettre en place avec des adultes en formation et nous conduira également à en définir certaines les limites. De fait, nous établirons des perspectives nouvelles pour l'enseignement des langues vivantes qui tiennent compte des besoins et désirs de l'apprenant et de l'enseignant.

1. La notion de besoins langagiers

C'est une notion complexe, ambiguë et difficile à saisir. Selon R. Galisson et D. Coste (1976: 67) le besoin est: « *au sens commun, une notion qui recouvre les idées de désir, d'aspiration, de nécessité, etc., et qui conserve en psychologie une certaine ambiguïté du fait de la diversité des interprétations théoriques.*

© Copyright 2012 by The Society of Arab Universities Faculties of Arts, All rights reserved

* *Department of Modern Languages, Al al-Bayt University, Mafraq, Jordan.*

References

Al-Karmi, Hasan. (1988*). al-Mughni al-Akbar*. Beirut: Maktabat Lubnan.

Beekman, John and Callow, John. (1974). *Translating the Word of God*. Gran Rapids, Michigan: Zandervan Publishing House.

Bosco, Gabriela. (2011). *Translation Techniques*, *Interpro Translation Solutions* at *http://interproine.com/index.asp*.

Hervey, Sandor and Higgins, Ian. (1992). *Thinking Translation*: *A Course in Translation Methods: French To English*, London and New York: Routledge.

Ivir, Vladimir. (1987). Procedures and Strategies for the Translation of Culture, *Indian Journal of Applied Linguistics* 13 (2) 35-46.

McArthur, Tom. (1998). *A Concise English Companion to the English Language*. Oxford University Press

Mahfuz, N. (1964). *Al-Tariq*. Cairo: Maktabat Misr

Stetkevych, Jaroslav. (1970). *The Modern Arabic Literary Language*. Chicago: The University of Chicago Press

Vinay, J. and Darbelnet, John. (1958). *Stilistique Comparee se Francais ET de I'anglais*. Paris: Didier.

العوامل التي تحكم استخدام استراتيجيات الترجمة

محمد القرعان، قسم الترجمة، جامعة اليرموك، إربـــد، الأردن.

ملخص

يضطر المترجم في حالات كثيرة إلى البحث عن مفردات لملء الفجوة في النظام اللغوي للغة التي يترجم إليها. ويستخدم المترجم أو المترجمة للتغلب على هذه ا لمشكلة والنجاح في نقل المعنى من "اللغة المترجم منها" إلى اللغة "المترجم إليها" استراتيجيات الترجمة المعروفة مثل التعويض، الترجمة الحرفية، الاقتراض، الحذف، إعادة الصياغة والإضافة الخ. إلا أن قرار المترجم او المترجمة في اختيار إستراتيجية دون أخرى تحكمه اعتبارات لغوية وأخرى تتعلق بنقل المعنى. ولأن إلقاء الضوء على الاعتبارات اللغوية وتلك المتعلقة بنقل المعنى الخاصة بكل إستراتيجية من استراتيجيات الترجمة يقع خارج نطاق هذا البحث، فان البحث سيقتصر على دراسة الاعتبارات التي تحكم استخدام إستراتيجيتي الاقتراض والترجمة الحرفية فحسب، مدعومة بأمثلة توضيحية من لغتين مختلفتين أو أكثر. ويتبع ذلك مناقشة أبعاد هذه الدراسة على المترجمين المتدربين.

الكلمات الرئيسية: استراتيجيات الترجمة، الاقتراض، الترجمة الحرفية، القيود اللغوية، قيود على إيصال المعنى

* **The paper was received on June 9, 2011 and accepted for publication on Jan. 15, 2012.**

"sandwich," which comes from an existing tri-literal root *shaṯara* "to slice" by Najib Mahfuz (1964), does not seem to be adequate literal translation since *shaṯiirah* is an already existing lexical label denoting items other than *sandwich*, such as pizza, bread, and toasty. Under such circumstances, the literal translation is to be avoided.

More pertinently, literal translations are not welcome if they trigger certain syntactic clumsiness in the target language, such as the word *indivisibility* which is rendered into Arabic by rearranging its component morphemes into lengthy noun phrases: *adamu al-qaabiliyyati li ttajazzu'* "lack of the susceptibility to division". If a given text being translated into Arabic is dogged by this term, such lengthy clumsy literal translation will recur in such a way that will not keep the readers interested in the translation. In other words, that lengthy translation may be tolerated if the English term occurs just once, but not if it recurs so often in the text.

