



جذور

Juthoor

مجلة فصلية علمية محكمة تُعنى بالتراث وقضايا

أكتوبر ٢٠٢٠م - صفر ١٤٤٢هـ



- مفهوم المحاجة عند الراغب الأصفهاني ومسلماته
- دواعي إيهام عتبة عنوان المنصف لابن وكيع التنيسي
- حداثة الصورة الشعرية وتجاوز البلاغة القديمة
- سلطه الذات الساردة في أعمال عاصم حمدان الأدبية - دراسة تحليلية

العدد

59

من إصدارات

النادي الأدبي الثقافي بجدة

قواعد النشر بالمجلة

أهداف المجلة:

- 1 - تشجيع البحث العلمي المتصل باللغة العربية بنشر البحوث والدراسات التي تتحقق فيها شروط البحث العلمي.
 - 2 - تحقيق التواصل بين المعنيين بالدراسات اللغوية والأدبية والبلاغية من خلال التقويم، وتبادل الخبرات، وفتح قنوات للحوار العلمي الهادف.
 - 3 - إحياء النصوص التراثية المتصلة باللغة العربية.
- المواد التي يمكن نشرها في المجلة:**

- 1 - البحوث والدراسات العلمية المتصلة باللغة العربية، المتسمة بالأصالة والجدة والإضافة العلمية وسلامة المنهج، والتي لم يسبق نشرها، ولم تقدم إلى جهة أخرى للنشر، ولم تكن مستلة من بحث نال به الباحث درجة علمية.
- 2 - دراسة وتحقيق مخطوطات التراث المتصلة باللغة العربية ذات الإضافة العلمية.
- 3 - ترجمات البحوث العلمية الجادة المتعلقة باللغة العربية.
- 4 - ما تطرحه هيئة التحرير من قضايا تستكتب فيها أهل العلم وأصحاب الخبرة والرأي.

ضوابط النشر:

- 1 - إذا كان العمل مما ذكر في (1، 2، 3) فيستحسن أن لا يزيد عن 40 صفحة.
 - 2 - ترتيب الموضوعات يخضع لاعتبارات فنية.
 - 3 - تخضع المواد العلمية المنشورة للتحكيم العلمي، المتعارف عليه في المجالات المحكمة، خاصة ما جاء في (1، 2، 3)، وللهيئة أن تضع لذلك القواعد التنفيذية.
- التزامات الباحث وحقوقه:**

- 1 - أن يراعي قواعد البحث العلمي الأصل ومنهجيته وأصول تحقيق التراث.
- 2 - ملخص البحث لا يزيد عن صفحة باللغة العربية وترجمته بالإنجليزية متضمناً محاور البحث ونتائجه، وملخص السيرة العلمية للباحث في صفحة مستقلة.
- 3 - أن تكتب المادة باللغة العربية نوع الخط (Simplified Arabic)، مقاس الخط (14) وتكون العناوانات الفرعية ببنط غامق، والعنوان الرئيسي مقاس الخط (16) ببنط غامق. وتكتب المراجع في نهاية البحث.
- 4 - الإشارة إلى مصادر البحث في حاشية الصفحة نفسها بالترتيب الآتي: المؤلف، عنوان الكتاب أو المقال، الناشر، البلد، الطبعة، السنة، الصفحة، مع إفراد كل صفحة بترقيم للحواشي ويكون مقاس الخط (12).
- 5 - المقالات المرسلة إلى المجلة لا ترد إلى أصحابها سواء أنشرت أم لم تنشر، وهي تعبر عن رأي أصحابها.
- 6 - إرسال نسختين إلكترونيتين من البحث إحداها بصيغة (Word) والأخرى بصيغة (pdf).

توجه المراسلات بريدياً إلى رئيس تحرير مجلة جذور - النادي الأدبي الثقافي بجدة:
ص.ب: 5919 - جدة: 21432 - هاتف: +966126066122 - فاكس: +966126066695.

أو على البريد الإلكتروني للمجلة: Juthoor@adabijeddah.com

الموقع الإلكتروني للمجلة: Juthoor.adabijeddah.com

الموقع الإلكتروني للنادي: www.adabijeddah.com

الهيئة الاستشارية

* أ. د. محمد خضر عريف

أستاذ علم اللغة بجامعة الملك عبدالعزيز في جدة

* أ. د. عبدالرزاق فرّاج الصاعدي

أستاذ علم اللغة بالجامعة الإسلامية في المدينة المنورة

* أ. د. صالح بن سعيد الزهراني

أستاذ البلاغة والنقد في جامعة أم القرى

* أ. د. محمود توفيق محمد سعد

أستاذ البلاغة والنقد في جامعة الأزهر

* أ. د. رابح عبدالرحمن أحمد أبو معزة

أستاذ النحو واللسانيات بجامعة محمد خيضر بسكرة في الجزائر

* أ. د. مراد عبدالرحمن مبروك

أستاذ النقد الأدبي والنظرية بجامعة بني سويف في مصر

* أ. د. العيد جلولي

أستاذ الأدب العربي القديم والحديث - جامعة ورقلة - الجزائر

* أ. د. بلقاسم عبدالسلام اليوبي

أستاذ اللسانيات بجامعة الملك عبدالعزيز

* أ. د. محمد أحمد أبو نبوت

أستاذ البلاغة والنقد بجامعة الأزهر

محتويات العدد

* مفهوم الحاجة عند الراغب الأصفهاني

ومسلماته

* ثنائية الموت والحياة في رواية صوفيا لمحمد

حسن علوان - مقارنة موضوعاتية

* دواعي إيهام عتبة عنوان المنصف لابن

وكيع التنيسي

* العدول عن التنكير إلى التعريف في المتشابه

اللفظي القرآني

* حداثة الصورة الشعرية وتجاوز البلاغة

القديمة

* سلطة الذات الساردة في أعمال عاصم

حمدان الأدبية - دراسة تحليلية

* نحو منهج لقراءة التراث اللغوي والبلاغي

العربي في ضوء الدراسات الحديثة،

من منظور الناقد الدكتور/ مصطفى

ناصر: الدلالة نموذجاً

* قراءة في موقف النحويين القدامى من

القراءات القرآنية

جـُذُور

العدد 59 ، أكتوبر 2020م/

صفر 1442هـ

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة

الإدارة: حي الشاطئ

جدة ص.ب (5919)

فاكسميلي: 6066695

هاتف: 6066364-6066-122

موقع النادي www.adabijeddah.com

JUTHOOR

Literary & Cultural

Club Jeddah

P.O. Box: 5919

Jeddah 21432

FAX : 6066695

Tel : 6066122 - 6066364

Juthoor.adabijeddah.com

المشاركون

الاستاذ

عبد الله عويقل السامي

* * *

رئيس التحرير

عبد الرحمن رجاء الله السامي

* * *

مدير التحرير

صالح عياد الحجوري

ماجد بن هلال العصيمي 7

محمد بن عبدالعزيز الفيصل 33

محمد بن سعد القحطاني 79

كريم كحول 115

آمال لواتي 149

عادل خيمس الزهراني 199

أسماء صالح الزهراني 231

بدر بن ناصر الجبر 253

مفهوم المحاجة عند الراغب الأصفهاني ومسلماته

ماجد بن هلال العصيمي (*)

المقدمة:

(المحاجة) سلوك لغوي تمارسه الجماعة البشرية منذ وجدت، وظاهرة اجتماعية تستلزم التوقف عندها بالدرس والوصف والتفسير؛ لذا فإن الغاية التي تسعى إليها أي نظرية حجاجية إنما هي وصف أو تفسير هذه الظاهرة اللغوية الاجتماعية، أي معرفة: ماذا يحدث؟ وكيف؟ ولماذا؟

وقد غدا موضوع (الحجاج) اليوم مألوفاً جداً بين الدارسين، مع أنه لم يكن كذلك قبل بضع سنوات، فضلاً عن تناوله في كتب التراث، وكانت ثمة مصطلحات أخرى (الجدل، المناظرة، البرهان...) أكثر حضوراً وأشهر في الاستعمال، أما مصطلح الحجاج أو المحاجة فقد كان يذكر عرضاً في درج الكلام ودون تعريف أو وصف أو تمييز له عن أخواته المحاقلة له.

وقد استوقفني حديث الراغب الأصفهاني⁽¹⁾ في كتابه (مفردات ألفاظ القرآن) عن المحاجة وتحديده لمفهومها، وهو مفهوم أصيل

ومتفرد، ولم أجد من تناوله بالدرس؛ فسعيت ههنا إلى مساءلة هذا المفهوم، وإلى فحص منطق تعبيراته اللغوية التي استعملها لوصف الحاجة، وإلى قراءته قراءة تحليلية متأنية، متسلحاً بقراءات حجاجية حديثة واسعة، ومتبعاً في ذلك منهج التحليل اللغوي، بهدف استصفاء رؤية أقل ضبابية حول مسلمات المفهوم الذي قدمه وبدهياته، ولوازمه، وافتراضاته المسبقة التي قامت على تشكيله وصياغته، مستضيئاً بقول مرسلي: «ليس الانطلاق من ماضي العلم العربي عندنا بالدرس والتمحيص مجرد ترف فكري يهدف للتعرف على ما مضى وكان عند الأجداد من مفاخر قصد رد الاعتبار المعنوي أو البحث عن سبق وهمي ما، بل هو أداة فعالة للمساهمة في علم عصرنا نحن الورثة المباشرين لذلك التراث المكتوب بالعربية» (مرسلي، 2004م، ص 7).

وقد قسمت عملي إلى قسمين:

الأول: تمهيد تاريخي.

والثاني: الحاجة عند الراغب: وتحتة ثلاثة موضوعات، هي: مكونات الحاجة، ووظيفة طرفيها، والعلاقة بينهما.

1 - تمهيد تاريخي:

يبدأ مؤرخو الحجاج عادة بالحجاج عند اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد مبتدئين بالسفسطائيين⁽²⁾ الذين كان لهم اهتمام خاص بالخطابة والتأثير في السامعين، إذ كانوا يستعملون «طريقة معقلنة للكلام أمام المحكمة» (بلانتان، 2010م، ص 9)، أو بشكل صريح: كانوا يستعملون قوة الخطابة⁽³⁾ بقصد الغلبة في أي

(مواجهة كلامية) من خلال خداع سامعيهم بالمغالطات المنطقية والتمويه على محاورهم وإقناعهم بأي أمر ولو كان باطلاً! «وقد انتهى بهم هذا المذهب إلى التأكيد على أن اللجوء للحيل الخطائية والألاعيب القولية أمر مشروع إذا كانت نتيجته في نهاية المطاف تحقيق مصلحة شخصية راجحة» (الراضي، 2010م، ص 13)، لكن هؤلاء المؤرخين يتجاهلون أن مصدرهم في هذا الحديث عن السفستائيين إنما هو المحاورات التي كتبها أفلاطون وهو واحد من ألد أعدائهم؛ لذا لا بد من الانتباه لهذه الحقيقة عند الحديث عنهم. أما أفلاطون فقد اشتهر بمحاوراته التي ضمنها نقده لخطابة السفستائيين، وقد بنى نقده لهم على ثلاثة أبعاد، هي⁽⁴⁾: علمية المنطلق، والغاية الأخلاقية، والشكل الفني⁽⁵⁾.

ثم حدد لكل أمر منها معياراً قيمياً من قيم المجتمع الأساسية حتى يكون مقياساً يُحتكم إليه: فقاس المنطلق العلمي بالمعيار القيمي (الحق)، وقاس الغاية الأخلاقية بالمعيار القيمي (الخير)، وقاس الشكل الفني بالمعيار القيمي (الجمال)، ونتج عن تفعيل هذه المعايير ثلاث ثنائيات على النحو التالية:

أولاً: ثنائية العلم (Science) / الظن (Opinion): لما كان الإقناع هو غاية الخطابة والحجاج ميز أفلاطون بين نوعين من الإقناع الخطابي، هما:

- إقناع يعتمد العلم: وهو الإقناع المفيد الذي يُكسب المعرفة اليقينية (الحق)؛ لأنه يقوم على مبادئ صادقة وثابتة بل أزلية في تصور أفلاطون.

- وإقناع يعتمد الظن: وهو إقناع غير مفيد ولا يكسب معرفة يقينية بل ينشئ لديه اعتقاداً ظنياً (عند أفلاطون)؛ لأنه يقوم على الممكن والمحتمل، وهذا النوع هو منطلق الخطابة السفسطائية عند أفلاطون، ومنطلق الخطابة عموماً عند أرسطو.

ثانياً: ثنائية الخير (Bien) / اللذة (Plaisir): ميز أفلاطون أيضاً بين نوعين من مقاصد الإقناع:

- إقناع يقصد إلى الخير والمنفعة.
- وإقناع لا يقصد إلى الخير، وإنما هو إقناع متقنع باللذة الخادعة والهوى (لذة الاستهواء بالنسبة للمتلقّي ولذة النفع بالنسبة للقاتل)، وهذا النوع هو مقصد الخطابة السفسطائية عند أفلاطون⁽⁶⁾.

ثالثاً: ثنائية الجمال (Beaute) / الزينة (Toilette): إذا غابت الحقائق غاب الجمال؛ لأن الجمال في عالم الصور (العالم السفلي) عنده مرتبط بالجمال الحقيقي في عالم المثل والحقائق (العالم العلوي) وموصل إليه؛ لذا ميز أفلاطون بين نوعين من جمال الخطابة:

- خطابة تتسم بالزينة؛ لأن أصحابها يحتفلون فيها بتزيين الشكل الظاهري فقط مع غياب الحقيقة، ومن هذا النوع خطابة السفسطائيين عند أفلاطون.
- خطابة تتسم بالجمال؛ لأن أصحابها يعنون بجمال المحتوى والحقائق المقدمة فيها (وهذا هو الجمال الحقيقي) أما جمال الصورة والأسلوب فهو أمر ثانوي عنده، أي لا مانع من جمال الشكل الظاهري شريطة ألا يتعارض مع جمال الحقيقة.

ونخلص إلى أن أفلاطون حاول بهذه الثنائيات رسم الحدود الفاصلة بين الحجاج كما يتصوره هو، والحجاج الذي يقدمه السفسطائيون.

أما أرسطو فقد اشتهر بنظريته في القياس المنطقي، إذ ألف فيها ثمانية كتب، حيث تناول في الثلاثة الأولى مقدمات القياس، أما الخمسة الباقية فقد أسس بها خمسة علوم متميزة ضمن إطار نظرية القياس، وجعل لكل علم منها غاياته وأدواته وسياقاته التي تميزه عن الآخر، وقد تتقاطع هذه العلوم مع بعضها أحياناً، كما جعل لكل منها حججاً مستقلة ومتميزة عن الأخرى، استناداً إلى (مادة القياس) لا إلى (صورته) ⁽⁷⁾، وذلك على النحو التالي:

= البرهان، وحججه يستند إلى مقدمات يقينية.

= الجدل، وحججه يستند إلى مقدمات مقاربة لليقين.

= المغالطة (السفسطة)، وحججه يستند إلى مقدمات باطلة، لكنها تشبه اليقينية.

= الخطابة (أي: البلاغة)، وحججه يستند إلى مقدمات ظنية.

= الشعر، وحججه يستند إلى مقدمات تخيلية.

وقد حصر بعض الباحثين المحدثين الحجاج الأرسطي في الخطابة وحدها، ولا أراه مصيباً؛ لأن هذا الحصر في ظني كان بتأثير من جهتين: إحداهما نظرية الحجاج التي قدمها بيرلمان وتيتيكا، ومن جهة أخرى ذلك التمييز المحدث بين: المنطق الرياضي (= البرهان) والمنطق الطبيعي (= الحجاج بمعنى

الخطابة)، ولكن هذا التمييز حادث عند المتأخرين ولا يعرفه أرسطو.

2 - المحاجة عند الراغب:

قال الراغب: «المُحَاجَّة: أن يطلب كل واحد أن يردّ الآخر عن حجّته ومحجّته» (الراغب، حجج). وعند فحص هذا التعريف وتحليله يتضح أنه يتناول ثلاثة موضوعات، هي:

0 المكونات: وهي: الحجة، والمحنة، وأطراف المحاجة (واحد... الآخر).

0 وظيفة الطرفين: وهي: (يطلب ... يرد).

0 العلاقة: وهي: (كل واحد).

وسيحاول الباحث تحليل كل موضوع من هذه الموضوعات الثلاثة على النحو التالي:

الموضوع الأول: مكونات المحاجة:

المحاجة عند الراغب - كما هو جلي - موقفٌ تواصلِي مركب، ومن التقليدي عند الحديث عن مكونات أي موقفٍ تواصلِي الانطلاق من المخطط المعياري الأولي: (المرسل، الرسالة، المتلقي) وهذا المخطط ملحوظ في تعريفه المذكور، حيث نلاحظ في قوله (واحد... الآخر) طرفي التواصل، كما نلاحظ في قوله (حجته) الرسالة، ولكنها رسالة ذات طبيعة خاصة تتسق مع خصوصية هذا الموقف التواصلِي؛ لأن هذه (الحجة) المرسله غايتها الرد عن (محجته)، وبهذا تنحصر مكونات المحاجة عنده في المثلث التالي: الطرفان (واحد... الآخر)، والحجة، والمحنة.

المكون الأول: الطرفان «واحد ... الآخر»:

تستند الحاجة عند الراغب إلى تعدد الأطراف⁽⁸⁾ والاعتراف بـ «الآخر»، وتحققها عنده مرهون بحصولها بين طرفين (واحد... الآخر)، فهما إذن معطى سابق على وجود الحاجة ذاتها، وهذه أولى المسلمات الحجاجية عنده:

- لا وجود للحاجة إلا بين طرفين⁽⁹⁾.

وهذه المسلمة تستحضر أهمية البعد الإنساني، وتفصح عن نزعته الاجتماعية في الحاجة⁽¹⁰⁾. ثم إذا كان ظاهر التعريف يقتضي وجوداً حقيقياً للطرفين، فإنه ليس ثمة ما يمنع من الاتساع في ذلك ليشمل الوجود الاعتباري لهما، وذلك فيما يسمى بـ (المونولوج) أي الحوار الذاتي الداخلي، حين تتجاذب الفرد الأفكار المتضادة المتنافسة.

ثم إن قوله: «الآخر» يستلزم اختلاف طرفي الحاجة في شيء ما؛ لأن اتحادهما واتفاقهما في كل شيء يبطل مفهوم «الآخر» وينفي التفرد عن هوية كل واحد منهما، ويعني أنه ليس هناك إلا طرف واحد في الحقيقة. ومؤدى ذلك أنه ليس ثمة ما يستدعي الحاجة إذ الجميع مجرد نسخ مكررة متفقة في كل شيء، مما يوجب الصمت أو التكرار الآلي العبثي، وهذه مسلمة ثانية:

- طرفا الحاجة مختلفان.

يقول هشام الريفي عن هذه المسلمة: «إن اعتبار الحجاج عموماً ملازماً للفضاء الخلافى، تصورٌ تواصل منذ أرسطو إلى العصر الحديث» (الريفي، ص 123)، وعندما نفتش عن مفهوم

الاختلاف عند الراغب نجد أنه لا يخرج عن معنى (الغيرية) حيث يقول: «الاختلافُ والمخالفة: أن يأخذ كل واحد طريقاً غير طريق الآخر في حاله أو قوله» (الراغب، خلف)، وهذه الغيرية هي التي تجعل الآخر موضوعاً للتفكر والمساءلة ومحاولة فهم هذا المختلف. وإذا كان الاستعمال العادي للغة يفيد أن الغيرية تتحقق في صورتين من الاختلاف، هما: التنوع والتضاد؛ فإن البدهة تستوجب أن يكون الاختلاف في الحاجة من قبيل التضاد لا التنوع؛ لأن اختلاف التنوع يفيد امتناع التنازع وإمكان الجمع بين المتغايرين وقبولهما معاً، فليس ثمة ما يسوغ وجود الحاجة، وبهذا يمكن القول بلغة معاصرة: إن الحاجة عنده تستند إلى (تضاد الأصوات) لا إلى (تعددتها)، وهذه مسلمة ثالثة:

• إن اختلاف طرفي الحاجة اختلاف تضاد لا تنوع.

ولا بأس من الاستئناس هنا بصياغة بلانتان لهذه المسلمة، حيث يقول: «لا يمكن أن يوجد حجاج إلا بوجود خلاف حول موقف، أي مواجهة خطاب بخطاب معاكس» (بلانتان، 2010م، ص 39). وعند البحث عن مفهوم التضاد عند الراغب برزت لنا ثلاث مسائل مهمة:

الأولى: الضدَّان عنده هما: «الشيئان اللذان تحت جنس واحد، وينافي كل واحد منهما الآخر في أوصافه الخاصة، وبينهما أبعد البعد كالسَّواد والبياض، والشرُّ والخير، وما لم يكونا تحت جنس واحد لا يقال لهما ضدَّان، كالحلاوة والحركة» (الراغب، ضد)، فاختلاف الحلاوة والحركة من باب اختلاف التنوع الذي يقتضي امتناع التنازع وإمكان الجمع بينهما.

والثانية: المراد بالتضاد في المحاجة هو معناه الواسع كما هو الحال عند أكثر المتكلمين وأهل اللغة، ولا يُقصد به ههنا ذلك المعنى الضيق الذي يجعله نوعاً ضمن أربعة متقابلات ذكرها الراغب في قوله: «الضدُّ هو أحد المتقابلات، فإنَّ المتقابلين هما الشيئان المختلفان، اللذان كلُّ واحد قبالة الآخر، ولا يجتمعان في شيء واحد في وقت واحد، وذلك أربعة أشياء:

- الضدَّان: كالبياض والسَّواد .
- والمتناقضان: كالضعف والنَّصف.
- والوجود والعدم: كالبصر والعمى.
- والموجبة والسَّالبة في الأخبار: نحو: كلُّ إنسان هاهنا، وليس كلُّ إنسان هاهنا.

وكثير من المتكلمين وأهل اللغة يجعلون كلَّ ذلك من المُتضادَّات، ويقولون: الضدَّان ما لا يصحَّ اجتماعهما في محلٍّ واحد» (الراغب، ضد). وهذا المعنى الأخير هو المقصود في المحاجة.

والمسألة الثالثة: إن في قول الراغب المذكور قريباً: «أن يأخذ كلُّ واحد طريقاً غير طريق الآخر في: حاله أو قوله» بياناً لنوعي التضاد وحسراً لهما، إذ هما كما يبدو محصوران في: تضاد الحال، وتضاد القول. وهذه هي المسلمة الرابعة:

- تضاد طرفي المحاجة نوعان: تضاد حال، أو تضاد قول.

ومحصلة المكون الأول: إن المحاجة لا تقوم إلا بوجود طرفين، مختلفين، اختلاف تضاد في: الحال أو القول، حيث يحتل كل طرف منهما موقعاً مواجهاً ومضاداً للآخر أثناء المحاجة، فلا تجمعهما

أي أرضية مشتركة، ثم تشتغل الحاجة لتعيين حدود الاختلاف بينهما ومسافته إما بتوسيعها وتعميق التضاد، أو بتقريبها وربما محوها تماماً فيغدو الآخر متفقاً.

المكون الثاني: «محجته»:

إذا قمنا بتفعيل مسلمات المكون الأول وهنا تحصل لدينا مسلمتان:

- إن لطرفي الحاجة (محجتين) متضادتين.
 - إن للمحجتين المتضادتين تمظهران: إما في الحال أو القول.
- وذلك لأن عدم (المحجتين) يعني امتناع الاختيار ولزوم الاضطرار، وعدم (التضاد) يعني التنوع وامتناع التنازع. ومن فضلة القول أن يكون وصف كل واحدة منهما بـ (محجة) إنما هو في اعتبار صاحبها، أي إنه وصف نسبي يختلف باختلاف موقف طرفي الحاجة؛ لأن المحجة ليست سوى واحدة من تلك المتضادات، ولأن المحجة الواحدة لا تضاد نفسها.

ثم إن اختيار كل طرف منهما لنقيض اختيار الآخر هو الذي سوغ التنازع وجعل من المحجة موضوعاً خلافاً بينهما، مما أدى إلى وجود الحاجة التي تهدف إلى الوصول للمحجة الواحدة الحق. إذا تقرر ذلك، فسنتناول المحجة من خلال ثلاث مسائل: مفهومها، وعلة وجودها، وموقف الطرفين منها:

أما مفهوم (المَحَجَّة) عند الراغب فيكتنفه بعض الغموض، حيث يعرفها بأنها: «المقصد المستقيم» (الراغب، حجج) ويمكن تلمس معناها من خلال الاستعانة بتتبع بعض الألفاظ المحاكلة

لها عنده وتحليلها، مثل: (الطريق، السبيل، الصراط، الوجهة والتوجه)⁽¹¹⁾. فالمحجة في حدس الباحث، وبعد النظر في تلك الألفاظ لاتخرج عن مفهوم (الرأي)⁽¹²⁾ أو (الموقف الفكري)، أو هي حسب التعبير الحجاجي اليوم: الدعوى أو النتيجة⁽¹³⁾؛ لأنها تحتل موقعها ووظيفتها. أي إن المحجة عنده باختصار هي (موضوع المحاجة) المقصود بالبحث والدحض والإثبات والاحتجاج بين الطرفين، حيث يسعى كل طرف منهما إلى إثبات محجته والرد عنها، وإبطال محجة الآخر ودحضها.

وأما علة وجود المحجة فيبين الراغب أن: وجود المقصد المستقيم «يقتضي صحة أحد النقيضين» (الراغب، حجج). ولفهم مراده بهذا التعليل يمكن إعادة صياغة الفكرة بشكل منطقي على النحو التالي: (المقصد إما مستقيم أو غير مستقيم).

هذه قضية شرطية منفصلة حقيقية، أي إنها مانعة للجمع والخلو معاً، وذلك انطلاقاً من مبدأ عدم التناقض الذي يمنع الجمع بين النقيضين (مستقيم/ غير مستقيم)، وتطبيقاً لمبدأ الثالث المرفوع الذي يجعل النقيضين (مستقيم/ غير مستقيم) يقسمان العالم بينهما إلى قسمين لا ثالث لهما فلا يصح أن يرتفعا ويخلو العالم من أحدهما. وبهذا يتبين أن: صحة أحدهما تقتضي عدم صحة الآخر، أو حسب عبارة الراغب تقتضي «صحة أحد النقيضين».

وفي سياق هذه العلة يمكن فهم ثنائية (الضلال/ الهداية) التي يقدمها الراغب، حيث: «الضلال: العدول عن الطريق المستقيم،

ويضاده الهداية» (الراغب، ضل)⁽¹⁴⁾، وهي بداهة: سلوك الطريق المستقيم أي (المحجة)، ثم يقول: «وإذا كان الضلال ترك الطريق المستقيم: (عمداً) كان أو (سهواً)، (قليلاً) كان أو (كثيراً)، صح أن يستعمل لفظ الضلال ممن يكون منه خطأ ما؛ ولذلك نسب الضلال إلى الأنبياء وإلى الكفار، وإن كان بين الضلالين بون بعيد» (الراغب، ضل).

إن المعنى المحوري في مفهوم المحجة وفي علة وجودها هو (الاستقامة)، والذي يظهر أن مفهوم الاستقامة عنده مقصور على باب الصواب والصدق أو الهداية والضلال، لكن لو تسامحنا في توسيع مفهوم الاستقامة ليشمل باب الأولى، وباب الترجيح والمفاضلة بين درجات الهداية ودركات الضلال، لكان حسناً؛ لأن الغالب في المحاجة أن تكون في هذا الباب.

وأخيراً، فقد استقصى الباحث من كتاب الراغب مجموعة من المفردات والمصطلحات المعبرة عن مواقف متعددة لكل واحد من طرفي المحاجة إزاء المحجّتين المتضادتين، وهي على النحو التالي:

0 «الرأي: اعتقاد النفس أحد النقيضين عن غلبة الظن» (الراغب، رأي).

0 «الظن أن يخطر النقيضين بباله فيغلب أحدهما على الآخر» (الراغب، حسب).

0 «الشك: اعتدال النقيضين عند الإنسان وتساويهما» (الراغب، شك).

0 «الحَسْبَان: أن يحكم لأحد النقيضين من غير أن يخطر الآخر بباله» (الراغب، حسب).

0 «الجهل قد يكون عدم العلم بالنقيضين رأساً» (الراغب، شك)، وقد يكون شكاً.

وربما كانت طبيعة الكتاب وهدفه لا تشبع فضولنا في معرفة رأي الراغب في أثر هذه المواقف المتعددة على كل طرف أثناء المحاجة، ولكن من البدهي أن ينطلق كل طرف من أحد هذه المواقف ثم قد ينتقل بينها بحسب مجريات المحاجة. وإذا صنفنا هذه المواقف المتباينة حسب ارتباط المحجة بالمحاجة فإننا نلاحظ حالتين للمحجة:

إحدهما: حالة السكون (أو تحصيل الحاصل عند صاحبها) قبل أن ينخرط في عملية المحاجة، أو حين يكون في حالة الجهل وعدم العلم بوجود النقيض.

والأخرى: حالة تتموضع فيها المحجة في موضع مواجه لمحجة أخرى تضادها فتنتقل حينئذ من موضع السكون إلى موضع النظر والسؤال والمطالبة بعرضها وإثباتها، أو التخلي عنها والتسليم بنقيضها.

المكون الثالث: «حجته»:

هذا المكون - مع أنه أقل المكونات حظاً من حديث الراغب - يتطلب فهماً أوسع؛ لأن مفهوم الحجة عنده يختلف عن المفهوم السائد في المنطق الأرسطي من قبله.

وإذا انطلقنا من المسلمات السابق ذكرها فإننا سنكون هنا إزاء: (حجتين) متضادتين تردان وتدافعان عن محجتين

متضادتين، بين طرفين مختلفين، هذه مسلمات أولية ومقدمات أساسية وهنا.

أما عن مفهوم الحجة فيقول الراغب: «الحُجَّة: الدلالة المبيِّنة للمحجَّة» (الراغب، حجج). أي إنها ما يفي بشرطين: الدلالة، وبيان المحجَّة. وإن شئت فقل: الحجة عنده نوع من (الدلالة) مختص بـ (بيان) المحجَّة، فهذه مسلمتان:

- الحجة نوع من الدلالة.
- وظيفة الحجة (بيان) المحجة.

ومؤدى أولى المسلمتين أن تكون دراسة الحجة مرهونة بمعطيات علم الدلالة، ومؤطرة بإطاره النظري، ومحكومة بمعاييرها، وخاضعة لأدواته التحليلية والتركيبية، ومؤدى المسلمة الثانية أن تتفاضل الحجج في مدى قيامها بأداء وظيفتها ونجاحها في بيان المحجة، وهذا ما يدفعنا إلى البحث عن مراده بالدلالة، ومراده بالبيان.

أما الدلالة فقد تناولها من ثلاثة أوجه: مفهومها وأشكالها وأقسامها، أما مفهومها عنده فهي: «ما يتوصّل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالة الإشارات، والرموز، والكتابة، والعقود في الحساب» (الراغب، دلل)، أي إنها عنده عملية ذات طبيعة علائقية وإحالية واستدلالية:

فهي علائقية وإحالية لأن مفادها وجود (شيء) يحيل إلى (شيء) آخر متعلق به، حيث الشيء الأول هو الدالّ أو الدليل؛ لأن «الدالّ» من حصل منه ذلك. والدليل في المبالغة كعالم وعليم، وقادر وقدير» (الراغب، دلل)، والشيء الآخر هو المدلول ويراد به هنا المحجة.

وهي استدلالية لأن الوصول إلى معرفة الشيء الآخر لا يكون إلا من خلال الاستدلال بالشيء الأول. وحقيقة الاستدلال عنده أن تصبح الدلالة تفاعل بين الدالّ والمستدل فقط «سواء كان ذلك بقصد ممن يجعله دلالة، أو لم يكن بقصد، كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حيّ» (الراغب، دل). والحجة في ظني لا تكون إلا بقصد ممن يجعله دلالة؛ لأن المحاجة مبناها على فعلين مقصودين هما: الطلب والرد (كما سيتبين).

وانطلاقاً من تعريف الدلالة المذكور يمكننا إعادة صياغة تعريف الحجة السابق على النحو التالي: الحجة، هي: دالّ (يتوصل به إلى معرفة) المحجة وبيانها.

كما يستفاد من قوله: «كدلالة الألفاظ... إلخ» أن للدلالة أشكالاً متعددة، منها: دلالة الألفاظ، والإشارات، والرموز، والكتابة، والعقود في الحساب⁽¹⁵⁾. وتحليل هذه الأشكال يتبين أن الدال عنده لا بد وأن يكون حسيّاً.

فهذه ثلاث مسلمات:

- الغاية من الحجة الوصول إلى معرفة المحجة.
- للدلالة أشكال حسية متعددة (لفظ، إشارة، كتابة، رمز، عقد...).
- الحجة دلالة مقصودة.

وأما أقسام الدلالة عنده فخمسة أقسام، حيث يقول: «الأدلة خمسة أضرب: دلالة تقتضي الصدق أبداً. ودلالة تقتضي الكذب أبداً. ودلالة إلى الصدق أقرب. ودلالة إلى الكذب أقرب. ودلالة هي إليهما سواء» (الراغب، بره).

وقد اكتفى الراغب ببيان الضرب الأول منها وتسميته دون البقية، حيث يقول: «الْبُرْهَانُ أَوْكَدُ الْأَدْلَةِ، وهو الذي يقتضي الصدق أبداً لا محالة» (الراغب، بره)، وليت الراغب توسع في بيان الأقسام الأخرى وتسميتها والتمثيل لها؛ لما لها من آثار عملية في المحاجة، ولكن البرهان فيما يبدو كان محور الدلالة وغايتها.

وأما البيان فيبدو أنه وثيق الصلة عنده بالدلالة، وقد تناوله من وجهين: مفهومه وأقسامه، أما مفهومه فلا يخرج عن معنى الكشف والإيضاح، حيث يقول: «وَالْبَيَانُ: الكشف عن الشيء، وهو أعم من النطق؛ لأنَّ النطق مختص بالإنسان، ويسمى ما بيّن به بيانا» (الراغب، بين)، ويقول: «الْبَيِّنَةُ: الدلالة الواضحة، عقلية كانت أو محسوسة» (الراغب، بين)، ومؤدى المفهوم أن تكون وظيفة الحجة هي الكشف عن المحجة وإيضاحها.

والبيان عنده «على ضربين:

أحدهما: بالتسخير، وهو الأشياء التي تدلّ على حال من الأحوال من آثار الصنعة.

والثاني: بالاختيار، وذلك إما يكون نطقاً، أو كتابة، أو إشارة.

فمما هو بيان بالحال قوله: ﴿وَلَا يَصْدَنُكُمْ الشَّيْطَانُ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾ أي: كونه عدواً بيّناً في الحال... وما هو بيان بالاختيار ﴿فَسْأَلُوا أَهْلَ الذِّكْرِ إِنْ كُنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لَتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ﴾ وسمي الكلام بيانا لكشفه عن المعنى المقصود إظهاره، نحو: (هذا بيان للناس)» (الراغب، بين). ومن البدهي أن تكون الحجة من البيان بالاختيار لا من البيان بالتسخير.

ونخلص إلى أن الحجة عنده: دلالة مقصودة، وذات أشكال متعددة (لفظ، إشارة، كتابة، رمز، عقد...)، ووظيفتها الكشف عن المحجة وإيضاحها، وغايتها الوصول إلى معرفة المحجة. ويمكن أن نتبين من هذا أن المحجة عنده لا تحتاج إلى تسويق ولكنها تحتاج إلى كشف وبيان، والحجة عنده كاشفة للمحجة لا مسوغة لها؛ لأن مؤدى كشف المحجة التمايز بين (الهداية) و(الضلال) أي بين (الطريق المستقيم) و(غير المستقيم)، وهذا التمايز وحده كاف لقبول المحجة وترك ما عداها، وهذه مسألة جوهرية تميز الحجة عند الراغب عن غيره، وبهذا يتضح أن أحد طرفي المحاجة يمتلك الحجة، أما الآخر فلا يمتلكها لافتقاره للمحجة⁽¹⁶⁾.

الموضوع الثاني: وظيفة الطرفين:

إن المحاجة عند الراغب موقف تواصل يحدث بين (متخاطبين)⁽¹⁷⁾ في سياق واقعي معين ومحدد الأطراف، ويقوم على أداء فعلين لغويين يكوّنان وحدة بنائه الأساسية، وهما الزوج (يطلب/ يرد)، فهما الوظيفتان المسندتان إلى الطرفين، حيث:

يتجه (أحد الطرفين) نحو محجة الآخر وحجته (القارة من قبل) فيخرجهما من حالة السكون وتحصيل الحاصل إلى موضع النظر والسؤال ف (يطلب) منه عرضهما وإثباتهما، أو الإذعان بالتخلي عنهما والتسليم بنقيضهما.

وهذه المطالبة منه يفرضها الواجب الأخلاقي الناجم عن الطبع الاجتماعي للإنسان، وضرورة (العيش المشترك) والخروج من العزلة الوجودية للشخص، والرغبة في إزالة الخلاف مع الغير،

وليس في هذه المطالبة أي مصادمة للخصوصية الفردية، ولا أي دلالة على العداء أو التحامل، وغاية ما تفيده قيامه بأداء الوظيفة المنوطة به (= يطلب).

أما إن تجاوز هذا الطرف حد المطالبة إلى التهوين من ذات الآخر وتجريحه (بالسخرية أو بذكر عيوبه أو ...) فإنه بذلك ينحرف عن مساره ويقوم بوظائف أخرى خارجة عن حدود مفهوم الحاجة وموضوعها عند الراغب، ويسلك بذلك طريق السفسطائيين ويتبع منهجهم غير الأخلاقي⁽¹⁸⁾.

كما أن هذه المطالبة يفرضها الواجب العلمي الذي ينطلق من أن بناء المعرفة وتقويمها مرحلتان متكاملتان، ولا تغني إحداها عن الأخرى، كما ينطلق من ضرورة (التفكير الناقد) في بناء المعرفة، وليس في هذه المطالبة أي دلالة على الهدم أو التخذيل، وغاية ما تفيده تعدد البناء والمقومين وتعاونهم.

أما (الطرف الآخر) فيقوم بفعل استجابي هو وظيفته المنوطة به (= يرد)، متمثلة في مجموعة أعمال لغوية حيث يعلن حجته، ويتبنى محجته، ويقوم بالتدليل عليهما؛ ليثبت مشروعيتها، ويزيل الشكوك المحيطة بهما، ويفند المغالطات المثارة نحوهما، رغبة منه بذلك في دحض البدائل المضادة لهما عند الآخر.

ويلاحظ أن الراغب لم يقصر (الرد) في الرد عن المحجة وحدها، بل أضاف إليها الرد عن الحجة أيضاً؛ لأن الحاجة نشاط محفوف بسوء النية، والريبة في كل حجة، إذ تكثر فيه المغالطات (= حجج السفسطائيين) وهو مظنة للخداع والتمويه؛ ولأن الرد

عن الحجة كان جزءاً مما طلبه الأول فلزم حينئذ الرد عن الحجج أيضاً.

وبهذا يمكن إبراز وتسجيل المسلمة الوظيفية في المحاجة، على النحو التالي:

• لكل طرف وظيفته أثناء المحاجة فأحدهما (يطلب) والآخر (يرد).

ومؤدى هذه المسلمة أن تقوم المحاجة بعملية نقد سجالي بين الطرفين، حيث تبدأ سيرورتها بفعل طلبى يتلوه فعل استجابى ثم طلبى فاستجابى ... وهكذا دواليك، حيث تُختبر فيها كل الآراء والأطروحات وما يضادها لتتكشف بذلك المحجة ولتتميز عن غيرها بعيداً عن التحكم والأهواء والعواطف أو أي عوامل أخرى⁽¹⁹⁾.

وهذا التصور يؤسس لمنهجية علمية متفردة في بناء المعرفة وفحصها وتقويمها تقوم على منطق النظر المشترك فتعتدّ بـ (التناظر) الذي يُعلي من شأن الفكر المتحاور مع غيره ويستند إلى تفاعل النظائر، مخالفة بذلك تلك المنهجية القائمة على منطق (النظر) الأحادي الذي يُعلي من شأن الفكر المتوحد ويستند إلى العقل المتفرد⁽²⁰⁾.

الموضوع الثالث: العلاقة:

إذا تقرر أن المحاجة لا تقوم إلا بوجود متخاطبين مختلفين اختلاف تضاد، وأن كل واحد منهما يطلب أن يرد الآخر عن حجته ومحجته، فإن في قوله: «كل واحد» تبياناً لكون العلاقة بين طرفي المحاجة علاقة: (أفقية، سجالية) وفق اصطلاح التداوليين.

1 - فهي (أفقية) قوامها - كما يقول التداوليون - الحرية والتكافؤ واختلاف المواقع، لا عامودية قوامها السلطة واختلاف المراتب. فقيمة كل طرف في الحاجة تتحدد بقدرته على الرد عن حجته ومحجته، ولا تتحدد بمرتبته (العلمية، الوظيفية، الاجتماعية...) أو انتمائه (العرقى، الجغرافى، الدينى...).

إن ما يميز العلاقة الأفقية في الحاجة أنها مع كونها علاقة تنافسية ومبنية على الخصومة والتدافع إلا أنها تتضمن حرية الإرادة واستقلالها وموافقة «كل واحد» على نقد محجته ومقارنتها بمحجة الآخر والمفاضلة بينهما، كما تتضمن الرضى بنتائج تلك المحاجة طوعية ودون إكراه، أما العلاقة التي تقوم على الإكراه والقهر واستعمال السلطة من قبل أحد الطرفين لتطويع الآخر قسراً فإنها تفرغ المحاجة من مضمونها، وتبطل عملها بسبب إلغاء أحد طرفيها بتخويفه وسلب إرادته وتعطيل وظيفته والوصاية عليه؛ عندها لا يكون لقوله (كل واحد) أي معنى⁽²¹⁾.

2 - وهي (سجالية) بحيث لا يقع عبء القيام بوظيفتي المحاجة (يطلب/ يرد) على عاتق أحدهما دون الآخر، فلنا حينئذ أمام علاقة خطية بين خطيب ومستمع (أحادية الاتجاه)، ولا علاقة تفاعلية بين عارض ومعارض (يتحمل العارض فيها عبء الدعوى والتدليل عليها)، بل أمام علاقة تفاعلية بين متخاطبين عارضين ومتعارضين في الآن نفسه، حيث يقوم كل طرف منهما بمطالبة الآخر بإثبات (محجته) أو التخلي عنها والتسليم بنقيضها، كما يقوم في نفس الوقت بالرد عن

(محجته) أو التخلي عنها والتسليم بنقيضها، تبعاً لقناعته الذاتية ودون إكراه من الآخر، فلا يوجد حينئذ دور مركزي أو موقع نهائي أو وظيفة محددة لكل طرف، ولكنهما يتبادلان الأدوار والمواقع والوظيفة بشكل سجالي؛ مما يفضي إلى انفتاح المحاجة وتناميها، وإلى وسمها بالنزاهة والحياد.

ويبدو أن العلاقة الأفقية السجالية هنا ليست معطاة سلفاً، ولكنها تنشأ تدريجياً إثر اتفاق الطرفين على قواعد أخلاقية اجتماعية لوظيفة كل طرف، والتزام كل منهما بها؛ لأن غايتهم السعي لتحقيق الاقتناع الذاتي بوصفه النتيجة الحتمية المحصلة من ممارسة هذه العملية السجالية الحرة التي كان «كل واحد» فيها مكافئاً للآخر. وهذا يذكرنا بقول بيبير أوليرون: «إن الحجاج لا يمكن أن يعمل إلا إذا كانت هناك موافقة مسبقة على فتح باب النقاش» (بروطون، 2013م، ص 27)، فإن لم تكن ثمة موافقة لم يعمل الحجاج، وإن لم يكن ثمة سجال فقد انتهت المحاجة (كأن يتخلي أحد الطرفين مثلاً عن محجته ويسلم بنقيضها).

وبعد الانتهاء من تحليل المفهوم وتناول موضوعات التعريف الثلاثة يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

أولاً: عند عرض المحاجة وفق مفهوم الراغب على علوم أرسطو الخمسة يتضح أن المحاجة عنده لا تتناول الشعر (= الحجج التخيلية) ولا المغالطة (= الحجج الباطلة)، ولكنها تتقاطع مع البرهان والجدل والخطابة في بعض المسائل. حيث إن المحاجة عند الراغب عملية تهدف إلى بلوغ غايتين:

- كشف المحجة أو الحقيقة، وهي غاية البرهان.
- والتأثير على الآخر (من خلال إيصاله للمحجة)، وهي غاية الجدل والخطابة.

وبهذا يتبين تفرد المحاجة عنده وتمايزها عما قدمه أرسطو. ثانياً: ليس للجمهور أي دور في المحاجة عند الراغب، فهي بهذا تتقاطع مع البرهان.

ثالثاً: ليس من مهام المحاجة فصل الخصومة وقطع المنازعة بين الطرفين، ولا إلزام المعاند والمكابر، بل هذه مهمة عملية أخرى يشترك فيها طرف ثالث هو القضاء (القاضي أو الحكم) ⁽²²⁾؛ لذا ارتبطت المحاجة بالقضاء في كثير من الأحيان، لكن: عندما يتدخل القضاء يفقد الطرفان حريتهما، وتصبح العلاقة معه علاقة عمودية قائمة على السلطة واختلاف المراتب.

رابعاً: تقتض المحاجة عند الراغب امتلاك أحد الطرفين للمحجة (= المقصد المستقيم)، ومؤدى ذلك أنه حين يفتر كل الطرفين للمحجة، فلن يكون ثمة محاجة ولا حجة. ولكننا سنكون حينئذ إزاء بحث مشترك بين طرفين، ويسمى هذا البحث في اصطلاح الراغب: (المناظرة) إذ «المناظرة: المباحثة والمباراة في النظر، واستحضار كل ما يراه ببصيرته. والنظر: البحث، وهو أعم من القياس؛ لأن كل قياس نظر وليس كل نظر قياساً» (الراغب، نظر)، وبهذا نلاحظ أن المناظرة عنده أعم من المحاجة؛ لأنها مطلق المباحثة، وأن المحاجة مناظرة مخصوصة تكون بين من يمتلك المحجة فيكشفها بالحجة ومن يدعي امتلاكهما.

الخاتمة:

وفي الختام يمكن القول إن تحليل مفهوم المحاجة عند الراغب أفضى بنا إلى استصفاء المسلمات الحجاجية الآتية:

- لا وجود للمحاجة إلا بين طرفين.
- طرفا المحاجة مختلفان.
- إن اختلاف طرفي المحاجة اختلاف تضاد لا تنوع.
- تضاد طرفي المحاجة نوعان: تضاد حال، أو تضاد قول.
- لكل طرف وظيفته أثناء المحاجة فأحدهما (يطلب) والآخر (يرد).
- إن العلاقة بين طرفي المحاجة علاقة: أفقية، سجالية.
- لطرفي المحاجة (محجتان) متضادتان.
- إن للمحجتين المتضادتين مظهران: إما في الحال أو القول.
- لطرفي المحاجة (حجتان) متضادتان.
- الحجة نوع من الدلالة.
- للدلالة أشكال حسية متعددة (لفظ، إشارة، كتابة، رمز، عقد...).
- الحجة دلالة مقصودة.
- وظيفة الحجة (بيان) المحجة.
- الغاية من الحجة الوصول إلى معرفة المحجة.
- ولا شك أن هذه المسلمات تؤسس لتصور حجاجي أصيل ومتفرد، ويمكن البناء عليه، وتعديله، ويفترض منه أن يسهم في إثراء البحث المكتوب بالعربية في النظرية الحجاجية.