Implications for Translator Trainees

Given the fact that choices of translation strategies are not automatic, translator trainees should be trained in the use of strategies as types of solutions for specific points in the text that require one to make choices. With more practice, trainees are likely to become more equipped and make effective and efficient translators. This may be achieved in a cooperative atmosphere where trainees work together with teachers and experts in a supportive, productive working environment that is conducive to developing trainees' self-confidence in the interpretation of the missing equivalents in the source culture, defining problems, and evaluating each others' solution. This collaborative effort can lead to awareness-raising learning process and produce adaptable, informed and resourceful translators.

Conclusion

This paper has explored the communicative and linguistic constraints on two translation strategies: borrowing and literal translation. The translator's decision to either borrow or translate literally depends on his/her knowledge of the contrastive relations between the source and target languages. It also depends on the translator's understanding of the communicative function of the given element to be translated. These can help the translator to choose the strategy that will suit the context of situation in which the translational communication takes place.

too alien for convenient absorption. For example, although Mexican Spanish *taco* and *chili* have not posed assimilation problems, the phrase *frijoles refritos,* meaning a traditional Mexican dish of cooked and smashed beans, has because the sequence in which the noun and adjective occur as well as the double plural are alien to English. As a result, the loan translation *refried beans,* has become the choice for non-bilinguals. This implies that the translator has to make constant choices whether to translate or borrow whenever a translation problem is encountered.

Borrowing is also avoided for linguistic reasons in another case, namely, when the two languages involved share the same lexical item but is perceived differently in both languages. Thus, the German *Gymnasium*, meaning a high school, is not easily borrowed into English where it refers to an equipped indoor sports building.

Limitations on Literal Translation

A word-for-word translation works with some languages, but not others depending on the sentence structure. Bosco (2011), for example, cites the Spanish sentence: *"El equipo está trabajando para terminar el informe*, which would translate literally into English as *The team is working to finish the report*", but could not be translated into French or German because their sentence structures are different. This is not to say that all Spanish sentences could translate literally into English but not into French or German. For example, *El equipo experimentado está trabajando para terminar el informe* translates into English as *The experienced team is working to finish the report* "experienced" and "team" are reversed.

One communicative constraint on literal translation has to do with the type of the text. While free translations are more acceptable than literal translations in literary texts, since they are able to preserve the sense of the original and the norms of the target language, they are not tolerated when it comes to judicial or diplomatic documents. In the latter, the accurate reproduction of the entire content of the source text without embellishment or modification is so important.

Linguistically, brevity and ease of articulation are two commonly preferable features in the literally translated items. Speaking of Arabic, Arab linguists generally prefer one-word translation terms to two-word translation terms whenever necessary. A one-word term translation can be both derivative and attributive, whereas a two-word translation terms are much less likely to be attributive and derivative. Thus, the translator should be aware of this linguistic tendency and thus avoid the lengthy Arabic translation *al-shaaṯir wa al-mashṯoor wa ma baynahuma kaamikh* for the English 'sandwich', which is obviously in violation of the one-term rule. Even the use of *shaṯiirah*

a similar vein, lack of appreciation is also evident in the reluctance of the English speakers and readers to use the French borrowed words *oeuvre* and *auteur* into English literary criticism. They sound exotic, for they may not be understood outside their field or may be regarded as pretentious.

Linguistic Limitations on Borrowing

Linguistic limitations on borrowing stem from the contrastive relationship between the two languages involved. When the borrowed item fits better into the morpho-syntactic rules of the target language, it is likely to be easier, so that it can be used as if it were originally an element of the target language. For instance, Arabic can easily borrow a word like *philosophy* (*falsafah*), which means 'science of wisdom' since it poses no pronunciation and spelling problems, and can be easily manipulated in different grammatical positions, chiefly in its derivative and attributive forms. Unlike *philosophy*, *Ideology* can be linguistically naturalized with some reluctance on two accounts: it is not easy to pronounce the term in its dual and plural forms, which is in violation of the rule of Arabic brevity and ease of articulation. On the other hand, there are seven different orthographic variations for *ideology* in English-Arabic dictionaries and encyclopedias: *aidealogia, ideologia*, *al-aideologiyya*, *al-ideologia*, to mention a few of them. These variations pose spelling and derivation problems and hence adjusting them to the morpho-syntactic rules of Arabic may become unappreciative.

There is no escape, however, from admitting that the problem of new vocabulary should call for innovative ways of derivation; derivation by analogy in the case of Arabic, to modernize Arabic by keeping it in active communication with imported terminology. Illuminated by such consideration, Al-Karmi (1988), for example, does not refrain from creating a quadri-literal root *dakraṭa* 'to democratize' from *democracy* instead of penta-literal root *damakraṭa* 'to democratize', since the former suits more the taste of people and is easier in pronunciation even in its singular, dual, and plural forms. Thus *dakraṭah* ' one single democracy,' *dakraṭataan* 'two democracies', dakraṭaat 'democracies' have fewer sounds than *demokraṭiyya* 'singular', *demokraṭiyyataan* ' dual', and *demokraṭiyyaat* 'plural', and accordingly are easily pronounced.

Another constraint on borrowing is the extent to which the target and source languages are seen as typologically and genetically similar. A source language text can be easily borrowed and assimilated into a target language text if the two languages involved belong to the same language family. According to McArthur (1998), the absorption of the Spanish words *armada* and *guerrilla* into English offers few problems since English and Spanish are two Indo-European languages, written with the Roman alphabets. However, some elements may be

intent. If the element is not culture-in-focus, it would be regarded as a mere cultural background which would not justify borrowing.

The amount of borrowing plays a role in the translator's decision regarding his choice. While occasional borrowings are more easily absorbed into the target text, their greater density per page or text impairs rather than facilitates the process of communication. According to Ivir (1978), a text that is bound with newly introduced cultural, scientific, or borrowed technological items is certainly difficult to process and is not well received by the audience. The excessive occurrence of the same borrowed item in a given text, however, may be well justified if it is perceived of as being fluid, triggering multiple meanings without any clear temporal reference or historical context, such as *imperialism* whose translation into Arabic triggers lengthy and contentious interpretations, due to its philosophical nature.

Another possible communicative limitation on borrowing is the sociolinguistic attitudes that linguists and philologists of the target culture hold. The translator must be aware of such attitudes. It might be difficult for the translator to borrow a foreign element if the linguistic community's attitudes are puritan. It is important to note that attitudes are neither immutable nor applicable across the board. According to Ivir (1987), a language that seems extremely conservative at one time may become less so at another time. Speaking of Arabic, for example, there were more Arab linguists and philologists who resisted any foreign encroachment whatsoever upon classical Arabic at the turn of the past century than they are today. Arabic today is even a bit more receptive to foreign terms not only in the scientific and technological domain, but also in the literary genres. Likewise, German is perceived now more flexible to accommodate English lexical items than it used to be; conversely, English has developed in the opposite direction.French is trying to defend itself in the first place from English lexical borrowings since other languages are perceived as a threat to the national language/ culture because of the massive scale of "invasion". Such view is also reflected in the language policy pursued by Iceland to preserve its national identity since the community there is not large enough and linguistically fragile.

Likewise, Arab readers and listeners may react negatively to the use of an archaic Arabic word as equivalent to a borrowed element as in the case of *jammas* (quick-footed camel or ass), being used by Arab purists as an equivalent to the English word *tram*. According to Stetkevych (1970), Arab purists in Cairo were forced finally to tolerate the foreign word *tram*, because *jammas*, which is etymologically of Arabic origin, was a point of ridicule by the people. In a sense, some words that are etymologically of an Arabic origin might be shunned when they seem distant and thus are not well received by Arab listeners and readers. In

Communicative Limitations on Transliteration (Borrowing)

Borrowing is simply the taking of a word (words) from a source language text into a target language text without translation. The borrowed element is either transliterated into the receptor language with little change in its graphic form, or gets adapted to the phonological and syntactic rules and normal pronunciation of the receptor language. When the phonetic articulation of the word is preserved with little change in its pronunciation, the word is in the transcription. By contrast, the transliteration is employed when a word is transferred from one writing system to another writing system with apparent change in its pronunciation. For example, the Arabic word كسر (to break), when converted to English, would therefore be *kasara* in the transcription and *kasara* in the transliteration. The translator opts for borrowing in its general sense when dealing with source-language items that have no equivalents in the target language. The transliterated elements can fill the lexical gaps and assure cultural transfer if the essential cultural elements have been transferred previously or simultaneously e.g., by means of definition or graphic representations. Otherwise, the transliterated element may provide little help, if any, to the reader. Since this is usually not the case, transliteration is avoided or combined with some other strategies, such as definition or substitution, or is accompanied with the translator's comments and explanations in the form of footnotes.