الهوامش

- (1) اشتهر الراغب الأصفهاني بلقبه وهو: أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل، ولد بأصفهان، وعاش في بغداد حتى توفي في أوائل المائة الخامسة الهجرية تقريباً. وسيكتفي الباحث بهذه الترجمة المقتضبة له.
- (2) السفسطة تطلق على كل خطاب كاذب بقصد الخداع. فإن لم يكن الخطاب مصحوباً بـ (قصد الخداع) فهو (غلط) وليس من السفسطة. انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 1، ص 658.
- (3) استعمال (الخطابة) هنا فيه شيء من التسامح؛ لأن ثمة فرق بين: الخطابة والسفسطة، كما سيأتي عند أرسطو.
- (4) كل ما كتبه هنا عن أفلاطون مستفاد من بحث هشام الريفي (الحجاج عند أرسطو)، المنشور ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص ص 49-296. مع إضافات يسيرة لا تكاد تذكر.
- (5) هذه الأبعاد مركبة من ثلاثيتين: (المنطلق - الغاية - الشكل) ، (العلم - الأخلاق - الفن).
- (6) تتضح اللذة الخادعة اليوم في الدعاية الإعلامية.
- (7) بيان ذلك يحتاج لبحث مستقل، وهو على أية حال أمر جلي عند منطقيي العرب وعلماء أصول الفقه، انظر مثلاً: الغزالي: معيار العلم، ص 158 وما بعدها.
- (8) لوقلت: إن المراد هنا هو (تعدد الأصوات/ الذوات) لم تعد الحقيقة عندي.
- (9) لاحظ أنه ليس للجمهور المشاهد أي دور في المحاجة عند الراغب.
- (10) ويقابل ذلك نزعتان فلسفيتان، هما:
 - النزعة الفردية المتحررة من كل التزام اجتماعي فتشرعن أفعالها وأقوالها وأخلاقها بمعزل عن أي واحد من شركائها في العالم، فليس للمحاجة عندها أية قيمة.
 - والنزعة البنوية الشكلية التي حكمت على المؤلف بالموت، فألفت بذلك وجود الطرف الآخر، وأصبحت تتناول الحجاج اللساني من خلال النص وحده.
- (11) الراغب: معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (ضل) و (سبل) و (صرط) و (وجه).
- (12) سيأتي قريباً تصور الراغب لمفهوم (الرأي)، وانظر: الراغب: معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (رأى).
- (13) النتيجة قد تسبق الحجة وقد تتبعها. انظر: كريستيان بلانتان: الحجاج، ص 46.

- (14) انظر أيضاً مادة (بعد) وتفسيره للضلال البعيد.
- (15) يعد الجاحظ رائد هذا الباب، وكل من جاء بعده إنما يكرر كلامه، وقد تناولت هذه الأشكال وفصلت الحديث عنها في رسالتي للدكتوراه (غير منشورة).
- (16) أما إذا افتقر الطرفان للمحجة، فلا نكون حينئذ إزاء محاجة ولا حجة كما هو مؤدى كلامه.
- (17) يحسن التمييز هنا (موافقة لجون ليونز) بين: المخاطب (وهو المقصود بالمخاطب)، والمتلقي (وهو الذي يتلقى الخطاب)، حيث المتلقي مجرد ملاحظ خارجي للخطاب (= المتلقي الكوني)، بخلاف المخاطب والمخاطب فهما جزء من سياق الخطاب. انظر: جيوفري ليتش: مبادئ التداولية، ص 24.
- (18) من أشهر السفسطات سفسطة (تجريح الشخص). انظر: رشيد الراضي: الحجاج والمغالطة، ص 19.
- (19) من أشهر السفسطات سفسطة (العاطفة). انظر: رشيد الراضي: الحجاج والمغالطة، ص 28.
- (20) انظر في هذا الباب كتاب حمّو النقاري: من منطق النظر إلى منطق التناظر.
- (21) من أشهر السفسطات سفسطة (العصا) أو (التخويف). انظر: رشيد الراضي: الحجاج والمغالطة، ص 32.
- (22) قد يكون الحكم هو الجمهور (المشاهد أو القارئ).

ثنائية الموت والحياة في رواية صوفيا لمحمد حسن علوان مقاربة موضوعاتية

محمد بن عبدالعزيز الفيصل (*)

المقدمة:

للموت والحياة حضور لافت في مختلف الأعمال الأدبية، فهما القطبان اللذان يسعى في فلكهما الإنسان، وحولهما يُنسج كل ما يتعلق بالبشر من علائق، فوجود هذين المكونين في النتاج السردي الذي تُمثل الرواية جزءاً منه له تأثيرٌ على هذا الجنس الأدبي، وهنا يتباين تعامل الروائيين مع هذين القطبين؛ ليرتبط ذلك بمستوى تعاطي الروائي معهما أو ما يمثلهما في النص، كما أن تجربة الكاتب مع هذه الثنائية ستترك ظلالها على كل مكونات الرواية؛ مما سيكشف عن رؤية منفردة في التعاطي مع هذه الثنائية وأثرها في السرد.

تحضر ثنائية الموت والحياة في روايات محمد حسن علوان، إلا أنها تبرز في روايته صوفيا، التي تُمثل فيها هذه الثنائية البنية التي انطلقت منها كل مكونات العمل السردي، ولعل تمظهرات الثنائية بهذا الأسلوب هو ما دفعني لدراستها في رواية صوفيا؛ فإلى جانب

تميز علوان في ميدان الكتابة الروائية، ورسوا نتاجه على سواحل الإبداع، تبرز طريقة تعاطيه مع ثنائية الموت والحياة بأسلوب خارج المألوف، مما يعكس ذاته في النص وما يتصل بها من دلالات، كلها أسبابٌ دفعتني إلى دراسة هذا الجزء من إبداعه للكشف عن بعض هذه الأسباب التي جعلت نتاجه يتميز عن غيره من الأعمال الروائية الأخرى.

تنظم رواية صوفيا ضمن الأعمال التي قدمها علوان على الصعيد السردى، وتقتات هذه الرواية بكل مكوناتها على ثنائية الموت والحياة اللذين يمثلان دافعاً قوياً للكتابة والإبداع لدى منشئ النص، وهذا هو جوهر البحث ولُبّه، حيث شكّلت هذه الثنائية المتضمنة موضوعي الموت والحياة وما تفرع عنهما من تيمات وما سينتج عنهما من تناقض واضطراب وقلق، وما سياتر على عليهما من سمات، وما سيتصل بهما من حيثيات تقتات على حضور الجدليات في النص؛ طريقاً يوصل إلى الموضوعاتية، فهي المعنى بالكشف عن تركيب النص وتجلياته وتحولاته إلى جانب إلقاء الضوء على بنياته السطحية والعميقة من أجل الكشف عن معانيه واستجلاء أفكاره المرتبطة بذات الكاتب؛ ومن ثَمَّ تعقّب عناصر الإبداع فيه.

يتفرع عن موضوعي الموت والحياة في رواية صوفيا العديد من التيمات التي تتجلى في النص عبر عناصره المختلفة؛ ليظهر الصراع بين هذين الموضوعين الأساس وما تفرع عنهما الصلات المباشرة وغير المباشرة بينهما مما سيكشف التقنيات التي يستعملها منشئ النص في تعاطيه مع هذين الموضوعين وما

يتصل بهما؛ لتظهر وكأنها تدور في فلك واحد، وستكون دراستي في هذا البحث مبنية على رصد التيمات المتفرعة من الموضوعين الرئيسين وتحليلها وكشف العلاقات فيما بينها، إلى جانب دراسة تأثيرها في ذات المبدع التي انطلقت منه ابتداءً، وهذا هو جوهر الدراسة الموضوعاتية، كما أن مستوى نجاح الدراسة «يتأكد حين يصل الباحث إلى الكشف عن الدائرة الموضوعاتية التي يتشكل منها الموضوع المدروس»⁽¹⁾.

ووفق ما وصلت إليه من خلال بحثي في أوعية النشر أن ثنائية الموت والحياة في رواية صوفيا لمحمد حسن علوان لم تدرس، وفق الرؤية والأبعاد التي طرحتها، وفي أثناء دراستي لهذا البحث سأعتمد المنهج الموضوعاتي، الذي سيعينني على دراسة ثنائية الموت والحياة وما تفرع عنها من تيمات وما يتصل بها من معاني، ويتألف هذا البحث من مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث هي كما يلي:

المبحث الأول: صوفيا بين ضدية الموت والحياة.

المبحث الثاني: موضوع الموت.

المبحث الثالث: موضوع الحياة.

المبحث الرابع: تشكل جذري الموت والحياة في الرواية.

تمهيد:

تتفق الرؤى الإنسانية على المفهوم العام الذي يُنظرُ من خلاله إلى الموت والحياة، وتتأطر هذه النظرة إذا كان التعاطي مع هذين المكونين اللذين يحيطان بالإنسان منذ وصوله إلى هذه الدنيا وحتى مغادرته منها؛ ينطلق من المفهوم الديني للموت والحياة لتكون رؤيته أكثر وضوحاً، وخصوصاً إذا عرف حقوقه وواجباته في الحياة، وما سيترتب عليها بعد موته وفق ما جاء في نصوص الشريعة، ولهذا فالعلاقة بين الموت والحياة علاقة جدلية فيها شيء من التناظر والتوافق، والاختلاف والالتقاء.

والموت هو مفارقة الروح للجسد، كما جاء تعريفه في لسان العرب: «الموت خلق من خلق الله تعالى، غيره المَوْتُ والمَوْتَانُ ضد الحياة»⁽²⁾، ويتصل بهذا المعنى ويتفرع عنه الكثير من المعاني، و«قيل الموت في كلام العرب يطلق على السكون، يقال: ماتت الريح أي سكنت»⁽³⁾، وقد تكون الحياة سبباً في تنوع أشكال الموت فهو «يقع على أنواع بحسب أنواع الحياة: فمنها ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الحيوان والنبات، كقوله تعالى: ﴿وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ [الروم: 19]، ومنها زوال القوة الحسية، كقوله تعالى: ﴿بَلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا﴾ [مريم: 23]، ومنها زوال القوة العاقلة، وهي الجهالة كقوله تعالى: ﴿أَوْ مَن كَانَ مَيِّتًا فَأُحْيَيْنَاهُ﴾ [الأنعام: 122]، ﴿إِنَّكَ لَا تَسْمَعُ أَلْمُونَ﴾ [النمل: 80]»⁽⁴⁾، وقد تتشعب الدلالة المتصلة بالموت لتشير إلى معانٍ عدّة تتصل بمؤشرات مباشرة وغير مباشرة بالموت و"منها الحزن والخوف المكدران للحياة، كقوله تعالى: ﴿وَيَأْتِيهِ

الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ ﴿ [إبراهيم: 17]، ومنها المنام كقوله تعالى: ﴿وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا﴾ [الزمر: 42]، وقيل المنام الموت الخفيف، والموت: النوم الثقيل، وقد يستعار الموت للأحوال الشاقة: كالفقر والذل، والسؤال والهرم والمعصية، وغير ذلك»⁽⁵⁾.

ويظل الموت وفق هذه المفاهيم المتنوعة حقيقة راسخة سيواجهها كل البشر، فهو النهاية الطبيعية لكل مخلوق يعيش في هذه الدنيا، والله سبحانه وتعالى هو الوحيد القادر على إعادة الحياة إلى أي مخلوق ويتجلى ذلك في قوله تعالى: ﴿قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ﴾⁽⁶⁾، ومهما تعددت المعاني التي تتصل بالموت وتفرعت إلا أن له معنى قاراً في ذهن كل إنسان وهو نهاية الحياة.

يقابل الموت الحياة، وبغض النظر عن العلاقة الجدلية التي تجمعهما إلا أن بينهما تناقضاً صريحاً وواضحاً، فجاء في تعريف الحياة أنها: «ضد الموت، و(الحي) ضد الميت»⁽⁷⁾، والحياة في مفهومها العام يتصل بها العديد من المعاني التي تدور في فلك هذا المفهوم، وهي في عمومها تشير إلى الفأل، ومن هنا تنفرع الدلالات المتصلة بهذا المعنى الإيجابي، فالحياة «إذا أطلقت على مجموع ما يشاهد في الحي من مميزات كالتغذية والنمو والتناسل، كان لها بالنسبة إليه ابتداءً وانتهاءً، فبدايتها الولادة ونهايتها الموت، وتختلف مدتها باختلاف الأشخاص»⁽⁸⁾.

وبناءً على هذا المعنى العام الذي يُشكّل في مدلوله قاعدة للكثير من المعاني التي يتصل بعضها بشكل مباشر أو غير مباشر

معه، فإن هذا التنوع كان سبباً في ولادة بعض المعاني المجازية المتصلة بالحياة مثل «تاريخ الفرد وسيرته، فنقول: حياة سقراط، وتعني بذلك مجموع ما اشتملت عليه سيرته من مميزات، وقد تطلق على تاريخ الأمة أي على مجموع ما يشاهد في ماضيها»⁽⁹⁾.

وإذا كانت الرواية تعكس واقع الإنسان وآفاقه المعنوية والحسية، فإن الموت والحياة هما من أضخم المفاهيم التي تؤطر وجود الإنسان في هذه الدنيا، فكانت هذه القضية ولا تزال من أهم القضايا المطروحة في الرواية، وهذا هو سبب تناولي السابق لهذه المفاهيم المباشرة وغير المباشرة التي تطرقت لثنائية الموت والحياة، فتعامل البشر معها يختلف وفق المفهوم الذي يؤمن به الإنسان، ومن هذا المنطلق فإن الروائي بصفته أحد أفراد المجتمع يتأثر بما يتأثر به محيطه، ويتفاعل مع قضايا بيئته، ومن هنا فإن هذا التفاعل والتأثر والتأثير يختلف وفق الرؤية التي يحملها الروائي؛ الذي يعكس فكره وفلسفته على ما يكتبه وي طرحه، ولهذا فرقوا بين الفهم الخاص والعام حتى في المضممار الروائي ف«هناك فرق بين فهم الخطاب في رواية بعينها وبين مجموعة روايات في مراحل زمنية مختلفة»⁽¹⁰⁾.

تتباين رؤية الروائي لثنائية الموت والحياة وفق المفهوم الذي ينظر من خلاله إليهما، ومدى انعكاس هذه الرؤية على فكره وثقافته ومجتمعه، ومن هذا المنطلق يبدأ الروائي في إكساب نصه الأبعاد التي ترتبط بهذين القطبين المؤثرين في حياته، لتبدأ هذه الرؤى في إمداد النص بتييمات محددة ترتبط في موضوعها العام بهذا النسق.

المبحث الأول: صوفيا بين ضدية الموت والحياة

تعتمد رواية صوفيا في بنائها على ثنائية ضدية، تمثل القاعدة التي انطلق منها محمد حسن علوان في تشكيل هذا العمل وصياغة أركانه، فعبّر هذا الإطار سيتكون كل ماله علاقة بالرواية من زمان ومكان وشخصيات وأحداث، فكل أفكار النص تتأرجح بين الحياة والموت، وبينهما ولدت الدلالات التي تركت أثرها في أرجاء السرد. لقد أسست فلسفة الموت والحياة في رواية صوفيا أبعاداً محددة لكل ما هو مطروح فيها، وقبل الحديث عن أثر هذه الثنائية في النص لابد من الإشارة إلى حضور هذه الأبعاد في أغلب أعمال علوان، ويتجلى ذلك في رواياته الثلاث: سقف الكفاية، صوفيا، طوق الطهارة، بالإضافة إلى روايته الأخيرة: موت صغير، فموضوع الموت والحياة وما يتصل بهما ويتفرع عنهما ملازم لما يكتبه، وهذا ما تناوله في إحدى لقاءاته الصحفية عندما أشار في معرض إجابته على تعاطيه مع هذه المفاهيم الوجودية ب: «أنها محاولة لمساءلة هذه القوانين الوجودية الكبيرة ومحاولة تحريكها على سطح رواية، الحب والموت محاور أساسية في حياتي، فقد نشأت يتيماً وشببت عاشقاً، لا أستطيع أن أنسى روح أبي التي أظلمتني سبع سنوات فقط من عمري قبل أن يرحل ولا أستطيع أن أدب على الحياة دون عشق مكين يدبر شؤوني»⁽¹¹⁾.

إن نظرة علوان لهذه المفاهيم الوجودية تفسر لنا سبب حضورها بهذه المستويات المتفاوتة؛ فقد تكون فلماً تطوف في محيطه مكونات الرواية، وقد تكون كواكب تسبح في مدار أوسع مما

يكشف تدني مستوى حضورها في النص، وهذا الحضور النسبي لثنائية الموت والحياة يكشف تأثير منشئ النص بهما، كما أنها تعكس جوانب مهمة في شخصيته، إلى جانب أنها تحكي مراحل مؤثرة في حياته كما يشير، فهذان الموضوعان يمثلان دوافع قوية للكتابة، «فالتضاد هنا ليس مجرد تقابل بين المعاني، وإنما هو طريقة في التعبير عن العلاقات الضدية التي يعيها المنشئ مستحكمة في حياته، وهو أيضاً طريقة تفكير»⁽¹²⁾، فعنوان يسير خلفهما بوعي، بمعنى أن حضور الموت أو الحياة أو ما يتصل بهما ويتفرع عنهما مرتبط بقصدية منشئ النص الذي يحاول أن يكون في المنطقة الرمادية بين هاتين الثنائيتين اللتين تتدافعان في كل أرجاء النص، وكل واحدة منهما تحاول أن تفرض قيودها على عناصر السرد، وبالتالي فهما يتركان أثرهما في كل مكونات النص، أما الانطباع الذي يحيط بهما فهو يخضع لعاملين رئيسيين الأول: مفهوم منشئ النص ونظرته إليهما وفق تجاربه في الحياة.

والثاني: المفهوم العام للحياة والموت، وأقصد بذلك تجربة المجتمع وذاكرته المبنية على القيم المجتمعية والدينية التي تشكل عبرها الدلالات والمفاهيم العامة حول القضايا الوجودية الكبرى مثل: الموت والحياة، وهنا تتكون «إشكالية التقريب بين الكينونتين، فالكاتب يخشى قارئه، بينما يحذر القارئ من التسليم للكاتب، ومدار هذه الإشكالية يكمن في المعنى الذي يتجلى في رسالة ما قصدية، لكنها مبهمة يضمّنّها الكاتب نصه»⁽¹³⁾.

يتخضب موضوعا الموت والحياة للذين يتناولهما علوان في أعماله بألوانه فلا يمكن أن تترك إلا أثره، ومهما حاول أن يكسوها

باللون الرمادي إلا أنها لا تعكس إلا فكره في النص، فكل ما هو موجود في رواية صوفيا محاصر بهذه المفاهيم الفلسفية عن هذه الثنائية التي تشكل سياقاً يحيط بالسرد من كل الجهات، ولعل اللافت في موضوعي الموت والحياة وما يتصل بهما من تيمات متفرعة عنهما التقابل بين هذين الموضوعين في كثير من المواضع في الرواية، وهذا التقابل في المفاهيم الموضوعية يوصلني إلى المنطقة الرمادية التي يسعى خلفها منشئ النص، فهو يحاول أن يبتعد عن منطقة التماس التي يمثلها الصراع بين الموت والحياة، فهما ضدان لا يلتقيان، كالخير والشر، والنور والظلام، إلا أن هذا التضاد ليس تناقضاً! فهما لا يبطلان بعضهما بمعنى أن الموت لا يناقض الحياة، فالأول نتيجة مترتبة على الثاني من الجانب المرحلي وهذه إحدى العلائق التي تربط بينهما، ف«المفارقة مرتبطة بمجموعة من الثنائيات القائمة على التضاد والتناقض والتقابل كثنائية السعادة والشقاء، وثنائية الخير والشر، وثنائية الحياة والموت، وثنائية الصحة والمرض، وثنائية التفاؤل والتشاؤم... وتتعلق هذه الثنائيات بالوجود والمعرفة والقيم، وبعد ذلك انتقلت المفارقة إلى مجال الأدب»⁽¹⁴⁾.

إن الثنائية الضدية التي تجمع الموت بالحياة ستؤثر على عناصر النص الأخرى، وهنا تكمن مهارة منشئ النص في الربط بينهما سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فأَيُّ ضدين في الكون مهما بلغت درجة التنافر بينهما إلا أنه يوجد قاسم مشترك يجمعهما! وليس شرطاً أن تكون هذه الصلة ماثلة أمام المتلقين فربما يكون هذا الرابط موجوداً لدى منشئ النص، ولا يتجلى إلا

من خلال رؤيته لهذه المفاهيم، وقد ينشأ هذا الرابط أيضاً لدى المتلقين من خلال تعاطيهم مع هذه المفاهيم، ف«التضاد علاقات كامنة في بواطن الشيء تحتاج إلى معرفة وخبرة لملاحظتها والتعبير عنها»⁽¹⁵⁾.

لقد عكست ثنائية الموت والحياة في رواية صوفيا جوانب مهمة في حياة محمد حسن علوان، الذي أشار في عدد من لقاءاته الصحفية إلى أن رواياته انعكاس لحياته، وهو ليس انعكاساً بالمفهوم التقليدي وإنما انعكاس من الناحية الدلالية والإيحائية، وعبر هذا المنطلق تشكلت رؤيته في العمل السردي تجاه المفاهيم التي تركت أثراً في حياته، ومن أبرزها: الموت والحياة، فعنوان عاش طفولته يتيماً فكانت حياته غير مكتملة كما يشير، إلى جانب أن الموت خلف جرحاً عميقاً في نفسه يتمثل في فقدته لوالده، وبذلك لن تكون نظرته إلى هذه الثنائية كنظرة أي شخص لم يكتو بنار عذابها، فهذه الثنائية التي اكتست بها الرواية استطاعت الولوج إلى كل مكونات النص وتأطيرها بهذه الأبعاد، ومن خلال دراستي لهذه الموضوعات المتفرعة عن هذه الثنائية سأكشف عن الأثر الذي تركته في النص سواء كان هذا الأثر إيجابياً أم سلبياً، وبناء على هذه الثنائية ستتعدد المحاور الدلالية التي تمثل مصدراً مهماً من مصادر الدلالة في الرواية، كما أنها قاعدة لموضوعين رئيسيين ستفرع عنهما تيمات أخرى كما سيتجلى من الدراسة، وحضور الموضوع الرئيس في الرواية بهذه القوة أمر إيجابي حيث «يرى جبرا أن النقص البين في الرواية العربية المعاصرة هو خلوها من الموضوع الكبير»⁽¹⁶⁾.

إن تناولتي لثنائية الموت والحياة في البحث انطلق من إدراك الروائي بعمق هذين الموضوعين، وما يتصل بهما من تيمات كثيرة تسعى الدراسة إلى كشفها وبيان تأثيرها في كل مكونات الرواية من: مكان، وزمان، وشخصيات، وأحداث، كلها قامت على أساس استشعار منشئ النص لأهمية هذه الثنائية في السرد، فقد تحولت من آلام وآمال تتلاعب بها أمواج هذه الدنيا إلى طاقة إبداعية دفعت علوان إلى ميدان السرد الذي كان ميداناً خصباً للإبداع الروائي المتجدد، ولهذا كانت هذه الثنائية مصدراً مهماً من مصادر الإبداع لديه.

افتتح علوان روايته صوفياً بتوصيف هلامي للموت والحياة! وكأن وصفه لهذه الثنائية يرجع بنا إلى تلك السنين الأولى التي عاشها في طفولته عندما كان يسمع عن الموت والحياة، إلا أنه لم يجرب لسعة الأولى ولا حلاوة الثانية، وكان حديثه منطلقاً من وعيه بخطورة هذه المكونات، وكأنه إدراك جزئي بخطورة هذا الأمر الذي حل به، ليصعد بالمتلقين إلى فضاءات فلسفية عميقة حين يصف موت الملائكة! وصورة الأرض في بدايات خلقها، إلا أنه تنبه إلى ذلك واستدرك بقوله: «لم يكن معراجاً، ولا اضطراباً هلوسياً ما، وليست هذه مقدمة قصة أو تمهيد فلسفة، إن رؤية الملائكة وهي تموت أبسط من تكريس معجزة ما، وأقل تحدُّباً من ظهور الذهول المغلوب على عمره إن هذه الكائنات النورانية الشفافة عندما تموت، تموت في الأرض، في فوضاها الأزلية، وبين سكانها الذين ما فتئوا يعلقون أحلامهم في المشاجب العلوية»⁽¹⁷⁾.

تتجلى في النص التظاهرات العالقة في ذهن منشئه، حول الموت والحياة، لذا فهو يحاول أن يقنع المتلقين بنظرته تجاه هذه الثنائية المتضمنة سخطه تجاه الموت، ورغبته في اقتحام مفازات الحياة، فهو بين ألم وأمل، وهنا تبدأ هذه الثنائية في تقييد النص، وعندها تتكشف استراتيجية علوان في الرواية، وهذا ما يفسر افتتاحه لها بتمهيد للموضوعين الرئيسيين وهما: الموت والحياة، اللذان تفرع عنهما تيمات متعددة ستتضح من خلال البحث في الرواية، وعبر الحكاية ستظهر بقية التيمات المتصلة بهذين الموضوعين، فالحياة والموت لدى علوان أخذاً أشكالاً عديدة وصوراً متنوعة سنتعرف عليها في رواية صوفيا، التي تكشف عن أبعاد متنوعة لهذين الموضوعين وتأثيرهما على حياة الإنسان، وبالأخص إذا كان محاصراً بينهما كما هو حال صوفيا التي نال منها المرض فعاشت كل عتبات الموت، حتى إن موضوعه أصبح المسيطر على السرد ويتجلى ذلك في قول معتز: «وحده الموت يحشرنا في أنبوب مكتوم، ويعزلنا عن كل الموجودات الأخرى، أي خوف هذا!»⁽¹⁸⁾، كما أن منشئ النص جعل هاتين الثنائيتين مرجعاً للكثير من القضايا المطروحة، ويتجلى ذلك في قوله: «ولابد من أن أنجح! يجب أن يعرف الجميع أن قضية النجاح والرسوب هي قضية حياة أو موت بالنسبة إلي»⁽¹⁹⁾.

لقد شكلت معاناة صوفيا في الرواية قاعدة انطلق منها علوان إلى تأطير عمله وضبط مكوناته بما يتلاءم مع نمط السرد ومستوياته ومتعلقاته المتعددة ف«الموضوع الكبير في كل فن متكامل هو الموضوع المأساوي، الموضوع المنبثق عن حس الإنسان المأساوي في الحياة»⁽²⁰⁾.

حاول منشئ النص أن يزاوج بين الموت والحياة، وبذل جهده من أجل ذلك، ليكشف عن الأواصر التي تجمعهما سوياً إلا أن ذلك لم يتحقق في النص، فحاصر الموت بأنياه كل معاني الحياة، وهذا ما تشير إليه أحداث الحكاية، من أولها حتى موت صوفيا وما تبعه من آثار قاسية على حبيبها معتز، وهذه المعاناة قامت على بنيتين رئيسيتين تفرع عنهما عدد من التيمات سأرصدها عبر دراستي للموضوعين الرئيسيين: الموت، والحياة في المباحث التالية.

المبحث الثاني: موضوع الموت

يبرز موضوع الموت في الرواية ليشكل قطباً رئيساً يسهم في توجيه عناصر السرد؛ ليكشف مقدار الأثر الذي يتركه في الإنسان ويتجلى ذلك في تعاطي منشئ النص مع هذا الموضوع وانعكاساته على الرواية، فهو جذر رئيس سيتفرع عنه تيمات عدة، كما سيتجلى من الدراسة في هذا المبحث.

يحضر موضوع الموت في مطلع رواية صوفيا ليكون حضوره مقروناً بالأبعاد الفلسفية المحيطة به؛ إذ يحاول علوان الابتعاد عن المفاهيم التقليدية للموت، ليكون محاور عدة تحوي أسئلة تحيط بالمفاهيم الكبرى التي تلف وجود الإنسان وغيره من المخلوقات في هذه الدنيا، ليؤسس علاقة وطيدة مع هذا المفهوم الذي يتصل بعلائق متعددة ترتبط بكل من يعيش على هذه الأرض، وعبر هذا الإطار العام يتجلى الحدث الأبرز في الرواية وهو البنية الأساس التي يمثلها الموت، إذ يحاول علوان أن يبتعد عن العالم الذي نعيش فيه، ليبتكر نمطاً غير تقليدي في التعاطي مع هذا المكوّن؛ حين افتتح الرواية بالحديث عن موت الملائكة يقول الراوي: «ملاكٌ

يموت في سقوط ثمرة، وآخر يموت في المنطقة المسحوقة بين جبين وسجدة، والذي يقضي تحت الخطى الساعية نحو شأنٍ حميد، وبين جناحي فراشةٍ أغلقتها عليه، وفي الشفاه إذا التقت أول مرة، وفي الدموع التي تنزل بقدر، ولربما ما توا ميتاتٍ جماعية في ضحكات الجبال، وارتعاش الأوتار، واشتعال الفجر، وعثرات الأطفال، وكل حركة مسرحية كونية نصفق لها شجناً، ولا ندرك أن وراءها حتماً، موتاً لائقاً بملاك! (21).

يحاول منشئ النص أن يؤسس لفكرة غير تقليدية عن الموت، ليزرع مفهوماً جديلاً يتصل ببداية الخليقة، ويصل إلى أبعد من ذلك بكثير حين يفتح الرواية بموت الملائكة! وهنا تبرز الفكرة التي يريد أن يوصلها عن هذا المفهوم؛ لتتسلل أفكار أخرى دخيلة إلى النص فتشوش على الفكرة الرئيسة، وعندها يدلف القلق والاضطراب إلى النص بسبب تشعب الفكرة التي تنتمي في أساسها إلى الموضوع الكبير وهو الموت الذي يضعف أمامه علوان «حيث ينشأ هذا القلق مصاحباً للضعف والتشتت» (22)، ومن يقرأ هذا الجزء من الرواية سيشعر بهذا التشتت الذي اجتاحت مطلع النص، والسبب في ذلك أن الملاك الذي أشار إليه منشئ النص هو رمز لصوفيا بطلة الرواية، وعلوان بهذه الطريقة يحاول أن يمهّد للفكرة الرئيسة والمحورية التي يدور في فلكها النص وهي موت صوفيا، إلا أن التمهيد لهذا الموضوع لم يكن بالطريقة المناسبة التي ينتظرها المتلقي، وسبب ذلك خوف منشئ النص من مواجهة الموت الذي ترك في نفسه جرحاً غائراً (23).

إن الغموض الذي يحيط بمفهوم الموت هو ما جعل الإحاطة بمثل هذه المفاهيم معقداً وبالأخص من ناحية استيعاب البشر لكونه ولاإرهاصاته يقول الله عز وجل: ﴿وَسْئَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾⁽²⁴⁾، فهو النهاية الطبيعية لكل إنسان، ومهما تعددت الطرق الموصلة إليه إلا أن النتيجة واحدة، فمن البشر من يتعذب حتى يصل إلى الموت كما هو الحال مع صوفيا، ومنهم من يخطفه الموت فجأة دون أن يشعر!

تتفرع عن الجذر الرئيس الموت خمس تيمات تتصل بهذا الموضوع وسيأتي الحديث عنها فيما يلي:

1 - الغروب:

تحمل هذه التيمة في مفهومها الكلي معنى عميقاً يتصل بالأبعاد الفلسفية للموت، فهي تعكس محاولة منشئ النص لاستيعاب الأبعاد المتصلة بنهاية حياة الإنسان، إلا أن رهبة الموت والخوف منه⁽²⁵⁾، جعل النص يتجه إلى استشراف بعض المعاني الفلسفية التي تتصل بأبعاده الغامضة ليس على مستوى البشر فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الحديث عن مخلوقات غيبية لم يشاهدها الناس قط وهي الملائكة! وهذا المعنى الذي حملته التيمة كاف لمعرفة الحالة النفسية التي يعيشها علوان وآثار هذا الموضوع عليه، يقول في مطلع الرواية: «رأيت كيف تموت الملائكة، ورأيت كيف يشبه ذلك غروب الشمس الأولى من التاريخ، يوم لم يكن مخلوق قد رأى الغروب بعد، ولايذري أين راحت تسقط الكبيرة التي تضيئه منذ خُلق»⁽²⁵⁾.

تنتقل أحداث الرواية بين محطات عدة، وكل واحدة منها تحكي جوانب دقيقة عن الحالة التي يعيشها معتز وحبيبته صوفيا، إلا أن

كل محطة من هذه محطات اكتسبت جوانب مهمة من المعاني التي يكرسها معتز وصوفيا باستمرار ودون توقف، وهذا يعكس أيضاً الزاوية التي ينظر من خلالها منشئ النص إلى الحياة، ويكشف «مزج الواقع الذاتي بالتخييل الفني»⁽²⁶⁾، حيث فوجئ علوان في مقبل حياته بأفول شمس والده الذي غادر الحياة ليترك أثراً عميقاً في ابنه يُمثل إيمانه بهذه الثوابت الكونية التي غيرت نظراته للعديد من الأحداث، ويكشف ذلك هذا الجزء من النص الذي يقول فيه: «مرت بقية اليوم روتينية، رغم بدايته التي لم تكن كذلك، وفور أن نزل الغروب، وودعناه معاً على الشرفة، بدأ جسمها في الكلام، لتأخذني إليها، وعيناها تومضان مثل امرأة العزيز، ويرتفع في عروقها تيار شهوة»⁽²⁷⁾، فتيمة الغروب غيرت نظراته إلى كل شيء، فأضحت نظراته تمتزج بالتخييل يقول: «بدأت صخرة الروشة أثناء الغروب وكأنها شيخ سجد منذ ألف سنة ونسي أن يعتدل»⁽²⁸⁾.

تتنظم التيمات التي تندرج ضمن موضوع الموت في سياق مؤطر تجعلنا ننظر إليه من جانب واحد، حيث تتجه هذه التيمات إلى الجانب الحسي لتتصل بالحالة التي تلف صوفيا وهي مشارفتها على الموت، إلا أن منشئ النص يحاول البحث عن ثغرات جديدة ليلج من خلالها إلى تلك الدوافع الكامنة في نفسه تجاه هذا الموضوع؛ ويكشف ذلك حوار مع ذاته عن تلك المفاهيم المعقدة التي تتناول الموت وما يتصل به من مفاهيم عن نشأة الكون ونهايته، وهذا ما يفسر استدعاء منشئ النص لشخصية مهمة في هذا الميدان وهي شخصية آدم، والمهم في استدعاء الشخصيات التاريخية كما يقول جورج لوكاتش: «الإيقاظ الشعري للناس الذين

برزوا في تلك الأحداث»⁽²⁹⁾، وهنا تتجلى وظيفة مهمة لتيمة الغروب وهي فتح النص على نطاقات محددة يتضح من خلالها رؤية منشئ النص تجاه بعض القضايا، يقول معتر: «غربت الشمس تدريجياً، شعرت بانقباض طفيف في قلبي تتركني الشمس واقفاً وتمضي، هكذا بلا أدب، لا أعتقد أنها كانت تفعل هذا مع آدم الأب أبداً، لكن يبدو أنها ملت من وجوهنا»⁽³⁰⁾.

2 - الرحيل:

تكشف هذه التيمة بُعداً مهماً من الأبعاد التي يتضمنها الموت لتعكس إحدى أهم النتائج المترتبة عليه، وتتجلى في الرواية العديد من النصوص التي تشير إلى هذا المعنى وما يحويه من دلالات ترتبط بهذه التيمة، كما أن لها صلة وثيقة بالخوف، فمعتر يخشى فراق حبيبته صوفيا التي تخاف من الموت والمرض، وهذا يعكس المخاوف التي يشعر بها منشئ النص، وبعضها مخاوف ترتبط بطبيعة الإنسان من كل ما يضره وهو خوف جبلي طبيعي ناتج عن تجارب سبق أن خاضها في حياته فرضت عليه هذا النوع من المخاوف، إلا أن الخوف لا يشكل ظاهرة في الرواية ولكنني رصدته في سياق هذه التيمة التي كانت سبباً في ظهوره، وانعكاساً للحالة النفسية التي يعيشها منشئ النص ف«ثقافة الخوف تجسد موقفاً وجودياً أصيلاً في الحياة الإنسانية، عززته التفسيرات المختلفة لكثير من الظواهر الحياتية»⁽³¹⁾.

أظهرت تيمة الرحيل خوفاً من الموت وهذا الخوف سبب قلقاً نتج عنه إصرار في التشبث بالحياة، ولكن الدافع إلى ذلك

هو الخوف من الرحيل الذي تمثل في هذه التيمة، ويتجلى ذلك في قول معتز: «اختلفنا أول يوم حول جدوى البقاء، ومعضلة الرحيل، ولأتذكر حول أي مسألة اجتماعية كان الخلاف»⁽³²⁾، كما أن الخوف من الرحيل قد يكون سبباً في ظهور هذه التيمة يقول معتز: «وعليّ أن أتجنب أي مشاكل يمكن أن تتركها لي وترحل!»⁽³³⁾.

انعكست تيمة الرحيل على الكثير من أجزاء النص فصارت هذه التيمة تضع لكل شيء نهاية، فها هو معتز ينظر إلى ما يحيط به وفق هذا المفهوم يقول: «اليوم كان دخولي الأول إلى جرح مفتوح على شكل شقة، برغم الأزهار والنور والبحر ووجه صوفياً البارق بالرغبة العنيدة، وعينيها المفتوحتين مثل حقيبتين تطمحان لاستيعاب الدنيا قبل الرحيل»⁽³⁴⁾، وقد تكون تيمة الرحيل سبباً في تجنبه أي أذى يمكن أن يكون نتيجة لعلاقته الجدلية بصوفيا، يقول: «فإذا بدأ الأذى يغزو نفسي فلا بد من أن أتركها وأرحل»⁽³⁵⁾.

تتصل تيمة الرحيل في النص بحدثين؛ الأول: رحيل صوفيا المبني على موتها ومفارقتها الحياة ويتجلى ذلك في قول معتز: «هل انقطاعنا الأبدي عن الراحلين صعوداً هو من رحمة الله»⁽³⁶⁾، ورحيل آخر مبني على مغادرة معتز بعد يقينه برحيل صوفيا وهنا تتحقق تيمة الرحيل ولكن بفعل معتز الذي يقول: «كانت صوفيا لاتزال تحلم ورائي بطفل أصنعه لها، في الوقت الذي كنت فيه أحدد تاريخاً تقريبياً للرحيل!»⁽³⁷⁾، فالموت سيطر على الرحيل أي أنه سيكون نتيجة له، كما أن مفهوم الرحيل يختلف من معتز إلى صوفيا كما تقول هي: «ثم إني سأموت وأنت سترحل، ولتغرق الدنيا بعدنا في البحر»⁽³⁸⁾.

3 - الوداع:

تلوح تيمة الوداع في الرواية كونها التيمة التي تخلق النهايات في علاقات البشر مع بعضهم البعض ومع كل ما تربطهم به علاقة من الأحياء والجمادات، ويظهر الوداع كتيمة ملازمة لصوفيا في مطلع الرواية، فكانت تجهز كل شيء للحظات حاسمة تنتظرها وهي لحظات الموت، وتبرز هذه التيمة عبر الأحداث أكثر من ظهورها اللفظي فهي تمثل الخط الفاصل بين كل ما يحبه معتز وصوفيا وبين الموت، الذي تظهر فيه هذه التيمة بصفاتها تيمة متفرعة من الجذر الرئيس وهو موضوع الموت الذي يكتسب أهميته وتأثيره في كونه الحدث الذي يضع حداً للحياة ولكل ما له صلة بها، فالرواية في مجملها عبارة عن حكاية وداع معتز لصوفيا التي خطفها الموت منه؛ لذا فالوداع ضمناً تيمة متجذرة ومتعددة ومبنية على «مأساة نفسية تعانيها الشخصية المحورية»⁽³⁹⁾.

تتواجد تيمة الوداع في النص لتمد للموضوع المحوري وهو الموت لتضع الإطار الاجتماعي والنفسي له، يقول معتز في هذا السياق: «حتى موعد الموت صار معروفاً!

كتبت رسائل إلى أشخاص لا يفهمون لماذا تودعهم صوفيا بهذه الحرارة، أناس قليلون هم الذين استبقتهم صوفيا في نوتة الأسماء الجديرة بالوداع»⁽⁴⁰⁾.

تتجلى معاني الوداع في مواضع عدة من النص لتكشف عن هذه التيمة وتأثيرها المتنامي في الرواية، وكيف أصبحت إطاراً يحيط بالأحداث من كل جانب، ويتجلى ذلك عبر سلوك معتز

وصوفيا في السرد، فهذه التيمة أطرت لنهاية الرواية وكأنها مقدمة للجذر الرئيس الذي تفرعت عنه في اللقاء الأخير الذي جمع معتز بصوفيا في شقتها ببيروت عندما تدهورت حالتها الصحية وأيقن كلُّ من كان حولها بدنو أجلها، يقول معتز في وصف حالتها: «صوفيا يابسة الشفتين، هل من كلام أخير؟ آسف لأنني لم أخبرك إلى أين ذهبت، هذا لا يعني أن تتركيني من دون عنوان.

صوفيا لقد عدت، هل تعودين؟ اتركي عندي رقم غيمة ارسمي الطريق على جبينني بإصبعك (...) صوفيا صوفيا!!!»⁽⁴¹⁾، وكان هذا آخر حوار دار بين معتز وصوفيا لتفارق الحياة بعد ذلك ولترافقه ذكراها بعد أن ودعها في بيروت وعاد إلى الرياض محملاً بكل الذكريات التي تفوح منها رائحة الموت.

4 - الحرب:

تكتسب هذه التيمة أهميتها كونها إحدى أبرز أسباب الموت لدى صوفيا، التي يتردد في حكاياتها موضوع الموت بشكل لافت، وذلك عبر الحرب الأهلية التي عصفت بלבnan وعركت أهلها عرْكَاً لتلقيهم في قلب الفناء، فعاشت صوفيا منذ صباها الحرب بكافة مراحل حياتها والتي يصفها معتز بقوله: «غريبة كانت قصصها، وتلك الطفولة الناشئة في فوهة حرب»⁽⁴²⁾، ولاتزال في مخيلتها صورة والدها وعلبة الحليب في يده وهو في طريقه إلى منزلهم قبل أن يمزق جسده مدفع من العيار الثقيل هو وجزء كبير من بيتهم الصغير الذي لم يتبق فيه بعد هذه الحادثة سوى غرفتان وممر ضيق⁽⁴³⁾، وتستمر هذه التيمة مع صوفيا في مختلف

مراحل حياتها ويتجلى ذلك في وصف معتز لحالة الصراع الذي كانت تعيشه صوفياً مع الموت، يقول معتز: «ورأيت كيف تصارع في عينيها فارس الموت، وفارس الحياة، وتلون وجهها مثل فانوس مجنون»⁽⁴⁴⁾.

لقد حملت الحرب معنى مهماً من معاني الموت وهي دلالتها المتجذرة على حالة البؤس التي تلف حياة صوفياً، فهذه التيمة إلى جانب حملها لدلالة الفناء المرتبطة بالموت هي أيضاً تحمل دلالة البؤس، فصوفياً كما يصفها معتز تمخضت حياتها بالموت في مراحلها المختلفة، يقول: «وهي عاشت ثلاثة أرباع حياتها في الحرب تماماً»⁽⁴⁵⁾.

إن حضور تيمة الحرب بكل ما تحمله من دلالات عميقة تتصل بالمخزون الفكري والثقافي لهذه الكلمة يجعل التعامل معها معقداً من ناحية تكييف الدلالة التي يرغب منشئ النص في توجيهها، إلى جانب أن تفريغ هذه التيمة من الدلالة السياسية التي تحملها سيكون فيه نوع من الصعوبة، ولهذا أصبح هناك شيء من الاضطراب في فهم دلالة هذه التيمة وخصوصاً فيما يتعلق بالحرب الأهلية التي وقعت في لبنان، فلم ينجح منشئ النص في خلق إطار دلالي يمكن أن يكون نسقاً «للتفاعل القائم بين الحدث في اللغة العربية والموضوعات التي تساوقه، وما يتطلبه هذا التفاعل من مبادئ علاقية»⁽⁴⁶⁾.

لقد استطاع علوان أن يبرز العلاقة الوثيقة بين تيمة الحرب والموضوع الرئيس الذي تفرعت عنه في مواضع متعددة من

النص، ومن ذلك قول صوفيا: «أمي ستكون هناك، فوق وكل نجاج العائلة الذين ذبحتهم الحرب بلا سبب، وأنساقوا وادعين إلى حيث يرتفعون»⁽⁴⁷⁾، وفي مواضع أخرى من الرواية كانت الدلالة المرتبطة بالحرب متجذرة وغير دقيقة لتؤثر على المعنى سلباً ومن ذلك قول معتز: «لكني أقسم إنني تمنيت أن تكون عند صوفيا حكاية أخرى غير حكايات الحرب، كل اللبنانيين عندهم حكايات مع الحرب يا للرتابة! إنها تبدو مريضة، لم يعد عندي شك في ذلك، رأيت التقرير ونوبات الألم ولكنها تصدق أنها ستموت»⁽⁴⁸⁾، ويبرز تيار الوعي هنا عبر المونولوج الداخلي المباشر، حيث ورد بضمير المتكلم، وهو ما يكشف أبعاداً جديدة في سياق استيعاب التيمة ومعرفة مغزاها، وهنا يبرز أحد أهداف منشئ النص وهو «تمثيل الحياة كما هي عليه في الواقع»⁽⁴⁹⁾.

لقد كشفت تيمة الحرب عن جانبين من التوظيف الدلالي في النص جانب إيجابي وآخر سلبي، إلا أن هذه التجربة بما تحويه من تباين كان توظيفها في الجانب الإيجابي متميزاً، ليكشف الصراع بين الموت والحياة في عيني صوفيا وهذا يحمل في مجمله توظيفاً جديداً لتيمة الحرب فيما يتعلق باتصالها بالموت وتأثير هذا الجانب على حياتها.

5 - الهلاك:

تتجه السياقات الدلالية في النص إلى تحديد الأطر التي انطلقت منها تيمة الهلاك وما تفرع عنها من معاني ودلالات في الرواية، ويتجلى ذلك في إطارين؛ الأول: يتعلق بالمعنى التقليدي

للهلاك وهو مفارقة الروح للجسد، وانتقال الإنسان من الحياة إلى الموت، أما الثاني: فهو استعمال التيمة مع غير الإنسان، وتوظيفها بطريقة لا تتصل بالموت وإنما بدلالات أخرى، وسأورد أمثلة على ذلك من النص.

تتفاعل تيمة الهلاك في إطارها الأول الذي جرى فيه استعمالها وفق المفهوم التقليدي الذي يتعلق بمفارقة الإنسان للحياة، ويظهر ذلك في مواضع عدة من النص، منها وصف معتز للتغيرات السريعة التي تحيط بالمخلوقات في هذه الدنيا، ليمثّل على ذلك بأمثلة عدّة، منها قوله: «أسماك تغير أماكنها في البحار، وفنانون ينتحرون، ومطارات تلتهب بالحركة، وبيوت يعاد طلاؤها»⁽⁵⁰⁾، ومن ذلك أيضاً تصوير صوفيا لعائلتها التي ماتت بسبب الحرب الأهلية في لبنان، تقول: «كل نعاج العائلة الذين ذبحتهم الحرب بلا سبب»⁽⁵¹⁾.

ويأتي استعمال الشق الآخر من تيمة الهلاك وهو ما لا يتعلق بمغادرة الروح لجسد الإنسان، ليعطينا انطباعاً عن الحالة التي اجتاحت معتز وصوفيا، وتكشف تأثير هذه التيمة عليهما ليكون كل شيء حولهما بنكهة الهلاك، يقول معتز واصفاً حالته الشعورية عندما يشاهد صوفيا المريضة والموت يحيط بها من كل جانب: «وحالة طبيعية أستطيع أن أتعامل معها من دون أن تهلكني الدهشة»⁽⁵²⁾، وفي موضع آخر يكشف الضغط النفسي الذي كان يواجهه من الحالة العامة التي يعيشها مما يطلعنا على شيء مما كان يعانيه منشئ النص، يقول: «كانت تقتلني تلك الأشياء الثابتة

البعيدة عن متناول يدي، اللوحات المعلقة على الجدران، المصابيح المتدلية من السقف، والأفق»⁽⁵³⁾، ومن ذلك تأثير هذه التيمة على نمطية الصورة في ذهنه حين يقول: «فالإبل حتى وهي تمشي تبدو ثابتة!! قتلنتي»⁽⁵⁴⁾.

لقد كشفت دلالات تيمة الهلاك عن بُعد مؤثر من أبعاد موضوع الموت، ومدى التأثير الذي يتركه هذا الموضوع في الروائي، فهو يغير نظرته إلى الأشياء، كما أنه يؤثر على طريقة تعاطيه معها كما جاء في الأمثلة السابقة.

المبحث الثالث: موضوع الحياة

يحضر موضوع الحياة في رواية صوفيا، وما تفرع عن هذا الجذر من تيمات ليؤسس لرحلة الحياة في السرد، وليكشف عن مواضع انبعاثها ونبضها في النص، فعبّر هذه التيمات سيشعر المتلقون بوجود عناصر الحياة في الرواية، ومن خلال هذا الإطار ستتجلى الرؤية التي شكّل من خلالها منشئ النص موضوع الحياة وأبعاده.