Economy of the language constitutes a communicative limitation on borrowing. If the cultural item in question in the text being translated occurs so often and has no equivalent in the target culture, then borrowing the element is preferable to translating it. In other words, borrowing the unmatched element is appreciated if it occurs repeatedly in the text, but not if it has only a single occurrence. The repeated use of the foreign expression or element in the text can be seen as being culture-in-focus and an opportunity for the receiver to absorb both the form and the cultural content of the borrowed element. Whereas a foreign element or expression that occurs once in the text may not be of special significance, and thus teaching it to the receiver would be considered uneconomical (Ivir, 1977: 176). For example, when X wants to marry Y in some Arab conservative areas, X's parents send *jaahah*, a group of people as mediators to Y's parents to get their permission on allowing their daughter to marry X. The one-time occurrence of the word *jaaha*h in a text being translated into English, for instance, would not necessarily justify borrowing. But borrowing will be communicatively justified only when the cultural item in question is the focus of communication. That is, if the element *jahah* is being discussed as one essential step along with other following steps that are deemed necessary for marriage to take place. In short, if a contrast between arranged marriage and non-arranged marriage was part of the sender's communicative

refers to the translator's potential for choosing appropriate translation strategies to solve a specific translation problem.

Translators can achieve cultural transfer when they come up with something that will fit the expression for the unmatched element of the source culture. According to Beekman and Callow (1974), this can be achieved through a variety of translation strategies which include borrowing, literal translation, definition, substitution, omission, lexical creation, and addition. Literal translation and borrowing are used to fill the lexical gap in the target language, while other oblique strategies, notably substitution, omission, and perhaps definition are employed to smooth over cultural differences, so that the ultimate receiver (receiver of the translation) remains unaware of their existence.

Linguistic limitations constrain the translator's freedom of choice regarding the strategy to apply in a particular case. Linguistically, the type of the strategy will depend on the nature of the contrastive relationship between the source and the target languages, on the textual properties of the two texts involved, and on the translational traditions in the target language. Communicatively, the translator's assessment of the sender's communicative intent in making reference to the cultural feature in question will depend on the nature of the strategy chosen and thus on his / her understanding of the communicative role of that cultural feature.

It should be noted here that the choice of a particular translation strategy does not mean that it will bring about an ideal or adequate translation. Actually, translations cannot be taken on a true vs false basis neither on black-white dichotomy, because the solution for the translation problem is not determined by a pre-set criteria or selections that can be subjected to absolute verification. A given translation can only be judged as wrong when the point in question is mistranslated as being off the line. For this reason, it would be more plausible to speak of varying degrees of translation appropriateness in lieu of accurate vs inaccurate translations.

The study is confined to the conditions under which borrowing and literal translation may be justified. The conditions are best expressed in terms of linguistic and communicative constraints. Linguistic constraints refer here to the extent to which the morpho-syntactic rules of the target language can either impair or facilitate the assimilation of the borrowed element. On the other hand, communicative constraints refer to the conditions that are likely to facilitate or impede communication.

The Arab Journal For Arts Vol. 9 No. 2B, 2012, pp. 95-103

Limitations on Two Lexical Translation Strategies: Borrowing and Literal Translation

Muhammad A. Al-Quran*

Abstract

In many cases the translator finds himself faced with the task of having to fill the gap in the lexical system of the target culture. To overcome this difficulty and achieve cultural transfer from the source language to the target language, he / she uses available translation strategies (e.g., substitution, literal translation, borrowing, omission, paraphrase, addition, etc.). His / her decision to choose one rather than another of the available strategies is governed by linguistic and communicative considerations. Since reflecting on the linguistic and communicative constraints of every translation strategy lies beyond the scope of the study, the paper intends only to investigate the linguistic and communicative constraints that govern the use of two strategies, namely borrowing and literal translation. Examples illustrating these constraints will be drawn from different language pairs. This will be followed by a discussion of the study implications for translator trainees.

Keywords: translation strategies, borrowing, literal translation, linguistic constraints, communicative constraints

Introduction

Translation theorists agree that translation, in a sense, is understood as a transfer process from a source culture text to a target culture text. There are areas where the two texts neatly match, and thus transfer is likely to be easy in that the translator encounters no translation problems to be solved. Conversely, there are areas where the two texts do not match. According to Vinay & Darbelnet)1958), there are elements that are available in the source language, but are absent from the target language.

The failure of the two languages to match makes the transfer process from the source text to the target text even more challenging, because it requires the translator to carefully use rational translation strategies to bring about more effective and efficient transfer, taking into account the context of situation in which the translational act of communication takes place. Effective transfer

© **Copyright 2012 by The Society of Arab Universities Faculties of Arts, All rights reserved**

* Department of Translation, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Table of Contents

Abstracts in English of Arabic Articles

* The Semantics of the Negative "Kaad "in the Holy Qura'n and Pre-Islamic Poetry — 849
  Ayman Al - Ahmad
* Perfection between Theory and Practice in Old Literary Criticism — 871
  Hashim Al-Azzam
* Sender's Culture in (Arabic Papers) — 885
  Abed Albaset Marashdeh
* The Semiotic References of Self Desires in Quran — 918
  Kamal A. Ghenem and Sa'eda H. Al - Omari
* Counter argumentation Verse of Syrian Qaysi and Yamani Poets in the Ummayyad Era — 942
  Mefleh Al-Fayez
* Aesthetics of Repetition Structure in the Ascetic Poetry of Abū l-Atahiyya — 978
  Hussan Bkor and Fuad Shtyat
* The Role Played By the Organization of the Nation of Islam (Black Muslims) In the United States toward the Civil Rights Movement (1945-1965) — 1004
  Mohammad A. Bani Salameh
* The Structure of Time in the Novel, an Applied Study on the Nineties Novels of the Writer Abed Al Kareem Naseef — 1028
  Maisoon Al – Jurf
* The Effect of Environment on the Communicable Diseases in Gaza Strip "A Study in Applied Geography" — 1058
  Abd Al – Athem Meshtahi
* The Poetic Experience in our Critical and the Rhetorical Heritage — 1097
  Qassim M. Moumani
* The Industry of Poetry from the perspective of Old Arabic Criticism from Ibn sallam to Abdel-Qaher Al-jurjani — 1128
  Rami Salm
* Symbol of the Phoenician Bird in Mahmoud Darwish's Poetry — 1174
  Khaled A. Othman Al-Jabr

Articles in English

* Limitations on Two Lexical Translation Strategies: Borrowing and Literal Translation — 95
  Muhammad A. Al-Quran

Articles in French

* La prise en compte des besoins langagiers des adultes en formation — 105
  Saad Haddad

- Manuscripts should be addressed to:

Secretary General
The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts
Editor – in –Chief
Association of Arab Universities Journal for Arts
Dean of the Faculty of Arts
Yarmouk University , Irbid , Jordan.
Tel . 00962 2 7211111 Ext: 3555 or 2900
Fax. 00962 2 7211137
E-mail:saufa@yu.edu.jo
E-mail: artsarabuni@gmail.com
Website :http://saufa.yu.edu.jo

Documentation

References in the text are serially numbered between brackets ( ) .

References at the end of the article shall be as follows in case the source or reference work is a book:

The author's full name: source or reference work , part, number, publisher, place of publication , year, page(s).

e.g. Dayf, Shawqi : *The First Abbasid Period* ,Dar al- Maarif , Egypt,1966, p.24.

In case where a periodical or a journal is consulted , referral thereto shall be as follows :

The author's full name, source or reference work, *name of periodical or journal*, volume number, year, page.

e.g. Sa'aydan , Ahmad Saleem :" On Arabicization of Sciences". *Jordanian Arabic Language Academy Journal*, Volume I .No 2 July 1978,p.101.

References should be listed in the bibliography at the end of the manuscript in alphabetical order of authors' surname, beginning with Arabic references, then foreign ones.

Subscription Information

Annual subscription rates in Jordan: individuals (JD 3.00), institutions (JD 5.00); outside Jordan: individuals (US $ 7.00), institutions (US $ 10.00) or equivalent.

Association of Arab Universities Journal for Arts

A Biannual Refereed Academic Journal

Association of Arab Universities Journal for Arts (*AARUJA*) is a biannual refereed academic journal published by the Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts at Universities members of the Association of Arab Universities.