تتشكل تيمات الحياة في الرواية في إطار صراعها مع الموت الذي يُمثّل القطب الرئيس في معادلة الموضوعات بالنص، فجميع ظواهر الحياة التي تحمل معنى البقاء والاستمرار لا تحضر إلا في سياق صراعها مع الموت الذي يحمل معنى الفناء والتلاشي، فالرواية تقوم على ثنائية الموت والحياة، وعلى خطر خطف الموت للإنسان من هذه الحياة، فمعاناة صوفيا التي صورها منشئ النص مخيفة، وكأنها تجيب على تساؤل مهم في هذا الميدان «أيهما أقسى

الحياة أم الموت؟ كلاهما قاس، الحياة قاسية على من يشقيهم المرض، والموت قاس على من يعيش ويفارقه أحباؤه، يفارقونه وفي رؤوسهم وعواطفهم كثير ممن يريدون أن يمنحوه الحياة! (55).

اتجهت موضوعات الحياة في الرواية إلى الاتجاه المأساوي وهذا هو ديدن شريحة من كتاب الرواية، حيث يرى بعض النقاد أن إحدى أهم أسباب نجاح العمل السردى تركيزه على الجانب المأساوي الذي يمثل جوهر الحياة الواقعية، وهذا ما وجدته في رواية صوفيا التي تنطلق من «تجربة الفرد والجماعة من ناحية، وأن تفعل فعلاً دينامياً في حياة الفرد والجماعة» (56).

تتكامل تيمات الحياة في النص لتعكس الواقع الذي تعيشه صوفيا وحبيبها معتز، فهي تدور في فلك مهم وهو تصوير المعاناة التي كانت تواجهها صوفيا بشكل مستمر ومباشر في حياتها، لتكشف لنا عن بُعدٍ قد لا يتجلى للمتلقين بسهولة وهو معاناة من يعيش هذه الحياة وهو في صراع مستديم مع المرض، وما سياتر تب عليه من ألم وحزن وملل، وكيف هي حالة من يرقب هذه المعاناة ويعيشها عن كثب؛ لتبرز في هذا المبحث تيمة الحب ولتكون في محور مستقل سيمكن المتلقين من فهم الارتباط بين منشئ النص وهذه الموضوعات التي تكون منها العمل في مجمله، ولفهم هذه التفاصيل لا يمكن النظر إلى جانب محدد دون استيعاب بقيتها التي تشرح طريقة تكون الجذر الرئيس لهذه التيمات وهو الحياة، ومن ثم تكامل تيماته وهي: الألم والمرض والملل والحزن والحب؛ التي تكشف كل واحدة منها أبعاداً مهمة في حياة علون، لتُظهر

كيفية تعاطيه مع مجريات الحياة وفق هذه الموضوعات التي تمثل مؤشرات نسبية لحياة واقعية مُعاشة.

هذه الرواية انطلقت من الألم، وشخصت مراحل وصول الإنسان إلى الموت وهذه الرحلة من الحياة إلى الموت جعلتني أنظر إليه من جانب الموضوعاتية؛ لأنه يتضمن تيمات متعددة عنت لي من خلال دراستي للرواية وسأفرد الحديث عنها فيما يلي:

1 - الألم:

تبرز هذه التيمة في الرواية بصفاتها التيمة التي تجعل الإنسان يشعر بالحياة؛ فالألم أول شعور يحس به الإنسان عندما يصل إلى مرحلة استدراكه لمحيطه الذي يعايشه، ويتمثل ذلك في حالة صوفيا التي كانت تتوجع في كل أحوالها وتحولاتها، حتى استقرّ الوجد في جسدها ليتمكن الألم من روحها، وجسد هذه الحالة تيمة جليلة من ضمن تيمات الحياة التي وردت في مواضع متعددة من الرواية وهي تيمة الألم، وتتجلى في قول معتز: «تأملني بعينين وسعهما الألم المقيم فيهما منذ أشهر»⁽⁵⁷⁾، وقوله: «ويخفت الألم في جسمها بعد نظام مسكنات جريء»⁽⁵⁸⁾، وقوله: «لم يعد عندي شك في ذلك، رأيت التقرير ونوبات الألم، ولكنها تصدق أنها ستموت»⁽⁵⁹⁾، وقوله: «لولا بعض الارتعاشات العصبية التي تغشى ملامحها فجأة إذا وخزها الألم في أماكن متفرقة من جسدها، غالباً في جنبها الأيسر»⁽⁶⁰⁾، وقوله: «قبل أن تطلق صرخة ألم كبيرة خلعت قلبي خلعاً»⁽⁶¹⁾.

تمثل تيمة الألم في الرواية مرحلة مهمة من المراحل التي مرّت بها صوفيا في حياتها، وهذه التيمة تشير إلى معاناة الإنسان في

الحياة⁽⁶²⁾، ومن هنا تبدأ التيمات في التشكل تبعاً حتى تكتمل صورة الموضوع الرئيس وهو الحياة، حتى إن هذا الوجد انتقل من صوفيا إلى زوجها معتز الذي يقول: «صارت توجعني الغرابة، أنا الذي كنت أهفو إلى الأشياء الغريبة»⁽⁶³⁾، وينتقل الوجد والألم إلى معتز حتى بعد موت صوفيا، يقول: «و لأن الآمها انتهت والتقت بإله تؤمن به جيداً»⁽⁶⁴⁾، ويقول: «كأن الوجد سيارة القمامة، دائماً يأتي في الصباح»⁽⁶⁵⁾.

وتشير هذه النصوص السابقة وبشكل مباشر إلى الوجد والألم وما يتصل بهما من معان ترتبط بهذه التيمة وهي كما ذكرت إحدى مراحل حياة صوفيا ومعتز، وتتعدد أشكال الألم الذي يرد في الرواية بين الألم الجسدي والوجد المعنوي، وهذا التنوع بينهما يكشف مقدار الألم الذي عانت منه صوفيا، كما أنه يظهر أثر الألم والوجد الذي عانى منه علوان في حياته، فوجود هذه التيمة بهذه الكيفيات أسهم في تأطير الموضوع الرئيس ووضع لبنة مناسبة في طريق تكوينه وبيان أنساقه.

2 - المرض:

يتجلى في هذه التيمة أبرز العوارض التي تجتاح الإنسان في حياته، فهي الأكثر التصاقاً بالحياة، كونها تمثل مستوى مهماً من المستويات التي يمر بها الإنسان في مختلف مراحل حياته، فوجود هذه التيمة من أهم مبررات وجود الجذر الرئيس وهو الحياة، وخصوصاً أن المرض الذي عانت منه صوفيا ليس مرضاً عادياً، ولا يمكن التغلب عليه بسهولة، فهو مرض عضال يجعل الإنسان

يشعر بقصر حياته، فمن البشر من تكون حياته سعيدة، وبعضهم الآخر قد تخيم على حياتهم التعاسة والحزن والمعاناة، وعلوان يصور المرض في هذه الرواية بأبشع الصور وأكثرها غرابة، فهذه التيمة كانت حاضرة في مواضع متعددة من النص، ويكشف معتز سبب وجودها بقوله: «إنني أتراجع بشدة عن رغبتى الأولى في التفرج على حالة صوفيا الغريبة، حالة المريضة التي تعرف متى تموت»⁽⁶⁶⁾، وتحتوي هذه التيمة العديد من المعاني التي تعكس حالة المرض، ومن ذلك وصف معتز لصوفيا عندما أيقظته بصوت سعالها الدموي، يقول: «الصباح العشرون لي في المكان شهدت استيقاظاً أليماً لصوفيا، فزعت من نومي على هذا الضجيج الذي تحدثه وحدها، غثيانٌ، وسعالٌ، وقيءٌ دموي، وشحوب كبير»⁽⁶⁷⁾، ليبدأ مرض صوفيا بالتشعب وليكون معتز أحد إفرازاته، يقول: «بقائي مع صوفيا لم يعد معلقاً إلا بخيطٍ وحيد: شعوري المكين بأن حاجتها إلي لم تعد حاجة عادية، أصبحت جزءاً من مرضها»⁽⁶⁸⁾.

لقد بينت تيمة المرض التي تنتقل في أرجاء السرد الدلالات العميقة التي تصحب المريض ومن هو مطلعٌ على حالته، وخصوصاً شعوره بتدهور صحته كل يوم، فصوفيا لم تعد تشعر بالحياة فالمرض سيطر عليها وأصبح يتحكم بكل حركاتها وسكناتها فأضحت تيمة المرض جزءاً من سلوكها يقول معتز في وصف حالتها: «مرت أكثر من دقيقة قبل أن ينطفئ صوت سعالها، وتناهى إلي بعده صوت أنات طفيفة»⁽⁶⁹⁾، وينكشف هنا تأثير تيمة المرض على معتز الذي يقول: «وأحس بأن كلمات الغزل تخرج مني جافة كقطع الخشب، وتخرج منها ثقيلة كدواء السعال»⁽⁷⁰⁾، فهذا الاتصال غير المباشر

بين التيمة الأولى وجذرها كشف عن عمقها الدلالي، إلا أن التيمة الثانية لا تنتمي إلى الجذر الذي أشرت إليه في السابق على الأقل من ناحية الدلالة، فهو ليس تكراراً وإنما محاولة لتوسيع دلالات التيمة لتشمل معتزاً الذي لا يعاني من المرض، وهذا توظيف غير تقليدي لتيمة المرض في نطاق دلالي موازي.

3 - المال:

تُظهر هذه التيمة ردود الأفعال تجاه العوارض التي اجتاحت حياة معتز وصوفيا، ومن أبرزها مرض صوفيا العضال الذي سيطر على حياتهما؛ فهذه التيمة مبنية على الحالة التي يمر بها من يصارع ظروف الحياة، فالمريض حركته مقيدة ولا يستطيع التنقل إلا بصعوبة، وتعزز هذه التيمة بمتعلقاتها المتنوعة الصورة النمطية التي يسعى منشئ النص إلى بيانها، وهذه الصورة لا يمكن أن تتكوّن إلا بوجود تيمة ثانوية مرتبطة بالموضوع الأساس وهو الحياة، وتكمن أهمية هذه التيمة في كونها تيمة رديفة تساند غيرها من التيمات مثل تيمتي: المرض، والألم، وثبت حضورها في مطلع الرواية قبل أن تبدأ الأحداث الكبرى فيها، يقول معتز واصفاً حالته ومعاناته من عوارض الحياة: «عندما كنت صغيراً كنت أفهم غير ذلك، حتى إذا كبرت وصار يذهلني الملل القاسي، وأقدار رتيبة أخرى»⁽⁷¹⁾، حتى وصل به الأمر ليملّ من نفسه، يقول: «كنت قد مللت شكلي ورائحتي، وتلك ليست صورة الملل العادية»⁽⁷²⁾، وقوله: «أبي وأمي ماتا عندما بدأت أملُّ منهما»⁽⁷³⁾، وقوله: «وستدخل معي مرحلة أتوجس منها كثيراً، لأنني ألتقي فيها بعدو حياتي الأكبر الملل!»⁽⁷⁴⁾.

حتى إن هذا الملل تجاوز معتزاً وصوفيا ليصل إلى الشمس يقول معتز في وصف هذا المشهد: «غربت الشمس تدريجياً، شعرت بانقباض طفيف في قلبي، تتركني الشمس واقفاً أمامها وتمضي، هكذا بلا أدب، لا أعتقد أنها كانت تفعل هذا مع آدم الأب أبداً، لكن يبدو أنها ملت من وجوهنا»⁽⁷⁵⁾.

إن الظهور المتعدد والكثيف لتيمة الملل في الرواية يكشف حضوراً غير مباشر للموضوع الرئيس وهو الحياة، الذي يتشكل في النص ولكن بصور متنوعة، تتمثل في التيمات التي تتكرر باستمرار تتسببها تيمة الملل، وهذا يشير إلى أن هذه التيمة طالما كانت مصاحبةً لمنشئ النص في مختلف مراحل حياته، فالربط بين الممل والحياة له أشكال متعددة، فالملل من المرض والألم والأدوية جعل صوفيا وقبلها معتز يكرهان كل شيء حولهما حتى الشقة التي يعيشان فيها، يقول: «أزيز الملل تصاعد كثيراً في الشقة حتى كدت أصاب بالجنون»⁽⁷⁶⁾.

وفهم العلاقة بين التيمات وربطها بالجزر الرئيس يساعد على استيعاب أهداف منشئ النص، ومن هنا تتشكل أهمية التعامل مع هذه التظاهرات المتعددة في النص ف«المنهج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية، فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية؛ أعني البنية المفهومية»⁽⁷⁷⁾.

4 - الحزن:

تمثل هذه التيمة النتيجة المنطقية لكل التيمات الأخرى التي تتناول معاناة صوفيا وحبيبها معتز من الظروف القاسية التي

عاشاها بداية بمرض صوفيا ومروراً بالآلام والأوجاع التي قاستها من جراء هذا السقم الفتاك الذي تمكن من جسمها وروحها، مما أثر على كل شيء حولها، وهذا يعكس المرحلة التي وصلت إليها في حياتها، حيث خيم الحزن في محيط معتز وصوفيا فكان الفرح لا يحضر إلا عبر ذاكرة يلفها الأسى، فالحزن بدأ بمعتز ثم انتقل إلى صوفيا وكأنه جاء مرافقاً لمعتز يقول: «كنت حزيناً عندما عرفت صوفيا، كما حاولت قبلها أن أعرف كثيرات في موسم التغيير»⁽⁷⁸⁾.

وتيمة الحزن كما أشرت جاءت نتيجة لبعض التيمات الأخرى كالملل مثلاً وفي هذا السياق يحضر هذا المثل، فمعتز يحاول أن يتجنب الملل لكي لا يؤثر على مشاعر صوفيا فتحزن، يقول في هذا السياق: «وأحاول في هذه الأيام المتسارعة التي أقضيها معها أن أفسر هذا النمط منه، وأضعه في القالب الذي أتفاعل به بشكل لا يجعلني أبدو وكأنني أشعر بالملل حتى لا تحزن صوفيا»⁽⁷⁹⁾.

اللافت في تيمة الحزن أنها جاءت بصيغتين الأولى: مرتبطة بظروف معتز وحالته النفسية، حيث سافر الحزن معه من الرياض وحط رحاله في بيروت، وهذا يكشف معاناته من حزنه الذي يصارعه ويحاول أن يتغلب عليه، وهو حزنٌ نابع من جروح عميقة غائرة في نفسه، وقد أشار معتز صراحةً إلى حزنه عندما وصل إلى بيروت، بقول: «حزني الرمادي الشاسع المولود في الرياض»⁽⁸⁰⁾.

النوع الثاني من الحزن هو ما تشكل بسبب الظروف التي مرت بها صوفيا ويبرز ذلك من مرضها العضال الذي ألم بها وأفقدها كل معاني الحياة، وحزن صوفيا أسبغ لونه على كل ما هو محيط

بها، إلا أن حزنها الذي تقاسمته مع معتز، تفاعل مع حزنه وهذا التفاعل حوّل تيمة الحزن من تيمة أحادية إلى تيمة زوجية وهذا له دلالاته على صعيد علاقته بصوفيا، يقول: «لن أكون ذلك الفارس الذي يقبل شفتيها الميتين، بل سأذرع شقتها مثل حصان مذعور، ويشتمل في داخلي الكثير من الأغصان الجافة التي تنتظر النار منذ أحزانٍ طويلة»⁽⁸¹⁾.

5 - الحب:

تعكس هذه التيمة عمق صلة الإنسان بالحياة، فهي تمثل الرابط المعنوي الوثيق بالجذر الرئيس وهو موضوع الحياة، فتكرار ورودها في الرواية بشكل كثيف يكشف عمق الصلة بين منشئ النص وهذه التيمة التي تعينه على خوض غمار الحياة بكل قوة، وهذا ما أشار إليه في إحدى لقاءاته الصحفية عندما قال: «ولا أستطيع أن أدبّ على الحياة دون عشق مكين يدبر شؤوني»⁽⁸²⁾.

إن الصلة بين تيمة الحب ومنشئ النص عميقة، وذات أثر غائر في حياته، وإذا كان الحب يمثل العمق الحقيقي للحياة، فهو أيضاً الرابط الذي يصل بين معتز وصوفيا، فالربط بين الألم والحب ليس جديداً فهناك تجارب سابقة تطرقت إلى هذه العلاقة الوطيدة بينهما ف«الحب المخفق يقود إلى الألم»⁽⁸³⁾، وهذا الحب المثلوم الذي يحيط بمعتز ليس جديداً ولا يتصل بمحاولاته العاطفية المتعددة التي رافقه منذ طفولته، حتى حُبه لأمه له لم يكن مكتملاً فكان في حالة صراع مستديم مع الكره، وهذا ما كشفه معتز بقوله: «ولكن حتى أن تكرهني أُمي كان حدثاً متغيراً يدفعني إلى العناد،

بدلاً من حالة الحب الدائمة التي تحيطني بها منذ ولادتي كابن وحيد، مملٌ هو الحب المستمر، جربت حالة أن أكون عدواً لأمي بعض الوقت!»⁽⁸⁴⁾.

إن تعلق الإنسان بالحب وارتباطه به لا يكفي ليعيش تجارب ناجحة، أو على الأقل ليكون ارتباطه بالحب سبباً لاجتياز مفازات الحياة المقفرة، وهذا ما دفع معتز للتفتيش عنه في كل مكان ولو بشكل مؤقت، يقول: «لماذا لا يكون تغييراً في تعاطي الحب مثلاً؟ لماذا لا يكون اتفاقاً مباشراً لتقديم الحب كجولة سياحية مؤقتة»⁽⁸⁵⁾.

بدأ معتز بعد تجربة زواجه الفاشلة رحلةً في البحث عن حب جديد بعد أن فشلت تجربته الأولى التي يمثلها زواجه الأول، يقول: «وطلّقت زوجتي من دون سبب مقنع للآخرين، ولا لها هي، هذه هي أيامي التي مضت»⁽⁸⁶⁾، وهذا ما تكشفه هذه التيمة، يقول: «مثقفة هي صوفيا إذاً، وتستطيع أن تفلسف بعض الأشياء! هذه فتاة على مقاس الحب»⁽⁸⁷⁾.

ويحضر في النص الأخير تيار الوعي وذلك عبر المونولوج غير المباشر الذي تمثل في ضمير الغائب، ومن خلاله يبرز وعي الراوي حيث يقوم بتوجيه المتلقين إلى سبب وجود تيمة الحب، وهنا يكشف هذا التيار «كيف استطاعت هذه الأذهان أن تحول ذلك العبء من الوعي الإنساني إلى قصص نثري»⁽⁸⁸⁾.

لقد أظهرت هذه التيمة أبعاداً مهمة في علاقة منشئ النص مع الحب، فهي بالنسبة إليه إحدى العوامل التي تعينه على خوض غمار

الحياة، وعبر هذه العلاقة بين علوان والنص تتشكل التيمة في هذا الإطار، وهي تيمة مؤثرة ومتجذرة في الرواية ولا يمكن التعاطي معها إلا وفق هذا المفهوم.

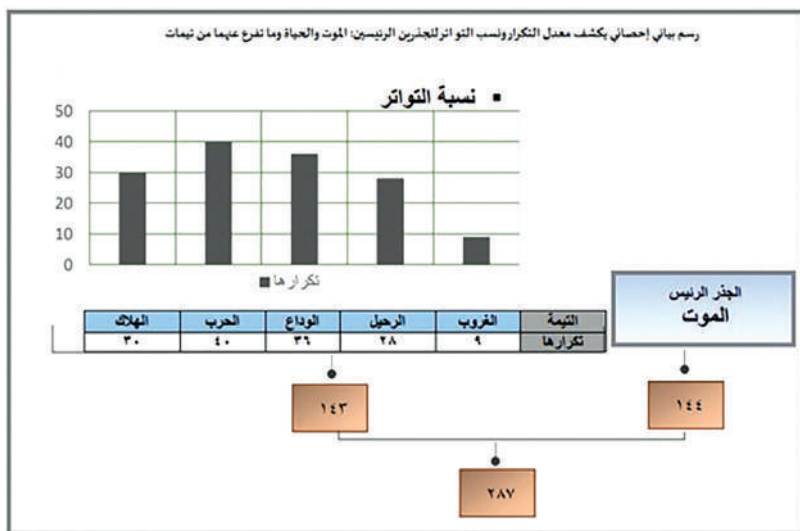
المبحث الرابع: تشكل جذري الموت والحياة في الرواية

يُشكل حضور موضوعي الموت والحياة وما تفرّع عنهما من تيمات في الرواية خريطة تكشف بعض الجوانب التي تفسّر لنا شيئاً من الظواهر الدلالية في النص، وخصوصاً الجزء المرتبط بذات الكاتب وما ترتب عليه من أبعاد ودلالات تفسر طريقة حضور الموت والحياة وما تفرّع عنهما من تيمات في الرواية، ف«الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية؛ في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة»⁽⁸⁹⁾.

تكشف العلاقات بين التيمات باختلافها وتنوعها عن شكل من أشكال التجانس الداخلي في النص، فهي إلى جانب كونها مؤشرات تقودنا إلى فهم طبيعة العلاقات بين التيمات، هي أيضاً «محاولة فهم العلاقات المسؤولة عن الانسجام الداخلي في الأعمال الإبداعية»⁽⁹⁰⁾، كما أن هذا التجانس هو ما أظهر لنا بعض الجوانب الدلالية التي تسهم بدورها في ربط هذا التواءم بشخصية منشئ النص التي تعكس طريقة حضور التيمات في الرواية بأبعادها ودلالاتها الخاصة، التي لا يمكن تفسيرها إلا عن طريق فهم قصدية الكاتب، ويؤصل جان بيير ريشار إلى ذلك بقوله: «إن النقد

الموضوعي علم معنى قصديّ، ينظم محتوى العمل الأدبي بموجب مشروع يرتبط بـ (أنا) خاصة»⁽⁹¹⁾.

وفي هذا المبحث تحديداً سأتبع الجذرين الرئيسيين: الموت والحياة، وما تفرع عنهما من تيمات تعكس جوانب مهمة في هذين الموضوعين، وسأتناولهما وما تفرع عنهما وفق المبادئ التي سنّها ريشار، لأبحث عن تأثير ذلك على الدلالة في النص، وهذا ما دفعني إلى إحصاء التيمات في الرواية ومن ثمّ إلقاء الضوء على علاقاتها مع بعضها البعض، وهذه الحيثية مهمة في سبيل الوصول «إلى شبكة العلاقات الموضوعية المعبرة عن بنية (الموضوعات) في مرحلة شعرية معينة، وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها»⁽⁹²⁾.





تفرع عن كل واحد من الجذرين الرئيسيين خمس تيمات، فانبثق عن الموت تيمات تحمل معنى الفناء وهي: الغروب، والرحيل، والوداع، والحرب، والهلاك، وسجلت هذه التيمات حضورها (143) مرة، وهذا يشير إلى توازن حضورها مقارنة بالجذر الرئيس الذي تفرعت عنه وهو الموت الذي كان حضوره (144) مرة، بينما سجل الجذر الرئيس الآخر وهو الحياة حضوراً متواضعاً بـ (83) مرة! أما التيمات المتفرعة عنه والتي تحمل معنى البقاء وهي: الألم، والمرض، والملل، والحزن، والحب، فقد سجلت حضورها (338) مرة، وهذا العدد يفوق مستوى حضور الجذر الرئيس وهو الحياة ثلاث مرات! وهذا المؤشر يعكس طريقة تعاطي منشئ النص مع هذه التيمات، كما أنه يكشف لنا عن طريقة تواجدها في النص وفق ارتباطها بالدلالات التي يحددها الكاتب، ومما تجدر الإشارة إليه أن حضور الجذرين الرئيسيين وما تفرع عنهما من تيمات وتكرارها كان ذا قيمة دلالية «فمن التكرار ما قد يكون بلاقيمة دالة أو معنى جوهري، وربما كان الأهم هو القيمة الاستراتيجية للموضوع»⁽⁹⁵⁾.

تتباين التيمات المتفرعة عن الجذرين الرئيسيين في طريقة تعبيرهما عن الموضوع الذي انبثقت عنه، ويتجلى ذلك عبر ارتباطها بالجذر الذي تنتمي إليه، وباستعراض الروابط الدلالية التي تربطها ببعضها؛ فإنه كلما قل ارتباط التيمة بالجذر الذي تفرعت عنه كلما زاد حضورها في النص وهذا يكشف العلاقة الطردية بينهما، ومن الأمثلة على ذلك أن تيمة الحرب هي الأكثر حضوراً بين مثيلاتها من التيمات الأخرى المتفرعة عن الموت حيث سجل حضورها⁽⁹⁶⁾ مرة، وفي الضفة الأخرى أجد أن تيمة

المرض كانت الأكثر حضوراً بين مثيلاتها حيث سجل حضورها⁽⁹⁷⁾ مرة من بين التيمات المتفرعة عن جذرها الرئيس وهو الحياة، وهذا يدل على حضور تيار الوعي هنا مما يشير إلى ارتباط هذه التيمات بذكرات غائرة في ذهن منشئ النص.

لقد شكل تواتر الجذرين الرئيسيين في الرواية نوعاً من الحفز الدلالي، وهذا ما يفسر تدافعهما دلاليّاً في مواضع متعددة من النص، فهذه الثنائية هي التي تحكم التيمات في مختلف أرجاء الرواية، يقول معتز: «ولابد من أن أنجح! يجب أن يعرف الجميع أن قضية النجاح والرسوب هي قضية حياة أو موت بالنسبة إلي»⁽⁹⁸⁾، كما أن جذري الموت والحياة قد يكون ظهورهما في الرواية على هيئة تضاد وتدافع ونزال يقول معتز في وصف حالة صوفيا: «ورأيت كيف تصارع في عينيها فارس الموت وفارس الحياة»⁽⁹⁹⁾، ومما يؤكد سيطرة الجذرين الرئيسيين على الأفكار قول معتز: «الموت، والحياة الكلمتان الأكثر استحواذاً على ذهني منذ عدت إلى الرياض»⁽¹⁰⁰⁾.

إن التدافع بين جذري الموت والحياة بما يحويه من تنافر هو أيضاً يحمل شكلاً من أشكال الترابط المنطقي فالموت هو نهاية حتمية لكل البشر الذين يعيشون في هذه الدنيا، ويعكس ذلك الكثير من شواهد النص، وهذا الأمر ينسحب على التيمات المتفرعة عن الجذرين الرئيسيين، هذا بالإجمال أما فيما يتعلق بالعلاقات بين التيمات فهي متنوعة، فبعضها تربطهما علاقة سببية، فالألم نتيجة لتيمة المرض ويظهر ذلك في قول معتز: «أعرف الآن أنها تعذبت طويلاً، وأرهقها المرض الكبير، وأطفاله من الوهن ومن

الألم»⁽¹⁰¹⁾، كما أن العلاقة قد تكون حتمية من التيمة إلى الجذر الذي تفرعت عنه تقول صوفيا: «أمي ستكون هناك فوق، وكل نجاج العائلة الذين ذبحتهم الحرب بلا سبب»⁽¹⁰²⁾.

وتكشف تيمة المرض صورة من صور العلاقات بين التيمات، فالمرض سببٌ للملل يقول معتز في هذا السياق: «وأن وهنها وكسلها في الأيام الأخيرة بسبب المرض أضجراني، ولا ريب في أنني مللت»⁽¹⁰³⁾، وقد تكون العلاقة بين التيمة وجذرها الرئيس تماثلية يقول معتز: «ولم يبق إلا القليل جداً من الحياة في الجسد المعطوب»⁽¹⁰⁴⁾، وقد يحدث هذا التماثل للتيمة الواحدة كما هو مع تيمة الألم: «وتضمن حدًا أدنى من الوجد، والآلام»⁽¹⁰⁵⁾، وكما يتضح من سلسلة العلاقات التي تربط الجذرين بالتييمات المتفرعة عنهما أن العلاقة التي تجمعهما في مجملها علاقة ترابطية، حيث يمثل الموضوع العام المركز الذي تتفرع عنه التيمات، ومن المفارقات الدلالية التي تعكسها عملية الإحصاء التي قمت بها أن الحضور الإجمالي لموضوع الموت وما تفرع عنه من تيمات (287) مرة، بينما سجل موضوع الحياة وما تفرع عنه من تيمات حضوره (421) مرة، ومع هذا الفارق الكبير بينهما حيث سجل موضوع الحياة تفوقه مقابل موضوع الموت من الناحية الحسية، إلا أن الموت أثبت تفوقه عبر حضوره من الناحية الدلالية ولهذا نرى أثره وتأثيره البين في النص.

يكشف لنا حضور الجذرين الرئيسين وما تفرع عنهما من تيمات عن مهمتها في بناء النص وتشكيل أركانه، فهذا الحضور للتييمات

يفسر «الاختيارات والأفكار المتسلطة على الكاتب، والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي»⁽¹⁰⁶⁾.

الخاتمة:

تبرز في النص العلاقة الوثيقة بين ذات محمد حسن علوان وبين رواية صوفيا، وتتجلى هذه العلاقة في ثنائية الموت والحياة التي تؤطر لهذا العمل، فالتيمات المتفرعة من الجذرين الرئيسيين تعكسان مراحل مهمة في حياة منشئ النص كما أنها تعبر عن وعيه وقصده، ومن هذا المنطلق جاء الاهتمام بالأفكار التي هي من صميم المنهج الموضوعاتي آلية دراستي لهذا البحث، وعبره تمكنت من كشف التيمات التي تعبر عن وعي منشئ النص، مما حفّز المتلقين على استيعاب أفكار النص التي تشير إليها هذه التيمات، ومن خلال هذا المنطلق تتجلى أبرز مميزات النص الأدبي وأنه يعكس تجربة المبدع، ويلقي الضوء على العلاقة المشتركة بين منشئ النص وذاته.

لقد حاولت في هذا البحث أن أضع شيئاً من نتاج علوان تحت مجهر الدراسة والتحليل لأكشف عن جوهر علاقته بأدبه عبر ثنائية الموت والحياة وما تفرع عنهما من تيمات في هذا الجانب مثلت في مجملها انسجاماً واتساقاً عبر حضور هذه الثنائية وما تفرع عنها، ومن أبرز آثارها البناء المتكامل في النص الذي يعكس الروابط الوثيقة بين التيمات والجذرين اللذين تفرعت عنهما، كما كشف هذا البحث عن تعالق هذه الثنائية دلاليًا مع البنية الروائية بكل تفاصيلها مما أنتج عملاً سرديًا متكاملًا من الناحية الفنية.

تعكس هذه الرواية واقعاً اجتماعياً معاشاً، تناول فيه منشئ النص بعض الجوانب الوجدانية المتصلة بالسياق الاجتماعي في بيئتين مختلفتين وهما الرياض وبيروت، لتجسد هذه الرواية حالة من أكثر الحالات مساساً بالمجتمع وهي الفقر، فعاش المتلقون تفاصيل عميقة جداً لحالة الإنسان المقبل على الموت وما يترتب على ذلك من حيثيات، ومن خلال أحداث الرواية وتفاصيلها التي اشتملت عليها وصلنا إلى الحالة النفسية التي تلف منشئ النص، وإلى هدفه من طرح هذه الموضوعات وهو جعل المتلقين يعايشون تلك التجارب التي مر بها في حياته وهذا من ضمن ما يكشفه النقد الموضوعاتي حيث يرى جان بيير ريشار أنه تعبير «عن الاختيارات المتمحورة في قلب الوجود الشخصي، حيث يتعامل مع الخلق الأدبي كتجربة وتحقيق للذات المجربة»⁽¹⁰⁷⁾.

وبعد دراستي لهذه الرواية تجلت لي بعض الأطر التي يمكن أن تكشف آفاقاً جديدة للبحث، ومن أبرزها دراسة مستويات السرد في رواية صوفيا، وتأثيرها على الأبعاد الدلالية في النص، حيث وظف علوان لغة السرد بمختلف مستوياتها وتقنياتها لتقديم ثنائية الموت والحياة في الرواية بطريقة متميزة جعلت حضور هذه الثنائية مقبولا لدى المتلقين، ومكنتهم من الولوج إلى أعماق الشخصيات وسبر أغوارها، وذلك مما جعل هذا الميدان مجالاً خصباً للبحث والدراسة من قبل المهتمين بالسرد.

الهوامش

- (1) د. حسين تروش، تفضلات الذات وعلاقتها بالآخر في شعر محمود درويش الشعري، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الطبعة الأولى، 1440هـ/2019م، ص 16.
- (2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1388هـ/1968م، مادة (موت)، ص 90.
- (3) السابق، ص 91.
- (4) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة (موت).
- (5) السابق، مادة (موت).
- (6) سورة يس، الآية 79.
- (7) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1406هـ/1986م، مادة (حيا).
- (8) د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1404هـ/1982م، ص 503.
- (9) د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 503.
- (10) أ.د. حسن النعمي، الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية «المشهد الثقافي 2»، الرياض، الطبعة الأولى، 1430هـ/2009م، ص 37.
- (11) عادل متنى خلف، الحب والموت محاور أساسية في حياتي - حوار مع محمد حسن علوان، صحيفة المنتصف العراقية، 13/10/2011م - 15/11/1432هـ.
- (12) د. أحمد علي محمد، جماليات الأسلوب في رسائل الصائب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مجلة جذور، الجزء 19، مجلد 9، محرم 1426هـ/مارس 2005م، ص 481.
- (13) أ.د. حسن النعمي، بعض التأويل-مقاربات في خطابات السرد، النادي الأدبي بالمشراكة مع المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، الرياض، الطبعة الأولى، 1434هـ/2013م، ص 119.
- (14) د. جميل حمداي، المفارقة وآلياتها في القصة القصيرة جداً، دار الريف للنشر والطبع الإلكتروني، تطوان، الطبعة الأولى، 1440هـ/2019م، ص 15.
- (15) د. أحمد علي محمد، جماليات الأسلوب في رسائل الصائب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مجلة جذور، الجزء 19، مجلد 9، محرم 1426هـ/مارس 2005م، ص 481.

- (16) د. محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1420هـ/1999م، ص 128.
- (17) محمد حسن علوان، صوفيا، دار الساقى، بيروت الطبعة الثانية، 1427هـ/2006م، ص 6.
- (18) السابق، ص 128.
- (19) السابق، ص 24.
- (20) د. محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 128.
- (21) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 7.
- (22) د. مجدي الخواجي، سردية الخوف-مقاربة نقدية في الرواية السعودية، النادي الأدبي بالشراكة مع مؤسسة الانتشار العربي في بيروت، الباحة، الطبعة الأولى، 1437هـ/2016م، ص 39.
- (23) انظر: د. مجدي الخواجي، سردية الخوف-مقاربة نقدية في الرواية السعودية، ص 38، 39.
- (24) الإسرائ، آية 85.
- (25) انظر: د. مجدي الخواجي، سردية الخوف-مقاربة نقدية في الرواية السعودية، ص 38، 39.
- (26) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 5.
- (27) أ.د. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة- الوجود والحدود، دار الأمان للنشر بالشراكة مع دار منشورات الاختلاف بالجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون ببيروت، الرباط، الطبعة الأولى، 1431هـ/2012م، ص 157.
- (28) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 74.
- (29) السابق، ص 92، 93.
- (30) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة بوزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، الطبعة الثانية، 1406هـ/1986م، ص 46.
- (31) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 92.
- (32) د. مجدي الخواجي، سردية الخوف-مقاربة نقدية في الرواية السعودية، ص 16، 17.
- (33) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 78.
- (34) السابق، ص 83.
- (35) السابق، ص 33.

- (36) السابق، ص 86.
- (37) السابق.
- (38) السابق، ص 88.
- (39) السابق، ص 37.
- (40) د. منى بنت عبدالله المفلح، البدايات والنهايات في القصة القصيرة السعودية، دار جامعة الملك سعود للنشر، (سلسلة الرسائل الجامعية 11)، الرياض، الطبعة الأولى، 1435هـ/2014م، ص 370.
- (41) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 18.
- (42) السابق.
- (43) السابق، ص 51.
- (44) انظر: السابق، ص 56، 57.
- (45) السابق، ص 47.
- (46) السابق، ص 53.
- (47) د. عبدالمجيد جحفة، دراسات دلالية في اللغة العربية-الأسوار والأحداث والزمن، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة اللسانية)، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1439هـ/2018م، ص 91.
- (48) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 41.
- (49) السابق، ص 42.
- (50) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: د.محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة (سلسلة ميراث الترجمة)، القاهرة، الطبعة الأولى، 1436هـ/2015م، ص 47.
- (51) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 29.
- (52) السابق، ص 41.
- (53) السابق، ص 12.
- (54) السابق، ص 23.
- (55) السابق، ص 29.
- (56) كامل الشناوي، بين الحياة والموت، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1419هـ/1998م، ص 38.
- (57) انظر: د.محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 1.

- (58) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 10.
- (59) السابق، ص 35.
- (60) السابق، ص 42.
- (61) السابق، ص 42.
- (62) السابق، ص 118.
- (63) انظر: د. محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 128.
- (64) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 11.
- (65) السابق.
- (66) السابق، ص 133.
- (67) السابق، ص 12.
- (68) السابق، ص 65.
- (69) السابق.
- (70) السابق.
- (71) السابق، ص 110.
- (72) السابق، ص 8.
- (73) السابق، ص 21.
- (74) السابق، ص 27.
- (75) السابق.
- (76) السابق، ص 92.
- (77) السابق، ص 92.
- (78) د. عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي-نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1411هـ/1990م، ص 33.
- (80) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 32.
- (81) السابق، ص 109.
- (82) السابق، ص 33.
- (83) السابق، ص 122.
- (84) عادل مثنى خلف، الحب والموت محاور أساسية في حياتي - حوار مع محمد حسن علوان، صحيفة المنتصف العراقية، 13/10/2011م - 15/11/1432هـ.

ثنائية الموت والحياة في رواية صوفيا محمد حسن علوان - مقارنة موضوعاتية

- (85) د. محمد عزام، وجوه الماس- البنيات الجذرية في أدب علي عقله عرسان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1419هـ/1998م، ص 31، 32.
- (86) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 26.
- (87) السابق، ص 35.
- (88) السابق، ص 133، 134.
- (89) السابق، ص 47.
- (90) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 56.
- (91) د. عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 368.
- (92) د. حميد لحداني، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، دون ناشر، فاس، الطبعة الثانية، 1435هـ/2014م، ص 41.
- (93) د. عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 40.
- (94) د. محمد عزام، وجوه الماس - البنيات الجذرية في أدب علي عقله عرسان، ص 20.
- (95) انظر: د. أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالشراكة مع المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، الرياض، الطبعة الأولى، 1432هـ/2011م، ص 15، 16.
- (96) د. طارق ثابت، النسق الشعري وبنياته-منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الطبعة الأولى، 1439هـ/2018م، ص 39.
- (97) د. عبدالكريم حسن، الموضوعية البنوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الأولى، 1403هـ-1983م، ص 52.
- (98) محمد حسن علوان، صوفيا، ص 24.
- (99) السابق، ص 47.
- (100) السابق.
- (101) السابق، ص 36.
- (102) السابق، ص 41.
- (103) السابق، ص 108.
- (104) السابق، ص 140.
- (105) السابق، ص 135.
- (106) د. محمد عزام، وجوه الماس- البنيات الجذرية في أدب علي عقله عرسان، ص 20.
- (107) د. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، الطبعة الأولى، 1409هـ/1989م، ص 35.

دواعي إيهام عتبة عنوان المنصف لابن وكيع التنيسي

محمد بن سعد القحطاني (*)

المقدمة:

يشكل العنوان محوراً رئيساً في التعريف بمحتوى الكتاب الذي يقدمه مؤلفه للمتلقي، وهو المرآة التي يحكم له أو عليه حكماً انطباعياً أولياً، فهو الخصم والحكم. والعنونة في أصلها التي وضعت، لها علامة فارقة في السلامة والصحة عن متاهات الخلط والتوهم فيما بين الخارج والداخل، إلا أنك تقف على عنونة لبعض المدونات في النقد القديم المتصلة بقضية السرقات الشعرية، تخالف في جملتها ما تحمله في طياتها من سياقات لا تتصل بما دوّن في العنوان؛ ومنها كتاب المنصف للسارق والمسروق منه لابن وكيع التنيسي الذي هو محل الدراسة.

وتسعى هذه الدراسة النقدية لمعالجة دواعي إيهام العنوان في كتاب المنصف؛ إذ إن العنوان يمثل العتبة الرئيسة الأولى المؤثرة على المتلقي، فله كينونته التي يفصح عما بداخل المدونة، فيه تتنظم أجزاء العناوين الفرعية تبعاً لعبة العنوان الأم، وتتساق

مفردات النصوص الشارحة داخل الكتاب تحت مظلتها التي تفصح عن مراده، وتثبت مدلولاته. فهل كانت العنونة لكتاب المنصف إغواءً متناهياً للمتلقي؟ وهل جاءت النماذج تدعيماً لخلاف الإنصاف المؤمل من ابن وكيع في المنصف؟ ثم لماذا كان اختيار هذا العنوان الذي يوقع ابن وكيع في دائرة التهمة من ادعائه للإنصاف من غير مبرر يستدعيه، وكأنه يشكك في تحقيقه أثناء عرضه؟ وما موقف النقاد في عنوان المنصف قديماً وحديثاً؟

ولأجل هذه التساؤلات وغيرها قمت بدراسة موضوع البحث، ومهدت لهذه الدراسة النقدية بحديث عن مفهوم العنوان، ووظيفته، وقيمة كتاب المنصف النقدية، ثم انتقلت بعد ذلك لعرض دواعي الإيهام في تسمية المصنّف بالمنصف؛ وجعلتها في خمسة دواع أصيلة؛ هي: شهرة المتنبي وتفوقه، وتعالى أبي الطيب في شعره وشخصه، والادعاء بالتزام المنهج، والتعصب لرأي الخصوم، والتحامل في الأسلوب، كما أوردت عدداً من الشواهد الدالة على الإيهام في عنونة ابن وكيع لكتابه، وختمت بأهم النتائج التي خرج بها البحث. وقد اعتمدت على المنهج الوصفي والتحليلي في دراسة موضوع البحث الذي تشكّل في دواعي إيهام عتبة عوان كتاب المنصف، وتفتنّ إليه عدد من النقاد القدماء والمعاصرين.

التمهيد:

• مفهوم العنوان:

يذكر ابن منظور (711هـ) أن العنوان في اللغة يعني الأثر، وكلما استدلت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوانٌ له، والعنوان سمة الكتاب⁽¹⁾.

وقد عرّفه اصطلاحاً بعض النقاد القدماء؛ ومنهم أبو بكر الصولي (335هـ)؛ إذ قال: «العنوان العلامة؛ كأنك علمته حتى عُرِفَ بذكر من كتبه، ومن كُتِبَ إليه»⁽²⁾. ويبين الكلاعي أن أصل العنوان هو ما دل على الشيء، وقد سُمِّيَ عنواناً؛ لدلالته على غرض الكتاب، ودلالته أيضاً على الكتاب نفسه؛ ممن هو، وإلى من هو⁽³⁾.

أما النقاد المعاصرون؛ ومنهم لوي هويك الذي يعد أحد أكبر المؤسسين المعاصرين لعلم العنونة فيعرف العنوان بأنه: «مجموعة العلامات اللسانية؛ من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص؛ لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»⁽⁴⁾. كما يعرفه عبد القادر رحيم بأنه: «علامة لغوية تعلو النص؛ لتسمه وتحدده، وتُغري القارئ بقراءته»⁽⁵⁾. ولعلّ في التعريف الأخير وضوحاً لماهية العنوان الذي يتصدّر أغلفة المدونات والكتب، فهو علامة يُكسب المضمون سمة محدّدة تميزه عن غيره، ويُعرف من خلاله المؤلّف، ومن هنا تكمن أهمية العنونة الرئيسة للكتاب؛ فهي الباعث المحفّز على اقتنائه، وقد تكون سبباً في البعد عنه.

• وظيفة العنوان:

يمثل العنوان نقطة الانطلاقة الأولى لفهم مدلولات السياق الداخلي، وهو العتبة الأولى للنص الموازي، والبداية الحقيقية لفهم الفكرة العامة التي يحملها الكتاب، فالنص يعمل وفق ما يشير إليه العنوان، فمنه يبدأ وإليه ينتهي، وكل ما في المضمون هو في حقيقة الأمر تفسير للعنوان الرئيس، ومن هنا وعى النقاد أهمية العنوان بوصفه العتبة المثيرة للقراءة، بل يُعد من أهم العتبات الموازية للنص؛ إذ له وظائف متعددة تحدّد دوره العلائقي مع محتواه؛ لعل من أهمها ما يأتي:

1. الوظيفة التعيينية:

ويُقصد بها تعيين الدال على المدلول، بوصف العنوان مفتاحاً مفصلاً عن مكونات النص الداخلي، وقد أشار الجاحظ (255هـ) إلى شيء من هذا في قوله: «وقد يكتب من له مرتبة في سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه»⁽⁶⁾. كما نصّ جيران جينيت على هذه الوظيفة، وعدّها الوظيفة الأولى للعنوان؛ إذ هي ضرورة لا بد من حضورها في أي عنوان، بخلاف الوظائف الأخرى التي تعد اختيارية، ولذلك فإن تسمية الكتاب تعني تعيينه، وعليه فإن الكاتب ملزم باختيار اسم لكتابه؛ ليتداوله القراء⁽⁷⁾.

2. الوظيفة المضمونية:

وهي الكاشفة عما بداخل النص من مضامين ينبئ عنها العنوان. وقد أشار إلى هذه الوظيفة هويك في تعريفه للعنوان:

حيث يفصح عن مضمونه الجمالي؛ أي: ما يحمله العنوان من دلالات على النص؛ لجذب المتلقين⁽⁸⁾. كما بين قيمة هذه الوظيفة جينيت؛ ضمن الوظيفة الوصفية؛ إذ يقول: «وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان»⁽⁹⁾. ولا شك أن مباينة العنوان الخارجي لنصه الداخلي يقود إلى انتقاد المؤلف الذي أخلّ بهذه الوظيفة المهمة للعنوان، وعليه تتبين قيمة هذه الوظيفة في مطابقة عتبة العنوان لمدلوله الذي يفسّره ولا يعاكسه.

3. الوظيفة التأثيرية:

وتعني مدى ما تحقّقه العنونة على أغلفة الكتب من إغراء للمتلقى؛ لتحدث تأثيراً عليه. وهي عتبة للمفاوضات بين القارئ والنص، يؤسس فضاء للغواية كما يقول الدكتور خالد حسين⁽¹⁰⁾؛ إذ يتمتع العنوان بموقع مكاني إستراتيجي خاص، وهذه الخصوصية في موقعه تهبه قوة نصية لأداء وظائفه⁽¹¹⁾، ولذلك فكثير من العنوانات تكون الشرارة الأولى التي تغري المتلقي نحو القراءة والانجرار⁽¹²⁾. ومع هذا فإن جيران جينيت يشكك في نجاح هذه الوظيفة، وي طرح سؤالاً: أليكون العنوان سمساراً للكتاب، ولا يكون سمساراً لنفسه؟ لذا لا بد من النظر في لعبة الإغراء التي تبعدنا عن مضمون العنوان⁽¹³⁾. وبالفعل فما أشار إليه جينيت يكاد ينطبق على بعض العنوانات المفارقة لمضامينها، فتوقع المتلقي في أزمة التلقي لنصوص أخرى تخالف العنوان الذي دَوّن على الأغلفة، وهنا يقع الإيهام في العنوان بدواع متعددة تختلف باختلاف مقاصد

مؤلفيها.

• قيمة المنصف النقدية:

يعدّ كتاب المنصف للسارق والمسروق منه لابن وكيع التنيسي (393هـ) أحد أهم المؤلفات النقدية القديمة في القرن الرابع الهجري، والتي اعتنت كثيراً بقضية السرقات الشعرية، وتتبع سرقات المتنبي، مع تقويم هذه السرقات التي استعرضها من ديوان أبي الطيب. وقد ذكر ابن وكيع منهجه النقدي في التعامل مع سرقات المتنبي في مقدّمة كتابه بقوله: «وسأدُلُّ أولاً على استعمال القدماء والمحدثين أخذ المعاني والألفاظ، ثم أعود إلى تنخل شعر أبي الطيب ومعانيه، وإثبات ما أجده فيه من مسروقات قوافيه التي لا يمكن فيها اتفاق الخواطر ولا تساوي الضمائر؛ لأن ذلك يسوغ في النزر القليل، ويمتنع في المتواتر الكثير. وسأنصفه في كل ذلك، فما استحقه على قائله سلّمتهُ إليه، وما قصّر فيه لم أدع التنبيه عليه»⁽¹⁴⁾. كما بدأ في مقدمة كتابه باستعراض أنواع السرقات؛ المحمودة والمذمومة، ثم انتقل للحديث عن فنون البديع، وبعد ذلك تفرّع لتتبع سرقات المتنبي إلى آخر الكتاب.