Notes to Contributors

Language

AARUJA's articles are published in Arabic together with their abstracts in English. Manuscripts, however, may be published in any other printable language.

Rules Regulating the Journal

- Manuscripts should be submitted in Arabic together with an English abstract. However, submission in either English ,French, or any other printable foreign language, with an Arabic abstract, is subject to approval by the Editorial Board.
- *AARUJA* publishes genuinely original articles characterized by clear academic methodology, comprehensiveness, and thorough investigation; where exact referencing is made to sources and reference works, and the article has not been previously published anywhere else. A specialized criticism or review of an academic work published in the Arab world or abroad as well as reports on specialized Arab or inter- national symposiums and conferences may be published. Manuscripts accepted for publication in *AARUJA* are approved for academic promotion.
- *AARUJA* publishes academic articles in the fields of arts, languages, social and human sciences, social service, journalism and mass communication.
- Manuscripts should be computer-typed and double spaced. Four copies are to be submitted together with a floppy disk congruent with IBM (Ms Word).
- Manuscripts including figures, drawings, tables and appendixes shall not exceed thirty pages.
- Manuscripts submitted for publication in *AARUJA* shall be sent, if initially accepted, to at least two specialist referees, who are chosen with absolute confidentiality by the Editor –in –Chief.
- *AARUJA* reserves its right to ask the author to omit, reformulate, or reword his/her manuscript or any part thereof in a manner that conforms to the publication policy.
- Copyright pertinent to the manuscript accepted for publication shall be transferred to *AARUJA*.
- *AARUJA* does not pay remuneration for the articles published therein.
- One copy of the issue in which the manuscript is published will be sent free of charge to the sole or principal author of the published manuscript.

Editorial Board

Editor-in-Chief

Mahmud Wardat, *Secretary General of The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts, Dean of the Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Members

Abatah Daher, *Dean of the Faculty of Arts, the University of Jordan, Amman, Jordan.*

Mohammad Rabie, *Dean of the Faculty of Arts, Jerash Private University, Jerash, Jordan.*

Mohammad Al Anani, *Dean of the Faculty of Arts, Petra Private University, Amman, Jordan.*

Abdelbaset Al-Zyoud, *Dean of the Faculty of Arts, the Hashemite University, Zarqa, Jordan.*

Abdul-Hamid Ghuneim, *Dean of the Faculty of Arts, Zarqa Private University, Zarqa, Jordan.*

Ghassan Abdel Khaliq, *Dean of the Faculty of Arts, Philadelphia University, Amman, Jordan.*

Muhammad Addurobi, *Dean of the Faculty of Arts, Al Al-bayt University, Mafraq, Jordan.*

Ghaleb Al-Shaweesh, *Dean of the Faculty of Arts, Al - Hussein Bin Talal University, Ma'an, Jordan.*

Advisory Committee

Mimounah Khalifa Al-Sabah, *Kuwait University, Kuwait.*

Rami Al-MohammadAllah, *An-Najah National University , Palestine.*

Abdullah Al-Nabhan, *Albaath University, Syria.*

Yusuf M. Abdullah, *San'a University, Yemen.*

Ali Fahmi, *President of the Arabic Language Academy, Libya.*

Khaleel Jahjah, *Lebanese University, Lebanon.*

Fuad Shehab, *Bahrain.*

Mohammad Al-Hudlouq, *KSA.*

Adel Al-Toueasy, *Jordan.*

Hasaneen Rabe'a, *Qatar*.

Ez AlDean AlAmeen Abdulrahman, *Sudan*.

Abeddelhameed Jakon, *Algeria*.

Sami Abeddelhameed Mahmoud, *Al- Sharjah*.

Mousa Jawad Al-Mousoui, *Baghdad University, Iraq*.

© Copyright 2012 by The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts
All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced without the prior written permission of the Editor-in-Chief.

Opinions expressed in this journal are solely those of their authors and do not necessarily reflect the opinions of the Editorial Board or the policy of The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts

Typesetting and Layout
Majdi Al-Shannaq

ISSN 1818-9849

Association of Arab Universities

The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts

Association of Arab Universities

Journal for Arts

A Biannual Refereed Academic Journal

Published by The Scientific Society of Arab Universities Faculties of Arts at Universities Members of AARU

Vol. 9 **No. 2 B** **1433/2012**