وقد اتخذ ابن وكيع المنهج التقريري الذي يُعنى فيه بالتقسيمات عناية كبيرة، كما أنه «عنى نفسه في استخراج بعض هذه التقسيمات عنوة، حتى إنها لا تثبت أمام منطق العلم»⁽¹⁵⁾. إن غاية المنصف الأولى إبراز سرقات أبي الطيب المتنبي كما قال الدكتور إحسان عباس، وفي سبيل تحقيق هذه الغاية اتبع خطة منظمة عند التطبيق؛ إذ تناول ديوان المتنبي قصيدة إثر قصيدة

حسب تسلسلها التاريخي؛ ليقنعنا المنصف بأن ابن وكيع قام بجهد مضمّن وعمل منظم⁽¹⁶⁾. وعلى الرغم من اعتناء المنصف بدراسة المعركة النقدية حول المتنبي إلا أنه اشتمل على قضايا نقدية متعددة، لها جانب كبير من الأهمية في النقد القديم⁽¹⁷⁾.

دواعي الإيهام في عتبة عنوان المنصف:

للعنونة أهمية كبرى في مجال الدراسات النقدية، ولها اهتمام بالغ عند النقاد القدماء والمعاصرين؛ إذ تمثل العتبة الأولى لتقديم المحتوى، والإغراء المانع الذي يقود المتلقي للاطلاع على الكتاب، فالعنوان هو الدال الذي يشي بالمدلول. وله أيضاً قيمة في إنتاجيته الدلالية التي «يؤسس سياقاً دلاليّاً يهيئ المستقبل لتلقي العمل»⁽¹⁸⁾. ولم تظهر العناية بهذا المصطلح (العنوان) إلا بظهور علم السيميائ في القرن العشرين؛ إذ «أولاه عناية خاصة، وعدّه نواة صلبة ومنطلقاً أساسياً لإنتاج الدلالة وتأطير التفاعلات التواصلية، واحتضان قدرات الإنسان الإبداعية ورؤاه الفنية والجمالية والفكرية»⁽¹⁹⁾.

وتختلف الرؤى النقدية في القديم والحديث حول كتاب المنصف، ومدى تحقق العنوان الموسوم لهذا العمل مع المنهج النقدي التطبيقي الذي أشاعه ابن وكيع في مضمون المنصف، والذي نصّ على عنوان كتابه في مقدمته بقوله: «وقد عرّفك الآن وجوه السرقات؛ محمودها ومذمومها؛ لتسلم من الحيف عليه، وتقضي بما له وعليه، مما أوجبه حكم السرقات من الإنصاف، ولقبنا كتابنا المنصف؛ لما قصدنا من إنصاف السارق والمسروق

منه»⁽²⁰⁾. فهل التزم ابن وكيع بما أفصح عنه في عنوانه من الإنصاف في عرض الفكرة ومعالجة القضية التي كانت مثار جدل حول سرقات أبي الطيب في ذلك العصر؟ أم أنه أراد أمراً آخر أبعد عن مفهومه المعنون إلى أمر قد يتفق ومراده من تقصّي سرقات المتنبي في ديوانه بما يخدم رؤاه التي يظهر فيها التحيز ضد أبي الطيب؟

لقد انشغل عدد من النقاد القدماء والمعاصرين في تقويم عمل ابن وكيع في كتابه المنصف، وانقسموا في تقويم كتابه، غير أن أكثر النقاد يلتقون في الرأي على تحامل ابن وكيع التنيسي في خطابه النقدي على أبي الطيب المتنبي؛ لما يحويه من سياقات ودلالات تشير إلى التحامل والتحيز، لذا سنقف على أهم تلك الدواعي للإيهام في عنوان المنصف الذي وسمه ابن وكيع لكتابه؛ ولعل من أهمها ما يأتي:

أولاً: شهرة المتنبي وتفوّقه:

بلغ المتنبي شهرة عظيمة في عصره، فاقت غيره من الشعراء المعاصرين له، بل وتعدت أوائل الشعراء المجيدين، فقد بالغ أنصاره في تقديمه وتفضيله، ونسبوا إليه كل إحسان وتجويد، حتى أوغروا عليه قلوب أعاديته وخصومه، مما أثار حركة نقدية جديدة عقب الحركة النقدية السابقة بين الطائيين، فكان الشاعر المتنبي وحيد هذه الخصومة التي أثارها شاعريته العظيمة في نفوس أنصاره وأعدائه.

وهذه الشهرة التي نالها أبو الطيب المتنبي على غيره من

الشعراء وتفوقه عليهم هي أول داع من دواعي الإيهام في عنوان المنصف؛ إذ كان ابن وكيع شاعراً⁽²¹⁾، ولم يحظ من الشهرة والمكانة بين الشعراء مثلما حظي المتنبي، فإيهام المتلقي بعنوان المنصف حاصل من هذا الداعي الذي فرضه العصر الذي يعيش فيه أبو الطيب على ابن وكيع الشاعر الذي لم يرتض منهج المتنبي الشعري، مما يعني أنه سيكون في خصام معه.

لقد نص ابن وكيع في مقدمة المنصف على سبب تأليفه للكتاب؛ إذ رأى تعظيم أنصار المتنبي لشعره، ونسبة الإبداع في المعاني إلى نتاج فكره، وأنه مبتدع غير متبع، «ولا كان لشيء من معانيه سارقاً، بل كان إلى جميعها سابقاً، فادعوا أن ذلك ما ادعاه نفسه على طريق التناهي في مدحها، لا على وجه الصدق عليها، فقال:

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مَقُولُ
وهذا تناهٍ ومبالغة منه كاذبة»⁽²²⁾.

ثم يعقّب ابن وكيع على داعي التأليف ببيان مكانة المتنبي صراحة؛ إذ يقول: «قال أبو محمد: فأقول والله الموفق للصواب: إن القوم لم يصفوا من أبي الطيب إلا فاضلاً، ولم يشهروا بالتقريض منه خاملاً، بل فضلوا شاعراً مجيداً وبليغاً سديداً، ليس شعره بالصعب المتكلف ولا اللين المستضعف، بل هو بين الرقة والجزالة، وفوق التقصير ودون الإطالة، كثير الفصول قليل الفضول. لكنه بعد هذا لا يستحق التقديم على من هو أقدم منه عصراً، وأحسن شعراً؛ كأبي تمام والبحتري وأشباههما...»⁽²³⁾. وهذا اعتراف من ابن وكيع بمكانة المتنبي في نفسه بأنه شاعر عظيم في عصره،

فقد جمع لأبي الطيب أوصافاً في شعره تؤكد منزلته الرفيعة على غيره، ومع هذا لم يرتض تقديمه كما فعل أنصاره على المتقدمين من الشعراء، بل اكتفى بتفضيله على شعراء زمانه كما هو واضح من سياق قوله.

وإذا ما تجاوزنا داعي التأليف الذي ذكره ابن وكيع، فإن الكتاب في أصله إنما هو ردّ شاعر مغيظ على بعض المتعصبين لشعر المتنبي؛ إذ كانت إقامته في مصر سبباً لوجود المعجبين بشعره، وكان لهؤلاء تلاميذ يدرسون شعره، ففضلوه على الشعراء المتقدمين، وخلقوا جواً لا يستريح إليه ابن وكيع، ولا يلائم ما يرجوه من شهرة في الشعر⁽²⁴⁾.

لقد بلغت ثقافة أبي الطيب المتنبي منزلة عالية؛ إذ كانت ثقافته لغوية، وأدبية، ونقدية، يشهد له من عاصره وناصره، حتى من ناصبوه العداء، وألفوا كتباً في نقد شعره، اعترفوا بثقافته الواسعة⁽²⁵⁾؛ ومنهم الحاتمي الذي شهد له بالفضل والعلم؛ إذ يقول في موضع من رسالته موجهاً خطابه للمتنبي: «أتراك مع فضلك وتوسعك في أدبك لم تطالع كتاب الفصيح»⁽²⁶⁾.

ويذكر محمود محمد شاكر أن من اطلع على شعر المتنبي في صباه يجد «آثاراً كثيرة تدل على ما قرأ أبو الطيب، وما سمع من كتب الفقه والحديث والتفسير والجدل والمنطق والملل والنحل والتاريخ وسير الأوائل والأنبياء الماضين، وغير ذلك مما كان من علوم عصره، وقد أحاط بكثير من ذلك واستوعبه، ونظر فيه نظر المتفكر المتدبر، ولولا ذلك لما ولع بذكره في شعره، ولما دار

على غير إرادة منه فيما نظن»⁽²⁷⁾. ولذلك كان تأثير هذه الثقافة المتنوعة التي اكتسبها المتنبي عظيماً في نتاجه الشعري؛ إذ امتاح المعاني الدقيقة لبعض شعره مما قرأ وسمع ووعى بقلبه وعقله، وقد يصعب على المتلقي فهمها إلا بالفكر والروية، فنال بذلك شهرة وتوقفاً على شعراء زمانه وغيرهم.

وعلى الرغم من مكانة المتنبي العلمية التي حظي بها، وأقر له أنصاره وخصومه، إلا أن ابن وكيع يرى غير ذلك؛ إذ ينتقص من قدر علمه في العربية وينفيها عنه؛ فيقول: «ولم يكن علمه بالعربية طائلاً؛ دليل ذلك ما أخبرك به عن شيخنا أبي الحسن المهلبى - رحمه الله - فإنه ذكره لي فقال: كان شاعراً، فقلت له: ولم يكن عالماً، قال: لا، ولا سيما بالعربية»⁽²⁸⁾. ولا شك أن هذا الرأي الذي ذكره ابن وكيع يخالف جملة الآراء التي أقرت لأبي الطيب المتنبي فيما تحصله من معرفة بالعربية وعلومها، وواضح من قولهما التعصب على المتنبي الشاعر؛ لما وصل إليه من مكانة عالية في الشعر.

وفي المقابل أورد ابن وكيع نصاً لأحد المعجبين بثقافة المتنبي، والمناصرين لشعره؛ إذ يقول: «قال أبو محمد: وأنا أعرف رجلاً تزيد محبة أبي الطيب على محبته أمه وأباه، وقد ذكره فقال: أما اللغة فكان فيها إماماً لم تضرب العرب بعصى إلا وعنده منها خبر، وأما الشعر فإنه لسان الزمان لا ينطق أو يستأذنه، وأما النحو فهو فيه على مذهبه، في النحو نحوي، فرأيت قد بالغ في الصفتين وجعله مدحاً على شريطة تريد تفسيراً، فسألته عن المعنى في قوله، قال: ما كان يعتقد في النحو إلا معرفة الإعراب التي يصل بها إلى الصواب، بغير

تعليل له، وهذا هرب من السؤالات، وتسلم من إقامة الدلالات، وفيما أوردناه مقنع، ثم نرجع إلى موضع التأليف⁽²⁹⁾. وكما نرى فإن ابن وكيع في ختمه لسياق الخبر ينهيه على ما يريد؛ من إثبات قصور المتنبي في العربية، رغم أنه ألمح إلى الإقرار بمكانة أبي الطيب في هذه العلوم، إلا أن في بعضها مبالغة لا يراها، وهذا يناقض رأيه السابق مع شيخه المهلب في نفي المعرفة بعلوم العربية!

ويبين الدكتور إحسان عباس موقفه من نقد ابن وكيع في كتابه المنصف؛ إذ يقول: «ولسنا نقول إن ابن وكيع لم يدفع بالنقد الأدبي إلى الأمام، ولكننا نقول إنه كان محكوماً في نقده بملاحظات المعجبين والأنصار، مقيداً بكونه شاعراً ذا مذهب في الشعر والحياة مخالف لمذهب أبي الطيب، مغيضاً بسبب عدم التوازي في الشهرة، ولذلك أقام مقاييسه على نظرة متفاوتة»⁽³⁰⁾. وهذا ما يؤكد أن شهرة المتنبي وتفوقه على شعراء زمانه يعد داعياً من دواعي الإيهام في عنوان المنصف؛ إذ خالف ابن وكيع في عنوانه مضمون ما بداخله على الإجمال.

ورغم الانتقادات التي أوردها ابن وكيع في المنصف، إلا أنه يقر لأبي الطيب المتنبي في أكثر من موضع بالإجادة والإحسان في بعض أبياته؛ اعترافاً منه بمكانته الشعرية؛ ومنها قوله⁽³¹⁾:

إِنْ حَلَّ فَارَقْتَ الْخَزَائِنَ مَالَهُ أَوْ سَارَ فَارَقْتَ الْجُسُومَ الرُّوسَا
يقول ابن وكيع عن هذا البيت: «هذا كلام مليح النظام، مستوفي الأقسام، ذكر حال حلوله في سلمه وحال مسيره في حربه، وهو من قول أبي نواس:

فَيَوْمٌ لِلْحَاقِّ الْفَقِيرِ بِذِي الْغَنَى وَيَوْمٌ رَقَابُ بُوكَرْتٍ لِحَصَادِ»⁽³²⁾.

ويلحظ هنا أن ابن وكيع يتبع ثناء بما يفسده؛ إذ يذكر أن هذا المعنى أخذه المتنبّي من أبي نواس؛ رغم أن المعنى ليس مختصاً به أحد، فوصف الممدوح بالسخاء والعطاء والشجاعة والقوة معان مستعملة متطابقة بين الناس.

وفي موضع آخر نجد ثناء ابن وكيع على أحد أبيات المتنبّي المفردة التي يقول فيها⁽³³⁾:

إِذَا لَمْ تَجِدْ مَا يَبْتَغُ الْفَقْرَ قَاعِدًا فَقُمْ واطْلُبِ الشَّيْءَ الَّذِي يَبْتَغِي الْعُمْرَا

يقول ابن وكيع: «وهذا بيت جيد، وفيه مطابقة من القيام والقعود، وفيه من ترديد اللفظ في (يبتر) ما يستحسن، ولكن لا أحب لشاعر قادر على الكلام محكم في النظام أن يعمل بيتاً مفرداً بغير ثان، فإذا فعل هذا فينبغي أن يكون البيت باهراً ومعناه نادراً... وما كان يعجزه مع قدرته على الشعر أن يكون لهذا البيت أبيات تليه في معناه، ومن مفرداته قوله:

في الصدق مندوحة عن الكذب والجِدُّ أَوْلَى بِنَا مِنَ اللَّعِبِ
هذا فارغ ولو جاء بقصيدة مثله لوجب طرحها»⁽³⁴⁾.

وقد أتبع ابن وكيع هذا الثناء لبيت المتنبّي بما يشينه مرتين؛ ففي تعقيبه على البيت الأول يطلب من أبي الطيب بيتاً آخر معه؛ لأنه ليس من الأبيات المبهرة النادرة ليكون مفرداً لوحده وهذا ما يعيبه كما يقول، والثانية ذكره لبيت مفرد أيضاً بعد هذا البيت، وهو من الأبيات الفارغة المعنى؛ إذ ليس له معنى يرفع من قيمته كما ترى، وقد عدل ابن وكيع عن منهجه بعدم ذكر الأبيات الفارغات التي وعد بعدم الوقوف عندها في مقدمة المنصف من منهجه

في نقد أبيات المتنبي، ومع ذلك وقف عند هذا البيت، وعابه على معناه الفارغ.

ثانياً: التعالي في شخصه وشعره:

ومن دواعي الإيهام في عتبة عنوان المنصف التعالي في شخص أبي الطيب المتنبي وشعره، وهذا له أثره الكبير على خصوم المتنبي؛ ومنهم ابن وكيع التنيسي؛ إذ رأوا في شعره وشخصه تعالياً لم يُعهد من شاعر قبله، رغم اعترافهم بمنزلته الشعرية بين شعراء عصره، لكن هذه الأنا الحاضرة في معية أبي الطيب أوغرت نفوس خصومه عليه، وجعلت شعره ميداناً فسيحاً عندهم لدراسته وتتبع عثراته وهفواته، فكان هذا الداعي في إيهام عنوان المنصف حاضراً عند ابن وكيع، فجاء المنصف تطبيقاً عملياً في دراسة سرقات شعر أبي الطيب، ومحاولة إثباتها في معظم شعره.

لقد صدم المتنبي الذائقة العامة مرتين؛ مرة بشخصه المتعالي، وأخرى بجرأته في الشعر؛ من خلال مبالغاته وتجاوزاته، وانتحاله لأراء فلسفية غريبة، واستخفافه بأصول مخاطبة الممدوحين، وتصرفه باللغة تصرفاً مستبداً، ولذلك أراد خصوم المتنبي تحطيم شعره؛ انتقاماً من شخصه وتعاليه، وكان أكثرهمهم التأكيد على أن شعر أبي الطيب مرقعة مصنوعة من شعر الآخرين⁽³⁵⁾.

وإذا رجعنا إلى شعر أبي الطيب المتنبي، فإننا سنقف على شيء من هذا التعالي الحاضر في شعره؛ ومنه قوله⁽³⁶⁾:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمنت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاه ويختصم

في البيت الأول يبدو التعالي واضحاً، لذا سنقف عند تعاليه في بيته الثاني على المتلقي لشعره؛ إذ يشير إلى إشكال معانيه وخفاء مقصده وراء أبياته، فهو يريد إشغال المتلقي بالبحث عن مراده مما يقول، وقد أحال تفسير شعره إليهم، ولا يكون ذلك إلا بتعددية القراءات الذوقية لمعاني شعره، وهذا ما يريده المتنبي من هذا التعالي؛ حيث يصنع شعره للمتلقي الذي يفسّر ما يقول بحسب إدراكه ووعيه.

وابن وكيع واحد من النقاد المتلقين الذي أعادوا قراءة ديوان المتنبي؛ بحثاً عن سرقاته، واستخرجاً لأصول هذه السرقات التي يراها مما اطلع عليه من أشعار الأوائل والمعاصرين للمتنبي. وقد أدرك ابن وكيع صعوبة بعض معاني أبي الطيب، فها هو عند تتبعه لأحد أبيات المتنبي في قوله⁽³⁷⁾:

مَنْ يَهْتَدِي فِي الْفَعْلِ مَا لَا تَهْتَدِي فِي الْقَوْلِ حَتَّى يَفْعَلَ الشُّعْرَاءُ
يقف عنده شارحاً معناه بقوله: «من يهتدي إلى ما لا يهتدي الشعراء إليه في القول حتى يفعل، كأنه إذا رأت الشعراء محاسن قوله اهتمت به... وكلام أبي الطيب أخفى وأصعب»⁽³⁸⁾. يريد صعوبة الوصول إلى المعنى في هذا البيت؛ إذ يخالف أبو الطيب غيره من الشعراء بهذه الميزة التي تحتاج بعض معانيه إلى طول مدارسة وجهد للوقوف على المعنى المراد.

وقد ذكر هذا ابن وكيع عند تتبعه لمعنى بيت آخر للمتنبي الذي يقول فيه⁽³⁹⁾:

يَجِلُّ عَنِ التَّشْبِيهِ لَا الْكُفُّ لُجَّةٌ وَلَا هُوَ ضَرْغَامٌ وَلَا الرَّأْيُ مَخْدَمٌ

يُعلق ابن وكيع بقوله: «فإن كان قول أبي الطيب مفهوماً أنه إذا قال: (يجلّ عن التشبيه)، فكل ما أورده معلوم أنه دونه، ولكن لم يشرح شرحاً شافياً، ووكلنا إلى معرفة قصده بالتأمل»⁽⁴⁰⁾. وفي ظني أن هذا إطراء من ابن وكيع على نفسه التي استطاعت تتبع معاني أبي الطيب على ما في بعضها من خفاء وصعوبة.

وكان المتنبي إذا سئل عن شعره أجاب سائله بالازدراء والازورار والتعالي والثقة⁽⁴¹⁾. ومما يروى من تعالي أبي الطيب على المتلقي أنه إذا سئل عن معنى بيت له أحال الإفادة عن المعنى المراد إلى صديقه ابن جني (392هـ)؛ إذ يقول: «لو كان صديقنا أبو الفتح حاضراً لفسره»⁽⁴²⁾، وهذه نبرة من تعاليه لا تروق لخصومه. وقد علّل الثعالبي (429هـ) سبب تعالي المتنبي عند مخاطبة الممدوح بمثل ما يخاطب به غيره؛ وذلك بقوله: «وهو مذهب له تفرد به، واستكثر من سلوكه؛ اقتداراً منه وتبحراً في الألفاظ والمعاني، ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء، وتدرجاً لها إلى مماثلة الملوك»⁽⁴³⁾.

إن من يقرأ ديوان المتنبي كله يجده «تياًهاً يتسامى بنفسه على كل ممدوح، ويتعالي على كل أهل عصره، ولا يفتأ يوسع الشعراء من سخريته وهو قد قطع أرزاقهم، وألوى بهم وبذكرهم، وكلامه كلام الواثق الذي لا يداخله الشك، ولا يُروّعه الكذب، ولا يردّه الافتراء...»⁽⁴⁴⁾.

ومن أبيات تعاليه قوله⁽⁴⁵⁾:

لا بقومي شَرَفْتُ بل شَرَفُوا بي وبِنَفْسِي فَخَرْتُ لا بِجَدودي
وبهم فَخَرْتُ كل مَنْ نطق الضَّا دَ وَعَوِذُ الجاني وَغَوْتُ الطَّرِيدِ

وكذلك قوله⁽⁴⁶⁾:

فَلَمَّا رَأَيْتُ مُقْبِلًا هَزَّ نَفْسَهُ إِلَيَّ حُسَامٌ كُلُّ صَفْحٍ لَهُ حَدٌّ
فَلَمْ أَرْ قَبْلِي مَنِ مَشَى الْبَحْرُ نَحْوَهُ وَلَا رَجُلًا قَامَتْ تُعَانِقُهُ الْأُسْدُ

فهذه الأبيات وغيرها مما يدور في معنى التعالي في شخص المتنبى وشعره أثارت عليه خصومه؛ فأوصدوا سهامهم عليه؛ بتتبع هفواته وعثراته التي لا يسلم منها شاعر، لذلك أعاد ابن وكيع قراءة ديوان المتنبى بيتاً بيتاً؛ لاستخراج ما فيه من سرقات وهنات؛ ولو أنه وضع عنواناً آخر لكتابه بدلاً عن المنصف لكان هذا أسلم له من ادعاء الإيهام في عنوان المنصف الذي يكاد يكون شاهداً على مباينة الإنصاف منه لمضمون مؤلفه.

ثالثاً: الادعاء بالتزام المنهج:

وهذا داع آخر من دواعي إيهام عنوان المنصف؛ يظهر في الادعاء بالتزام المنهج الذي أبان عنه ابن وكيع في مقدمة كتابه؛ إذ وضع عدداً من المعايير المنهجية التي ألزم بها نفسه في تعقب سرقات المتنبى؛ إذ يقول: «ثم قد حسن الآن أن أورد ما قدمت الوعد به من شرح ما أخذه أبو الطيب، ولا أشرح إلا ما يقع فيه المعنى الذي لو كان له وقع لمثله جماله، وحسن به مقاله، أو ما قارب ذلك. فأما الأبيات الفارغات والمعاني المكررات المرددات فإني لا أشتغل بإيرادها، ولا أطيل الكتاب باعتمادها، ولكني أخاف أن يظن بنا غفلة عنها لا تتجاوز لها، فأحتاج إلى إيراد شيء من ذلك؛ خوفاً مما ذكرت لك، ولا يكون في غاية الفراغ من معنى يتعلق به، فإذا كان أبو الطيب يسهل عليه أخذ غير فائق ولا رائق لم نغفل عما اهتم

به، على أنني لا أذكر المعاني التي قد كثرت الشعراء استعمالها، وواصلت استبذالها...»⁽⁴⁷⁾.

لكن ابن وكيع لم يلتزم ببعض هذه المقاييس التي ذكرها، فتجاوزها ولم يلتفت إليها؛ ومن ذلك حديثه عن المعاني المشتركة المتداولة؛ إذ يتهم المتنبي فيها بالأخذ، ويحاول أن يستخرج لها أصولاً فيردها إليها، وكثير من مثل هذه الاتهامات في ثانيا المنصف⁽⁴⁸⁾. وهذا ما جعل ابن رشيق (456هـ) يقترح في عنوان كتاب ابن وكيع الموهوم، وينفي عنه الإنصاف⁽⁴⁹⁾.

إن العنوان له دلالة بمقصدية الكاتب؛ إذ يفصح عنها، لذا فالعلاقة بين العنوان والكاتب علاقة قصدية تحمل بعداً ذاتياً للمؤلف، بما تحويه هذه القصدية من انفعالات وأحاسيس؛ ليدو العنوان مطية لمقصد الكاتب⁽⁵⁰⁾. غير أن هذه المقصدية - فيما يبدو - عكسية في عنوان المنصف؛ حيث الإيهام يبدو ادعاء في التزام المنهج والعدالة في الكشف عن سرقات المتنبي، وهو ما لم يتحقق على العموم في منصف ابن وكيع التنيسي. ويؤيد هذا الأمر ما ذكره إحسان عباس؛ إذ يقول عن ابن وكيع في منصفه: «غير أنه يخالف الحاتمي في أنه أقلّ منه اندفاعاً وانفعالاً، يتناول الأمور في هدوء يوهم بالموضوعية، ويحاول أن يقصر حديثه على السرقة»⁽⁵¹⁾.

ويوضح بلاشير أن كتاب المنصف «مجرد من الطرافة بقدر إساءة التسمية، ويشبه من جميع الوجوه رسالة الصاحب بن عباد، ويُعنى هذا الكتاب الذاتي المحض بالتفاصيل، وأحياناً بالكلمة، فقد اكتشف المؤلف سرقات في كل مكان»⁽⁵²⁾. كما يتفق الدكتور

محمد مصطفى هدارة في ابتعاد ابن وكيع كثيراً في المنصف عن الدراسة الموضوعية المنهجية في كتابه الذي اتسم بالتحيز الشديد على أبي الطيب المتنبى⁽⁵³⁾. وبعد هذا الجهد من ابن وكيع في تتبع سرقات أبي الطيب يصل المتلقي إلى أن شعر المتنبى نوعان؛ «شعر فارغ لا يوقف عنده، وشعر غير فارغ وهو يمثل المعاني المشتركة بينه وبين غيره من الشعراء»⁽⁵⁴⁾.

ومن شواهد ابن وكيع التي خالف فيها منهجه بتتبعه للمعاني المتداولة في شعر أبي الطيب المتنبى؛ وذلك في قوله⁽⁵⁵⁾:

من يَزُرُهُ يَزُرُ سُلَيْمَانَ فِي الْمُلْكِ كَ جَلالاً وَيُوسُفاً فِي الْجَمالِ
يَعْلُقُ ابْنُ وَكَيْعٍ عَلَى هَذَا الْبَيْتِ بِقَوْلِهِ: «هذا معنى متداول، فأما صدره فمن قول أبي العتاهية:

فَكَّرْتُ فِي مُلْكِ هَارُونَ فَذَكَّرَنِي فِي الْأَرْضِ مُلْكُ سُلَيْمَانَ بْنِ دَاوُدَ
وعجزه من قول أبي تمام:

لَمْ تَجْتَمِعْ فِرْقَ الْحُسْنِ الَّتِي افْتَرَقْتُ مِنْ عَهْدِ يُوسُفَ حَتَّى اسْتَجْمَعْتُ فِيهِ
ولكنه قد استوفى الطويل في الموجز القليل»⁽⁵⁶⁾.

فملك سليمان، وجمال يوسف، من المعاني المتداولة بين الناس، وقد أخرج من درسه النقدي تتبعه لسرقات المتنبى في المعاني المشتركة، لكنه - فيما يبدو - أراد أن يبين محفوظه من الشعر مما يقارب قول المتنبى، ثم حكم لأبي الطيب في استيفاء المعنيين في بيت واحد.

وكذلك في تتبعه لمعنى بيت المتنبى الذي يقول فيه⁽⁵⁷⁾:

كَمْ قَتِيلٍ كَمَا قُتِلَتْ شَهِيدٌ بَبَيَاضِ الطَّلَى وَوَرْدِ الْخُدُودِ

يقول ابن وكيع معلقاً: «هذا بيت لا يطلب منه استخراج سرقة؛ لأن معناه متداول، وأول من جعل قتلى الحب شهداء من الشعراء فيما علمت جميل بن معمر:

لِكُلِّ حَدِيثٍ بَيْنَهُنَّ بَشَاشَةٌ وَكُلِّ قَتِيلٍ بَيْنَهُنَّ شَهِيدٌ

وقال ابن الحاجب:

مُتُّ شَهِيدَ الْهَوَى فَإِنَّ لِمَنْ مَا تَ مِنَ الْحَبِّ ضَعْفَ أَجْرِ الشَّهِيدِ

ومع أخذ أبي الطيب هذا اللفظ المستعمل، والمعنى المستبدل، فإنه ما وضع الأقسام مواضعها، ولا أوقع الألفاظ مواقعها؛ لأنه كان ينبغي أن يقول: لبياض الطلى وحمرة الخدود، أو لأقحوان الثغور، فيطابق بين البياض والحمرة، أو يجمع بين نوعين من جنس واحد من صنفين، أو زهرين» (58).

فهو كما نرى لا يلتزم المنهج النقدي؛ إذ يورد هذا المعنى المتداول، ثم ينقد شطره الثاني، ويضع خيارات لرفع شأن المعنى في البيت، لكن الطباق الذي يريده ابن وكيع متحقق بين البياض واحمرار الخدود، وعلى كل فالمعنى مشاع متداول، وقد وقف عنده ابن وكيع، مما خالف منهجه في عرض سرقات المتنبي.

ومن شواهد ادعاء الالتزام بالمنهج أيضاً ما أورده ابن وكيع من شواهد للمعاني الفارغة التي وعد بعدم الوقوف عندها، وذلك في قول المتنبي (59):

لَأَحْبَبَتِي أَنْ يَمْلَأُوا بِالصَّافِيَاتِ الْكُؤُوبَا

يقول ابن وكيع: «وهي أبيات فارغة ما أظنه أثبتتها إلا ليدل على شجاعته، وليس له مما يطلب له استخراج سرقة» (60).

ومع ذلك يذكرها وينقدها، وبذا يخالف منهجه في ذكر أبيات أبي الطيب التي تقصر معانيها، وكان الأولى به ألا يقف عندها. وهذه الشواهد وغيرها مما يدور في داعي الإيهام بالتزام المنهج في تتبع سرقات المتنبي أبعد كثيراً عنوانه المنصف عن الوفاء بمضمون كتابه؛ إذ خالف العنوان دلالات السياق التي يحملها. وهو ما قرّرتة الباحثة دعد يونس السالم عند استعراضها لمنهج ابن وكيع النقدي في المنصف؛ حيث تقول: «وتأكد لنا أنه لم ينصف المتنبي، بل زاد في توسيع إطار السرقة المذموم في شعره؛ حيث كان متناقضاً بين نقده النظري ونقده التطبيقي»⁽⁶¹⁾.

رابعاً: التعصب لرأي الخصوم:

إن الانتصار لرأي خصوم أبي الطيب المتنبي مما يوافق مراد ابن وكيع في كتابه يفرض عليه عنواناً يحمل طابع الإيهام، فهو المنصف للرأي الآخر، والمنتصف من المتنبي الشاعر، وهذا داع أيضاً من دواعي الإيهام في عنوان كتاب المنصف.

ويبدو أن ابن وكيع وهو في شروعه لتأليف كتابه «اطلع على كتب الموازنات قبله، وأفاد منها، وحاول أن يختط منهجاً مغايراً لها، يتخلّى فيه عن المنهج الذوقي وتداعياته الجمالية، ويسعى إلى تأسيس منهج عقلي يقوم على اشتغالات دلالية بدت له أول وهلة وهو يتصدّى للرد على المعجبين بشعر أبي الطيب المتنبي، فلم يتسامح مع قول المعجبين»⁽⁶²⁾. وهذا يدل على تعصبه لرأي الخصوم الذين تأثر بهم في تتبع سرقات أبي الطيب، فكان التخلي عن المنهج الجمالي والتخلي بالمنهج العقلي، هو ما يعيب منهج ابن

وكيع في مدارسته النقدية لشعر المتنبي، وكأن السرقة هي الأصل في شعر أبي الطيب، مما أفقده الصدق في حكمه النقدي، فكانت المباينة لعنوانه المنصف علامة واضحة على الإيهام المقصود من ابن وكيع.

وفي مقدّمة كتاب المنصف، يخاطب ابن وكيع أحد الوجهاء فيقول: «فإنه وصل إليّ كتابك الجليل الموضع اللطيف الموقع، تذكر إفراط طائفة من متأدبي عصرنا في مدح أبي الطيب المتنبي وتقديمه، وتناهيهم في تعظيمه وتفخيمه، وأنهم قد أفنوا في ذلك الأوصاف، وتجاوزوا الإسراف، حتى لقد فضلوهُ على من تقدم عصره...»⁽⁶³⁾. وهو ما جعل المحقّق يميل إلى أن المنصف إنما كتبه ابن وكيع لأحد وزراء كافور؛ وهو الوزير ابن حنّزابة الذي كان مولعاً بتتبع شعر المتنبي وإظهار سرقاته؛ مستدلاً بما ذكره الثعالبي في يتيّمته من خبر المتنبي مع هذا الوزير الذي يُعدّ واحداً من خصوم المتنبي⁽⁶⁴⁾.

لقد اقتفى ابن وكيع منهج بعض النقاد؛ ومنهم الحاتمي في محاولة إثبات سرقة المتنبي من أبي تمام والبحري على وجه الخصوص، وكذلك في إثبات سرقة من شعراء مغمورين⁽⁶⁵⁾.

إن الخطاب النقدي في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وما بعده تحول عن معركة الصراع بين أبي تمام والبحري وما تحمله من ثنائية القضايا النقدية التي تتمثل في القديم والجديد، والطبع والصنعة، إلى صراع من نوع آخر، يعطي شعوراً بعدم الاطمئنان للحركة النقدية؛ لما فيها من تحييز الخصوم تجاه شعر أبي الطيب

المتنبي، فجاءت كتب السرقات الشعرية التي صُنِّفت في نقد شعر المتنبي نماذج لإخراج النقد عن مساره الصحيح؛ ومن ذلك ما كتبه صاحب بن عباد (385هـ) في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، والحاتمي (388هـ) في رسالتيه: الموضحة والحاتمية، وابن وكيع (393هـ) في المنصف، والعميدي (433هـ) في الإبانة عن سرقات المتنبي. والذي يعنيها في بحثنا هو المنصف؛ إذ استقبله عدد من النقاد القدماء بالنقد والتقويم؛ ومنهم ابن جني (392هـ) الذي لم يرتض ما صنعه ابن وكيع في المنصف، فكتب كتاباً يرد عليه في منصفه؛ بعنوان: (النقض على ابن وكيع في شعر المتنبي وتخطئته)، كما كتب ابن جني شرحاً لشعر المتنبي أسماه بالفسر.

وقد وصف بعض النقاد القدماء هذا التحيز من ابن وكيع في كتابه المنصف، ومباينة عنوانه لمحتواه الذي خرج به عن النقد القويم الذي لا يصح معه النقد؛ ومن هؤلاء ابن رشيق القيرواني (456هـ) الذي أفصح عن تعصب ابن وكيع بقوله: «وأما ابن وكيع فقد قدّم في صدر كتابه عن أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول، إن سلم ذلك لهم، وسماه كتاب المنصف مثل ما سُمّي اللديغ سليماً، وما أبعد الإنصاف منه»⁽⁶⁶⁾.

كما أورد البديعي (1073هـ) تجني ابن وكيع على المتنبي، وذلك على لسان ابن القارح في قوله: «كان أبو محمد بن وكيع متأدباً ظريفاً، ويقول الشعر، وعمل كتاباً في سرقات المتنبي، وحاف عليه كثيراً. وسألني يوماً أن أخرج معه، واستصحب مغنياً وأمره ألا يُغني إلا بشعره فغنى... فقلت له: هل تثقل عليك المؤاخدة؟ قال: لا.

فقلت: إن أبياتك مسروقة؛ الأول من قول بعضهم... فقال: والله ما سمعت بهذا. فقلت: إذا كان الأمر على هذا فاعذر المتنبى على مثله، ولا تبادر إلى الحط عليه، ولا المؤاخدة له، والمعاني يستدعي بعضها بعضاً⁽⁶⁷⁾. وكلام ابن القارح له وجاهته، فقد أشار إلى فكرة المعاني المشاعة والمتداولة التي لا يحكم فيها بالسرقة، لكنه تعامل مع معاني أبي الطيب من منظوره الذي فيه التأييد للخصوم، والتعصب لآرائهم ضد شعر المتنبى.

ومن الشواهد التي ذكرها ابن وكيع مما خالف به عنوان منصفه لهذا الداعي في تعصبه لرأي الخصوم؛ ومنهم شيخه المهلبى، فقد نقد ابن وكيع بيتاً للمتنبى الذي يقول فيه⁽⁶⁸⁾:

فَرَوْسُ الرِّمَاحِ أَذْهَبَ لِلْغَيْبِ ظِ وَأَشْفَى لِغَلِّ صَدْرِ الْحَقُودِ

يُعلق ابن وكيع بقوله: «فقوله: أذهب للغيب لحن؛ لأنه يقال ذهب به فأذهبه، فكان يجب أن يقول: أذهب بالغيب؛ ليسلم من الخط، ولكنه لم يفرق بين الأمرين؛ لضعفه في العربية، ومما يدلّك على صحة ذلك ما حدثنا به شيخنا أبو الحسن المهلبى - رحمه الله - قال: حضرته في مجلس لبعض الرؤساء، وجرت مسألة في المذكر والمؤنث، فقلت: قد يؤنث المذكر إذا نسب لمؤنث، فقال: من قال هذا؟ فقلت: قال سيبويه... فقال: لا أعرف هذا، ولعله مذهب البصريين، ولا أعمل على قولهم، قال: فقلت له: هذا في كتاب ابن السكيت في المذكر والمؤنث، فقال: ليس ذلك فيه، فأخرجته من خزانة الرئيس الذي كنا عنده، فلما قرأه قال: ليس هذا بخط جيد، أنا أكتب خيراً منه، فقلت: ما جلسنا للتخابر بالخطوط، فانقطع في يدي⁽⁶⁹⁾.

فابن وكيع يُضعفُ أبا الطيب في العربية؛ لوقوعه في اللحن كما يرى، ويستدل لصحة ما يقوله في المتنبي برواية لشيخه أبي الحسن المهلب في ما حدث له مع أبي الطيب، تؤكد هذا الرأي الذي يدعيه ابن وكيع على المتنبي من الضعف في اللغة. وقد شكَّك المحقق في صحة هذه الرواية؛ حيث تبدو هذه القصة موضوعة؛ للطعن على المتنبي، وتسفيه رأيه، وبيان ضعفه في العربية، والذي لا شك فيه أن أبا الحسن المهلب لم يكن على وفاق مع المتنبي⁽⁷⁰⁾. ومن الشواهد أيضاً في تعصب ابن وكيع لرأي الخصوم؛ ومنهم الشاعر النامي الذي ذكر في رسالة له عيوب شعر أبي الطيب أن قوله⁽⁷¹⁾:

رِيَّانَ لَوْ قَذَفَ الَّذِي أَسْقَيْتَهُ لَجَرَى مِنَ الْمُهْجَاتِ بَحْرٌ مُزِيدٌ
«مسروق من قول البحتري:

صَدَيَانُ مِنْ ظِلْمِ الْحَقُودِ لَوْ أَنَّهُ يُسْقَى جَمِيعَ دِمَائِهِمْ لَمْ يَنْقَعْ
فهذا يخبر عن ريَّان لو مَجَّ جميع ما شربه لجرى من المهجات بحر مزبد، وهذا يخبر عن صديان لو شرب جميع دمائهم لم يروِ صدا، وهذا ضد المعنى، ولو أدخل هذا في قسم المعكوس من الشيء إلى ضده لكان أليق، ولوقال هذا الكلام من لم يعرف الشعر رواية ولم ينتقده دراية لقبح، فكيف بشاعر يوازن بشعره شعره ويطاول بقدره قدره»⁽⁷²⁾.

ولو أن ابن وكيع أمعن النظر في بيت أبي الطيب لما وافق النامي في حكمه بالسرقة من البحتري؛ إذ المعنيان مختلفان، وبيت المتنبي يحمل المبالغة في وصف الممدوح بالإكثار من قتل أعاديته،

لكنه التعصّب لرأي الخصوم الذي أبعد ابن وكيع عن الإنصاف في تعامله النقدي مع شعر المتنبي؛ ليكون هذا الداعي دليلاً يؤكد على الإيهام في عنوان المنصف.

خامساً: التحامل في الأسلوب:

وآخر هذه الدواعي التي حملت ابن وكيع على الإيهام في عنوان المنصف التحامل في الأسلوب على المتنبي وشعره، وهذا بين لمتصفح المنصف؛ إذ يستخدم ابن وكيع عبارات تعقيبية لأبيات المتنبي تبدو فيها لغة التحيز والعداء، مع أن الأمر أيسر مما يظنه ابن وكيع فيما لو تحققت السرقة في هذا البيت أو ذاك. ويبدو أن خصوم المتنبي كانوا - كما يقول الدكتور محمد مندور - «قد سبقوا إلى جمع قواهم ضد الشاعر؛ وذلك قبل أن يلتف حوله أتباعه، بل وقبل أن يكون له أتباع»⁽⁷³⁾.

لقد عمد نقاد شعر المتنبي إلى اجتزاء البيت الشعري عن سياقه العام، فبنوا أحكاماً نقدية على الشاهد المستقل دون النظر إلى مكانه في القصيدة، لذا تبين خطأ كثير من تلك القراءات النقدية بسبب هذا الاجتزاء⁽⁷⁴⁾. وهذه إشارة إلى أهمية تتبع السياق الكلي في الشاهد الشعري المعني بالنقد قبل الحكم له أو عليه، إلا أن الاحتكام إلى الأبيات المفردة دون اعتبار لموقعها من القصيدة يعد باعثاً تحفيزياً لخصوم أبي الطيب في قراءتها وفق تصوراتهم المسبقة عن شعره، فينتج التحامل الذي لا مبرر له سوى العداء المقيت.

يقول محقق المنصف: «ولا شك أن تحامل ابن وكيع لا يحتاج أمره إلى إيضاح كثير، فقد أوقعه هذا التحامل في حرج شديد وتناقض

شنيع»⁽⁷⁵⁾، كما يؤكد أيضاً الدكتور عدنان عبيدات مدى تحامل ابن وكيع على المتنبي، مع محاولته إقناع المتلقي بالعدالة والإنصاف في المنصف⁽⁷⁶⁾. وقد ظهر في نقد ابن وكيع جلياً سعيه للتضييق على معاني المتنبي؛ إذ كان يفهمها فهماً معجمياً، يقف على ظاهر المعنى، مع أن المتنبي يبني جُلَّ معانيه الشعرية على العمق والخفاء الذي لا يُدرك إلا إذا وضعت ضمن السياق في القصيدة⁽⁷⁷⁾.

وعلى الرغم من إقرار الكثيرين بتحامل ابن وكيع على أبي الطيب وشعره إلا أننا نرى الباحث عباس بن يحيى يدافع عن ابن وكيع في المنصف، ويخالف معظم آراء النقاد القدماء والمعاصرين في تحييز المنصف على أبي الطيب، فتجده يذكر بأن ابن وكيع ليس ناقداً متحاملاً متعصباً على المتنبي مع وجود الدوافع، والمنصف ليس مجرد تعقب وإحصاء لسرقات شاعر عظيم كالمتنبي، إنما هو ناقد يمتلك المنهج، وله مرتكزات نظرية وضَّحها حول الشعر والسرقات الشعرية⁽⁷⁸⁾. وواضح مباينة هذا الرأي لواقع كتاب المنصف وما تضمنه من إيهام في تقويم شعر المتنبي؛ إذ خالف به معظم النقاد، وعلى كل فهو رأي يوافق خصوم أبي الطيب، وهو من التحيز الذي لا يفيد منه النقد المنصف شيئاً يذكر.

ومن شواهد تحامل ابن وكيع الأسلوبى على المتنبي وشعره؛ ما ذكره معقّباً على إحدى أبيات أبي الطيب التي يقول فيها⁽⁷⁹⁾:

كَأَنَّهَا الشَّمْسُ يُعْيِي كَفَّ قَابِضُهُ شُعَاعُهَا وَيَرَاهُ الطَّرْفُ مُقْتَرِبَا

يقول ابن وكيع: «هذا مأخوذ من جماعة؛ منهم ابن أبي عيينة

قال:

فقلت لأصحابي هي الشمس ضوؤها قريب ولكن في تناولها بُعْدُ
وقال آخر:

فأضحت مكان الشمس يقرب ضوؤها ويا بعدها عن ملمس المتناول
وقال المتنبي:

هي الشمس يغشاني سناها وضوؤها ويعجز لمسي حين يطلبها لمسي
وقال البحتري:

دان على أيدي العضاة وشاسع عن كل ند في الورى وضرب
كالبدرا فرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جد قريب
وأعاد المعنى فقال:

دنوت تواضعا وبعدت قدراً فشأنك انحدار وارتفاع
كذاك الشمس تبعد أن تسامي ويدنو الضوء منها والشعاع

وجميع هؤلاء في المعنى أشعر منه؛ لأن جميعهم جعل القرب للضوء والشعاع، والبعد للجرم، يقرب ضوؤها ويبعد لمسها، والضوء عرض، والشمس جرم، واللمس لا يقع إلا على الأجسام، وأبو الطيب تعجب من عجز القابض شعاعها، ومن توهم أن الشعاع مما يمكن قبضه فهو مختل، وهذا من رجحان كلام المسروق منه على كلام من أخذ عنه⁽⁸⁰⁾.

فابن وكيع يثبت السرقة في معنى مشاع ومتداول، وقد صدر كتابه بعدم الحديث عن المعاني المشتركة مما يقع فيه الشعراء، وهذا خلاف لما أُلزم به نفسه في المقدمة. وفي قوله: (ومن توهم أن الشعاع مما يمكن قبضه فهو مختل)، تحامل أسلوبى مندفع على شخص المتنبي أكثر من المعنى المقصود، وهو مما لا يحسن

وصفه بذلك؛ إذ الأمر أيسر من ذلك، لكنه التحامل الذي يحمله ابن وكيع في نفسه أفصح عنه لفظه، وكشف به غطاء انتصافه في عنوانه الموهم الذي خالف فيه مبناه معناه، وفي ظني أن هذه من المعاني العميقة لأبي الطيب الذي ترك قراءتها لمتلقي شعره؛ ليفسروها كما شاؤوا.

ومن شواهد تحامله الأسلوبي أيضاً ما عقّب به على قول المتنبّي⁽⁸¹⁾:

كَأَنَّ بَنَاتِ نَعْشٍ فِي دُجَاهَا خَرَائِدُ سَافِرَاتٍ فِي حِدَادِ
يقول ابن وكيع: «يقال: سافراتٌ على النعت، وسافراتٌ على الحال، وقال أبو العباس الناشئ:

كَأَنَّ مُحْجَلَاتِ الدُّهْمِ فِيهِ خَرَائِدُ سَافِرَاتٍ فِي حِدَادِ
هذه سرقة توجب القطع»⁽⁸²⁾. والجملة الأخيرة من تقويم ابن وكيع النقدي تظهر لنا بوضوح مدى التحامل في الأسلوب، فقد كشفت ألفاظه عما يكنّه لأبي الطيب في منصفه الذي يدّعيه، ولا تعليق إذن على ما تُقصّحه العبارة السابقة من دلالات مبطنّة.

إن انتحاء هذا المنهج من ابن وكيع في منصفه يُعد ضللاً بعيداً في النقد القديم، وكان من الأولى استثمار هذه الجهود النقدية فيما هو أجدر، فقد حجب الانهماك في تبيان السرقة أموراً مهمة في النقد لم يفصح عنها⁽⁸³⁾. ولذلك لم تكن الحركة النقدية حول المتنبّي ثرية مثلما كانت مع الطائيين، فالعداء الشديد لشخص المتنبّي وإسقاطه بكل الوسائل لا يفيد النقد؛ إذ تبتعد الموضوعية عنه؛ ليدور في عبارات التشريب⁽⁸⁴⁾.

وهكذا تبدو لنا هذه الدواعي الخمسة أساساً مهماً لكشف إيهام ادّعاء ابن وكيع في عنوانه، ومدى تحامله على المتنبي وشعره الذي أفصحت عنه نقداًته ووقفاته في كتابه، ولم يكن لعنوانه الخارجي حضور في مضمونه الداخلي، مما يؤكد لنا ادّعاءه في عتبة عنوان كتابه المنصف، وما هو إلا إيهام يقف وراء العنوان الذي أوقع ابن وكيع في مأزقين؛ أحدهما مع النقد والآخر مع النقاد، وكلاهما يكاد يجمعان على تحييزه ومخالفة عنوانه لما يحمله، فقد كان التحامل شعار المنصف من المتنبي.

الخاتمة:

- تناولت هذه الدراسة النقدية موضوع إيهام عتبة عنوان كتاب المنصف لابن وكيع التنيسي؛ وذلك بذكر أهم الدواعي الموهمة في عنوان المنصف؛ وكان من أهم نتائج البحث ما يأتي:
- إيهام الإنصاف في عتبة عنوان ابن وكيع التنيسي في كتابه المنصف للسارق والمسروق منه، ومباينة عنوانه لمضمونه.
 - بيان دواعي إيهام ابن وكيع لعتبة عنوان كتابه المنصف؛ ومن أهمها: شهرة المتنبي وتفوقه، والتعالي في شخصه وشعره، والادّعاء بالتزام المنهج، والتعصب لرأي الخصوم، والتحامل في الأسلوب.
 - اتفاق معظم النقاد في القديم والحديث على تحامل ابن وكيع في كتابه المنصف على المتنبي، مما أبعد الإنصاف من عنوان كتابه المنصف.

- تتبّع ابن وكيع لأبيات المتنبي في ديوانه؛ بحثاً عن سرقاته؛ أخرجت النقد الأدبي عن هدفه النبيل في تقويم الأدب إلى الذاتية المغرضة.
- تناقض ابن وكيع في التقويم النقدي لشعر المتنبي في مواضع متعدّدة من كتابه، وهو ما أكّد الإيهام في عنوانه للمتلقي.

الهوامش

- (1) انظر: لسان العرب، جمال الدين محمد ابن منظور، تحقيق عامر أحمد حيدر، (دار الكتب العلمية، بيروت)، ط 2، 1430هـ. مادة: (ع ن ن)، و(ع ن ي).
- (2) أدب الكتاب، أبو بكر الصولي، تحقيق: محمد بهجة الأثري، (المطبعة السلفية، القاهرة)، (د.ط.)، 1341هـ. ص: 143.
- (3) انظر: إحكام صناعة الكلام، الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان الداية، (دار الثقافة، بيروت)، (د.ط.)، 1966م. ص: 51، 52.
- (4) عتبات جيران جينيت من النص إلى المناس، عبدالحق بلعابد، (الدار العربية للعلوم، بيروت)، ط 1، 1429هـ. ص: 67.
- (5) علم العنونة دراسة تطبيقية، عبدالقادر رحيم، (دار التكوين، دمشق)، ط 1، 2010م. ص: 45.
- (6) الحيوان، الجاحظ، (دار الكتب العلمية، بيروت)، ط 2، 1424هـ. ص: 66/1.
- (7) انظر: عتبات جيران جينيت من النص إلى المناس، عبدالحق بلعابد، 75، 78.
- (8) انظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، (الدار العربية للعلوم، بيروت)، ط 1، 1431هـ. ص: 226.

- (9) عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد: 87.
- (10) انظر: في نظرية العنوان، خالد حسين، (دار التكوين، دمشق)، (د.ط.)، 2007م. ص: 104.
- (11) انظر: المرجع السابق: 97.
- (12) انظر: جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، (دار جرير، عمان)، ط1، 2011م. ص: 160.
- (13) انظر: عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد: 88.
- (14) المنصف للشارق والمسروق منه، الحسن بن وكيع، تحقيق: عمر خليفة إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1994م. ص: 100/1، 101.
- (15) مشكلة السرقات في النقد العربي، د. محمد مصطفى هدارة، (المكتب الإسلامي، بيروت)، ط3، 1401هـ. ص: 170.
- (16) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، (دار الشروق، عمان) ط1، 2011م. ص: 291-293.
- (17) المنصف للشارق والمسروق منه (مقدمة المحقق): 47.
- (18) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م.)، (د.ط.)، 1998م. ص: 45.
- (19) التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، د. فطيمة الزهرة بايزيد، حوليات الآداب واللغات في جامعة محمد بوضياف، العدد: 4، أكتوبر/2014م، ص: 141.
- (20) المنصف للشارق والمسروق منه: 146/1.
- (21) جمع شعر ابن وكيع الدكتور حسان نصّار في كتاب بعنوان: ابن وكيع التنيسي شاعر الزهر والخمر. انظر: المصدر السابق (مقدمة المحقق): 23/1.
- (22) المصدر السابق: 98/1.
- (23) المصدر السابق: 98/1، 99.
- (24) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 286، 287.
- (25) انظر: الثقافة النقدية لأبي الطيب المتنبي، محمد بن عبد الرحمن الهدلق، مجلة جامعة الملك سعود، م 6، الآداب (2)، الرياض، 1141هـ. ص: 432-435.
- (26) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، أبو علي محمد ابن الحسن الحاتمي، تحقيق د. محمد يوسف نجم، (دار صادر، بيروت)، (د.ط.)، 1385هـ. ص: 63.

- (27) المتنبّي، محمود محمد شاكر، (شركة القدس للنشر والتوزيع، دم.)، (د.ط.)، (د.ت.)، ص: 190.
- (28) المنصف للسارق والمسروق منه: 782.
- (29) المصدر السابق: 783.
- (30) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 304.
- (31) شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي، (دار الكتاب العربي، بيروت)، ط1، 1407هـ. ص: 305/2.
- (32) المنصف للسارق والمسروق منه: 387.
- (33) شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي: 217/2.
- (34) المنصف للسارق والمسروق منه: 319، 320.
- (35) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 244، 245.
- (36) شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي: 83/4، 84.
- (37) المصدر السابق: 148/1.
- (38) المنصف للسارق والمسروق منه: 581، 582.
- (39) شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي: 206/4.
- (40) المنصف للسارق والمسروق منه: 541.
- (41) انظر: المتنبّي، محمود محمد شاكر: 61.
- (42) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: د. إحسان عباس، (دار الغرب الإسلامي، بيروت)، ط1، 1414هـ. ص: 1588/4.
- (43) يتيمة الدهر، الثعالبي، تحقيق: د. مفيد قميحة، (دار الكتب العلمية، بيروت)، ط1، 1403هـ. ص: 237/1.
- (44) المتنبّي، محمود محمد شاكر: 160.
- (45) شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي: 46/2، 47.
- (46) المصدر السابق: 96/2، 97.
- (47) المنصف للسارق والمسروق منه: 194.
- (48) انظر: المصدر السابق (مقدّمة المحقّق): 51، 52.
- (49) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، دم.)، ط5، 1401هـ. ص: 281/2.

- (50) في نظرية العنوان، خالد حسين: 99.
- (51) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 299.
- (52) أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، د. بلاشير، ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، (دار الفكر، دمشق)، ط2، 1405هـ. ص: 398.
- (53) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي، د. محمد مصطفى هدارة: 197.
- (54) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس: 293.
- (55) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي: 3/311.
- (56) المنصف للسارق والمسروق منه: 565.
- (57) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي: 2/38.
- (58) المنصف للسارق والمسروق منه: 253.
- (59) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي: 1/234.
- (60) المنصف للسارق والمسروق منه: 378.
- (61) مناهج النقاد العرب في دراسة سرقات المتنبي (ابن وكيع التنيسي أنموذجاً)، دعد يونس السالم، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث، سوريا، 2008م. ص: 3.
- (62) المنهج العقلي في الموروث النقدي العربي (ابن وكيع التنيسي أنموذجاً)، د. عواد كاظم، ود. حسين حافظ، مجلة التراث، العدد: 17، مارس، 2015م. ص: 97.
- (63) المنصف للسارق والمسروق منه: 97.
- (64) المصدر السابق (مقدمة المحقق): 48.
- (65) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي، د. محمد مصطفى هدارة: 197.
- (66) العمدة: 2/218.
- (67) الصبح المنبئ عن حيثة المتنبي، يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، (دار المعارف، القاهرة)، ط3، د.ت. ص: 265، 266.
- (68) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي: 2/46.
- (69) المنصف للسارق والمسروق منه: 262، 263.
- (70) انظر: المصدر السابق (مقدمة المحقق): 33، 34.
- (71) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي: 2/60.

- (72) المنصف للسارق والمسروق منه: 356، 357.
- (73) النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، (دار نهضة مصر، القاهرة)، (د.ط.)، (د.ت.). ص: 168.
- (74) مناهج النقد العرب في دراسة سرقات المتنبي، دعد يونس السالم: 5.
- (75) المنصف للسارق والمسروق منه (مقدمة المحقق): 85.
- (76) الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء: د. عدنان عبيدات، (وزارة الثقافة، الأردن)، (د.ط.)، 2002م. ص: 319.
- (77) مناهج النقد العرب في دراسة سرقات المتنبي، دعد يونس السالم: 3.
- (78) انظر: الخطاب النقدي عند ابن وكيع التنيسي، عباس بن يحيى، رسالة دكتوراة مقدمة إلى كلية الآداب واللفات في جامعة الجزائر، جمهورية الجزائر، 2004م. ص: 6.
- (79) شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي: 239/1.
- (80) المنصف للسارق والمسروق منه: 482، 483.
- (81) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي: 76/2.
- (82) انظر: المنصف للسارق والمسروق منه: 432.
- (83) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس: 263.
- (84) انظر: دراسات في النقد الأدبي: د. وليد قصاب، (دار العلوم، الرياض)، ط1، 1403هـ. ص: 87، 88.

العدول عن التنكير إلى التعريف في المتشابه اللفظي القرآني

كريم كحول(*)

1 - المقدمة:

من الظواهر التي تستوقف الباحث وهو يقرأ القرآن الكريم ظاهرة المتشابه اللفظي؛ إذ إنَّ هناك آيات كثيرة تتشابه مع آيات أخرى إلى حد التطابق ولا يكون الاختلاف بينها إلا في كلمات يسيرة.

ومن الاختلافات التي استوقفتنا في الآيات المتشابهة اختلافها من حيث التنكير والتعريف، فنجد اللفظ منكرا في آية، ثم نجده معرّفا في آية أخرى مشابهة لها، وهذا ما كان مدعاة للتساؤل عن سر العدول من التنكير إلى التعريف أو العكس مع أنَّ الوجهين جائزان في لغة العرب.

إنَّ إشكالية هذا الموضوع تتمثّل في التساؤل الآتي: ما السرُّ في العدول عن التنكير إلى التعريف أو من التعريف إلى التنكير في الآيات المتشابهة؟

(*) دكتوراه في علوم اللغة - جامعة أبي القاسم سعد الله - الجزائر.

وينطلق البحث من عدة فرضيات منها:

- أن النظم القرآني لا يعدل عن التنكير إلى التعريف إلا لغرض.
 - أن المفسرين لاحظوا هذا العدول وأشاروا إليه.
 - أن السياق خير معين على تبين دلالات هذا العدول.
- وتكمن أهمية الموضوع في أنه يدرس ظاهرة تعدد ركائز الدراسات البلاغية والأسلوبية، فلا يكاد يخلو نص أدبي بديع من هذه الظاهرة التي تعد خروجاً عن النسق المألوف للغة إلى النسق الإبداعي الجمالي الذي له تأثير عميق في المتلقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنه سيحاول أن يتف على بعض مواطن هذه الظاهرة في القرآن الكريم ويكشف الأسرار الكامنة خلفها، ويبيّن جمالياتها بالاستعانة بالمنجز التفسيري مع التحليل والمنافشة ومحاولة الترجيح.

2 - مفهوم العدول:

1- لغة: إذا طرقتنا أبواب المعاجم العربية قديمها وحديثها نجد كلمة «عدول» في مادة (ع د ل)، هذه المادة ذكر لها المعجميون معاني كثيرة منها:

- خلاف الجور، قال الخليل: «والعدل نقيض الجور، يُقال: عدل على الرعية»⁽¹⁾، وقال الجوهري: «العدل خلاف الجور، يُقال: عدل عليه في القضية فهو عادل، وبسط الوالي عدله ومعدلته ومعدلته، وفلان من أهل العدل»⁽²⁾.

- الاستقامة، قال الأزهرى: «العدل الاستقامة»⁽³⁾، وقال ابن سيده: «العدل ما قام في النفوس أنه مستقيم»⁽⁴⁾.

- القيمة، قال الأزهري: «والعدلُ القيمةُ، يُقَالُ خُذْ عَدْلَهُ مِنْهُ كَذَا وَكَذَا أَيْ قِيَمَتُهُ» (5).

- المثل والنظير والمساوي، قال الفارابي: «وَعَدَلَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ سَوَاهُ» (6)، وجاء في المجل: «والعدلُ: المثلُ، والعدلُ والعَدِيلُ أَيضاً: الَّذِي يُعَادِلُكَ فِي الْوِزْنِ وَالْقَدْرِ» (7).

- الميل والانعراج والاعوجاج، قال الخليل: «وَعَدَلْتُ الدَّابَّةَ إِلَى كَذَا أَيْ عَطَفْتُهَا فَانْعَدَلَتْ... وَالْانْعِدَالُ: الْانْعِرَاجُ» (8) وجاء في المحكم: «عَدَلَ عَنِ الشَّيْءِ يَعْدُلُ عَدْلًا وَعُدُولًا: حَادَ، وَعَدَلَ إِلَيْهِ عُدُولًا: رَجَعَ... وَعَدَلَ الطَّرِيقُ: مَالَ» (9).

إذا تفحصنا المعاني المذكورة آنفاً وجدناها لا تخرج عن معنيين اثنين أجملهما ابن فارس بقوله: «الْعَيْنُ وَالِدَّالُ وَاللَّامُ أَصْلَانِ صَحِيحَانِ، لَكِنَّهُمَا مُتَقَابِلَانِ كَالْمُتَضَادِّينِ: أَحَدُهُمَا يَدُلُّ عَلَى اسْتَوَاءٍ، وَالْآخَرُ يَدُلُّ عَلَى اعْوِجَاجٍ» (10).

فالأصل الأول الذي يدل على الاستواء أي الاعتدال يمكن أن ندرج تحته المعاني الآتية: ضد الجور، والمثل والنظير، والقيمة، والاستقامة، وأما الأصل الثاني فينفرد بمعنى الميل والانعراج والاعوجاج والحيدان عن الطريق.

إنَّ المعنى الذي يعيننا من تلك المعاني السابقة هو المعنى الذي يدل عليه الأصل الثاني الذي ذكره ابن فارس، أي ما يدل على الانعراج والاعوجاج والذي يتناسب - كما سنعرف لاحقاً - مع المعنى الاصطلاحي للعدول.

وإذا نظرنا إلى كلمة «عدول» من حيث صيغتها الصّرفيّة وجدنا أنّها مصدر صريح للفعل الثلاثي المجرد «عَدَلَ» الذي يتعدّى بـ«عَنْ» إذا كان بمعنى : مَالَ وَحَادَ، تقول: «عَدَلَ عَنِ الْحَقِّ عُدُولًا» إذا جَارَ أَيَّ مَالٍ عَنْهُ⁽¹¹⁾، قال ابن المرحل:

وَقَدْ عَدَلْتُ عَنْ طَرِيقِ الْحَقِّ وَهُوَ الْعُدُولُ فَاسْتَقَمَ بِصِدْقٍ⁽¹²⁾
وأما إذا كان بمعنى رَجَعَ إِلَيْهِ وَأَقْبَلَ فَتَعَدَيْتُهُ بـ«إِلَى» نحو:
«عَدَلَ إِلَى الزَّوْجِ» أَي رَجَعَ إِلَيْهِ وَأَقْبَلَ⁽¹³⁾.

وقد يكون هذا الفعل لازماً فلا يتعدّى بحرف الجر، مثل: عَدَلَ الطَّرِيقَ⁽¹⁴⁾.

2-2 اصطلاحاً: قبل تحديد المفهوم الاصطلاحي للعدول نشير أولاً إلى أنّه من الظواهر المهمّة التي يعنى بها النّقْدُ الأَلْسَنِي الحديث والأسلوبية، وهو واحدٌ من أكثر المصطلحات إشكاليّة في الدّراسات الأسلوبية خاصّة، وفي الدّراسات اللّغويّة والنّقديّة عامّة⁽¹⁵⁾.

وتكمن إشكاليّة هذا المصطلح في تعدّد تسمياته ممّا قد يشوّش على الباحث ويعرقل فهمه، فقد أورد عبد السلام المسدي في كتابه «لأسلوب والأسلوبية» مصطلحات كثيرة تقابل مصطلح العدول، وهي لنقاد ولغويين مختلفين، إلّا أنّها ليست على درجة واحدة في الانتشار والذيع والاستعمال، وقد وصل عددها إلى اثني عشر مصطلحاً⁽¹⁶⁾، ولعلّ أهمّ مصطلحين انتشرا هما: الانزياح والانحراف، فقد أكثر النّقاد واللّغويون والباحثون من استعمالهما.

أمّا الدّافع الذي حدانا إلى اختيار مصطلح العدول في هذا البحث دون غيره فيتلخّص في ثلاثة أمور: شهرة المصطلح

وكثرة تداوله بين الباحثين.، والميل إلى المصطلحات التراثية.، والاستجابة إلى دعوة بعض الباحثين الرامية إلى إعادة إحياء لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد⁽¹⁷⁾.

أما القدماء فلم يعرفوا العدول تعريفا اصطلاحيا، وإنما وجدناهم يستعملون هذه الكلمة أو ما يشتق منها مثل: مَعْدُولٌ وَمَعْدُولَةٌ وَعَدَلُ في مواضع كثيرة من كتبهم، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنهم واعون بمدلول المصطلح كما اشتهر في علم اللغة الحديث.

فمن مواضع استعمالهم لما يشتق من كلمة «عدول» ما جاء في كتاب سيبويه حين عقد بابا سماه «بَابُ مَا جَاءَ مَعْدُولًا عَنْ حَدِّهِ مِنَ الْمُؤَنَّثِ كَمَا جَاءَ الْمَذَكَّرُ مَعْدُولًا عَنْ حَدِّهِ نَحْوُ: فَسَقَ وَلَكَعَ وَعَمِرُ»⁽¹⁸⁾. وغير بعيد عن سيبويه قول المبرد: «فَأَمَّا سَحَرَ فَإِنَّهُ مَعْدُولٌ - إِذَا أَرَدْتَ بِهِ يَوْمَكَ - عَنِ الْأَلْفِ وَاللَّامِ»⁽¹⁹⁾، وقول ابن السراج: «وَمَوْحِدٌ فَتَحَ لِأَنَّهُ اسْمٌ مَعْدُولٌ عَنْ وَاحِدٍ فَشَبَّهَهُ بِالْأَسْمَاءِ نَحْوُ: مَوْهَبٍ»⁽²⁰⁾، وقول النحاس: «وَذُو الْحِجَّةِ بَرَكٌ مَعْدُولٌ عَنْ بَارِكٍ»⁽²¹⁾.

يظهر جليا من أقوال هؤلاء العلماء استعمال كلمة «معدول» التي هي اسم مفعول من الفعل المبني للمفعول «عَدَلَ» الذي مصدره «عدول»، ومدلولها هنا يفيد الانتقال من صيغة إلى أخرى وهو المستوى الصرفي الذي يعدونه من مستويات العدول.

ومن مواضع استعمالهم لكلمة «عدول» صراحة قول ابن جني: «بَابُ فِي الْعُدُولِ عَنِ الثَّقِيلِ إِلَى مَا هُوَ أَثْقَلُ مِنْهُ لِضَرْبٍ مِنَ الْاسْتِخْفَافِ»⁽²²⁾.

وقال الجرجاني: «اعلم أنَّ الكلامَ الفصيحَ ينقسمُ قسمين: قسمٌ تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ وقسمٌ يعزى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأول: «الكناية» و«الاستعارة» و«التمثيل الكائن على حد الاستعارة»، وكلُّ ما كان فيه، على الجملة، مجازاً واتساعاً وعدولاً باللفظ عن الظاهر» (23).

وقال ابن الأثير عند حديثه عن الاستعارة: «وأما القسم الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه فذلك لا يكون إلا لطلب التوسع في الكلام، وهو سبب صالح؛ إذ التوسع في الكلام مطلوب» (24).

وقال الأشموني - بعد أن ذكر أن الأصل أن يسبق الفاعل في المعنى المفعول في المعنى: «ويجوز العدول عن هذا الأصل؛ فيتقدم ما هو مفعول في المعنى على ما هو فاعل في المعنى، فيقال: ألبسن نسج اليم من زاركم» (25).

وقال السيوطي: «والذي دعاهم إلى التكنية الإجلال عن التصريح بالاسم بالكناية عنه ونظيره العدول عن فعل إلى فعل في نحو قوله: (وغيض الماء وقضى الأمر)» (26).

نلمس في أقوال العلماء السابقة وعيهم التام بمصطلح العدول في مستوياته المختلفة، فقولاً ابن جني والسيوطي يصبان في المستوى المتعلق ببنية الكلمة وهو المستوى الصرفي، وقولاً الأشموني في التقديم والتأخير يصب في المستوى التركيبي أو النحوي، وقولاً الجرجاني وابن الأثير يصبان في المستوى الدلالي.

يمكننا من خلال هذه النصوص والأقوال السابقة وبتدقيق النظر في السياقات التي وردت فيها كلمة «عدول» أو ما اشتق منها أن نضع تعريفاً اصطلاحياً موجزا للعدول فنقول: هو الخروج أو الانحراف أو الميل من صيغة أو تعبير ما إلى صيغة أو تعبير آخر لغرض معين.

3 - التعريف والتذكير:

التذكير والتعريف من المباحث التي شغلت النحويين في مصنفاتهم؛ إذ تتوقف عليه أمور كثيرة لها صلة بتركيب الجملة والإعراب وبخاصة في باب النعت والابتداء والمنادي، كما أن للتذكير والتعريف أغراضاً وقف عندها البلاغيون وبينوا دورها في إبراز جماليات الكلام وفي مقدمتهم الجرجاني الذي عقد باباً للتعريف والتذكير وبين بعض النكت والأغراض المتعلقة به⁽²⁷⁾، ثم تبعه من جاء بعده من البلاغيين فشرحوا كلامه ونقلوه وفصلوا فيه⁽²⁸⁾.

والنكرة والمعرفة في الأصل مصدران لنكرته وعرفته، ثم نقلتا وسمي بهما الاسم المنكور والاسم المعروف⁽²⁹⁾، وللنحاة في تبينها ثلاث طرق:

1 - ذكر أقسام المعرفة، وبيان أن النكرة ما سوى المعرفة، وهذا ما وجدناه عند سيبويه⁽³⁰⁾، وابن مالك في التسهيل حيث قال: «من تعرض لحد المعرفة عجز عن الوصول إليه دون استدراك عليه»⁽³¹⁾.

2 - حد النكرة والاكتفاء بذكر أقسام المعرفة⁽³²⁾.

3 - حدّهما معا، وهو الكثير⁽³³⁾، ونكتفي بتعريف واحد وهو أنّ «النكرة: اسم لما وضع شائعا في أمته غير مقصود به قصد شيء بعينه كرجل وفرس، والمعرفة: ما وضع خاصا لمعين كزيد وعمر»⁽³⁴⁾.

وذهب العلماء إلى أن النكرة هي الأصل والمعرفة فرع، قال سيبويه: «واعلم أن النكرة أخفّ عليهم من المعرفة وهي أشدّ تمكّنا؛ لأنّ النكرة أوّل، ثم يدخل عليها ما تعرف به فمن ثمّ أكثر الكلام ينصرف في النكرة»⁽³⁵⁾.

وقسموا المعرفة إلى أقسام، حيث ذهب سيبويه إلى أنّها «خمسة أشياء: الأسماء التي هي أعلام خاصة، والمضاف إلى المعرفة إذا لم ترد معنى التنوين، والألف واللام، والأسماء المبهمة، والإضمار»⁽³⁶⁾.

هذه الأقسام الخمسة هي التي درج عليها النحاة بعد سيبويه كالمبرد⁽³⁷⁾، وابن السراج⁽³⁸⁾، وابن جني⁽³⁹⁾، والزمخشري⁽⁴⁰⁾، وغيرهم⁽⁴¹⁾.

وذهب ابن مالك إلى أنّ المعارف سبعة، وهي: الضمائر، وأسماء الأعلام، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والمعرف بالأداة، والنكرة المقصودة بالنداء، والمضاف إلى معرفة⁽⁴²⁾.

والمعارف بعضها أعرف من بعض وهي بهذا الترتيب الذي ذكرناه آنفا، قال ابن مالك:

فَمُضْمَرٌ أَعْرَفُهَا ثُمَّ الْعَلَمُ وَاسْمٌ إِشَارَةٌ وَمَوْصُولٌ مُتَمُّ
وَذُو أَدَاةٍ أَوْ مُنَادَى عَيْنًا أَوْ ذُو إِضَافَةٍ بِهَا تَبَيَّنَا⁽⁴³⁾

وسنقتصر في هذا البحث على التعرف بالأداة، هذه الأداة
اختلف النحاة فيها على قولين مشهورين: أحدهما: أنها أل برمتها،
والآخر: أنها اللام فقط، قال الحريري:

وَأَلُّ التَّعْرِيفِ أَلٌ فَمَنْ يُرِدْ تَعْرِيفَ كَبَدٍ مُبْهَمٍ قَالَ الْكَبَدُ
وَقَالَ قَوْمٌ إِنَّهَا اللَّامُ فَقَطْ إِذَا لَفِ الْوَصْلُ مَتَى يُدْرَجُ سَقَطَ (44)
وقال ابن مالك :

أَلٌ حَرْفٌ تَعْرِيفٍ أَوْ اللَّامُ فَقَطْ فَنَمَطٌ عَرَفَتْ قُلُ فِيهِ النَّمَطُ (45)
والقول بأن (أل) كهل حرف تعريف هو قول الخليل، والقول بأن
اللام وحدها حرف تعريف هو قول سيبويه وأكثر البصريين (46).

4 - أمثلة عن العدول عن التنكير إلى التعريف في الآيات المتشابهة:

من أمثلة العدول عن التنكير إلى التعريف أو العكس قوله تعالى
في سورة مريم، عن نبيه يحيى - عليه السلام: ﴿وَسَلِّمْ عَلَيْهِ يَوْمَ
وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا﴾ [مريم: 15]، وقال على لسان عيسى -
عليه السلام: ﴿وَالسَّلَامُ عَلَى يَوْمٍ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾
[مريم: 33]، فجاء في الآية الأولى بلفظ (سلام) منكراً، وجاء به
في الآية الثانية معرفاً بالألف واللام، فما سر تخصيص كل لفظ
بالموضع الذي ورد فيه ؟.

السَّلام لغة: فهو من مادة (س ل م)، وتدور الدلالة اللغوية لهذه
المادة حول الصَّحة والعافية والبراءة، والخلاص والنجاة من الشرِّ
والعيوب (47).

وَأَمَّا السَّلَامُ مِنْ حَيْثُ الصِّيغَةُ الصَّرْفِيَّةُ، فَهُوَ إِمَّا مُصَدَّرٌ، وَإِمَّا اسْمٌ مُصَدَّرٌ، فَمَنْ قَالَ إِنَّهُ مُصَدَّرٌ جَعَلَهُ مُصَدَّرًا إِمَّا لِسَلَمٍ مِنْ السَّلَامَةِ⁽⁴⁸⁾ وَإِمَّا لِسَلَّمَ الْمُضَاعَفِ مِنْ قَوْلِهِمْ : (سَلَّمْتُ عَلَى فُلَانٍ) إِذَا حَيَّيْتَهُ⁽⁴⁹⁾. وَمَنْ قَالَ إِنَّهُ اسْمٌ مُصَدَّرٌ جَعَلَهُ اسْمًا مُصَدَّرًا لِسَلَّمَ الْمُضَاعَفِ⁽⁵⁰⁾.

وَالصَّحِيحُ الَّذِي يُوَافِقُ مَا تَقَرَّرَ فِي عِلْمِ الْعَرَبِيَّةِ أَنَّ السَّلَامَ اسْمٌ مُصَدَّرٌ؛ لِأَنَّ فَعَلَ مُضَعَفَةٌ الْعَيْنِ قِيَاسُ مُصَدَّرِهَا (التَّفْعِيلُ)، قَالَ ابْنُ مَالِكٍ:

وَعَبَّرَ ابْنُ ثَلَاثَةَ مَقِيسُ مَصْدَرُهُ، كَقُدَّسَ التَّقْدِيسُ⁽⁵¹⁾

وَفَرَّقَ ابْنُ الْقَيْمِ بَيْنَ السَّلَامِ بِمَعْنَى التَّحِيَّةِ، وَالسَّلَامِ اسْمًا مِنْ أَسْمَاءِ اللَّهِ تَعَالَى، وَالسَّلَامِ بِمَعْنَى السَّلَامَةِ، فَجَعَلَ الْأَوَّلَ اسْمًا مُصَدَّرًا مِنْ سَلَّمَ الَّذِي مُصَدَّرُهُ التَّسْلِيمُ، وَحَكَى فِي الثَّانِي قَوْلَيْنِ : أَحَدُهُمَا : أَنَّهُ كَذَلِكَ اسْمٌ مُصَدَّرٌ، وَالْمَعْنَى أَنَّهُ ذُو السَّلَامِ عَلَى حَذْفِ الْمُضَافِ.

وَالْآخَرُ : أَنَّ الْمَصْدَرَ بِمَعْنَى الْفَاعِلِ ، أَيْ السَّالِمِ .

أَمَّا السَّلَامُ بِمَعْنَى السَّلَامَةِ، فَهُوَ مُصَدَّرٌ لِسَلَّمَ، وَهُوَ كَالْجِنْسِ الْعَامِّ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَكُنْ فِيهِ تَاءُ التَّحْدِيدِ بِالْمَرَّةِ مِنَ الْمَصْدَرِ⁽⁵²⁾.

إِنَّ الَّذِي يَعْنِينَا مِنْ هَذَا كُلِّهِ، هُوَ مَعْنَى السَّلَامِ الَّذِي جَاءَ فِي الْآيَتَيْنِ اللَّتَيْنِ نَحْنُ بِصَدَدٍ تَعْلِيلِ الْعُدُولِ فِيهِمَا، وَهُوَ التَّحِيَّةُ فَيَكُونُ بِذَلِكَ اسْمًا مُصَدَّرًا (سَلَّمَ) .

وَقَدْ تَسَاءَلَ ابْنُ الْقَيْمِ قَائِلًا: «فَإِنْ قِيلَ فَمَا الْحِكْمَةُ فِي مَجِيئِهِ اسْمًا مُصَدَّرًا وَلَمْ يَجِءْ عَلَى أَوَّلِ الْمَصْدَرِ؟ قِيلَ: هَذَا السَّرُّ بِدِيْعٍ،

وهو أن المقصود حصول مسمى السلامة للمسلم عليه عل الإطلاق من غير تقييد بفاعل، فلما كان المراد مطلق السّلامة من غير تعرض لفاعل، أتوا باسم المصدر الدّال على مجرد الفعل، ولم يأتوا بالمصدر الدّال على الفعل والفاعل معا» (53).

وذكر السّهيلي أنّ في إدخال (أل) على لفظ (سلام) ثلاثة فوائد:

إحداها: أنّه يُشعر بذكر الله سبحانه، لأنّ السّلام من أسمائه تعالى.

والثانية: أنّه يشعر أيضا بطلب معنى السّلامة منه، لأنّك متى ذكرت اسما من أسمائه فقد تعرّضت لطلب المعنى الذي اشتقّ منه ذلك الاسم.

والثالثة: أنّه يشعر بعموم التّحية، وأنّها غير مقصورة على المتكلّم (54).

وزاد ابن القيم فائدة رابعة، وهي: «أنّها تقوم مقام الإشارة إلى المعين، كما تقول: ناولني الكتاب، واسقني الماء، وأعطني الثّوب لما هو حاضر بين يديك، فإنّك تستغني بها عن قولك هذا، فهي مؤدية معنى الإشارة» (55).

أمّا عن تعليل هذا العدول فلم تحفل كتب التّفسير به، بل وجدناهم يقفون عند الدّلالة اللغوية للسلام فحسب، فيقولون هو الأمان أو السلامة، أو هو اسم كل برّ وخير، أو هو التّناء أو التّحية المعروفة (56).

ووقف الكرمانيّ عند هذا العدول، فقدم ثلاثة توجيهات فقال: « فنكّر في الأوّل وعرّف في الثاني؛ لأنّ الأوّل من الله تعالى والقليل منه كثير... والثاني من عيسى عليه السلام، والألف واللام لاستغراق الجنس، ولو أدخل عليه التسعة والعشرين والفروع المستحسنة والمستقبحة لم تبلغ عشر معشار سلام الله عليه، ويجوز أن يكون ذلك وحيا من الله - عز وجل - فيقرب من سلام يحيى.

وقيل: إنما دخل الألف واللام، لأنّ النكرة إذا تكررت تعرّفت. وقيل: نكرة الجنس ومعرفته سواء، تقول لا أشرب ماء ولا أشرب الماء فهما سواء»⁽⁵⁷⁾.

يمكن أن نعقب على كلام الكرمانى بما يأتي:

1 - تتفاوت هذه التوجيهات في القوّة والضعف، فأعلاها هو التوجيه الأوّل الذي يرجع سرّاً اختلاف التعبير إلى اختلاف المسلّم، وهذا توجيه جيد ولذا وافقه فيه الأنصاري⁽⁵⁸⁾، والنيسابوري⁽⁵⁹⁾ وصاحب كتاب الطراز⁽⁶⁰⁾ وبعض البلاغيين المعاصرين⁽⁶¹⁾.

2 - قوله (والقليل منه كثير) يدل على أنّ التنكير هنا يفيد التقليل، ونحن نرى أنّ التنكير هنا يفيد التكاثر أصلاً، أي (سلام كثير عليه)، وهذا المقام يناسبه نسبة الكلام إلى الله تعالى.

3 - قوله (التسعة والعشرين والفروع المستحسنة والمستقبحة)، يقصد بها حروف الهجاء وفروعها، كما ذكرها ابن جني⁽⁶²⁾.

وللرازي توجيه يشابه التوجيه الأوّل للكرمانى، من حيث كون السّلام المنكر من الله تعالى، والمعرّف من عيسى - عليه السلام،

لكنه يختلف عنه في التعليل، ذلك أنه يرى أن قول القائل: (سلام عليك) أكمل من قوله (السلام عليكم)، وذلك لأن (سلام عليك) معناه سلام كامل تام شريف عليك، وأما قوله (السلام عليكم)، فالسلام لفظ مفرد محلى (بأل) يفيد أصل الماهية فقط، واللفظ الدال على أصل الماهية لا إشعار فيه بالأحوال العارضة للماهية وبكمالاتها⁽⁶³⁾.

استند الرازي في التوجيه الذي ذهب إليه على آيات أخرى، ورد فيها لفظ السلام، فقال: «ومما يؤكد هذا المعنى أنه أينما جاء لفظ (السلام) من الله تعالى، ورد على سبيل التأكيد كقوله تعالى: ﴿وَإِذَا جَاءَكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ﴾ [الأنعام: 54]، وقوله: ﴿قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ وَسَلَامٌ عَلَى عِبَادِهِ الَّذِينَ اصْطَفَى﴾ [النمل: 59]، وفي القرآن من هذا الجنس كثير. أما لفظ السلام بالألف واللام، فإنما جاء من الأنبياء عليهم السلام: ﴿قَدْ جِئْنَاكَ بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكَ وَالسَّلَامُ عَلَيَّ مَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ﴾ [طه: 47]»⁽⁶⁴⁾.

ومما يؤكد ما ذهب إليه الرازي أن لفظ (السلام) بالتثنية ورد في القرآن أكثر منه بالتعريف، حيث ورد بالتثنية أربع عشرة مرة معدى بعلی، وإحدى عشرة مرة دون تعدية، وأما لفظ (السلام) بالتعريف فقد ورد مرتين ليس غير.

وقد جاء لفظ (السلام) منكرا من الأنبياء أيضا في قول إبراهيم عليه السلام ﴿سَلَامٌ عَلَيْكَ سَأَسْتَغْفِرُكَ رَبِّي إِنَّهُ كَانَ بِي حَفِيًّا﴾ [مريم: 47] ومن أصحاب الأعراف في قوله: ﴿وَنَادَاوَأَصْحَبَ الْجَنَّةِ أَن سَلَامٌ عَلَيْكُمْ﴾ [الأعراف: 46].

وعَلَّ السَّهْلِي حَذَفَ الألف واللام في القرآن في لفظ (السلام) باستغناء المواطن التي ورد فيها بالتَّنْكِير عن الفوائد الثلاث التي ذكرناها آنفاً، وإنما استغني عنها «لأنَّ المتكلم هنا هو الله سبحانه، فلم يقصد تبركا بذكر الاسم الذي هو السَّلام، ولا تعرّضاً وطلباً كما يقصده العبد، ولا عموماً في التَّحِيّة منه ومن غيره، لأنَّ سلاماً منه - سبحانه - كاف عن كل سلام، ومغن عن كلَّ تحيّة، ومرب عن كلِّ أمنيّة، فلم يكن لذكر الألف واللام معنى هنا، كما كان لها في قول المسيح عليه السلام ﴿وَالسَّلَامُ عَلَى يَوْمٍ وُلِدْتُ﴾ [مريم: 33]؛ لأنَّ هذا العبد الصالح يحتاج كلامه إلى هذه الفوائد الثلاثة»⁽⁶⁵⁾.

وذهب ابن القيم مذهب السهلي في التّوجيه، وردّ توجيهه من قال: إنّ سلام يحيى جرى مجرى ابتداء السلام في الرّسالة والمكاتبة فنكر، وسلام المسيح جرى مجرى السَّلام في آخر المكاتبة فعرف، فإن السّورة كالقصة الواحدة، فقال: «ولا يخفى فساد هذا الفرق، فإنهما سلامان متغايران من مُسَلِّمين: أحدهما: سلام الله تعالى على عباده.

والثاني: سلام العبد على نفسه، فكيف يُبنى أحدهما على الآخر»⁽⁶⁶⁾.

كما ردّ توجيهها ثانياً، وهو قول القائل إنّ الثاني عرف لتقدم ذكره في اللفظ فكانت الألف واللام فيه للعهد، لكنه جعله أقرب من التّوجيه الأوّل، فقال «وهذا أقرب لإمكان أن يكون المسيح أشار إلى السَّلام الذي سلّمه الله على يحيى، فأراد أن لي من السَّلام في مثل هذه المواطن الثلاثة مثل ما حصل له»⁽⁶⁷⁾.

إن كلاً مما أخذ به الكرمانى والسهيلي والرازي يمكن جعله توجيهاً لهذا العدول، لكون هذه النكات لا تتعارض وإنما تدل على أن كل لفظ وضع موضعه اللائق.

ومن أمثلة العدول عن التأكيد إلى التعريف قوله تعالى على لسان إبراهيم وهو يدعو ربه: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا﴾ [البقرة: 126]، وقال في سورة إبراهيم: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا﴾ [إبراهيم: 35].

ويتجلى العدول في هذا المثال في العدول عن النكرة إلى المعرفة، حيث ورد اللفظ منكراً في آية البقرة، ومعرّفاً بأل في آية إبراهيم، مع أنّ الدعاء على لسان إبراهيم عليه السلام في الموضوعين، فما السرّ في العدول عن التأكيد في آية البقرة إلى التعريف في آية إبراهيم؟

قبل أن نحاول تبيان وجه اختصاص كل لفظ بالموضع الذي ورد فيه نبين أولاً الدلالات اللغوية للبلد.

قال الخليل: «البلد: كل موضع مُسْتَحْيِزٍ من الأرض، عامر أو غير عامر، خالٍ أو مسكون» (68).

يشترط الخليل في الموضع الذي يصح أن يسمّى بلداً أن يأخذ حيّزاً من الأرض، سواء أكان عامراً بالبنيان والبيوت أم لا، وسواء أكان خالياً من السكان أم مسكوناً.

وأطلق بعضهم لفظ البلد، فقال هو: الأرض (69)، وقيل هو: الصدر، يقال وضعت النّاقة بلدتها إذا بركت، والأثر، والقبر (70).

وقال الرّاغب: «البلد المكان المحيط المحدود، المتأثر باجتماع قطّانه فيه، وجمعه بلاد، وبلدان» (71).

نفهم من كلام الرّاغب، أن البلد لا يسمّى بلداً إلا بأربعة شروط:

1 - أن يكون موضعاً محدوداً، أي يأخذ حيّزاً معيناً.

2 - أن يتأثّر بالسّكان.

3 - أن يكون عامراً، ويفهم من قوله (اجتماع).

4 - أن يكون مسكوناً، ويفهم من قوله (قطانة).

إنّ تعريف الرّاغب للبلد يختلف عن تعريف الخليل له من حيث كونه عامراً ومسكوناً، ويتّحد معه في كونه يأخذ حيّزاً.

إذا رجعنا إلى أقوال المفسرين وأصحاب كتب المتنشابه اللفظي وعلوم القرآن بحثاً عن السّرّ في هذا العدول الحاصل سنجد أنّهم ذكروا جملة من التّوجيهات، بعضها مقبول، وبعضها بعيد لا يتوافق مع السّياق، وحاصل هذه التّوجيهات ثلاثة:

التّوجيه الأوّل: أنّ اختلاف التّعبيرين بسبب اختلاف وقت الدّعاء؛ فالدّعوة الأولى في آية البقرة ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ﴾، وقعت ولم يكن المكان قد جعل بلداً، فكأنّه قال: اجعل هذا الوادي بلداً آمناً، فالمدعوّ به هنا أمران: البلديّة، والأمن. وأمّا الدّعوة الثّانية في آية إبراهيم ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا﴾، فقد وقعت بعد أن صار بلداً، فكأنّه قال: اجعل هذا المكان الذي صيرته بلداً ذا أمن، فالمدعوّ به هنا أمر واحد: وهو الأمن⁽⁷²⁾.

وتحقيق هذا التّعليل أنّك إذا قلت: (اجعل هذا خاتماً حسناً)، فقد أشرت إلى المادّة طالبا أن يُسَبِّكَ منها خاتمٌ حسنٌ، وإذا قلت: (اجعل هذا الخاتم حسناً)، فقد قصدت الحسن دون الخاتمية، وذلك لأنّ محطّ الفائدة هو المفعول الثّاني؛ لأنّه بمنزلة الخبر⁽⁷³⁾.

ويرى الغرناطي أن هذا التعليل بعيد، لكنه يبقى ممكنا، وعلل بعده بأنه ليس مفهوما من لفظ الآي⁽⁷⁴⁾، ولعله يقصد قوله تعالى: ﴿وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْنًا وَاتَّخِذُوا مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى وَعَهِدْنَا إِلَىٰ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَنَّ طَهْرًا بَيْتًا لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ﴾ [البقرة: 125]، فوجود البيت والطائفين والعاكفين والركع السجود، يوحي بأن البلدية متحققة قبل دعاء إبراهيم، فلا داعي لتخريج التأكيد في الآية بالقول إن الدعوة الأولى كانت قبل أن يكون المكان بلدا.

إن تعريف البلد في آية إبراهيم، وجعله تابعا لاسم الإشارة، يمكن حمله على أمرين: أحدهما: تعدد السؤال، والآخر: وحدة السؤال.

فإن حملناه على الأمر الأول، فجوابه: «أنه - عليه السلام - سأل أولا كلا الأمرين: البلدية والأمن، فاستجيب له في أحدهما، وتأخر الآخر إلى وقته المقدر له لما تقتضيه الحكمة الباهرة، ثم كرر السؤال حسبما هو المعتاد في الدعاء والابتهال، أو كان المسؤول أولا البلدية ومجرد الأمن المصحح للسكن كما في سائر البلاد، وقد أجيب إلى ذلك، وثانيا الأمن المعهود، أو كان هو المسؤول أولا أيضا، وقد أجيب إليه، لكن السؤال الثاني لاستدامته. والاقتصار على سؤاله مع جعل البلد صفة لهذا؛ لأنه المقصد الأصلي، أو لأن المعتاد في البلدية الاستمرار بعد التحقق، بخلاف الأمن»⁽⁷⁵⁾.

يمكن توضيح هذا الجواب في النقطتين الآتيتين:

- 1 - سأل إبراهيم - عليه السلام - البلدية والأمن، فأجيب في البلدية، وتأخرت إجابة الأمن إلى وقت آخر، ولهذا كرر السؤال على عادة الداعين في الإلحاح على الله تعالى.

2 - أنه سأل في الأوّل البلديّة والأمن المصحّح للسكنى، أي الأمن الذي يصحّ به السكن وهو الأمن العامّ؛ «لأنّ الإنسان في أي بقعة من بقاع الأرض لا يتخذ مكانا يجلس فيه ويقيم ويتوطن إلّا إذا ضمن لنفسه أسباب الأمن من مقومات حياة، ومن عدم تفزيعة تفزيعا قويا، وهذا الأمن مطلوب لكلّ إنسان في أيّ أرض»⁽⁷⁶⁾ وقد أجيب إلى كلا الأمرين، ثم سأل ثانيا الأمن المعهود، وهو الأمن الخاصّ، الذي تتسم به مكّة «ففي غير هذا المكان يمكن أن تقطع شجرة، أو يصطاد صيد، ولكن في هذا المكان هناك أمن خاصّ جدّا، أمن للنبات، ولكلّ شيء يوجد فيه، فحتّى الحيوان لا يصاد فيه»⁽⁷⁷⁾. وربّما سأل في الأوّل الأمن عامّه وخاصّه، وكرّر السّؤال طلبا لثباته ودوامه؛ لأنّ الأمن قد يزول بعد التّحقّق، بخلاف البلديّة، فإنّ المعتاد فيها الاستمرار بعد التّحقّق.

أمّا إذا حملناه على وحدة السّؤال وتكرّر الحكاية، فالظاهر أنّ المسؤول كلا الأمرين، كما حكي في آية البقرة، وإنّما اقتصر في آية إبراهيم على سؤال الأمن اكتفاء بحكاية سؤال البلديّة بقوله: ﴿فَجَعَلَ أَفْعَدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ﴾ [إبراهيم: 37] إذ المسؤول هويتها إليهم للمساكنة معهم لا للحجّ فقط⁽⁷⁸⁾.

التّوجيه الثّاني: أنّ الدعوتين وقعتا بعدما صار المكان بلدا، فقلوه ﴿أَجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا﴾ [البقرة: 126] تقديره: (اجعل هذا البلد بلدا آمنا) كقولك: (كان اليوم يوما حارا)، وهذا إنّما تذكره للمبالغة في وصفه بالحرارة، لأنّ التّأكيد يدلّ على المبالغة، والمعنى: اجعله

من البلدان الكاملة في الأمن، وأمّا قوله: ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا﴾، [إبراهيم: 35] فليس فيه إلّا طلب الأمن، لا طلب المبالغة⁽⁷⁹⁾.
 إنّ القصد - حسب هذا التّوجيه - يكون إلى الصّفة دون الموصوف؛ ذلك أنّ القائل قد يقول: «(اجعل ولدك هذا ولداً أديباً)، وهو ليس يأمره بأن يجعله ولداً، لأنّ ذلك ليس إليه، وإنّما يأمر بتأديبه، فكأنّه قال: اجعله على هذه الصّفة.... وهذا كما تقول: ... كانت اللّيلة ليلاً باردةً، فتتصبّ ليلة على أنّها خبر كان، وحكم الخبر أن يتمّ به الكلام، ولو قلت: كانت اللّيلة ليلاً، لم يكن الكلام تامّاً»⁽⁸⁰⁾.

إنّ هذا التّوجيه - حسب رأينا - ضعيف لثلاثة أمور:

1 - أن فيه تقدير محذوف، وإذا دار الأمر بين التّقدير وعدمه فتركه أولى.

2 - أنهم يقدّرون في قوله تعالى ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا﴾، ولا يقدّرون في الآية الأخرى، والأولى أن يقدّر في الأولى (البلد) معرفة، وفي الثّانية (بلداً) نكرة، حتّى تتطابق الدّعتان .

3 - أنهم رأوا المبالغة في الأمن في الآية الأولى، ولم يروها في الآية الثّانية، مع أن الدّعتين وقعتا بعد أن صار المكان بلداً.

التّوجيه الثّالث: وهو ما تفرّد به الغرناطيّ، حيث قال: «وجهه - والله أعلم - أن اسم الإشارة الذي هو (هذا) في سورة البقرة، لم يقصد تبعيته اكتفاءً بالواقع قبله من قوله تعالى: ﴿وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْنًا﴾، [البقرة: 125]، وقوله: ﴿وَعَهْدُنَا إِلَىٰ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ﴾ [إبراهيم: 37]، وتعريف البيت حاصل

من تعريف البلد، لاسيما بما تقدم من قول إبراهيم عند نزوله بولده بحرّم الله ودعائه أولا بقوله: ﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْنِكَ الْمُحَرَّمِ﴾ [إبراهيم: 37] فتعريف البيت تعريف للبلد، فورد اسم الإشارة غير مفتقر إلى التابع المبين جنسه كالجاري في أسماء الإشارة اكتفاء بما تقدمه مما يحصل منه مقصود البيان... ولو تعرّف لفظ (بلد) بالألف واللام، وجرى على اسم الإشارة لم يكن ليحرز بيانا زائداً على ما تحصل مما تقدم، بل يكون كالتكرار، فورد الكلام على ما هو أحرز للإيجاز، وأبلغ في المقصود، مع حصول ما كانت التبعية تعطيه فجاء على ما يجب.

وأما آية سورة إبراهيم، فلم يتقدم فيها ما يقوم لاسم الإشارة مقام التابع المعرف بجنس ما يشار إليه، فلم يكن بد من إجراء البلد عليه تابعا له بالألف واللام على المعهود الجاري من تعيين جنس المشار إليه باسم جامد في الغالب»⁽⁸¹⁾.

يمكن أن نسجل من كلام الغرناطي النقاط الآتية:

1 - المعهود الجاري في أسماء الإشارة، أن يذكر بعدها ما يبين جنسها، وهو اسم جامد في الغالب، ولكنه قد لا يذكر اكتفاء بالواقع قبله، أو المقام الذي ورد فيه.

2 - اعتمد الغرناطي في توجيهه على سياقين:

أ - سياق لغوي: وهو تقدم لفظتي (البيت) أو (بيتي).

ب - سياق ثقافي: وهو دلالة كلمة (البيت) على الكعبة، ودلالة الكعبة على البلد الذي هي فيه.

3 - مفاد توجيه الغرناطيّ أنّ تنكير (بلد) في آية البقرة حقّ المقصود وأحرز الإيجاز، والبلاغة الإيجاز - كما قيل - ولو عرّفه لحصل تكرار لا طائل منه، وأمّا تعريفه في آية إبراهيم فقد جاء على المعهود الجاري في أسماء الإشارة.

بعد عرض هذه التوجيهات الثلاثة، نخلص إلى أن أفضل توجيه، هو الجمع بين التوجيه الأول والتوجيه الثالث؛ ذلك أنّ التوجيه الأول توجيه جيّد من حيث أنّه يفسّر لنا سبب التنكير في موضع، والتّعريف في موضع آخر، ولكنّه لا يفسّر لنا سرّ اختصاص آية البقرة بالتنكير، وآية إبراهيم بالتّعريف، وهنا يسعفنا التوجيه الثالث الذي يبيّن لنا سرّ اختصاص التنكير بآية البقرة، والتّعريف بآية إبراهيم، بالاعتماد على السياقين اللّغويّ والثّقافيّ.

ومن الأمثلة أيضا قوله تعالى عن ﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيَّاتِ بَغْيَ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ﴾ [البقرة: 61]، وقوله: ﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الْمَسْكَنَةُ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ الْأَنْبِيَاءَ بَغْيَ حَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ﴾ [آل عمران: 112].

نلاحظ أنّ لفظ (الحقّ) جاء معرّفا في آية البقرة، وجاء منكرا في آية آل عمران، فما السرّ في العدول عن اللفظ المعرّف إلى اللفظ المنكر مع أنّ الآيتين متشابهتان؟

قبل أن نحاول تبيان سرّ التّعريف في آية البقرة، والتنكير في آية آل عمران بعرض أقوال المفسّرين، نشير إلى أنّ الحقّ في اللّغة

هو نقيض الباطل، وحقَّ الشَّيْءُ يَحِقُّ حَقًّا أَي وَجَبَ⁽⁸²⁾، وجمعه حُقُوقٌ وَحَقَاقٌ⁽⁸³⁾.

أما عن السَّر في هذا العدول فقد ذهب الإسكافي إلى أن آية البقرة خبر عن قوم عرفوا، وعرفت أفعالهم، ومضت أزمنتهم وأحوالهم، فلما شهرُوا شهر فعلهم بوقوعه منهم، وأنَّ الحقَّ هنا هو الحقُّ المعروف الموجب للقتل، وهو ثلاثة أمور :

1 - قتل نفس مؤمنة لم يجب عليها القتل والقاتل مكلف.

2 - الرِّدة.

3 - زنى المحصن.

فقوله في آية البقرة بغير الحقَّ، أي بغير هذه الأوجه الثلاثة المعلومة⁽⁸⁴⁾.

وأما آية آل عمران التي جاء فيها لفظ الحقَّ بالتنكير فإنها خبر عن قوم كانوا في عصر النَّبِيِّ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - فجاء بلفظ النكرة في القصّة التي وقع التّهديد مقارنا لها ليمنع من وقوعها، وما كان في خبر ما لم يقع فالذنب في حيز المذكور، والعقاب عليه مثله كالمذكور⁽⁸⁵⁾.

يمكن إجمال ما ذهب إليه الإسكافي في توجيه هذا العدول في ما يأتي :

1 - القوم المخبر عنهم بقتل الأنبياء هم بنو إسرائيل.

2 - مَيِّز بين قومين : قوم عاصروا موسى، عليه السّلام، وقوم عاصروا النبي - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ.

3 - اختار لفظ المعرفة في القوم الذين عاصروا موسى لأنَّ القصّة وقعت والحقّ الذي كانوا يقتلون من أجله أمر معلوم، واختار لفظ النكرة في القوم الذين عاصروا النّبّي، صلّى الله عليه وسلم، لأنَّ القصّة مقارنة ولأنّهم يعتقدون ذلك ويدينون به.

وأما الغرناطيّ فقد وافق الإسكافي أيضا، في أنّ هناك قومين: قوماً عاصروا موسى عليه السّلام، وقوماً عاصروا النّبّي، صلّى الله عليه وسلّم، وعابنوا البراهين واستوضحوا أنّه الذي أخبر به موسى وغيره، ومع ذلك تمادوا في الكفر والعناد من بعد ما تبين لهم الحقّ، لكنّه زاد أنّ التّكثير أوغلّ في ذمّهم والتّشنيع عليهم، لأنّهم أكثر بهتا ومجاهرة بالباطل وموالاة للتّمرد من أولئك الذين عاصروا موسى عليه السّلام⁽⁸⁶⁾.

وقال السّامرائي في توجيه هذا العدول : «فعرّف الحقّ في الأولى ونكره في الثانية، وذلك أنّ كلمة (الحقّ) المعرفة في آية البقرة تدلّ على أنّهم كانوا يقتلون الأنبياء بغير الحقّ الذي يدعوا إلى القتل، والحقّ الذي يدعوا إلى القتل معروف معلوم .

وأما النكرة فمعناها أنّهم كانوا يقتلون الأنبياء بغير حقّ أصلا، لاحقّ يدعوا إلى قتل ولا غيره، أي: ليس هناك وجه من وجوه الحقّ الذي يدعوا إلى إيذاء الأنبياء، فضلا عن قتلهم»⁽⁸⁷⁾.

ثم بين أنّ القصد من التّكثير هو الزيادة في ذمّهم، وتبشيع فعلهم، ثم ذكر سياق الآيتين، واستدل على أنّ موطن التّشنيع عليهم، والذّم والعيب على فعلهم في آية آل عمران أكبر منه في آية البقرة بأمور منها:

- 1 - أنه في سورة البقرة جمع بين (الدّلة) و (المسكنة)، وأمّا في آل عمران فقد أكد وكرّر وعمّم.
- 2 - أنه ذكر الجمع في آية البقرة بصورة القلّة، فقال (النّبیین)، وذكره في آية آل عمران بصورة الكثرة فقال (الأنبياء) ومعلوم أنّ قتل الكثير من الأنبياء أشنع من قتل القليل منهم⁽⁸⁸⁾.

خاتمة:

النتائج التي توصل إليها الباحث يمكن تلخيصها في الآتي:
 أولاً: المتشابه اللفظي في القرآن الكريم حقل خصيب لدراسة التغيرات اليسيرة بين الأساليب والتي لا يمكن التسليم أبداً بالقول إنها من باب التفنن في التعبير والتنويع في الأسلوب فإن هذا يجعل من العدول أمراً دون فائدة أو قصد وهذا محال أن نحمل عليه كلام الله تعالى.

ثانياً: اللفظ القرآني جاء بأبلغ صورة، حيث جاءت كل مفردة في موضعها اللائق، ومكانها الملائم فلا يعدل عن التنكير إلى التعريف إلا لسر لطيف ونكتة بدیعة.

ثالثاً: يعد السياق أبرز حكم في تفسير العدول من تعبير إلى آخر؛ لأن كل لفظ في القرآن الكريم وضع حسب ما يقتضيه السياق، وهذا الوضع إما أن يكون متعلقاً بالسياق القبلي للآية، وإما أن يكون متعلقاً بالسياق البعدي.

رابعاً: لم تحفل جل كتب التفسير بتوجيه هذه الظاهرة بل كانوا يكتفون بالتوجيه اللغوي، وتعليل جواز الوجهين.

خامسا: عني علماء المتشابه اللفظي بهذه الظاهرة عناية فائقة، ووقفوا عندها وقفات معتمدين على السياق بكل أنواعه : اللغوي والمقامي، كما اعتمدوا على تجانس الفواصل ومناسبة الألفاظ بعضها لبعض.

سادسا: التأكيد على نضج الفكر اللغويّ عند علمائنا، وتمكنهم من آليات التحليل والتأويل اللغوي، وقدرتهم اللغوية الواسعة التي مكنتهم من استنطاق النصوص، وفك مغلقها بآليات يدعي علم اللغة الحديث أنه السَّبَّاق إليها.

سابعا: كل التوجيهات التي رأيناها في تحليل سر العدول عن التأنيث إلى التذكير أو العكس تبقى مجرد احتمالات، وما خفي على فلان من الدلالات قد يتجلى لآخر، ويبقى القرآن بحرا لا تنقضي عجائبه، ولا تنفد درره.

الهوامش

- (1) الخليل (أبو عبدالرحمن، الخليل بن أحمد، 170هـ)، كتاب العين، ت: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، ج 2، ص 39، وينظر: الأزهرى (أبو منصور، محمد بن أحمد، 370هـ)، تهذيب اللغة، ت: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م، ج 2، ص 126، وابن القطاع (أبو القاسم، علي بن جعفر، 515هـ)، كتاب الأفعال، ت: سالم الكرنكوي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1403هـ - 1983م، ج 2، ص 366.
- (2) الجوهري (أبو نصر، إسماعيل بن حماد، 393هـ)، تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1407هـ - 1987م، ج 5، ص 1760، وينظر: ابن فارس (أبو الحسين، أحمد بن فارس، 395هـ)، مجمل اللغة، ت: زهير عبدالمحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1406هـ - 1986م، ص 651، وابن القطاع، كتاب الأفعال، ج 2، ص 367، والفيومي (أبو العباس، أحمد ابن محمد، 770هـ)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ت: عبد العظيم الشناوي، المكتبة العلمية، بيروت، ط2، دت، ج 2، ص 396.
- (3) الأزهرى، تهذيب اللغة، ج 2، ص 124.
- (4) ابن سيده (أبو الحسن، علي بن إسماعيل، 458هـ)، المحكم والمحيط الأعظم، ت: عبد الحميد هنداووي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ - 2000م، ج 2، ص 11. وينظر: الشريف الجرجاني (علي بن محمد، 816هـ)، التعريفات، ت: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ - 1983م، ص 147، والكفوي (أبو البقاء، أيوب بن موسى، 1095هـ)، الكليات، ت: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، دط، دت، ص 639.
- (5) الأزهرى، تهذيب اللغة، ج 2، ص 124.
- (6) الفارابي (أبو إبراهيم، إسحاق بن إبراهيم، 350هـ)، معجم ديوان الأدب، ت: أحمد مختار عمر، راجعه: إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1424هـ - 2003م، ج 2، ص 179.
- (7) ابن فارس، مجمل اللغة، ص 651.
- (8) الخليل، كتاب العين، ج 2، ص 179.
- (9) ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج 2، ص 14. وينظر: الفارابي، معجم ديوان الأدب، ج 2، ص 179.

- (10) ابن فارس (أبو الحسين، أحمد بن فارس، 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، دط، 1399هـ - 1979م، ج4، ص124.
- (11) ينظر: ثعلب (أبو العباس، أحمد بن يحيى، 291هـ)، الفصيح، تح: عاطف مذكور، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص281، وابن درستويه (أبو محمد، عبد الله بن جعفر، 347هـ)، تصحيح الفصيح وشرحه، تح: محمد بدوي المختون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، 1419هـ - 1998م، ص194، والهروي (أبو سهل، محمد بن علي، 433هـ)، إسفار الفصيح، تح: أحمد بن سعيد قشاش، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1420هـ، ج1، ص503.
- (12) ابن المرحل (أبو الحكم، مالك بن عبد الرحمن، 699هـ)، متن موطأ الفصيح، تح: عبد الله سفيان الحكمي، دار الذخائر للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1424هـ - 2003م، ص60.
- (13) ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1429هـ - 2008م، ج2، ص1466.
- (14) ينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج2، ص14، والفيروز آبادي (أبو طاهر، محمد بن يعقوب، 817هـ)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط8، 1426هـ - 2005م، ص1030.
- (15) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن - أربد، ط1، 2003م، ص43.
- (16) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا - طرابلس، ط3، دت، ص100-101.
- (17) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص163، وصلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992م، ص57.
- (18) سيبويه (عمرو بن عثمان، أبو بشر، 180هـ)، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ - 1988م، ج3، ص270.
- (19) المبرد (محمد بن يزيد، أبو العباس، 285هـ)، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، دط، دت، ج3، ص147.
- (20) ابن السراج (محمد بن السري، أبو بكر، 316هـ)، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان - بيروت، ط2، 1407هـ - 1987م، ج3، ص147.

- (21) النحاس (أبو جعفر، أحمد بن محمد، 338هـ)، عمدة الكتاب، تح: بسام عبد الوهاب الجابري، دار ابن حزم - الجفان والجابي للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1425هـ - 2004م، ص 104.
- (22) ابن جني (أبو الفتح، عثمان بن جني، 392هـ)، الخصائص، تح: محمد عي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1371هـ - 1952م، ج3، ص18. وينظر: ابن الوراق (أبو الحسن، محمد بن عبد الله، 381هـ)، علل النحو، تح: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد - الرياض - السعودية، ط1، 1420هـ - 1999م، ص 556. والزمخشري (أبو القاسم، محمود بن عمرو، جار الله، 538هـ)، الم فصل في صنعة الإعراب، تح: علي بو ملحم، مكتبة الهلال - بيروت، ط1، 1993م، ص 556. والعكبري (أبو البقاء، عبد الله بن الحسين، محب الدين، 616هـ)، مسائل خلافة في النحو، تح: محمد خير الحلواني، دار الشرق العربي - بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م، ص 64.
- (23) الجرجاني (أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمن، 471هـ)، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1413هـ - 1992م، ص 429-430.
- (24) ابن الأثير (أبو الفتح، نصر الله بن محمد، ضياء الدين، 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر - بيروت، ط1، 1420هـ، ج1، ص 348.
- (25) الأشموني (أبو الحسن، علي بن محمد، نور الدين، 900هـ)، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط1، 1419هـ - 1998م، ج1، ص 444.
- (26) السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، 911هـ)، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1418هـ - 1998م، ج1، ص 273.
- (27) ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ص 177-201.
- (28) ينظر: السكاكي (يوسف بن أبي بكر، أبو يعقوب، 626هـ)، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1417هـ - 1987م، ص 178. والفزويني (محمد بن عبد الرحمن، أبو المعالي، جلال الدين، 739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل - بيروت، ط3، دت، ج2، ص ص 9-35.
- (29) ينظر: ابن هشام، شرح اللمحة البدرية في علم اللغة العربية، تح: هادي نهر، دار اليازوري للنشر، الأردن، ط1، دت. ج1، ص 331.
- (30) ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص5.

- (31) ابن مالك (محمد بن مالك، أبو عبد الله، جمال الدين، 672هـ): شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: عبدالرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، دار هجر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1410هـ - 1990م، ج1، ص115.
- (32) ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، ج1، ص148، وابن مالك (محمد بن مالك، أبو عبد الله، جمال الدين، 672هـ)، ألفية ابن مالك في النحو والتصريف (الخلاصة في النحو)، تح: سليمان بن عبدالعزيز العيوني، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض - السعودية، ط1، 1432هـ، ص76-77.
- (33) ينظر: الرُّماني (علي بن عيسى، 384هـ)، رسالة الحدود، تح: إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، دط، دت، ص68، وابن جني، اللمع في العربية، تح: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، دط، دت، ص98-99، والزمخشري، المفصل في صناعة الإعراب، ص245، والكرمي (مرعي بن يوسف، 1033هـ)، دليل الطالبين لكلام النحويين، د تح، إدارة المخطوطات والمكتبات الإسلامية، الكويت، دط، 1430هـ - 2009م، ص31.
- (34) ابن هشام، شرح اللمحة البدرية في علم العربية، ص331.
- (35) سيبويه، الكتاب، ج1، ص22، وينظر: السهيلي (عبدالرحمن بن عبد الله، أبو القاسم، 581هـ)، نتائج الفكر في النُّحو، تح: عادل أحمد عبدالموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م، ص169، والمرادي (حسن بن قاسم، أبو محمد، بدر الدين، 749هـ) توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبدالرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1428هـ - 2008م، ج1، ص356، وابن هشام (عبد الله بن يوسف، جمال الدين، 761هـ)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1424هـ - 2003م، ج1، ص98، وشرح شذور الذهب، تح: محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، دط، دت، ص169.
- (36) سيبويه، الكتاب، ج2، ص5.
- (37) ينظر: المبرد، المقتضب، ج4، ص276.
- (38) ينظر: ابن السراج، الأصول، ج1، ص149.
- (39) ينظر: ابن جني، اللمع في العربية، ص99.
- (40) ينظر: الزمخشري، المفصل في صناعة الإعراب، ص245.
- (41) ينظر: السهيلي، نتائج الفكر، ص168-169، والعكبري، اللباب في علل الإعراب والبناء، تح: عبد الإله النبهان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1416هـ - 1995م، ج1، ص473.

- (42) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل، ج1، ص 115.
- (43) ابن مالك، شرح الكافية الشافية، تح: عبدالمنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي كلية الشريعة والدراسات الإسلامية مكة المكرمة، ط1، دت، ج1، ص 222.
- (44) الحريري (القاسم بن علي، أبو محمد، 516هـ)، شرح ملحّة الإعراب، تح: فائز فارس، دار الأمل، مصر، ط1، 1412هـ - 1991م، ص 13.
- (45) ابن مالك، ألفية ابن مالك، ص85.
- (46) ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص148، وابن الصائغ (محمد بن حسن، أبو عبد الله، شمس الدين، 720هـ)، للمحة في شرح الملحّة، تح: إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1424هـ - 2004م، ج1، ص128، وابن هشام، أوضح المسالك، ج1، ص180.
- (47) ينظر: الخليل، العين، ج7، ص265-266، والأزهري، تهذيب اللغة، ج12، ص309، وابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، ص90-91، محمد بن أبي بكر الرازي (أبو عبد الله، زين الدين، 666هـ)، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط5، 1420هـ - 1999م، ص153، وابن القيم (محمد بن أبي بكر، شمس الدين، 751هـ)، بدائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، مكة، دط، دت. ص 599-600.
- (48) ينظر: الواحدي، التفسير البسيط، تح: اللجنة العلمية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، عمادة البحث العلمي - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ط1، 1430هـ، ج11، ص167، والرازي، المصدر نفسه، ج17، ص238، والنعماني (عمر بن علي، أبو حفص، سراج الدين، 775هـ)، اللباب في علوم الكتاب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الأولى، 1419هـ - 1998م، ج10، ص303.
- (49) ينظر: الأزهري، تهذيب اللغة، ج12، ص309، والزجاج (أبو إسحاق، إبراهيم بن السري، 311هـ)، معاني القرآن وإعرابه، تح: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1408هـ - 1988م، ج3، ص329، والفارسي (الحسن بن أحمد، أبو علي، 377هـ)، الحجة للقراء السبعة، تح: بدر الدين قهوجي وبشير جويجاني، دار المأمون للتراث، دمشق، ط2، 1413هـ - 1993م، ج3، ص298.
- (50) ينظر: المبرد، المقتضب، ج3، ص221، ومحمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص153، وابن القيم، بدائع الفوائد، ص606، ومحمد الأمين الشنقيطي، العذب النحرير من مجالس الشنقيطي في التفسير، تح: خالد بن عثمان السبت، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ط2، 1426هـ، ج3، ص291.

- (51) ابن مالك، ألفية ابن مالك، ص 124.
- (52) ينظر: ابن القيم، بدائع الفوائد، ص 606-607.
- (53) المصدر نفسه، ص 608-609.
- (54) ينظر: السهيلي، نتائج الفكر، ص 320.
- (55) ابن القيم، بدائع الفوائد، ص 633.
- (56) ينظر: الطبري (أبو جعفر، محمد بن جرير، 310هـ)، جامع البيان في تأويل القرآن، تح: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ط1، 1421هـ - 2000م، ج18، ص160، الماتريدي (أبو منصور، محمد بن محمد، 333هـ)، تأويلات أهل السنة، تح: مجدي باسلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ - 2005م، ج7، ص225، وابن الجوزي (أبو الفرج، عبد الرحمن بن علي، جمال الدين، 597هـ)، زاد المسير في علم التفسير، تح: عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1 - 1422هـ، ج3، ص227.
- (57) الكرمانى (محمود بن حمزة، أبو القاسم، برهان الدين، 505هـ)، البرهان في توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجة والبيان، تح: عبدالقادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1406هـ - 1986م، ص172.
- (58) ينظر: الأنصاري (زكريا بن محمد، أبو يحيى، زين الدين، 926هـ)، فتح الرحمن بكشف ما يلتبس في القرآن، تح: محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم، بيروت - لبنان، ط1، 1403هـ - 1983م، ص352.
- (59) ينظر: والنيسابوري (الحسن بن محمد، نظام الدين، 850هـ)، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، تح: زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1416هـ، ج4، ص483-484.
- (60) ينظر: الطالبي (يحيى بن حمزة، المؤيد بالله، 745هـ)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دتح، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1423هـ، ج2، ص10-11.
- (61) ينظر: عبد الرحمن بن حَبَّكَّة، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1416هـ - 1996م، ج1، ص401، ومحمد أبو موسى، خصائص التراكمات دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط7، دت، ص216.
- (62) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: أحمد رشدي وشحاتة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ - 2000م، ج1، ص59.
- (63) ينظر: الرازي (محمد بن عمر، أبو عبد الله، فخر الدين، 606هـ)، مفاتيح الغيب أو ما يسمى التفسير الكبير، د تح، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط3، 1420هـ، ج16، ص137.

- (64) الرازي، مفاتيح الغيب، ج 16، ص 137.
- (65) السهيلي، نتائج الفكر، ص 320.
- (66) ابن القيم، بدائع الفوائد، ص 652.
- (67) المصدر نفسه، ص 652.
- (68) الخليل، العين، ج 8، ص 48.
- (69) ينظر: الشيباني (إسحاق بن مَرَّار، أبو عمرو، 206هـ)، الجيم، تح: إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 1394هـ - 1974م، ج 1، ص 88.
- (70) ينظر: كراع النمل (علي بن الحسن الهُنائي، أبو الحسن، بعد 309هـ)، المُنْجَد في اللغة، تح: أحمد مختار عمر وضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1988م، ص 143، وابن فارس، مجمل اللغة، ج 1، ص 134، ومقاييس اللغة، ج 1، ص 299.
- (71) الراغب الأصفهاني (الحسين بن محمد، أبو القاسم، 502هـ)، المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم - الدار الشامية، دمشق - بيروت، ط 1، 1412هـ، ص 142.
- (72) ينظر: الإسكافي (محمد بن عبد الله، أبو عبد الله، 420هـ)، دَرَّة التنزيل وغرة التأويل، تح: محمد مصطفى أيدين، جامعة أم القرى، وزارة التعليم العالي سلسلة الرسائل العلمية الموصى بها (30) معهد البحوث العلمية مكة المكرمة، ط 1، 1422هـ - 2001م، ص 282، والكرماني، البرهان في توجيه متنشابه القرآن، ص 78، والرازي، مفاتيح الغيب، ج 4، ص 79، ومحمد بن أبي بكر الرازي، أنموذج جليل في أسئلة وأجوبة عن غرائب آي التنزيل، تح: عبد الرحمن المطرودي، دار عالم الكتب، الرياض، ط 1، 1413هـ، 1991م، ص 11، والزركشي (محمد بن عبد الله، أبو عبد الله، بدر الدين، 794هـ)، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة، ط 1، 1376هـ - 1957م، ج 2، ص 64، وابن جماعة (محمد بن إبراهيم، أبو عبد الله، بدر الدين، 733هـ)، كشف المعاني في المتنشابه من المثاني، تح: عبد الجواد خلف، دار الوفاء، المنصورة، ط 1، 1410هـ - 1990م، ص 105-106، والنيسابوري، غرائب القرآن، ج 1، ص 394، أبو حيان الأندلسي (محمد بن يوسف، أثير الدين، 745هـ)، البحر المحيط في التفسير، تح: صدقي محمد جميل، دار الفكر - بيروت، دط، 1420هـ، ج 1، ص 612، والسيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1408هـ - 1988م، ج 1، ص 69، والإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، مصر، دط، 1394هـ - 1974م، ج3، ص394، وأبو السعود (محمد بن محمد، 982هـ)، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دتج، دار إحياء التراث العربي - بيروت، دط، دت، ج1، ص255، والألوسي (محمود بن عبد الله، شهاب الدين، 1270هـ)، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دتج: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1415هـ، ج1، ص379، وعبد الكريم يونس الخطيب، التفسير القرآني للقرآن، دار الفكر العربي - القاهرة، ط1، 1390هـ - 1970م، ج1، ص442، ومحمد متولي الشعراوي، تفسير الشعراوي المعروف بخواطري حول القرآن الكريم، مطابع أخبار اليوم، مصر، دط، 1991م، ج1، ص582، وأحمد عمر أبو شوفة، المعجزة القرآنية حقائق علمية قاطعة، دار الكتب الوطنية، ليبيا، دط، 2003م، ص249، وجعفر شرف الدين، الموسوعة القرآنية، خصائص السور، دتج: عبدالعزيز بن عثمان التويجري، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية، بيروت، ط1، 1420هـ، ج1، ص265.

(73) ينظر: الشهاب (أحمد بن محمد، شهاب الدين، 1069هـ)، حاشية الشَّهَاب عَلَى تَفْسِيرِ الْبَيْضَاوِي، الْمُسَمَّاةُ: عَنَاءُ الْقَاضِي وَكِفَايَةُ الرَّاضِي عَلَى تَفْسِيرِ الْبَيْضَاوِي، دتج، دار صادر - بيروت، دط، دت، ج5، ص269، والألوسي، روح المعاني، ج7، ص220.

(74) ينظر: الغرناطي (أحمد بن إبراهيم، أبو جعفر، 708هـ)، ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من أي التنزيل، دتج: عبد الغني محمد علي الفاسي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، دط، دت، ج1، ص51.

(75) أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج1، ص256.

(76) الشعراوي، تفسير الشعراوي، ج12، ص7594.

(77) المرجع نفسه، ج12، ص7594.

(78) ينظر: أبو السعود، إرشاد العقل السليم، ج3، ص267.

(79) ينظر: الإسكافي، درة التنزيل، ص284-285، والرازي، مفاتيح الغيب، ج4، ص49، وأبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج1، ص612، والنيسابوري، غرائب القرآن، ج1، ص394، والسيوطي، معترك الأقران، ج1، ص69.

(80) الإسكافي، درة التنزيل، ص285-286.

(81) الغرناطي، ملاك التأويل، ج1، ص50.

(82) ينظر: الخليل، العين، ج3، ص6، وابن فارس، مقاييس اللغة، ج2، ص15، وابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج2، ص472.

(83) ينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج2، ص472.

- (84) ينظر: الإسكافي، درة التنزيل، ص 246-247.
- (85) ينظر: المصدر نفسه، ص 249.
- (86) ينظر: الغرناطي، ملاك التأويل، ج 1، ص 42.
- (87) فاضل السامرائي، التّعبير القرآني، دار عمار - عمان، ط4، دت، ص 188.
- (88) ينظر: المرجع نفسه، ص 188-189.

حادثة الصورة الشعرية وتجاوز البلاغة القديمة

آمال لواتي (*)

المقدمة:

تعد الصورة أبرز عنصر لدراسة جوهر الشعر، حيث تسهم في تعميقه بإخراجه من الأسلوب التقريري إلى الإيحاء الفني. ومن خلالها يمكن وعي التجربة الشعرية بأبعادها المختلفة وما ترصده من صياغات مستوحاة من الحياة والثقافة والمعرفة، وتفتح أفق الرؤية الشعرية أمام المتلقي ذوقا ووعيا وتأثيرا وإقناعا. واقترن مفهوم الصورة الشعرية بمتغيرات الشعر الموضوعية والجمالية، وتجاوز خصوصيتها التراثية، اللغوية والبلاغية والفلسفية، وانفتح على المقومات الرمزية والسريالية والنفسية واللسانية والأسلوبية والسيمائية المرتبطة بالمذاهب الأدبية والمناهج النقدية. ومن هنا تشكلت أزماتها في انتهاج الخط التنظيري أكثر من مفهوم ودلالة، والذي انعكس على الجانب التطبيقي الإبداعي، من خلال تشابك الأصول الفنية، وتداخل الدلالات النصية، مما أوقعها في عدة إشكالات على مستوى الإبداع والتلقي.

(*) أستاذة بجامعة الأمير عبد القادر - قسنطينة - الجزائر.

وأصبحت الصورة عند شعراء الحداثة وأبرزهم شعراء حركة «شعر» عنصراً بنائياً مرتبطاً بخيال معقد، وإحساس مدهش، وبعد رمزي أسطوري، وبيئة قلقة، وحالة حضارية، بعد استغلال المخزون الفكري الغربي وفلسفته الجمالية. فجنحوا بذلك عن الصورة الشعرية القديمة بأنواعها البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وتجاوزوها إلى حد تهشيم⁽¹⁾ ما هو متعارف عليه في الصورة الفنية العربية، ورأوا اللغة بألفاظها المألوفة وأدواتها التقليدية غير قادرة على تصوير تجاربهم التي لا تخلو من التوتر والقلق والاضطراب، وهم يتطلعون إلى رؤية اللامرئي واكتشاف المجهول والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه⁽²⁾.

وكان تمثل الحداثة الشعرية الغربية هو حسيطة ذلك التجاوز في مجال تشكيل الصورة وإيجاد العلاقات البلاغية الجديدة التي استوجبته بنية شعرية تحتفي بالرمز والأسطورة والأقنعة والمرايا والفولكلور والدراما، وتعتمد على التفكك اللغوي، وفوضى الحواس، وعوالم ما وراء الطبيعة والنفس الخفية المرتبطة باللاشعور والأحلام والهذيان. ولا يمكن أن تفهم الصورة إلا بالرجوع إلى هذه المصادر التي عدها عز الدين إسماعيل بلاغة جديدة أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد الاستعارة والتشبيه⁽³⁾. وتنامى في تحديد إطارها الجديد البحث في مستويات فاعليتها، منها المستوى النفسي والمستوى الدلالي اللذين يؤكد عليهما كمال أبو ديب في تحليل الصورة وكشف علاقاتها الحيوية، إذ يرى «أن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعدٍ تلو بُعدٍ من الإحياءات

في الذات، ترتبطان بالإنسان والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة»⁽⁴⁾ بحيث لا يمكن تطبيق ذلك إلا على الصورة الشعرية الجديدة. من هنا كان إجماع كثير من آراء النقاد المحدثين على هدم الصورة الشعرية القديمة ورفض القوانين التقليدية، حيث رفضوا الوضوح والدقة، وأصرّوا إجمالاً على أنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة، بل كانت ثوباً مُفصّلاً سلفاً⁽⁵⁾، وشيئاً حسيّاً حرفياً شكليّاً⁽⁶⁾ وعنصراً خارجياً زخرفياً تزيينياً، وتركيباً رياضياً جافاً غير قادر على إثارة العواطف⁽⁷⁾. ولم يقتنع جلهم بأن قواعد الشعر البلاغية التي أرساها رواد النقد العربي القديم والفلسفة الإسلامية، من الجاحظ وعبدالقاهر الجرجاني وقدامى ابن جعفر وابن المعتز وحازم القرطاجني، إلى الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد، تتطور وتتبدل داخل المسار الزمني والحضاري، لا يفصل بين اللفظ والمعنى والصورة والجوهر والشكل والمادة، ولا يتخطى القوانين المستوحاة من البلاغة العربية ونظرية عمود الشعر، التي تؤكد على الشرف والجزالة والصحة والاستقامة والإصابة والمقاربة والالتحام والملاءمة والتناسب والتناسق والانتقاء، وترفض النقص والتناقض والتداخل والتنافر والمبالغة الغلو والإفراط والإيغال والغرابة والغموض⁽⁸⁾. وتم من خلال ذلك التأسيس المعياري لنموذج جمالي يراعي الطبع والذكاء، والدربة وحسن التمييز والتقدير، ويعتمد المنطق والقياس والنظام، ويحقق الوضوح والإيحاء والإقناع والتأثير والصدق والحقيقة. وتخضع اللغة والصورة، وحتى المعنى والإيقاع، إلى تلك المعايير، وتحتكم إلى خط التوازن والتكامل بين المستوى الواقعي

والمستوى الفني. وبذلك تكون الصورة مع غيرها من عناصر الشعر من خلال «الاستعارات والتمثيلات، لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف»⁽⁹⁾. أو تجمع بين بالتخييل والمحاكاة، حيث يحدث التعجيب والتفرد في الأقاويل الشعرية⁽¹⁰⁾.

وإن لم يُشترط اجتماع كل هذه المعايير، «فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المغلق المُعظم، والمُحسن المُقدّم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمته منه يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه»⁽¹¹⁾. وبذلك لا يمكن لنقاد الحداثة أن يزعموا خروج الشاعر أبي تمام عن هذا العمود من حيث خرقه لقاعدة التطابق والتناسب، فهو لم يفصل في صوره الشعرية المكوّن التشبيهي والاستعاري عن واقع الحضارة العربية وأصول لغتها وبلاغتها⁽¹²⁾.

ونالت الصورة الشعرية نصيباً وافياً من تجريب الشعراء وتطلّعهم نحو إيجاد عرف شعري جديد أدّى بهم إلى تجنب الصورة القديمة المستهلكة والإصرار على الطرافة والابتكار⁽¹³⁾، فنجحوا أحياناً وسقطوا أحياناً أخرى في التملُّ والترقيع والغموض⁽¹⁴⁾، وكانت غايتهم هدم البلاغة القديمة دون أن يكون لديهم البديل الواضح⁽¹⁵⁾. وأصبح من المهم في النقد الحداثي معرفة الآليات التصويرية الجديدة التي تم بها تهشيم الصورة الشعرية العربية وتأكيد تأثرها بنوعية الخيال الشعري الأوروبي، وهو بطبيعته خيال مركب، أعطته بيئته خصائصه الذاتية المناقضة لطبيعة

الخيال الشعري العربي الذي يُؤثر بساطة الصورة وقرابة النسب والانسجام بين عناصرها⁽¹⁶⁾.

ولقد حاول نقاد الحداثة تفكيك العلاقات البلاغية القديمة متأثرين بالمدارس الأدبية الغربية، واستحضار خصائصها العامة التي حددها صلاح فضل فيما يأتي⁽¹⁷⁾:

- تقوم فيها علاقات متبادلة بين أشياء مخلوقة، وتصبح أشد حساسية كلما تعلق بالإنسان.
- تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد.
- تطلق الذهن نحو آفاق من الحرية والتماس المتعة في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها.
- تسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي عابر وجوهري، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان، وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشد فاعلية.
- تكون غامضة، إلا أن لغة الشعر قابلة لتوصيلها.
- ليست مجرد نتيجة لحساسية الشاعر بل هي القصيدة نفسها لأنها حركة توحيد الأشياء بين الأعماق واستقرار التيار.

أولا - الصورة النقيضة وتهشيم التشبيه والاستعارة:

إن الذي أسهم في تهشيم البنى التقليدية للصورة التشبيهية والاستعارية هي فلسفة الحلم واللاواقعية التي أنشأت صورا وهمية تنطلق من رؤيا ميتافيزيقية تعمل على تحطيم المدلول وتغييب

المعنى لا على شرح وتوضيح الدلالة، بل على تغييرها وإبهامها التي تجاوزت حتى حدود الاستعارات البعيدة والتشابه الغريبة بعد رفض الدور البارز للصورة في الشعر القديم المتمثل في الإصابة والوصف والمقاربة والإيضاح والتقوية والتحديد⁽¹⁸⁾، واتباع الأسلوب البلاغي الغربي الذي يعتمد - كما ترى خالدة سعيد - على عناصر مهمة منها: التعبير الجمالي والمدّش الذي يجعل الصورة معبرة بعيدة عن الوصفية، ومن اعتماد طرفين أحدهما لا يشبه الآخر رغم اعتمادها كاف التشبيه، كما أشارت إلى أن تفسير الصورة من خلال حلّها إلى أوصاف أو تشابه يغدو عملاً عقيماً لأن الوقوف في الشعر الحديث على حدود الوصف يفقد هذا الشعر تأثيره، خصوصاً وأن الوصف يعقبُ صوراً سكونية تقريرية⁽¹⁹⁾. وأكدت أن خلو الشعر من صورة أو تشبيه ما لا يفقد الشعر قيمته الفنية مثلما وجدته في شعر يوسف الخال الذي ترى أنه عاش برودة هذا العالم واحتمال سقوطه، فأعطى شعراً جميلاً مع خلوه من الصور البراقة⁽²⁰⁾، بل عدّت التشابه كعناصر صورية من أضعف أنواع التصوير⁽²¹⁾. واحتفلت في المقابل بالصور الشعرية الجديدة في نقدها التطبيقي على صور محمد الماغوط⁽²²⁾ وأدونيس⁽²³⁾. والتشبيه في نظر إيليا حاوي «عاجز عن التعبير الكلي وهو في أحسن حالاته سمو بالواقع في الحدود التي يقرّها العقل»⁽²⁴⁾. وفي نظر أدونيس عاجز عن التصور الخلاق، وخاضع لسلطان العقل⁽²⁵⁾. فكان بذلك من أكثر الشعراء خروجاً عن حدود الصورة القديمة وقواعدها البلاغية، واستعمالاً لصور تجمع بين أشياء لا تشابه منطقي بينها ولا تجانس:

- ماش على أجفانه سادرا

يجرّه مديد آهاته

تلطمه الحيرة أنى مشى

كأنها سكنى لخطواته⁽²⁶⁾

- غد والكون ترتيلة

تذوب في وجهي وُحبي تذوب⁽²⁷⁾.

إن الصور في هذه النماذج الشعرية يصعب تحليلها انطلاقاً من القواعد القديمة للصورة، بعد أن صارت الحيرة تسكن خطواته، والزمن يرتخي في جفونه ويرتمي كالسكون، والكون الذي أصبح ترتيلة ذائبة، بحيث لا تخضع هذه الصور لأي تحديد بلاغي أو منطقي.

ومن خطوات التخلي عن الصورة القديمة تجاوز الشروط التقليدية في طرفي التشبيه كالتقارب بين المشبه والمشبه به أو وجود شبه حقيقي بينهما، بل نفاجاً بغيا به تماماً في الصورة التي أصبحت «تقلل من التشابه بين الأشياء أو تقضي عليه تماماً، وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لاترابط بينها في المنطق أو الواقع»⁽²⁸⁾. كذلك تم الخروج النهائي من زاوية الطرفين التقليديين (المشبه والمشبه به) إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر، وهو ما «ينفي تماماً فكرة البحث عن تلاقٍ بين حدود هذه الأطراف. فالمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد هو المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به»⁽²⁹⁾. وكان أدونيس أكثر من بالغ في الخروج

بالصور عن المألوف التقليدي، فتبدو الصورة ذات البعدين أو الثلاثة عادية عنده، إذ بإمكاننا أن نعثر لديه على صور رباعية أو خماسية. ومن هذه الصور هذا المقطع من قصيدة «فارس الكلمات الغريبة»:

تُولدُ عيناه

في سفر يسيل كالنزيف

من جثة المكان⁽³⁰⁾.

إنها صورة خماسية الأبعاد ذات ستة أطراف: (العينين، الولادة، السفر، النزيف، الجثة، المكان). وأبعادها تقع بين العينين والولادة، الولادة والسفر، السفر والنزيف، النزيف والمكان، المكان والجثة. وقد تجاوز الواقع من خلال حرية الخيال المطلقة بإنشاء علاقات جديدة لهذه الأشياء، وقلَّب من خلالها الحقائق الزمانية والمكانية.

وأغلب شعراء الحداثة مقلِّون في استعمال التشبيه مفضلين عليه أشكالاً أخرى من أشكال الموارد فإيليا حاوي يرى أن الصورة التي تقوم على التشبيه تخالف في الغالب طبيعة التجربة الشعرية لأن التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلاً على نهج منطقي ينفذ من المقدمات إلى النتائج من دون الشعور والمعاناة⁽³¹⁾ ورغم المغالاة في تجنب استعمال التشبيه فإنهم قد يوردونه من خلال سرد التشبيهات المتلاحقة التي تُسمى بالتشبيهات المجمعة أو الصور العنقودية⁽³²⁾ التي تتجاوز البساطة والتقليدية لأن حشد التشبيهات في رأيهم يمنح النص كثافة وشاعرية أكثر. يقول باورا

(Bawra): «عندما يُريد الشاعر إحداث أثر شديد البروز، فإنه قد يكدّس التشبيهات قاصداً أن يضيف في كل منها شيئاً جديداً»⁽³³⁾. وقد استعمل أنسي الحاج هذه الصور بشكل مفاجئ غير مألوف، نورد منها هذه النماذج:

- أيها الحكيم! إليك وصفي: إني مطوي كعجوز بال
كعفريت، مكسور كملك مغلوب، مغلوب وحقود⁽³⁴⁾.

ولا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو نقاد الغرب المحدثين كالاستعارة لما فيها من لطافة وغموض، وتصوير وتأثير، إلا أن كل المحرمات الشعرية القديمة - كما تقول سلمى الجيوشي - قد تهاوت أمام التحرر المفتوح في التجربة الشعرية والذي تولّد عنه جرأة جديدة أتاحت للشعراء قوة الاستعارة الكامنة في جميع الأشياء التي تؤدي إلى تعقيدات وتناقضات في التعبير عنها وتصويرها. وأصبحت الصيغة البلاغية التي تعوض الاستعارة هي النقيضة (Paradox) أو المفارقة (Irony)، وأصبحت الحقيقة التي ينطق بها الشاعر لا يمكن مقاربتها إلا عن طريق النقيضة⁽³⁵⁾، والتي لجأ إليها شعراء حركة «شعر» بشكل متكرر مثير للانتباه، فأدونيس يمزج الحب بالموت في قصيدة جنازة امرأة:

الموت وجه شاعر أو كلمة

منذورة للأرض

الموت حزن عاشق وتمتمه

أني في عروقه قصيدة أو نبض⁽³⁶⁾.

كما أن الاستعارة التي كانت مقارنة بين شيئين ابتعدت عن «المألوف من الأشياء بإسقاط دلالة الصورة الأولية المعلومة، وتوليد لدلالة ثانية مجهولة»⁽³⁷⁾ لتصبح بعض الدلالات الاستعارية غير المألوفة - كما يقول عزرا باوند Ezra Pound - : «دوامة مشعة تعصف خلالها أفكار تتردد أصدائها ترددا غير متناه»⁽³⁸⁾. ومن هذه النماذج نجد الكثير منها في شعر الحداثة، يقول أدونيس:

طائر

باسط جناحيه... هل يخشى

سقوط السماء؟ أم أنـ

الرياح كتابا في ريشته؟ الـ

عنق استمسك بالأفق

والجناح كلام.

سابع في متاهة⁽³⁹⁾.

نلاحظ في هذا النموذج أن الصورة تتركب من ترابط علاقات دلالية غريبة أزاح فيها الشاعر وجه الاستعارة عن مدلوله الواقعي ووضعه في سياق مدلولات متعارضة، وإلا فما وجه الرابط بين (الطائر/الشاعر) وبين (الرياح/الكتاب) وبين (الجناح/الكلام) غير محاولة لاستعارة دلالات غير منطقية يصعب تحليلها أو فك رموزها حيث حرص شعراء الحداثة على «إقامة تشكيل شعري مفتوح ذي وجود هلامي سائب، تتراكم فيه الاستعارات والمفارقات المرتجلة بحيث يبدو بعضها مقحماً ويمكن الاستغناء عنه»⁽⁴⁰⁾. وعلى الاستغراق في توليد المجاز باستخدام استعارات بعيدة آتية

من مدار المستحيل الذي يطغى عليها الإبهام، ويؤدي إلى إفراغ اللغة من دلالاتها، لأن الاستعارة أصبحت ذات تركيب تجريدي يرتاد من خلاله الشاعر أفقا جديدا. كما نجد ذلك عند أنسي الحاج الذي يقتصد في استعمال التشبيه ويكثر من الاستعارة لأنها تذيب المسافة من خلال حذف أدوات التشبيه بين حقيقتين وتوحدهما. وتقوم على استعارات محوِّلة أو متحوِّلة بين الصفات والأسماء⁽⁴¹⁾:

- نيرانك سهرة البرد، الشتاء حانة البحار، أما أنا فأصعب من
ذعري⁽⁴²⁾.

- يا هربي يرد إلي، ينام علي⁽⁴³⁾.

- يا ليل الصيف أنا آتيك! على الطريق ادفع

الضرائب أفعل العجائب، اجلس تحت عينك أنت! أرجع أرنبا

ملطخا

وزهرة⁽⁴⁴⁾.

وتخرج الصورة عند أنسي الحاج عن دورها الزخرفي من خلال الاستعارة والتشبيه إلى تحويل الكون إلى مواد أولية، بحيث نجد في صورته افتراس الذات للعالم الموضوعي وتحويله، بل تمزيق ستور العالم الخارجي وتكسير لوحته المألوفة لتعطينا هذا الشعور بالمجهول⁽⁴⁵⁾:

- رفعت ضحكك وهربت⁽⁴⁶⁾.

- عدوت ألتقط ثارا سبقتني على رجائك دقة عيني الهمجي⁽⁴⁷⁾.

- أردت نعمة القدرة على القتل لأفتك بالكلمات من فجرها إلى
أبدها⁽⁴⁸⁾.

- أحشائي تهاجم الآنية تنسفها، صراخي يسخن تحت الشمس
والخوف⁽⁴⁹⁾.

كما تفتتح الصورة القائمة على التشبيه أو الاستعارة على نوع من الوصف التفصيلي لجزيئات متعددة تتداخل جميعاً فتنشأ بينها علاقات متنوعة داخل إطار محدد، وتتسع الصورة وتستجمع طاقاتها وإمكاناتها وتنفجر من الداخل في شكل صور وصفية متتابعة تؤدي إلى حركة جدل عنيفة صاخبة تهدأ ثم تُشحن بطاقات أخرى تدفعها نحو الصراع من جديد لتؤدي إلى عملية انفجار الصورة من الداخل، وأطلق عليها بعض الدارسين «الصورة الانتشارية»⁽⁵⁰⁾، وبينوا حدودها من خلال شعر أدونيس الذي عكست توحده مع الأشياء التي يتكون منها عالمه واغترابه في نبرة صوفية سرالية ومشاهد رؤياوية تتصالح فيها الأضداد والمفارقات⁽⁵¹⁾، وإن كان في الغالب استعمال هذه «الصورة الموسّعة» كما تسميها سلمى الخضراء الجيوشي⁽⁵²⁾، أو «الصورة الطويلة العريضة» كما يدعوها إحسان عباس⁽⁵³⁾. وتتكون هذه الصورة من عدة وحدات تتطور ديناميكياً من خلال أسلوب تيار الوعي الذي يتلاءم مع الأساطير والرموز، لأنها تنشئ صوراً تطول وتستمر وتمنح شبكة من الترابطات والعلائق مليئة بالحركة والمشاهد⁽⁵⁴⁾ التي تمتلئ بها قصائد حركة «شعر»، كقصيدة خليل حاوي: «البحار والدرويش»⁽⁵⁵⁾، وقصيدة يوسف الخال: «البئر المهجورة»⁽⁵⁶⁾، وقصيدة أدونيس: «البعث

والرماد»⁽⁵⁷⁾، وقصيدة جبرا إبراهيم جبرا: «تموز في المدينة»⁽⁵⁸⁾. وعكس هذا النمط من التصوير صورا مُنفرة متوترة تعبر عن معاني الخراب والعدم، وصفتها سلمى الجيوشي أيضا بـ«الصور العنيفة»، والتي ترى بأن حاوي بالغ فيها وهي تبدو تزامم بعضها في دفع عنيد متلاحق كما في قصيدة «السند باد في رحلته الثامنة»⁽⁵⁹⁾ التي تتشكل من الألفاظ العنيفة. وتعلق الناقدة على أنه بهذه الصور تجاوز مبرر الاحتجاج في الحياة العربية المعاصرة إلى حد الافتقار إلى المشاعر الطبيعية، لأن الاحتجاجات المتطرفة لا يمكن أن تكون مقنعة⁽⁶⁰⁾. وترى أن هذه الصور العنيفة المنفرة وأيضاً المعتمدة والجامحة، من أعنف الصور في الشعر العربي المعاصر⁽⁶¹⁾. نورد منها:

أخاف من كبريت صاعقة

يفجر فيهما ضحك الجنون⁽⁶²⁾

وربما انشق ضمير الصمت عن شمس بلا ضوء

وحمى أنجم محمرة يغزلها الجنون

وربما توجك الجنون⁽⁶³⁾.

ويسير على الدرب نفسه أنسي الحاج مع فارق أن حاوي «يهدف إلى بناء عالم على أنقاض التعاسة والقبح بينما يهدف الحاج في تمرده المطلق إلى تدمير جميع القيم القائمة وإظهار تلوثها»⁽⁶⁴⁾:

لا تفقيس الصرخة. لا درجة البجع. لا دربكة الدم. لا سمنة

الدوبيات من البدء ملوكها في الخرائب عن باب الشعوذة السابع.

لا الجريمة

لا جندلة النار والكناري⁽⁶⁵⁾.

وبذلك تجاوز شعراء حركة «شعر» الأنواع البلاغية المعروفة ومحو كل العلاقات البلاغية والدلالية، وخرقوا قوانين اللغة المرتبطة بها، ونفوا علاقة التشابه بين طرفي الصورة لنفي وجهة النظر المنطقية فيها واستعملوا المجازات غير المألوفة بشكل متلاحق ومستمر لتحقيق الغرابة واللامألوف، وهو ما أدى إلى تشكيل صور فنية غير فاعلة أو موضحة أو مؤثرة، بل مهشمة من الناحية اللغوية والجمالية، يكتنفها الغموض وغرابة التكوين. وضاعت بذلك كثير من القيم الفنية المرتبطة باللغة والصورة بعد أن وسّع الشعراء - كما يرى سيد بحراوي - الهوة إلى أقصى حد بين أطراف الصورة، وبدت بينها في كثير من الحالات علاقات عشوائية غير مترابطة وغير متنامية، وإنما متجاوزة، مما جعل القصيدة تقتقد إلى البناء النامي أو الدرامي القادر على جذب المتلقي وتوحيده معها على النهاية⁽⁶⁶⁾.

ثانياً - سريالية الصورة ومغامرة المجاز المستحيل:

لما كان الشعر رؤياً، والرؤيا عالم مغاير، فقد استعصى على شعراء الحداثة التعبير عنها بالطرائق المستنفدة والصور المألوفة الجاهزة، لذا لجأوا إلى صورة جديدة «تعد المجال الأساسي للرؤيا الشعرية، لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا، فيصبح العالم في أشياءه وعلاقاته ميدان فعل جديد، أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري»⁽⁶⁷⁾. ولما كانت الصورة تعبيراً إيحائياً عن موقف أو حالة أو عن حلم ورؤيا امتنع عنها لتكون تجسيداً حياً، وتجد في النسق المألوف والعادي ما يجسد

غير المؤلف وغير العادي، وذلك ببعثرة عناصرها مما يفقدها تماسكها وانسجامها الظاهري. وهذا ما ذهبت إليه السريالية حيث يكون ابتداء الصورة من عناصر متباعدة جدا ومثيرة للدهشة وغير خاضعة للمنطق والعقل بل خاضعة للتجربة والحلم⁽⁶⁸⁾، وتوحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لتعبر عن عالم جديد، تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المتناقض والمتباعد والمشتت. وكما يقول رينه حبشي: «الصورة رمز الوحدة التي يبحث الشاعر عنها كفردوس مفقود»⁽⁶⁹⁾.

تعتمد السريالية على الصورة الشعرية اعتمادا أساسيا حيث يرى أندري بريتون André Breton أنه «يكفي أن نفتح كيفما اتفق أية مجموعة سريالية أو قريية من السريالية، لنذكر أن الصورة فيها هي المادة الأولى للغة الشعرية»⁽⁷⁰⁾. كما أن «السمات الخاصة للغة السريالية تنجم مباشرة عن وظيفة الصور. فكل نص سريالي يبدو كما لو كان سلسلة من الصور»⁽⁷¹⁾. فتأثرت الصورة الشعرية الحداثيّة بالبعد السريالي، فلم تعد محاكاة للواقع أو قياساً منطقياً متناسب العناصر، واضح المعاني، وإنما ابتعدت عن البساطة والوضوح، والقرب والفهم، وغدت تركيباً معقداً يعبر عن واقع خيالي يجمع بين المتناقضات ويقرب المتنافرات من خلال ترأسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات المحسوسة والمجردة في بوتقة التجربة الكلية القائمة على اللاوعي واللاشعور. واختلفت عن الصورة في القصيدة القديمة في مفهومها وغايتها الفنية، وطريقة تشكيلها وطبيعة العلاقات بين عناصرها نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال واختلاف مفهوم الشعر بشكل عام بينها. إذ

أصبحت الصورة «لا يمكن أن تتولد من التشابه وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير وأغنى بالحقيقة الشعرية»⁽⁷²⁾. وغدت بالمفهوم السريالي «نتاجا إبداعيا للاشعور ووسيلة لتحريره وإطلاق مكبوتاته»⁽⁷³⁾، وهي تقوم بالدرجة الأولى على فلسفة الحلم لرؤية الذات الباطنة على نحو مغاير للسائد لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان، وينفي العالم الخارجي، «وهذا ما يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية»⁽⁷⁴⁾.

ومن هنا تجاوزت الصورة السريالية الواقع المادي المحسوس والتحليل المنطقي العقلي، وعملت على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها لإيجاد علاقات جديدة، والاعتماد على ما سمّاه رامبو بكيمااء الكلمة أو الفعل عن طريق المزج بين العناصر والأشياء المختلفة لإنتاج مركب جديد مختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي يتألف منها بالعملية الكيميائية وتكون الصورة أكثر إيحائية وتعبيرية كلما تشكلت من عناصر ومكونات متباعدة في منطق الحس والعقل، وقامت على أساس التداعي الحر التلقائي أو ما يسمى بالكتابة الآلية، وحققت هذه الظواهر التناقض والتنافر والغرابة، لتأخذ الصورة بذلك طابعا حلميا مدهشا دون تنظيم أو ترابط منطقي⁽⁷⁵⁾، فمزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء ونقيضه ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه للتعبير عن الحالات النفسية المبهمة والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل⁽⁷⁶⁾. وتبدو

الصورة التي تتولد من جمع حقيقتين متباعدتين محاولة لـ «تشويه المكان وبعرثرته وإعادة صياغته»⁽⁷⁷⁾. ولكي يتحقق التناقض والتنافر اعتمد الشعراء الرمزيون والسرياليون بعد إحساسهم بضيق الثروة اللغوية وقصور الدلالة الوضعية عن تجسيد حقائق الأشياء وتمثيلها في نفوسهم، على ترأسل معطيات الحواس والمدركات، حيث تُصَفَّى اللغة من دلالتها وعلاقتها المنطقية، وتُصبح الحواس وسيلة لصهر العناصر المتباعدة والمتنافرة بين العالم المادي والعالم المجرد. ليصبح «الكون كله وحدة تتعدد وسائل إدراكها، وتستعير إحداها من الأخرى ما يعين على الإيحاء بحكم أن جواهرها متشابهة»⁽⁷⁸⁾ لأن عالم المنطق والعقل متناقضة مع المواقف المؤيدة للنزعة السريالية المعتمدة على الحلم والجنون وإلغاء المنطقي والعقلي. ف«الحالة الشعرية بالنسبة إلى السرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة وقد تحررت من طغيان العقل أن تقيم بين أجزاء الواقع صلات جديدة ونظاما آخر، وهو غير متوقع تماما»⁽⁷⁹⁾. وكما يرى أدونيس أن الصورة التي توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل، هي شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة، وتنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة «مفاجأة ودهشة» تكوّن رؤيا أي تغيير في نظام التعبير عن هذه الأشياء⁽⁸⁰⁾، لأن الجمع بين المتنافرات والمتناقضات لا تتصالح إلا في مملكة العقل الباطن الذي تؤمن به السريالية.

وهذا النمط من التصوير يسميه كمال أبو ديب بفاعلية التضاد، ويرى فيها أبعاد مثيرة وفاعلية تتحول الصور عبرها إلى عالم فريد

من الكثافة والغموض، ومن الضوء والكشف في آن واحد⁽⁸¹⁾. وسميت هذه الصور الجديدة الناجمة عن صياغة شعرية جديدة وعن رؤيا تعيد بناء الواقع من جديد «بالصور السيميائية»⁽⁸²⁾ التي تعتمد على سيمياء اللغة، وتمتاز بالحركة الحية المستمرة والمتابعة، والمتشكلة بصياغة ولغة جديدتين تجمع بين النقيضين والضدين في وحدة فنية، كما في قول أدونيس:

- أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج

وبين الياء والألف أتدلى⁽⁸³⁾.

- أيتها الأرض الوحى ولا حبل⁽⁸⁴⁾

- آخذك حيوانا ملائكيا

يضم السم في شفة

والبلسم في شفة⁽⁸⁵⁾.

في هذا النموذج حوت الصورة على بعث الفوارق والمتناقضات والصيغ والاشتقاقات الجديدة، وقد جمع بين (الجمر والثلج) (الياء والألف) (الوحى ولا حبل) (الحيوان والملاك) (السم والبلسم)، حيث يداخل بين الألفاظ بطريقة سحرية سيميائية تتكرر كثيرا في شعره⁽⁸⁶⁾.

أما تنافر عناصر الصورة فيتمثل في أن يكون الواقع النفسي لأحد طرفي الصورة مناقضا لواقع الطرف الآخر الذي مفروض فيه أن يدعمه ويقويه. وهذا النوع من التنافر غالبا ما يكون نتيجة لولع الشاعر برصد التشابه بين الأشياء وفرض علاقات بينها على الرغم ما في عناصرها من تنافر نفسي⁽⁸⁷⁾، يعده أدونيس من أبرز

خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا⁽⁸⁸⁾. ولكن هناك من يرى أن التنافر عيب من عيوب الصورة أفدح من التناقض الذي يقصده الشاعر، لأن العناصر المتناقضة قد تمتزج بعضها ببعض وتفقد استقلالها وتميزها، وينتج من مزجها مركب جديد. أما التنافر فيتم بدون قصد ووعي من الشاعر. كما أن الأطراف المتناقضة فيه لا تمتزج وإنما تتوازي وتظل لكل منها استقلاله وتميزه. ويبتعد التنافر بين عنصر وآخر من عناصر الصورة، أو التنافر بين صورة وصورة، عن المسار الشعوري والفكري العام للقصيدة أو لجزء من أجزائها⁽⁸⁹⁾. وبالتالي يفك وحدتها ويحجب رؤيتها الشعرية، مثل ما ورد في هذا النموذج لأدونيس:

غَنِيْتُ، قَلْتُ لِأَيَّامِي، رَفَعْتُ دَمِي

مَدَائِنًا تَلِدُ الْإِيقَاعَ... قَلْتُ لَهَا

مَدَدَتَهُ غَصْنَا يَشْتَاقُ، يَحْمَلُنِي

فِي نَسْغِهِ، وَيَضِيءُ الْمَوْتَ وَالْكَفَا

غَنِيْتُ: قَلْتُ لِأَيَّامِي. أَبَحْتُ دَمِي⁽⁹⁰⁾.

تبدو الصور في هذا النموذج متتابعة متنافرة لانقطاع الصلة بين مفرداتها (مدائن، إيقاع، غصن، نسغ، موت، كفن)، لعدم الانسجام بين عناصرها، مما أدى إلى التلفيق الذي لا يوصل إلا إلى تشتت الذهن ولا يعكس أي دلالة فنية لأنها أكرهت على النزول في غير مواضعها⁽⁹¹⁾. وقد رفع الشاعر الدم مدائن، هذه المدائن التي تلد الإيقاع، ويرجع ليمد دمه غصنا مشتاقا يحمله في نسغه ويضيء الموت والكفن.

كما نجد عند أنسي الحاج تركيزاً شديداً على تقريب الحقائق المتباعدة من خلال مزج المتناقض وجمع المتنافر حيث يذوب المجرد والمحسوس في وحدة داخلية مستمرة. يقول:

- **الخوف رقم لا نهائي**

الانتظار انتحر ⁽⁹²⁾.

- **الدعوة بول والنكبات محفوظات** ⁽⁹³⁾.

- **البيت والدخان يتعانقان** ⁽⁹⁴⁾.

- **وهجك كسل مسلح** ⁽⁹⁵⁾.

- **يا شجرة الخبل التي لا تحد** ⁽⁹⁶⁾.

نلاحظ من خلال هذه النماذج نلاحظ مدى الربط غير المنطقي من خلال الصور المتنافرة رغم ربط الشاعر بينها: **الخوف/ الرقم، الانتظار/ انتحر، الدعوة/ البول، البيت/ الدخان، الوهج/ السل، الخبل/ الشجرة**. وهذه الصور لم تولّد أي دلالات محددة بل تولّد عنها المدهش والغريب، لتأكيد لانهائية مستقبل الأشياء والموجودات في رؤيا سرىالية بثّها في ثنايا أشعاره.

إن وظيفة الصورة الشعرية هي أن تكون أداة من الأدوات الفنية التي يجسد بها الشاعر رؤيته الشعرية ويحدد بها أبعادها الشعورية والنفسية والفكرية، لجعلها أكثر تأثيراً وإيحاءً. ولاتقاس الصورة فنياً إلا بمدى أدائها لهذا الدور الجمالي وليس بمدى طرافتها وغرابتها. فليس هناك ما هو أخطر على الصورة الشعرية من الانسياق وراء إغراءاتها وغرابتها على حساب النسيج العام للقصيدة ⁽⁹⁷⁾. لكن معظم شعراء الحداثة ومنهم حركة «شعر»

انساقوا وراء تشكيل صور دون ضوابط أو أهداف واضحة، فبدت في قصائدهم ركاما من الصور المكدسة التي لا يضمها نظام. وإذا كان مثل هذا الضرب من توليد الصور مقبولا - بل مطلوبا - من وجهة نظر السرياليين، فقد كانت لهم فلسفتهم الخاصة في رفض قيود العقل والمنطق. ولكن هذا التراكم والتكديس واللائنظام كَوْن غرابة الصورة وغموضها إلى حد الإبهام⁽⁹⁸⁾، لأن الشيء المبهم المستغلق ليس هو بالضرورة الشيء الغامض⁽⁹⁹⁾. وعدّ ذلك عند البعض عيبا من عيوب الصورة وأداة تحطيم فني في القصيدة العربية لعدة علل نذكر منها:

- الحياد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء.

- الإخلال بوحدة القصيدة وترابط عناصرها، ونمو الخط الشعوري والنفي فيها.

- الامتثال للغموض الكثيف الذي يمثل حاجزا من الحواجز الضخمة التي تحول دون تعاطف القارئ العربي المعاصر مع القصيدة الحديثة، بل زادت من اتساع الفجوة بينهما.

- محاذير البعد السريالي الذي إن قبل في عصر معين وبيئة معينة ليس مقبولا بالضرورة في كل البيئات والعصور⁽¹⁰⁰⁾.

وتعد الغرابة والابهام عند هؤلاء الشعراء جانبا مغريا للافتتان بالصورة السريالية، وجانبا مغائرا لعلاقة الموضوع وصورته من خلال فكرة تغير العالم. فالكتابة الشعرية الجديدة عند أدونيس هي التغيير والخلق والتجاوز لتحقيق الغموض الذي يمنح حياة للشعر بدلا من وضوحه وبالتالي موته. يقول:

لا أكتب

أغيّر

أغيّر ما يغيّرني

غموضاً حيث الغموض أن تحيا

وضوحاً حيث الوضوح أن تموت⁽¹⁰¹⁾.

وبالتالي فالغموض وسيلة للاستباق والتميز والفرادة الشعرية عند حركة «شعر»، وأدت المبالغة في الدعوة إليه إلى الاحتفاء بالإبهام ورفض الوضوح، فيقول جبرا إبراهيم جبرا:

لا أذكر إلا المبهمات

فالوضوح للمنطق الزائل مع اللحظة الزائلة

وتبقى المبهمات شوارد تتردد

كألحان نصف هناك، مع شوق كالظماً⁽¹⁰²⁾.

ويُكثر أدونيس من هذه الصور غير المتوقعة وغير المألوفة والتي يعتمد فيها على التجربة النفسية المعقدة، والكتابة الآلية الخارجة عن إرادة الشاعر الواعية، ويتعمّد فيها - كما يبدو - التأثير الصارخ الذي تفرضه الطرافة والغرابة، كما توضحه هذه النماذج:

- آه كم أطمعت عيني لجوع شجرة

ولكم سرتُ على أهـدا بي المنكسرة

للقاء، لعناق وثني

أنا والله وأنقاض النهار⁽¹⁰³⁾.

- خالقاً لليالي الحبالي

وطنا من رماد الجذور

من حقول الأغاني

من الرعد والصاعقة⁽¹⁰⁴⁾.

نلاحظ في هذه النماذج غرابة تشكيل هذه الصور عبر إقامة علاقات لامنطقية بين المحسوسات والمجردات، تعمل على إجهاد إدراك المتلقي: شجرة/ جوع، وثني/ عناق، أنقاض/ نهار، الحقول/ الأغاني، الرماد/ الجذور. هُشِّم فيها من خلال تعقيدها وغرابتها ولا معقوليتها قواعد المنطق وأفقدتها دلالتها الإيحائية وأثرها الفني، ويكون بذلك قد ابتعد عن قيمة الإيحاء التي تعد من جماليات الشعر.

وتشتطُّ العلاقة غير المنطقية بين الموضوع وصورته وكذا الشعور باللاواقع الماثل في صور أدونيس التي أظهرت مدى تأثره بصور السرياليين الصعبة على الفهم والتصور والتذوق. وقد أحيط شعرهم بهالة من الضبابية بعد إيجاد معان جديدة في الأشكال والألوان والأشياء مما جعل بعض النقاد الغربيين مثل «سيسيل دي لويس Cicil Day-Lewis» يصفونها بأنها «كومة من الصور المحطمة»⁽¹⁰⁵⁾. وإن كانت سلمى الخضراء الجيوشي ترى في غرابة الصورة «معنى داخلي فكأنها تصدر عن النفس العميقة الجارفة الاندفاع كالنهر العريض، وفيها مفاجأة الأشياء الغريبة، واصطدام الرؤية بالمعنى البكر، المعتقد، البريء، المتحذلق، المختمر بمعاني الأشياء في روحها البدائية، وفي محتواها الحضاري الجديد»⁽¹⁰⁶⁾.

كما في النماذج الآتية:

- أحضن الميتين

الذين أفاقوا من العشب كي يبعثوا في التراب

نملة أو كتاب⁽¹⁰⁷⁾.

- دمية تدخل بغتة من النافذة. تحمل الجدران الأربعة وتمشي

طفل يتدحرج على رمد الشوك

يعلق أهدابه على الشجر كالمناديل

وفي الحجر يستريح⁽¹⁰⁸⁾.

- وتطوف الحنايا وتنقاد

مذهولة أو تحار

في ثنايا الخواصر في الجلد

في هوة لا تراها⁽¹⁰⁹⁾.

وتتحقق الغرابة أيضا من خلال احتكام الشاعر إلى الواقع النفسي والحلمي والأسطوري «لتفجير روابط الزمن التقليدي بحدوده الصارمة، وإيغال في زمن توالدي يتمدد عبر دلالات متنامية تؤلف تاريخها في واقع النص»⁽¹¹⁰⁾ كانفتاح أدونيس على زمن أسطوري ميتافيزيقي منفصل عن الواقع والتاريخ، مرتبط برؤى سحرية غامضة ومبهماة:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر

العرس جهات أربع ورغيف واحد

ثمة رأس كالصندوق يلبس حذاء النبوة

سرة ترتسم على جبين المقاهي

عرسٌ يدور تحت سراويل الموت

حجرٌ يتشاءب⁽¹¹¹⁾.

ويتعذر تخيل كثير من صور أدونيس اللامعقولة أو قبولها ذوقيا لتعقد تراكيبيها وإسراف المبالغات الشعرية وخلل الجمع بين الأشياء والتصورات فيها مما أدى إلى عجزها عن الإيحاء وعدم الانفعال بها، كما في هذا النموذج:

وحيثما استسلمت في جزيرة الجفون

ضيفا على الأصداف والجرار

رأيت أن الدهر قارورة

تجمع بين الماء والشرار

وتمنح الإنسان أن يكون

أسطورة أو نار أسطورة⁽¹¹²⁾.

وهنا يستسلم الشاعر في جزيرة الجفون، ولكن كيف بعد استسلامه ينزل ضيفا على الأصداف والجرار، وما الذي جاء بالجرار هنا وهو في جزيرة مائية. ثم رأى الدهر قارورة تجمع بين متناقضين (الماء والشرار)، وكيف تجعل هذه القارورة الإنسان أسطورة أو نار أسطورة. إنه بلا شك منطق السريالية التي «تبيح كل شيء، وليس من حق أي ناقد أن يعترض على شذوذ فكري أو صوري أو أسلوب، لأنها ترجمة عن العقل الباطن الذي لا يضبطه منطق»⁽¹¹³⁾.

ومثل هذه الصور الغريبة المرسلة دون ضابط، الغارقة في لامنطقيتها وهذيانها السريالي، كثيرة في شعر حركة «شعر»، التي

تبدو كأنها هلوسة أو تخريف، ما دامت القواعد الفنية مهدورة والذوق الفني السليم غائباً، وإن كان كمال أبو ديب يرى أن هذه الصور ومنها عند أدونيس «تبلغ درجة من التعقيد والكثافة والإضاءة الداخلية، تُذكر بالصورة في أكثر نماذج الشعر الغربي عمقا»⁽¹¹⁴⁾. وتحققت الصورة السريالية بشكل أقوى وأعقد في شعر أنسي الحاج من خلال الزمان والمكان اللذين شكلهما تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالته الشعورية، «فالصورة عنده تطلع من الداخل من العتمة»⁽¹¹⁵⁾. بحيث يمحو الشاعر المظاهر الموضوعية والعلاقات الخارجية القائمة على محاكاة الواقع «لأن تعاطفه مع العالم الخارجي ضئيل بالنسبة إلى الشعراء والآخرين»⁽¹¹⁶⁾. فصوره لا تنسب إلى عالم المرنثيات بل تنبُع من الظلمة والعتمة، «وفي العتمة تنمو الأشكال ويبقى الفعل»⁽¹¹⁷⁾. وهي صور مفاجئة، تدهش وتوحي بالغريب من خلال التقريب ما بين الأشياء وإقامة صلات مفاجئة غير منتظرة، بل من خلال «ردّ الأشياء إلى حكم العدم، لأنه من دونه يستحيل الفعل الحر والخلق المطلق الأصيل، وينتفي بذلك آخر أثر لمحاكاة الواقع»⁽¹¹⁸⁾. فالصورة الشعرية عنده تفترض موضوعها في حكم المعدوم، تلغيه لتقييم مكانه صورة عن طريق الخيال، ومثل هذه الصورة كثيرة نورد منها:

- أرى الغيم علقا مدهونا بالزواج (أسناني)⁽¹¹⁹⁾

- تودين أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في نخاعي⁽¹²⁰⁾

- مقطر وأظل في صهيلك الأعمى

حلمك ناصع كالنوم⁽¹²¹⁾.

- رأيت محرزا يحضر بطن حامل وخنزيرا تراوده
فراشة، بصوت مرتفع ذهبْتُ في الطريق نكحتُ
من بؤبؤي وعلى الورقة كتبتُ بياضا⁽¹²²⁾.

ولمّا تتجرد تلك الصور من الاستعارات والتشبيهات والطباقات،
تدخل إلى ما يسميه السرياليون بالكتابة الآلية التي تعتمد على
تداعيات الأفكار والألفاظ. وهي تترجم تصورات الشعراء بعد أن
قطعت الصلة بينهم وبين وعيهم ولجأت بهم إلى منطقة اللاشعور
التي أوقعتهم في متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء اللاشعور
من ناحية، وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى، ينتهي
بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل⁽¹²³⁾. ولما أطلق
السرياليون قدرات اللاشعور، يكون تهشيم الصورة الشعرية
قد وصل إلى درجة الصفر والحلم والهذيان⁽¹²⁴⁾. فهم يرون أن
الشعراء ينبغي أن يكونوا متواضعين أمام صوت الصمت وآلات
التسجيل، وأن يسجلوا بأمانة دون تدخل الفكر الناقد، التداعيات
الفكرية واللفظية اللاواعية. وهنا تتحرر الكلمات وتصبح غير
مرتبطة بالأشياء التي تعبر عنها، وتترابط من خلال تداعي الأفكار
والنبرات الصوتية، وتربط فيما بينها قوانين غالبا ما يصعب
استيعابها. فتحريز اللغة إذًا، يفرض عند السرياليين تحرير
المخيلة، وإن محاولة البحث عن الصورة أو خلقها بالمعنى الفني
عندهم هو غير وارد، «فالصورة تُقرض علينا فرضا وتتفجر من
خلال التقارب المجاني بين الكلمات أو من خلال الهذيان»⁽¹²⁵⁾.
فهذه الصورة المجانية التي أوجدتها الكتابة الآلية المتصفة

بالاختلال العميق وعدم التوازن جاءت مقتربة من لغة الهذيان والهذر، كما ورد في هذا النموذج:

- قبعتي يوسف

الحسن، فابعد فابعد وعينك عليّة أدوخ على انهزامك، ثم أفيق
وأرنبة أنفي ساحة لك ومائة ألف ملاك⁽¹²⁶⁾.

- يتضارب ذهني، أحلف أحيي وأغني، أقرأ كل

شيء في الهواء وأنا الحياة، سكر مغلي، مصقع

للعابي، رُح إلى الشطر أيها الفكر، تحلل، الحياة ذبابة

ذبابة، طاقتي عيان رياضيتان⁽¹²⁷⁾.

تكشف هذه الصور عن التكتيف الشعوري والنفسي للشاعر الذي يحاول خلق عالم شعري مناقض تماماً للعالم الموضوعي من خلال إلغاء المقولات الزمنية والمكانية التي يفرضها الواقع، وتدمير كل العلاقات القائمة بين الأشياء التي تؤدي إلى المفاجأة والدهشة والغموض. «فحذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المصعد المرهف وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاوزها والمزج بينها، هذا كله يباغتُ القارئ ويؤدي إلى الغموض»⁽¹²⁸⁾، لأن الشعر على حد تعبير أدونيس «نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق»⁽¹²⁹⁾.

أدى التعبير التجريدي والسريالي إلى صور مبهمّة منافية للمنطق ولتركيب اللغة، لأنها إذا كانت «صادرة على حال من الهذيان المطلق أو افتعال الهذيان افتعالاً لا عقلانياً تصميمياً،

نكون قد خرجنا عن طبيعة الشعر»⁽¹³⁰⁾. وهذا الأسلوب التصويري السريالي قد يكون ممكنا في الفن التشكيلي لأن التعبير فيه يعتمد على الخامات والألوان، وهي أشياء صماء لا دلالات لها إلا حين يشكل منها الفنان أسلوب تعبيره الذاتي، لكن التعبير الأدبي يعتمد على ألفاظ لها دلالتها المستقرة، وشعراء الحداثة استعملوا الألفاظ كخامات الفن التشكيلي معرضين عن مفاهيمها فلعبوا بدلالاتها عن طريق ما يسمى عندهم بالتفجير اللغوي⁽¹³¹⁾. وإن كان الاستعمال المجازي قد يضع اللفظة في تركيب يشكل معنى جديدا ولكن دلالة اللفظة الخاصة بها تظل باقية⁽¹³²⁾. لكن هذه الصور الذهنية السريالية التي ليست لها ضوابط أو قواعد فنية عبّرت عن خيال فردي مغرق في تداع لا يراعي قواعد المنطق. وأدت مغامرة المجاز المستحيل إلى فوضى الصورة بعد افتقادها لدفع التجربة الإنسانية الحيّة، وللتلفيق اللغوي الذي لا رصف فيه ولا روح. وهذه الحرية فتحت بابا واسعا لمتاهات من الصور التي قد تصل إلى حد الإضحاك، مادام الذوق الناقد الذي يلهم الشاعر ساعة الإبداع باستبعاد السخيف والمرذول، والساقط غير المقبول، وقد غفا وانعدم وجوده»⁽¹³³⁾. وأدت هذه الصورة إلى معنى مفتوح قابل للتأويل لأكثر من تأويل⁽¹³⁴⁾، واتضح أكثر عند شعراء حركة «شعر» الذين «التقوا عند تشكيل متخلخل، فيه نتوءات وفجوات، تشكيل قابل للاختراق وجاهز للزيادة والنقصان»⁽¹³⁵⁾، فجاءت صورهم غائمة الرؤية مُهشمة اللغة. وقد اتصف نهجهم الفني بأنه «يهشم بسرعة ولكنه لا يبني ما كان يُهشم»⁽¹³⁶⁾ كمحاولة للتحرر من قواعد البلاغة التقليدية وأنماطها.

ثالثاً - أسطورة الصورة والبحث عن الخيال الخلاق:

تعدّ السريالية التي تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع، أكثر الاتجاهات الأدبية توجهاً نحو الأسطورة⁽¹³⁷⁾، التي أصبحت عنصر إخصاب جمالي تؤلف مناخاً شعرياً حافلاً بالدلالات الدرامية. غير أن المبالغة في توظيفها والعجز عن استيعاب مضامينها جعلها غير متلائمة مع طبيعة التجربة، كما جعلها زخرفة بديعية مكّدة قصد الإبهام والإغراب، مما أحوّلها إلى صورة مبهمّة مفرغة من المعنى منفصلة عن الواقع⁽¹³⁸⁾. وإن البناء الأسطوري بلا منطقيته ورموزه الممتلئة بالانفعالات والأخيلة جعلت الصورة غير محدّدة يسودها التضارب وغياب المنطق، لأن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة التي تتعامل مع قوى الطبيعة وكائنات غريبة، هي مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية في وقت واحد، بعد أن أدرك الشاعر المعاصر أن الحياة ليست إلا دراما ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان، وأنه بهذا وريث المأثور الإنساني كله، الأمر الذي يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات في القصيدة الشعرية الواحدة من خلال رصيد انفعالي كامن في ارتباط الصوت بالمواقف والأحداث الأسطورية وغير الأسطورية كالتاريخية والواقعية التي يمنحها بعداً أسطورياً⁽¹³⁹⁾. وسيطر على القصيدة الغموض الذي جاء نتيجة اعتمادها على الواقع الأسطوري وعدم اعتمادها على الواقع الخارجي كمصدر للصورة الشعرية، و تحولت باعتمادها البناء الأسطوري من الطابع الغنائي إلى الطابع الدرامي⁽¹⁴⁰⁾.

إن الإشكال ليس في البحث عن علاقة الشعر بالرمز والأسطورة باعتبارهما عنصرين جديدين في التعبير عن التجربة الشعرية وتكثيف صورها، وإنما طبيعة هذه الرموز والأساطير وطرق استخدامها هي التي تؤدي إلى الاهتمام بهذه الظاهرة وتقويمها بتتبع بعض الظواهر السلبية التي نجمت عن توظيفها من خلال جملة من الأسئلة التي اشترك في إثارتها كثير من النقاد والدارسين منها:

- لماذا المبالغة في استعمالها والإكثار منها إلى درجة تعثر فهم المضمون؟

- لماذا التركيز على رموز وأساطير معينة دون أخرى مع تجاهل خلفيتها ومرجعيتها؟

- هل حققت القيمة الفنية للنص ومنحته أبعادا وجماليات جديدة أم أنها بدت مقحمة مُحاطة بهالة من الغموض والإبهام؟

- ما أسباب ابتعادها عن الذوق العربي الجمالي، واستغلاقها المبهم الذي أوقع القارئ في متاه استكناه المعاني وعدم فهم دلالات وأبعاد النص الشعري؟

- ما شروط ضمان نجاح الرمز والأسطورة كعنصرين بنائيين في النص الشعري بعد أن أصبح صدى لصورة الأسطورة في الشعر الغربي؟

- هل بالإمكان توليد صورة مغايرة في رموزها يمكن تمثيلها تمثلاً عميقاً يعكس السياق العربي بثقافته ومرجعياته الجمالية.

وبدت أهمية هذه الأسئلة النقدية بعد أن تجاوز شعراء الحداثة وبخاصة شعراء حركة «شعر» اعتماد اللغة الرامزة وإيحاءات الرمز

وطاقاته وشحناته التعبيرية للرّفْع من المستوى الجمالي للنص، بحيث اتضح طغيان الرموز الأسطورية الإغريقية، بنفس مستوى طغيانها عند الشعراء الغربيين مثل إليوت Eliot، وسان جون بيرس Saint John Perse، وعزرا باوند Ezra Pound، وهي جزء من تكوينهم الفكري ولا شعورهم الجمعي، فما علاقتها بشعراء عرب لا يمتّون إلى أوربا أو الإغريق بأي نسب، وإن لم يعارض كثير من الدارسين استخدام الشعراء لرموز الأمم الأخرى. لكن الأمر الذي اتفقوا عليه هو ظاهرة طغيان هذه الرموز على شعرهم مثل: برومثيوس، سيزيف، أوليس، بنيلوبا، أوديب، أنتيجونا، أورفيوس. وكانت موجة عارمة في الخمسينات والستينات، ولكنها بدأت بعد ذلك تتراجع أمام الرموز العربية والسامية القديمة والفينيقية والآشورية والبابلية⁽¹⁴¹⁾.

لقد أنتج استعمال هذه الأساطير ظاهرة الإبهام مما أدى إلى الإكثار من الحواشي الشارحة والتعليقات الإيضاحية التي يضيفها الشاعر نفسه أحياناً، مما يحدث فجوة بينه وبين المتلقي، وأصبح كل منهما بحاجة إلى جسور صناعية هي الحواشي للوصول إلى الآخر⁽¹⁴²⁾. وهذا ما رصده إحسان عباس حين قال بأن الأساطير «أفسرت على الدخول في بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها، حيث وضح أنها دخيلة وقلقة في موضعها، أو أنها جاءت أحياناً لتؤدي وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وأحياناً كان رصد نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر»⁽¹⁴³⁾. كما بدت في كثير من الأحيان مادة غير منصهرة في التجربة، بل

كلمات غريبة معزولة لا يبررها إلا الهامش الذي يوضع لتفسيرها، بعد أن انقلبت تلك الرموز لتكون أداة للغموض لا للتوضيح، ومن ثم أصبحت كأن القصيدة لا يكتمل إحاؤها ومعناها إلا بهذه الشروح، ولكن الشروح النثرية لا يمكن أن تكون جزءاً من قصيدة لأن «هناك نشازاً ظاهراً نحسه عندما يعيدنا الشاعر الحديث إلى الشرح في الهامش»⁽¹⁴⁴⁾. فاستعارة الأساطير والرموز بأسمائها لا بروحها جعل اللغة تكتسي قدراً من الإبهام، منعها من توصيل الرسالة الشعرية لورود الحمولة الأسطورية والرمزية مرتبطة بأصلها وتطورها في الشعر الغربي مما جعلها غريبة على الثقافة العربية ولا تؤدي وظيفتها الفنية - رغم الشروح - أمام الإبهام الذي يظل ماثلاً أمام القارئ لأنها لا تمثل أية خلفية فكرية أو نفسية تؤهله إلى فهمها وتذوقها، لأنها مقطوعة عن تراثه الروحي والثقافي. مما جعل هذا الشعر «يبدو في اتجاهه الأسطوري صدى لصوت الأسطورة في الشعر الغربي التي تمتلك جذوراً قوية في تراث الحداثة الغربية»⁽¹⁴⁵⁾. وكان بإمكان الشعراء أن يلتزموا ببعض الشروط الأساسية لضمان نجاحها كعنصر بنائي، منها القدرة على تمثيلها بعمق وتحويلها إلى عنصر داخلي يذوب في عمق التجربة، لا إلى استعراض لاتساع الثقافة أو رصف خارجي يشبه البديع القديم، وكذا إمكانية تجريبها من ملاساتها وتفاصيلها والاكتفاء بالدلالة المحورية أو البناء العام⁽¹⁴⁶⁾. وقد أقبلوا إقبالاً شديداً على أساطير الموت والانبعاث: أدونيس اليوناني، وتموز البابلي، وبعل الفينيقي، وأوزوريس الفرعوني. واشتركت إلهات إناث منها أفروديت اليونانية، وعشتار البابلية، وعشتروت السومرية، وعنات الفينيقية،

وايزيس الفرعونية، وتتلخص تلك الأساطير في أنه مهما حلّ العقم والجمود فلا بد من عودة الخصب النماء⁽¹⁴⁷⁾. وظهرت في أكثر النصوص هذه الرموز الأسطورية، وبرزت الأسطورة التمزوية التي وُصف من خلالها الشعراء بالتموزيين، ووُصف شعرهم بالتموزي، بعد أن رأوا في توظيفها تلبية لحاجات اجتماعية وسياسية ملحة فرضتها ظروف الواقع العربي، وجميعها أكدت على أنها نتاج تأثير ثقافي غربي ارتبطت بالايديولوجيا التي ينتمي إليها الشعراء⁽¹⁴⁸⁾.

ويوحي الحشد الهائل للرموز الأسطورية وتزاحمها وطغيانها في النص الشعري، وعدم تفاعلها مع سائر عناصر التجربة الشعرية، لأن أغلب هذه الرموز لم تتحرر من دلالتها الأسطورية القديمة، بمعنى أنها لم تضاف إليه جديداً⁽¹⁴⁹⁾. مثل قصيدة «السفر» التي كدّس فيها يوسف الخال عدة رموز أسطورية: (عشتروت، أدونيس، بعل)، لأن عدم معرفة المضمون الأسطوري يفقد الصورة بعدها المعرفي⁽¹⁵⁰⁾، ويجعلها عنصراً خارجاً عن التجربة، مقحماً في القصيدة:

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف

واحدا لعشتروت، واحد لأدونيس

واحد لبعل⁽¹⁵¹⁾.

ويبدو حشد أكبر عدد من تلك الرموز في مساحة صغيرة من القصيدة، مما يخرجها من مجال تأثيرها وإيحائها، حيث تتراص عشرات الرموز المتنافرة في القصيدة الواحدة نتيجة لاستغراق الشعراء في التعبير عن الأسطورة القديمة بدلاً من التعبير بها،

وانصبَّ تركيزُهم الذهني على المدلول الأسطوري دون معايشة
سائر العناصر الشعرية، فرمز تموز عند يوسف الخال هو نفسه
عند أدونيس، وعند آخرين، وكذلك رمز سيزيف وبرومثيوس
وغيرها كما توضحه هذه النماذج:

- وأنا كتموز، دمائي نجاة من القحط

وجسدي وليمة للمحبين⁽¹⁵²⁾.

- تموز يستدير نحو خصمه

أحشاؤه نابعة شقائقنا

وجهه غمائم، حدائق من المطر

ودمه هادمه جرى

سواقيا صغيرة، تجمعت وكبرت

وأصبحت نهر⁽¹⁵³⁾.

- أذارها يرصع الروادي

شقائقنا ونرجسا

نيسانها يفجر السهول

نوارا وعرائسا

أيارها موالنا

ترقب في نضج الحقول وفاء تموز⁽¹⁵⁴⁾.

وأصبحت بذلك الرموز الأسطورية في النص الشعري العربي
المعاصر نماذج وأنماطاً متكررة، وتكرارها يعني «أن الرموز
نضبت وتجمدت، وأصبحت دلالتها إشارية وليست إيحائية كما

يتطلب من لغة الشعر دائماً، والشعر الجيدّ هو الذي يبتعد عن البعد الواحد⁽¹⁵⁵⁾، إذ نجد تكرار مجموعة من الرموز بشكل لافت للانتباه، إما في نتاج الشاعر الواحد، أو تكرارها عند أكثر من شاعر، وتكرار دلالتها أفقدها شعريتها في كثير من النصوص. فرمز الفينق ذلك الطائر الأسطوري الذي يعود إلى الحياة بعد احتراقه، كما يعود أدونيس أو تموز بعد موته إلى الحياة ليمنح الخصب والنماء⁽¹⁵⁶⁾. نجده يتكرر في شعر أدونيس لتأكيد ارتباطه بمفهوم الانبعاث، لكنه أفرغ من بعده الدلالي بعد تكراره العديد من المرات كما في قصيدته «البعث والرماد» على مدى الأناشيد الأربعة، ويقول في مقطع أول من النشيد الرابع المَعنُون بـ «ترتيلة البعث»:

فينق يا فينق

يا طائر الحنين والحريق

فينق في طريقك التقت إلينا

فينق حنّ واثند

فينق مت، فينق مت،

فينق ولتبدأ بك الحرائق⁽¹⁵⁷⁾.

وتتكرر صورة الفينق عند أدونيس باستحضاره صورة العنقاء التي أحرقت نفسها لشعورها بالعجز عن تخليد نسلها، وتبعث من خلال الرماد⁽¹⁵⁸⁾، لتعبر عن الإنسان العربي الذي عجز عن بعث نهضته من رماد احتراقه، إذ ما زال يحلم في خضم أزماته بذلك الانبعاث:

إن يكن رباہ

لا يحيي عروق الميتين

غير نار تلد العنقاء نار

ما يمنحنا البعث اليقينا (159).

وغدت تلك الرموز عند شعراء الحداثة متشابهة بعد أن قلت الاستخدامات المبتكرة وانحصرت في دلالات محددة، فبرومثيوس وسيزيف رموز للعذاب والآلام، وتموز وأدونيس وأزوريس وعشتار وفينق ولعازر رموز للبعث والتجدد بعد الموت، وأورفيوس وإيكار وأوليس رموز للقلق الروحي والمادي. وتبين عدم اهتمامهم برموز التراث العربي التي لا تنفد صورها ودلالاتها، وإن عادوا إليها تسببوا في غموضها واستغلاقها، بتغيير دلالاتها تغييرا يتجاوز أبعادها الفنية المطلوبة، بعد أن أحدثوا روابط بين رموز الديانة المسيحية والرموز الأسطورية اليونانية، مثل رمز المسيح وحادثة الصلب. كما قاموا بأسطرة كثير من الرموز الإسلامية، القرآنية والصوفية والتاريخية، من شخصيات ومواقع وأحداث، حيث حوّل أدونيس شخصية عائشة - رضي الله عنها - التي وصفها بالعجوز رمزا للأمة العربية الإسلامية إلى فينق جديد يعود إليها شبابها ورونقها بعد فعل الاحتراق ليؤكد حتمية اشتعال الثورة، التي سيتحول رمادها إلى خلق جديد، يعيد صياغة واقع تلك الأمة:

عائشة جارتنا، فينقنا الجديد في حياتنا

كبيرة فارعة القوام تأخذ البصر

وتأخذ القلوب، يا فينق، والفكر

كأنها القمر (160)

ويحلّ محمد لطفي اليوسفي هذه الظاهرة تحليلًا عميقًا، إذ يرى أن توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية التي تُعد أهم منجز فني عرفه الشعر العربي المعاصر، يظل نتاجًا لفعل استدعاء من خارج النص، وهذا من شأنه أن يجعل حضورها في النص لحظة خطر تتهدد شعرية ذلك النص نفسه، فيتحول تحت مفعولات عملية الخلع والاستدعاء، إلى مجرد أقفال والغاز لا تقي بحاجات الشعر بل تؤدي إلى قهره وإرغامه واستباحة شعريته، وجعلت عملية تلقيه كما لو أنها غاية لا تُدرَك. بل يعتبر الناقد ذلك نهبًا لها وإحلالها في غير مواضعها وإنزالها في غير أوطانها، وعدم تمثل خباياها ورموزها وكيفية تشكّلها، لأنها عبارة عن شكل لا ينهض في الفراغ بل يتشكل تبعًا لمتطلبات ثقافة ما، ومن خلال واقع معيش ما. فأَي رمز في رأيهِ يستمد مقدرته على الفعل من السنن الثقافية والاجتماعية التي تُستلّ من صميم الواقع الاجتماعي والثقافي في حضارة ما، والذي تعيشه الذات الشاعرة. وبذلك فالرمز المخلوع من منابته يبقى وافداً على النص من خارجه، ويجعل العلاقة بين الشعري والأسطوري قائمة على التعارض والتجاذب، ويصبح حضور هذا الرمز فعل هروب واحتماء، هروب النص من لحظته التاريخية واحتماؤه من عجزه عن توليد رموزه الخاصة باستدعاء رموز جاهزة ينتزعها من أوطانها قهراً، وتبدو ناتئة ناشزة تشير إلى أن النص قد ضاع وتلاشى فيما ليس منه⁽¹⁶¹⁾.

وللخروج من هذا المأزق الفني يدعو محمد لطفي اليوسفي إلى رؤية نقدية متفردة لتعميق أسطورة الصورة بالانتقال من الأسطورة إلى ما هو أسطوري في الشعر، والذي «يتولد نتيجة فعل

وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع، وتلاقي العادي مع الخارق، وتداخلهما على نحو تضيع بموجبه الحدود الفاصلة بين هذين البعدين⁽¹⁶²⁾. واعتبر ذلك رؤية للعالم في لحظة مكاشفة شعرية، لحظة انفتاح الشعري على الأسطوري، أي لحظة التقاطع الخفي المحجّب بين الواقع واللاواقع، العادي والخارق، الواقعي والخيالي⁽¹⁶³⁾. وهي رؤية متميزة بفرادتها تقوم على محاورة الكون والموجودات فيه، واستمرار المحاورة تضع الذات الشاعرة على عتبات الأسطوري، فتصبح الكتابة إطلالة على ما تخفى في ما نظنه عاديا من أسطوري، وتصبح وقوعا على ما في اليومي العابر من خيالي معجب، سُمّي في نظرية الشعر القديم بالمجاز. وبذلك فهو مهندسٌ في لغتنا عالق بنصوصنا⁽¹⁶⁴⁾. وإن كان أدونيس يعتبر أن «غياب الفضاء الأسطوري في المجتمع العربي مُشكلة شعرية خصوصا وثقافية عموما»⁽¹⁶⁵⁾. إن هذه الآراء النقدية تدعونا إلى إعادة قراءة المنظور الحدائي للصورة الشعرية والمرتبطة خصوصا ببعده الأسطورة الفكري والجمالي، ويجعلنا ذلك نتساءل عن واقع عربي، يبحث عن اليقظة والنهوض والحدثة الحقيقية، ويكون للشعر فيه دور حضاري بعد أن عجزت أسطورة الموت والانبعث عن تحقيق حلم الانبعث الحضاري.

خاتمة:

إن الغاية من الدراسة ليست في انتقاء صور شعراء الحداثة وبيان مدى توفيقهم أو إخفاقهم، لأن ذلك يخضع لاتجاهات الدارسين ومناهجهم، وذلك يتطلب معياراً نقدياً في التقويم، يتجاوز المفاضلة غير المنطقية والمنهجية بين الصورة التراثية والصورة الحداثية، ولكن كان التركيز على استقرار بعض نصوص شعراء «حركة شعر» مدخلاً قرائياً ضرورياً، لأنها تمثل زيادة الحداثة الشعرية، التي كانت حادثة شكلانية مارست اغترابها على البنية العربية واستلابها في البنية الغربية، وكانت وسيطاً نقدياً وشعرياً له تأثير على الرؤية والبنية الشعريتين للشعراء العرب في المشرق والمغرب، وكان من اللازم الالتفات إلى تأثيراتها في تشكيل الصورة على مستوى البلاغة العربية المعاصرة. ومن أهم ما يمكن استخلاصه ما يأتي:

- تحديد الصورة في المفهوم الحداثي بالرؤيا والكشف والغموض والتمرد، لتتسجم مع موقفها الرؤيوي الوجودي والسريالي الذي لا يفسر العالم، وإنما يتخطاه ويتجاوز معاييرها، ويريد أن يعيد خلقه. فعبّرت الصورة الحداثية عن قصيدة اتسمت بتصدع البنية المعرفية للعالم، حيث غاب فيها المنطق والتاريخ والهوية، فأنتجت الرؤية المتصدعة بنية دلالية غامضة، موزعة على اللغة والصورة وحتى الإيقاع، الذي ارتبط بشعر التفعيلة وقصيدة النثر.
- ارتباط فاعلية الصورة بالمرجعية التراثية العربية، ومحتواها الروحي والإنساني والجمالي الذي يُبعدها عن التفكك والتلفيق

والهشاشة، بعد التمثل اللاواعي لنمط الصورة الغربية. وقد اتضح ذلك من خلال تفاعلات الشعراء معها، وتبريرهم لتجاوزهم لموروث الصورة الموصوفة على حد زعمهم، بالصنعة والمحاكاة والخيال القريب، والتي لا تتناسب وروح العصر.

- اتضح صعوبات تشكيل الصورة الحداثيّة وتحديد طاقاتها التصويرية من خلال صعوبة الموازنة بين الاستخدامين التراثي والحداثي، وصعوبة تحول الذوق الجمالي نحو الصيغ الجديدة التي تبقى تحتكم إلى الخيال والعاطفة والتأمل والإيحاء، لأن تجاوزاتهم لا تتفق مع معايير البلاغة العربية التي ترفض الصفات السلبية كالمبالغة والتعقيد والاستكراه والإغراب والإبهام. وقد تحولت إلى خصائص إيجابية من منظور حداثّة الصورة.

- إدراك القارئ المثالي أو الناقد الموضوعي هذا المناخ المضطرب الذي تختلط فيه المعاني والتصورات، وتفقد علاقاتها وصلاتها بواقع المنطق والحياة. و الذي تصادفه كثير من هذه الصور المشتتة والمشوّهة والمهشّمة التي جاء بها الشاعر الحداثي بدعوى السريالية حيناً والأسطورية حيناً آخر. وفاجأ المتلقي العربي دون مقدمات أو إرهاصات بصور تفتقر إلى عنصر التجربة والصدق الفني بفعل التنافر والتناقض والغرابة والإبهام، والتي أدت إلى تعثر وانحراف وعيه الجمالي الذي اصطدم بحساسية شعرية جديدة.

- إمكانية التماس وسائل منهجية من مصادر الصورة الغربية لإدراك الأسلوب الصحيح في تأصيلها واستخدامها وربطها

بواقع الشعر العربي. والقراءة الموضوعية تتعدى فكرة الرفض أو القبول في كيفية التعامل مع تحديدات ومصطلحات الصورة، لأن فكرة تجاوز التراث لم تعد تتسجم مع روح الحداثة وخطاب نقد النقد.

- التأكيد على فعل الخيال الخلاق من خلال إبداعية الصورة القائمة على فاعلية المتخيل ومقتضيات المجاز، الذي يُخرج النص الشعري من نمطية الصورة الأسطورية وتكرارها واستدعائها من خارج سياقه الثقافي، لأن الأسطورة لم تستطع أن تعبّر عن أزمة الشعراء المعاصرين، ولم تعد تقيّم تجربتهم الإنسانية في ضوء حاضر مُثقل بالمشكلات الحضارية. بعد العودة إلى وثنية الأسطورة وبدائيتها التي تسهم في تغييب البعد العقدي والحضاري للأمة العربية والإسلامية.

- إعادة قراءة مباحث البلاغة العربية القديمة ومنظومتها النقدية التي اتّهمت بالمنطقية الخطائية القائمة على التقسيمات والأقيسة والنظر إلى الجزئيات دون الكليات، والالتفات إلى مخزون الصورة التي ارتقت بالمجاز ونظرية النظم، وما اكتسبته من تأثير وخصوصية في بلوغ معنى المعنى، وحققت من خلال الانسجام والوحدة والتكامل بين عناصر الصورة والصور داخل القصيدة صوراً كلية ومتنامية، تعتمد التقابل والتجريد والتشخيص والأنسنة داخل حركة الكون والحياة المتفاعلة ضمن التصورات الثنائية بين المادة والروح والأرض والسماء، وبين عالم الغيب والشهادة.

الهوامش

- (1) مصطلح وظفه عبدالعزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص 101.
- (2) عبدالرحمن محمد القاعد، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 2002م، ص 251-252.
- (3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط 3، بيروت، دار العودة، 1981م، ص 137-139.
- (4) كمال أبوديب، في الصورة الشعرية: دراسة في البنية، مجلة «مواقف»، بيروت، ع 27/ 1974م، ص 19.
- (5) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، د تا، ص 190-191.
- (6) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط 3، القاهرة، 1965م، ص 109-110.
- (7) إيليا حاوي، الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، مجلة «الآداب»، بيروت، ع 3/ 1960م، ص 53-54.
- (8) ينظر: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، ط 2، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، 1951م، ص 34.
- (9) أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تحقيق أحمد صقر، ط 4، القاهرة، دار المعارف، 1992م، ص 423.
- (10) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس، ذ. تا، ص 89-91، و 116-119، و 126-128.
- (11) أبو علي أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ط 1، بيروت، دار الجيل، ج 1، 1411هـ/ 1991م، ص 11.
- (12) محمد أديوان، سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، ط 1، الدار البيضاء، دار المدارس، 1421هـ / 2000م، ص 61.
- (13) وإن كان في الحقيقة أن الشعر العربي يعج بالصور المرتبطة بالنفس والتجربة العاطفية. ويمكن البرهنة على ذلك من خلال الرجوع إلى التحليلات النقدية المبدعة حول الصورة والسياقات الشعرية النفسية والدلالية التي قدمها في تراثا النقدي عبد القاهر الجرجاني من خلال الدلائل والأسرار كما أشاد بذلك كمال أبوديب، وأكد على أهمية آرائه في الصورة من حيث تأثيرها وتكاملها. ينظر: في الصورة الشعرية، المرجع السابق، ص 29-39.

- (14) سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، مجلة «عالم الفكر»، الكويت، مج 4، ع 2 / 1971م، ص 48-49.
- (15) محمد حمود، الحادثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، 1996م، ص 98.
- (16) كمال نشأت، شعر الحادثة في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص 173.
- (17) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987م، ص 357.
- (18) مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص 186.
- (19) خالدة سعيد، البحث عن الجذور، بيروت، دار شعر، 1960م، ص 105.
- (20) المرجع نفسه، ص 61-62.
- (21) المرجع نفسه، ص 76-79.
- (22) المرجع نفسه، ص 77-78.
- (23) المرجع نفسه، ص 91-98.
- (24) إيليا حاوي، في النقد الأدبي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980م، ج 5، ص 58.
- (25) أدونيس، زمن الشعر، ط 2، بيروت، دار العودة، 1988م، ص 154.
- (26) أدونيس، الأعمال الشعرية، دمشق، دار المدى، 1996م، 1/53.
- (27) المصدر نفسه، 1/93.
- (28) عبدالغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972م، 1/313.
- (29) أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978م، ص 327.
- (30) أدونيس، المصدر السابق، 1/148.
- (31) إيليا حاوي، الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، ص 53.
- (32) سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001م، ص 780.
- (33) المرجع نفسه، ص ن.
- (34) أنسي الحاج، ديوان لن، ط 2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م، ص 46.

(35) سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 749-751. حيث أكدت إدراك التجربة بوساطة النقيضة عند توفيق صايغ، فقصيدته «من الأعماق صرخت لك يا موت» اعتبرتها مثالا واضحا على صورة تقوم على نقيضة الموت والحب.

(36) أدونيس، المصدر السابق، 133/2.

(37) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991م، ص 260.

(38) عبد الغفار مكاي، المرجع السابق، 313/1.

(39) أدونيس، المصدر السابق، 472/1.

(40) عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص 122.

(41) بول شاوول، حركة الصورة الشعرية في «لن» لأنسي الحاج، مجلة دراسات عربية، بيروت، السنة 19، ع 4، فبراير 1983م، ص 129.

(42) أنسي الحاج، المصدر السابق، ص 46.

(43) المصدر نفسه ص 65.

(44) المصدر نفسه ص 70.

(45) بول شاوول، المرجع السابق، ص 128-129.

(46) أنسي الحاج، المصدر السابق، ص 67.

(47) المصدر نفسه ص 68.

(48) المصدر نفسه ص 87.

(49) المصدر نفسه ص 70.

(50) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط 3، تونس، سراس للنشر، 1996م، ص 128-129.

(51) المرجع نفسه، ص 129-130.

(52) سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 746.

(53) المرجع نفسه، ص 769.

(54) المرجع نفسه، ص ن.

(55) خليل حاوي، ديوان، بيروت، دار العودة، 2001م، ص 39.

(56) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، بيروت، دار العودة، 1976م، ص 203.

- (57) أدونيس، المصدر السابق، 65/2.
- (58) جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 1990م، ص 22.
- (59) خليل حاوي، المصدر السابق، ص 253.
- (60) سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 741.
- (61) سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، المرجع السابق، ص 51.
- (62) خليل حاوي، المصدر السابق، ص 311.
- (63) المصدر نفسه، ص 184.
- (64) نهاد خياطة، رأي في قصيدة النثر ومجموعة لن أنسي الحاج، مجلة «شعر»، بيروت، ع 25 / 1963م، ص 107.
- (65) أنسي الحاج، الرأس المقطوع، بيروت، دار مجلة شعر، 1963م، ص 56.
- (66) مجلة «الشعر»، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ع 55 / 1989م، ص 54.
- (67) محمد العبد حمود، المرجع السابق، ص 99-100.
- (68) المرجع نفسه، ص 103.
- (69) رينه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة «شعر»، بيروت، ع 1 / 1957م، ص 92.
- (70) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، القاهرة، مكتبة ابن سينا، 1423هـ / 2002م، ص 65.
- (71) المرجع نفسه، ص ن.
- (72) المرجع نفسه، ص 69.
- (73) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 133.
- (74) المرجع نفسه، ص 138.
- (75) علي عشري زايد، المرجع السابق، ص 75.
- (76) المرجع نفسه، ص 80.
- (77) محمد العبود حمود، المرجع السابق، ص 105.
- (78) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1977م، ص 134.
- (79) فيليب فان تينغن، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط 3،

- بيروت، منشورات عويدات، 1983م، ص 313.
- (80) أدونيس، زمن الشعر، ص 154-155.
- (81) كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص 43-44.
- (82) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980م، ص 370.
- (83) أدونيس، المصدر السابق، 3/269.
- (84) المصدر نفسه، 3/309.
- (85) المصدر نفسه، 3/294.
- (86) عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 372-374.
- (87) محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 256-257.
- (88) أدونيس، زمن الشعر، ص 58.
- (89) علي عشري زايد، المرجع السابق، ص 96-98.
- (90) أدونيس، المصدر السابق، 2/434.
- (91) كمال نشأت، المرجع السابق، ص 174.
- (92) أنسي الحاج، ديوان لن، ص 25.
- (93) المصدر نفسه، ص 46.
- (94) المصدر نفسه، ص 45.
- (95) المصدر نفسه، ص 57.
- (96) المصدر نفسه، ص 90.
- (97) علي عشري زايد، المرجع السابق، ص 98-99.
- (98) لقد خصص الناقد الإنجليزي أموسون كتاباً لهذه الظاهرة (Williame Emopson. Seven types of ambiguity. Edinburgh. 1961)، حيث أوضح الفرق بين الغموض (obscurity) والإبهام (ambiguity) ونبه إلى عدم الخلط بينهما.
- (99) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 188.
- (100) المرجع نفسه، ص 98-99.
- (101) أدونيس، المصدر السابق، 3/415.
- (102) جبرا إبراهيم جبرا، المصدر السابق، ص 213.
- (103) أدونيس، المصدر السابق، 1/222.

- (104) المصدر نفسه، 1/185.
- (105) C.Day Lewis. The poetic Image .London. Ctark Lectures.1964. pp 133-134.
- (106) سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، المرجع السابق، ص 50.
- (107) أدونيس، المصدر السابق، 3/91.
- (108) المصدر نفسه، 3/83.
- (109) المصدر نفسه، 1/208.
- (110) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 266.
- (111) أدونيس، المصدر السابق، 3/68.
- (112) المصدر نفسه، 1/328.
- (113) كمال نشأت، المرجع السابق، ص 176.
- (114) كمال أبو ديب، في الصورة الشعرية، المرجع السابق، ص 18.
- (115) خالدة سعيد، لن، لأنسي الحاج، مجلة «شعر»، ع 18 / 1961م، ص 157.
- (116) المرجع نفسه، ص ن.
- (117) المرجع نفسه، ص ن.
- (118) بول شاوول، المرجع السابق، ص 125-126.
- (119) أنسي الحاج، ديوان لن، ص 43.
- (120) المصدر نفسه، ص 58.
- (121) المصدر نفسه، ص 68.
- (122) المصدر نفسه، ص 41.
- (123) صلاح فضل، المرجع السابق، ص 380.
- (124) عبدالعزيز إبراهيم، المرجع السابق، ص 126.
- (125) بول شاوول، المرجع السابق، ص 131.
- (126) أنسي الحاج، ديوان لن، ص 43.
- (127) المصدر نفسه، ص 53.
- (128) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط 3، بيروت، دار العودة، 1983م، ص 142.
- (129) المرجع نفسه، ص ن.

- (130) محمد العبد حمود، المرجع السابق، ص 106.
- (131) كمال نشأت، المرجع السابق، ص 179.
- (132) شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، بيروت، المطبعة العالمية، 1988م، ص 128.
- (133) كمال نشأت، المرجع السابق، ص 180.
- (134) سامي مهدي، الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994م، ص 252.
- (135) المرجع نفسه، ص 253.
- (136) المرجع نفسه، ص 230.
- (137) فري نورثروب وآخرون، الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م، ص 52-50.
- (138) إبراهيم رمانى، المرجع السابق، ص 264.
- (139) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1984م، ص 144-146.
- (140) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 306.
- (141) أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 347.
- (142) أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة «فصول»، مصر، مج 3، ع 4 / 1983م، ص 38.
- (143) إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، عمان، دار الشروق، 1992م، ص 170.
- (144) أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص 363.
- (145) إبراهيم رمانى، المرجع السابق، ص 295.
- (146) المرجع نفسه، ص 292-293.
- (147) مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 55-66.
- (148) ينظر في ذلك: أسعد رزوق، الشعراء التمزويون، الأسطورة في الشعر المعاصر، ط1، بيروت، دار الحمراء، 1990م؛ وكذلك: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط 3، القاهرة، دار المعارف، 1992م؛ وأيضا: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1972م.
- (149) مختار علي أبو غالي، المرجع السابق، ص 64.

- (150) المرجع نفسه، ص 81.
- (151) يوسف الخال، المصدر السابق، ص 234.
- (152) المصدر نفسه، ص 274.
- (153) أدونيس، المصدر السابق، 81/2.
- (154) جبرا إبراهيم جبرا، المصدر السابق، ص 5-76.
- (155) مصطفى السعدني، المرجع السابق، ص 107.
- (156) مختار علي أبو غالي، المرجع السابق، ص 61-62.
- (157) أدونيس، المصدر السابق، 76/2.
- (158) مختار علي أبو غالي، المرجع السابق، ص 63.
- (159) أدونيس، المصدر السابق، 286/2.
- (160) المصدر نفسه، 72/5.
- (161) محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، تونس، سراس للنشر، 1992م، ص 103-105.
- (162) المرجع نفسه، ص 100.
- (163) المرجع نفسه، ص 107-109.
- (164) المرجع نفسه، ص 102.
- (165) أدونيس، كلام البدايات، بيروت، دار العودة، 1979م، ص 177.

سلطة الذات الساردة في أعمال عاصم حمدان الأدبية

دراسة تحليلية

عادل خميس الزهراني(*)

1 - مقدمة:

تتظر هذه الورقة في أعمال السيرة الأدبية للأكاديمي والكاتب عاصم حمدان علي؛ وتحاول قراءتها وتحليلها من زاوية النظر الأكثر حضوراً، تلك هي زاوية نظر «الذات الساردة». نشرَ عاصم حمدان مجموعة من الأعمال الأدبية التي تتناول سيرة الأمكنة وأناسها، في كل من مكة المكرمة والمدينة والمنورة حيث قضى جزءاً مهماً من حياته. وقد ارتبط اسمُ عاصم حمدان وشهرته بهذا النوع من الأعمال لعدة عوامل؛ فقد كانت هذه الأعمال أشبه بلوحات من الذكريات - المصبوغة بنفس من الوفاء - التي أرخت للمشهد الاجتماعي والفكري في الحرمين الشريفين، والأحياء المحيطة بهما. بالإضافة إلى كونها تعبيراً صادقاً ومعبراً عن رؤية فتي، وشاب في مقتبل العمر، أسهمت هذه الأماكن في صقل شخصيته، وصنع عالم المثل الذي التزم به، وجعله مثلاً يحتذى به في سيرته العلمية والثقافية حتى وفاته رحمه الله.

تفترض الورقة أن إسقاط الذات في حكايات عاصم حمدان أمرٌ غير ممكن، إذ يعني سقوط السرد، واختلال الحكاية التي كانت تلك الذات -رغم تواضعها- مركزها، وكعبتها التي تلتف حولها بقية العناصر. من هنا تتبع الورقة، عبر شيء من التحليل المعتمد على مقولات السردية البنيوية، صورَ حضور الذات من خلال تقنية السارد (الراوي)، وطرقَ توظيفها في الحكايات، وتأثيرها على حركية السرد وفاعلية عناصره الأخرى.

2 - عاصم حمدان: مرجعية الذات

حتى تاريخ وفاته، في الثالث والعشرين من شهر رمضان المبارك من هذا العام 1441هـ (الموافق 16 مايو 2020م)، عمل عاصم حمدان أستاذاً للأدب والنقد بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة، لمدة تزيد عن أربعين عاماً. واصل خلالها عمله في تدريس الأدب الحديث والمقارن والنقد القديم والحديث، بالإضافة إلى الأدب السعودي، كما أشرف على عدد كبير من طلاب الماجستير والدكتوراه، وتسلم مناصب تنفيذية واستشارية مختلفة داخل الجامعة وخارجها⁽¹⁾. كما استمر في الكتابة والتأليف حتى وفاته رحمه الله. ويمكن تقسيم مؤلفات عاصم حمدان إلى أربعة أقسام رئيسة:

يضم القسم الأول المؤلفات النقدية التي تتناول أدب المدينة المنورة وتاريخها الحديث والقديم؛ ويمكن القول إن هذا هو الموضوع الأثير الذي عالجه حمدان في عدة كتب منها: (المدينة المنورة بين الأدب والتاريخ، 1441هـ)، (صفحات من تاريخ الإبداع

الأدبي بالمدينة المنورة، 1422هـ)، (قديم الأدب وحديثه في بيئة المدينة المنورة، 1430هـ)، (الشعر في المدينة المنورة بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر الهجريين، 1431هـ)، (الشعر السياسي والوطني عند شعراء المدينة المنورة)، بالإضافة إلى تحقيقه لكتاب (الأخبار الغربية فيما وقع بطيبة الحبيبة)، هذا التحقيق أنجزه حمدان باللغة الإنجليزية أولاً، مع دراسة عن أدب المدينة في القرن الهجري الثاني عشر في بريطانيا، ليحصل من خلالهما على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة مانشستر البريطانية، تحت إشراف المستشرق الشهير كليفورد بوزورث.

أما القسم الثاني من المؤلفات فينطوي تحت الدراسات المقارنة، وقد عُرف عن عاصم حمدان اهتمامه بالأدب المقارن منذ زيارته لبريطانيا مبتعثاً إليها، حيث قضى هنالك سنيّاً اتصل فيها بالثقافة والأدب الغربيين. وأظهر اهتماماً خاصاً بالنظم السياسية البريطانية وتأثير النخب الثقافية بمواقفها واتجاهاتها المختلفة في إدارة الكفة السياسية والاجتماعية. وقد كان لذلك كله أثر واضح على ثقافة وإنتاج عاصم حمدان؛ فقد وفر له هذا الاطلاع الموسع زاوية مختلفة للرؤية وفهم القضايا الاقتصادية/سياسية والاجتماعية/ثقافية. وقد جمعت دراساته في الأدب المقارن في كتابين؛ أولهما تحت عنوان (دراسات مقارنة بين الأدبين العربي والغربي، 1418هـ)، أما الثاني فقد كان آخر ما صدر له قبل وفاته من كتب: (الأدب العربي في مدونات المستعربين، 1440هـ).

القسم الثالث من أعمال عاصم حمدان يضم الدراسات النقدية والتاريخية المتفرقة، مثل كتاب (التأمر الصهيوني الصليبي على

الإسلام، 1409هـ)، وهو أول الكتب التي نشرها، وكتاب (حلقات العلم في الحرمين الشريفين)، والقراءة النقدية التي كتبها لمقدمة الشاعر حمزة شحاتة حول الشعر، ونشرها في كتاب تحت عنوان (قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري، 1424هـ). ويدخل تحت هذا القسم الكمُّ الهائل من المقالات التي ظل يكتبها عاصم حمدان حول شؤون فكرية وثقافية وتاريخية وعلمية متفرقة طوال خمسين عاماً، معظمها منشور ضمن (الأعمال الكاملة للأديب الدكتور عاصم حمدان علي) التي طبعتها اثنيونية عبدالمقصود خوجة، في أربعة أجزاء، عام 1426هـ، ثم أضيف إليها جزءان (الخامس والسادس) يضمّان دراسات ومقالات إضافية، في العام 1434هـ.

3 - الذات: عالمٌ من الحكايات

يمثل القسم الرابع من مؤلفات عاصم حمدان مدونةً هذه الدراسة؛ وهي مجموعة المؤلفات ذات الطابع الأدبي، التي كتبها عاصم حمدان ونشرها في الصحف المحلية، ثم جمعها في عدد من المؤلفات الأدبية. قضى عاصم حمدان سنوات الصبا والشباب الأولى بين مدينتيّ المدينة المنورة ومكة المكرمة، وهي المرحلة التي شكلت ملامح شخصيته الفكرية والثقافية.

وبعد سنين، حين نضج عقله وقلمه، بدأ بكتابة حلقات متنوعة تضم مشاهداته الخاصة عن الأماكن المقدسة، وعن المجتمعات المحيطة بها. تتنوع مضامين هذه المشاهدات بين وصف الأماكن، وتبسيط الضوء على عادات وتقاليد المجتمعين المدني والمكي،

وعلى أهم الشخصيات العلمية والفكرية، والاجتماعية كذلك. ولعل اهتمام عاصم حمدان بهذه الفئة الأخيرة (أعني شخصيات مجتمع الحارة)، يمثل إحدى العلامات المهمة في مشروع حمدان الأدبي، فطالما ظلت هذه الشخصيات على هامش المنجز الفكري، إذ لم يكن الكتابة عنها، وتسليط الضوء على دورها، أمراً شائعاً بين النخب، مقارنةً بالشخصيات العلمية المعروفة في حلقات العلم والتأليف والتدريس.

الحديث هنا يتناول سبعة كتب، هي: (حارة الأغوات، 1413هـ)⁽²⁾، و(حارة المناخة، 1414هـ)⁽³⁾، و(ذكريات من الحصوة، 1419هـ)⁽⁴⁾، و(هُتاف من باب السلام، 1421هـ)⁽⁵⁾، و(رحلة الشوق في دروب العنبرية، 1425هـ)⁽⁶⁾، و(صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة، 1434هـ)⁽⁷⁾، بالإضافة إلى كتاب (أشجان الشامية، 1416هـ)⁽⁸⁾.

الكتاب الأخير، عن الفترة التي قضاها المؤلف في مكة المكرمة، بينما تتحدث الكتب الستة السابقة عن تفاصيل مشاهداته في مدينة النبي - صلى الله عليه وسلم. ولعل أول الأسئلة التي يصطدم بها قارئ هذه الكتب هو سؤال النوع (الجنس)، إذ يجد نفسه في بين صفحات مختلفة الطرح شكلاً ومضموناً، تبدأ بالجغرافيا، ولا تنتهي بالتاريخ، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والنقد الأدبي... وغير ذلك.

هذا ما دفع غازي عبید مدني إلى التساؤل عن ماهية ما يقرأ: «تاريخ أم ذكريات»؟ يقول مدني في تقديمه لـ (حارة الأغوات):

«الصورة هي الحقيقة، وهي لا تعرف الكذب لأنها تعكس المصوّر... هذا العمل الذي يقدمه الدكتور عاصم حمدان يقدم صورة تنقل مشاعر القارئ إلى روعة الماضي»⁽⁸⁾.

تسجيل الماضي، يمثل وظيفة من الوظائف المهمة التي يؤديها هذا النوع من الأعمال، خصوصاً وهي تفرق عن كتب التاريخ، بأنها تنقل صوراً من حيوات المجتمعات التي لا تكثر لها كتب التاريخ في العادة، فيكون النسيان مصيرها. ونزار عبید مدني يؤكد ذلك في مقدمته لـ (حارة المناخة)، حين يقول: «لقد شاهدت - ولأقول قرأت - في الكتاب صوراً إنسانية ناطقة لقوم عرفتهم المدينة فأحببتهم بقدر ما أحبوا وظلت ذكراهم عابقة متوهجة. ورأيت فيه تجسيدا حياً لأماكن ومواضع اندثر معظمها ولم يبق منه إلا ذكريات وحنين وحسرة على ما فات، أملاً وتطلعاً إلى ما هوأت»⁽¹⁰⁾. الفكرة ذاتها يؤكدها محمد عمر العامودي، وهو يقدم (أشجان الشامية) الذي يضم «أشياء كثيرة من هذا الذي نريد أن نحفظه في السجلات قبل أن ينسى. فيه أشياء كثيرة من هذا الذي نريد أن نقرأه الأجيال الحاضرة والقادمة»⁽¹¹⁾.

وعاصم حمدان في محاولته رصد الماضي وتسجيله، يسعى إلى القبض عليه وتأثيره بطريقة دعت الناقد حسين بافقيه يذهب إلى أن ذاكرة حمدان «تعيش الماضي وتتيه في هذا الحاضر»، لذلك يحاول بعث الماضي، وبناءه من جديد، لأنه يحيا في داخله، وإن اعتقد البعض أنه ماضٍ آفل: «ولكن ذلك الماضي، كما يعتقد [عاصم حمدان] حي، وما حياته إلا أن يستعيده في كتاب تلو كتاب،

وكأنه موكول بحراسة تلك الأمكنة والذود عنها، بل إنه يحرس نفسه من التيه ويدفع عنها دمامة الحاضر، بعد أن سقط رفقاء دربه واحداً إثر واحد....».

يخلص بافقيه إلى أن ولع عاصم حمدان بالسير الذاتية، وبالماضي الذي قضاه في ربوع مكة والمدينة، جعله يختط أسلوباً في الكتابة يشبه أسلوب «السيرة»، يخلط في كتبه بين ذكرياته الذاتية، وحكايات الأمكنة وقصص رجالها ونسائها، «فأعماله المتوالية مسكونة بـ «الأمكنة المنهارة»، فهي سيرة تلك الأمكنة، وهي سيرته هو كذلك، ولعل مرد ذلك تعلقه بالمكان عنواناً، وبالمكان فضاءً، فثبات الأمكنة تقييد لحيوات من فيها، وزوالها تعدُّ على الذاكرة التي تلتَمَّ على نفسها، وتعيد ترميم تلك الأمكنة، لغةً، وقد هوتْ مادةٌ ووجوداً، ويصبح الحنين إلى ذلك الماضي، الذي لا يعود، برداً وسلاماً على الأنفس الولهى»⁽¹²⁾.

4 - الذات وشعرية السرد:

ستكون «الذكريات» بمثابة الطعم الأدبي الذي يصطاد فيه مؤلف هذه السير قارئه على الدوام. وسيكون مرتبط الحكاية في يد «الذات الساردة»، تمسك مقود الحكي الذي لا تظهر فيه فاعلة مؤثرة في نمو أحداثه بقدر ما توجه دفته كما يفعل ربان مع سفينة قضى أحلى سني عمره على متنها.

في مقاله (التحليل البنيوي للمحكيات) يتحدث رولان بارت بشيء من التفصيل عن أهمية السرد في لغة المحكي، وعن الوظائف السردية في الحكاية، وعن أفعال الشخصيات، لكنه ينتهي

إلى التأكيد على أن ما يصل إلينا في النهاية - نحن متلقي النص - «هو اللغة وحدها». يقول بارت: «يمكن أن يضع الناس في الحكاية ما عرفوه، وعاشوه. الحكاية تجعلنا نرى لأنها لا تحاكي؛ إن العاطفة التي تشتعل فينا عند قراءة رواية ليست هي عاطفة «رؤية» (في الواقع نحن لا نرى شيئاً)، ولكنها عاطفة معنى؛ أي ذات طبيعة أعلى من العلاقة التي تمتلك هي أيضاً انفعالاتها، وآمالها، ومخاطرها، وانتصاراتها. من وجهة نظر مرجعية (واقعية)، لا يحصل في الحكاية شيء بصورة دقيقة»، فكل ما يصل هو مغامرة اللغة الي يحتفى بها دوماً⁽¹³⁾.

يفترض بحكايات عاصم حمدان أن تكون حقيقية، وهي كذلك لأنها «سيرة» كما سبق القول، ورغم ذلك فإنها تعرض من زاوية نظر سارد متورط عاطفياً مع أماكن الحكايات وشخصياتها. وسيكون لهذا المنظور (أو التبئير) - الذي يمكن تصنيفه وفقاً لتقسيم اوسبنسكي تحت المنظور النفسي - دور مهم في توجيه كل ما يراه المتلقي وصقله. فالسارد هنا عالم بتفاصيل الحكاية دوماً - كما يرى جان بويون - يتحكم فيها، ويضع نفسه بينها وبين قارئها. إنه «القوة الخارقة تكشف أمامها الحُجب»⁽¹⁴⁾.

أينما وقعت العين يجد القارئ نفسه مع ذات متورطة مع ما تحكيه، وتعيد بناءه من الذاكرة. ومتى اعتقد القارئ أنه خرج من سيطرتها، وانفلت من عقال ذكرياتها، نحو تفاصيل تاريخية تخص المكان الذي يستضيف الحكاية، أو اجتماعية تخص الإنسان الذي يعمر المكان، حتى تعود الذات لتفرض هيمنتها، وتوجه زاوية النظر

بطريقتها. وكأن الذات الساردة تحمل عدسة متحركة تسير بالقارئ داخل ذاكرتها، ليرى المكان والزمان والإنسان، كما تراه هي، لا كما كان بالفعل.

وقد اعتمد الحكي في تثبيت دور الذات الساردة على عدد من التقنيات السردية التي يمكن ملاحظتها في الأعمال بوضوح، ولعل من أوضحها - كما سبق القول - «الذاكرة المتعاطفة» التي لا تغيب تقريباً عن كامل الأعمال. فلطالما حرص المؤلف على ذلك النفس الذي يشعر القارئ أن السارد يعبر عن مشاعره تجاه ما يحكي - ومن يحكي عنه -، بطريقة تؤدي إلى استنتاج متكرر: هو أن الحكاية حكاية السارد بقدر ما هي حكاية المكان وإنسان المكان. ينطبق ذلك حتى وإن كان دور السارد في الحكاية يقتصر على المشاهدة ونقل ما حدث فقط.

في الحلقة العاشرة من (حارة المناخة)، يحكي السارد عن عدد من أشياخ المدينة من أصدقاء والده، منهم الشيخ حليت ابن مسلم⁽¹⁵⁾. تنتهي هذه الحلقة بقصة وفاة حليت التي حدثت بينما كان السارد في الغربة، لكنه مع ذلك لا يترك الحدث خالياً منه، فيقول: «وعندما انتقل الشيخ حليت إلى رحمة الله لم أكن في أرض الوطن، ولكنني استيقظت من نومي ذات صباح وآلاف الأميال تفصلني عن ثرى الأرض التي أحببت، شعرت أنني فقدت رجلاً أحببته لفضله وخلقه...»⁽¹⁶⁾. ليس في الحلقة ما يجعل السارد بطلاً من أبطال الحكاية، غير أنهم أصدقاء لوالده، وقد اعتاد أن يقبل رؤوسهم احتراماً، مع ذلك يعمد السارد إلى قتل مجموعة من التفاصيل سويماً (موت حليت، غربة السارد وبعده عن الوطن حينها،

الاستيقاظ من النوم، الشعور بالفقد...) ليختتم الحكاية بدرامية تناسب السارد. هذا السلوك منتشر في الحكايات باطراد، حتى حين يتخذ الحكيم طابع التقريرية، أو الوصف المباشر، أو حتى الاستطراد في معلومات تاريخية عن المكان أو الحدث، فإن السارد يحرص على إعادة مركز الحكيم لذاته في المقاطع التالية، بحيث يضمن أن القارئ لم يبتعد كثيراً عن عدسة ذاكرته.

ويمكن الإشارة أيضاً إلى 'الفتى' باعتباره أداة مهمة من أدوات الحكيم في أعمال عاصم حمدان. وهي ليست أداة غريبة على سرد السير العربية، فقد اشتهرت عند الرواد من الكتاب، على غرار ما هو موجود عند طه حسين مثلاً في (الأيام)⁽¹⁷⁾.

المثير في هذه الأداة أنها تؤدي وظيفة مزدوجة: الإحالة على الذات، والابتعاد عنها في الوقت ذاته. فالفتى شخصية في الحكاية، مختلفة عن السارد الذي يظهر صوته، بينما حكاية الفتى هي حكاية السارد ذاته. وهكذا توظف هذه الأداة في أعمال عاصم حمدان الأدبية بكثرة، حتى تصبح من أهم الظواهر السردية فيها. تبدأ الحكاية الأولى من حكايات (رحلة الشوق من باب العنبرية) هكذا: «ينقل الفتى خطاه في شيء من الحنين والشوق من المدرج في العنبرية...»⁽¹⁸⁾، كما تنطلق الحكاية الثالثة هكذا: «كان الفتى يلحظ في وجود سكان هذا الحي من المدينة الطاهرة كثيراً من سمات البراءة والنقاء»⁽¹⁹⁾. كذلك تبدأ الحلقة الثالثة عشرة من (هتاف من باب السلام) بالطريقة ذاتها: «تسترجع ذاكرة الفتى الحي الذي نشأ فيه...»⁽²⁰⁾، والحلقة التاسعة من (صور من

الماضي البعيد في طيبة الطيبة): «لا يتذكر الفتى كيف قادته قدماه إلى هذا المكان النائي عن الحي...»⁽²¹⁾.

بالإضافة إلى «الفتى»، الذي يؤدي وظيفة مهمة جداً في تأسيس حضور الذات في هذه الحكايات، بحيث يصعب على المتلقي أن يخرج من سيطرتها عليه وعلى الحكاية، يتوسل السارد بالمخاطبة، أي توجيه الحديث إلى مخاطب حاضر ظاهر (مثل يا صديقي)، أو ضمير (مثل كاف المخاطب: أخذتك معي)، بطريقة توحى للمتلقي بأنه «المخاطب» في الحكاية، أو بأن السارد يقدم رسالة مباشرة لصديقه القارئ، وهي حيلة ذكية أخرى من حيل السرد، معروفة عند طه حسين وعباس العقاد وجيل الرواد من الأدب العربي.

في (أشجان الشامية)، تفتتح الحلقة الخامسة هكذا: «لم يكن يا صديقي (جبل عبّادي) المكان الوحيد الذي نصعده..»⁽²²⁾، ومعظم حلقات هذه الأشجان تعتمد على تقنية المخاطب في سرد حكاياتها، لكنها موجودة أيضاً في (حارة الأغوات): «أقف بك الآن - يا صديقي - على مشارف باب المصري، ولعل التسمية جاءت من...»⁽²³⁾، وفي غيرها: «اليوم يا صديقي يرفض أحدهم أن يلقي السلام على أخيه في الدين لأنه يخالفه الرأي...»، «أعود إليك اليوم يا صديقي، فالحديث بيني وبينك لم ينقطع...»⁽²⁴⁾.

من المهم أيضاً الوقوف عند واحدة من أهم مكونات السرد في هذه الأعمال، حيث اتكأ السرد على ثنائية مهمة يمكن تسميتها: «روحانية الإيقاع وصوفية التخيل». وقد أشار الشاعر عبدالمحسن

حليت في مقدمته لكتاب (ذكريات من الحصوة) إلى أن «الإيقاع في الحديث عن الماضي جاء إيقاعاً روحانياً وجدانياً، وحتى الصور الأدبية لم تستطع أن تفلت من قبضة ذلك الإيقاع»⁽²⁵⁾.

وللحق فإن هاتين الأداتين تستحقان دراسة مستقلة في أعمال عاصم حمدان الأدبية، فهما أشبه بالتدين اللذين يقيمان خيمة السرد في حكاياته. فالروحانية تنعكس من المكان، الذي يشع روحانية وقداًسة، بل إن المكان الذي يعد البطل الأهم في حكايات عاصم حمدان، يكتسب قوته وتأثيره من قداسته وتوجهه الروحاني تاريخياً وجغرافياً (مكة والمدينة حيث الحرمين، وحيث أقام نبينا الكريم وبنى دولته). وقد أكد بافقيه وغيره من النقاد على خصوصية المكان المقدس في أعمال حمدان⁽²⁶⁾. تتحدث الحكاية عن الأماكن المقدسة، وعن الأفعال المرتبطة بها، كالصلاة، والأذان، وقراءة القرآن، والنشيد، والتعبد، وحلقات العلم، كما تتحدث عن عادات الناس، وعن أخلاقهم الرفيعة التي تعكس قدسية المكان.

ولا تتبدى هذه الروحانية في الأماكن والأحداث والشخصيات وحسب، بل في إيقاع السرد الذي يتسق في روحه (جرسه الموسيقي) وأدواته مع روحانية الأشياء والناس الذين يحكي عنهم، يقول:

«في الحارة وجدَ «الطيبين» يفترشون الأرض، يغسلون نفوسهم بالذكر، كما يغسلون ثيابهم ويفركونها بأيديهم عند منابع الماء، ويطيّبون ألسنتهم بالدعاء، كما يطيّبون جدران دورهم الطينية بالنند والجاي والعود، يأكلون العيش حافاً، ولكنه معجون بالورع والتقوى والصلاح»⁽²⁷⁾.

يوضح هذا المقطع فكرةً روحانيةً الإيقاع جيداً (روحانية المكان وأهله + روحانية إيقاع الحكيم)؛ فتحضر فيه أفعال الذكر والدعاء، وصور الزهد والتقوى، كما تحضر المقاطع الصغيرة في الوصف (يفترشون الأرض، يغسلون نفوسهم.. يأكلون العيش حافاً)، ومقابلة الأفعال (يغسلون نفوسهم/ يغسلون ثيابهم، يطيبون ألسنتهم/ يطيبون جدران دورهم)، مع لمسة من السجع اللطيف (ويفركونها بأيديهم عند منابع الماء، ويطيبون ألسنتهم بالدعاء)، وتوظيف للاستعارة (العيش الحافي، المعجون بالورع والتقوى).

وتُعرف هذه الروحانية بنزعة «صوفية التخيل»، والتصوف مكون مهم من مكونات شخصية عاصم حمدان، وقلمه. وهذا ليس غريباً، فقد كان متأثراً رحمه الله بحضور التصوف في مجتمع الحجاز، وفي الحرمين الشريفين. وكثيراً ما عمد ساردو حكاياته إلى صنع عوالم تشبه عوالم «الواقعية السحرية»، المتخمة بلغة المتصوفة ومعتقداتهم وأفعالهم.

لقد كانت النزعة الصوفية طريقة فعالة للذات الساردة في بناء واقع مثالي متخيل، يختلط كثيراً مع الواقع الذي تستحضره الذاكرة، وتضعه أمام عدستها، فيخيل للمتلقي أنه أمام عالمين يتعذر عليه الفصل بينهما، أو القبض على أحدهما باطمئنان. ويمكن ملاحظة هذه النزعة، أعني صوفية التخيل، في كثير من الحكايات، منها هذه العبارة:

«أيها السر الذي اختفى من حياتنا واختفت معه إشراقات النفوس، أتراك تعود ومعك «البشارة» في كلمة الحب، تسمعها

في نشيد الوجدان الذي يسري معه نغماً شجياً في أجواء الليل
ليبعث في النفس أشواقها إلى عالم تحسه ولا تراه، إلى آفاق
يشع منها النور، ويشيع فيها الأمان الأبدي»⁽²⁸⁾.

لا بد من القول إن هذه التقنيات السردية التي اتكأ عليها السارد
أسهمت كثيراً في تعزيز شعرية اللغة السردية في هذه الحكايات.
بالإضافة إلى أن المؤلف لم يركن فقط لهذه «التقنيات»، بل كان
حريصاً على أدبية لغته قدر الإمكان، ما كوّن متناً حكاثياً مفعماً
بالأدبية في أماكن متفرقة من هذه الأعمال: «تلك يا صديقي من
آثار الإيمان في نفسك، أنت نبت أرض الهدى، وشعاع السماء يعرف
طريقه إلى قلوب أدركتها العناية فجانبته الغواية...»⁽²⁹⁾. «وصل
إلى داخل حي قباء، كان مسرعاً في خطواته، وكان يشعر في داخله
بأن أقدامه لا تقوى على حمله، وأن قلبه الموهن يرف مثل جناحي
حمامة تلاحقها بندقية صياد»⁽³⁰⁾.

لا يمكن إغفال «الطابع الأدبي» في هاتين العبارتين وغيرهما
مما ورد في هذا الجزء. الأعمال الأدبية - كما يشدد الناقد
الإنجليزي تيري إيكلتون - «قطع بلاغية وتقارير أيضاً، وتتطلب
نمطاً من القراءة على درجة بالغة من اليقظة؛ نمطاً متنبهاً للنبرة
والحالة المزاجية والسلاسة والجنس والنحو والتركيب والنسيج
والإيقاع وبنية السرد وعلامات التنقيط والإبهام، بل لكل ما ينطوي
عليه موضوع الشكل»⁽³¹⁾.

ودراسة الأدبية في أعمال عاصم حمدان تحتاج إلى بحث
مستقل يفصل القول في كل ما أشار إليه تيري إيكلتون، للوصول إلى

صورة شاملة توضح البنية الشعرية فيها. لكن لعل هذا البحث يقف وقفة أخيرة، وسريعة عند واحدة من الحكايات التي توفر نموذجاً جيداً يجمع كل ما تناوله هذا الجزء من أدوات ومكونات.

أعني هنا الحكاية المعنونة بـ (سائح في ديار الأنس)، من كتاب (ذكريات من الحصوة). تبدأ الحكاية معتمدة على أداة «الفتى» الأثرية: «لن تغيب عن ذهن الفتى صورة ذلك الرجل». هذا الرجل كما يحكي السارد اعتاد أن «يتنقل بين بابي الرحمة والسلام» في الحرم النبوي، وكانت «تدلى من عنقه حقيبة» قديمة متآكلة الأطراف. ولا يتأخر السرد عن الاعتماد على «روحانية الإيقاع وصوفية التخيل»، حين يستطرد في السطر الثالث من الحكاية: «وكان الرجل بقية أولئك القوم الذين صفت نفوسهم فلا يلتفتون إلى شيء من أمور الدنيا، إنهم يستشرفون أفق الحياة من عل فيبدو كل شيء لهم تافهاً وحقيقراً».

يصلي الرجل، ثم يخرج، فيقرر «الفتى» - الذي تعلق به رغم أنه لم يجرؤ على أن يقترب منه - أن يتبعه في طرقات المدينة المنورة وأحيائها: «سلك الطريق المعهودة: سويقة، ثم باب المصري، ثم سوق الحبابة، ثم المناخة الصغرى...». وهكذا حتى يصل الرجل إلى بساتين قباء، ويتعمق فيها بخفاء وخفة من يحمل سراً يريد أن يدفنه. وهنا تحضر شعرية اللغة: «ولما كانت الشمس لم تطلع بعد، فلقد كان صوت الساقية يختلط بأصوات الطيور التي كانت تنقل من شجرة إلى أخرى حرة طليقة كنفس هذا الرجل تحلق في آفاق الحب والصفاء».

يواصل الرجل سيره - والفتى يتبعه بحذر - حتى ينتهي إلى بقعة يطمئن إليها، يتلفت حوله، ليتأكد أن لا أحد يتبعه، ثم يبدأ في الصلاة... «صلاة العارفين... عيناه متجهتان صوب الأرض وروحه محلقة في السماء وجوارحه مطمئنة لا يشغلها شيء...». يظهر من السرد أن البطل لا يعرف الفتى، فلا شيء في الحكاية ينبئ بمعرفة سابقة أو لاحقة بينهما. ورغم ذلك فإن السارد ينتقل دون تقديم - في التفاتة يتحد فيها السارد والفتى - لبدء في مخاطبة بطل الحكاية (الرجل المصلي):

«يا صديقي يا من استوحش من صحبة الخلق وأنس صحبة الخالق.. أيها الغارق في عوالم التجرد والسابح في آفاق الروح والطائر في دنيا الأسرار... أنت تبكي شوقاً لعالم الخلود، وغيرك يبكي ديناراً خسره... يا صديقي يا من يشهد الفجر متألقاً في نفسه قب أن يشهده في عالم الحقيقة....». تنتهي هذه الحكاية بأمنية لا تتحقق للسارد، وهي أن يلتقي ذلك الرجل بعد أن غاب عن ساحات المدينة وديارها:

«وأظل أمني النفس.. ولكن الأمد يطول دون أن أجذك، إنك يا صديقي تعيش في وجداني لا تفارقه أبداً، وأرى طيفك الجميل في منامي فأستيقظ من نومي وأنا أردد قائلاً: يكفيني طيف الرفيق إذا ما عزّ لقاءه»⁽³²⁾.

ولعل الأمانة في الحكم، وحيادية البحث العمي، تحتم على الباحث ألا ينهي هذا الجزء قبل أن يشير إلى أن الأعمال التي تشكل مدونة الدراسة لم تكن على مستوى واحد من الاتساق والجدانية الأدبية، بل عانت -في مواضع كثيرة ومتفرقة- من الإغراق في

الذاتية، والميل إلى التقريرية والمباشرة والاستطراد غير المبرر، كما أن عدداً غير قليل منها كان أقرب في طبيعته وروحه إلى المقالات الصحفية، ولعل هذا يعود إلى أن معظمها كتب بدافع النشر، وظهر في الصحف اليومية والمجلات الثقافية. المهم حول هذه الملاحظات أنها كانت كثيراً ما تضيع 'الجوهر' الأدبي العميق، فتفقد العمل جاذبيته وتأثيره. حتى ظهرت بعض الحلقات مجرد مقالات جافة لا تخلو من ركافة وسردٍ صحفي ملل.

5 - المكان.. بطل الذات المتوج:

رغم أهمية العناصر السردية والأدبية الأخرى، لكن المكان هو البطل الرئيس، بل بطل الأبطال في أعمال عاصم حمدان الأدبية. ويكفي النظر إلى عناوين هذه الكتب، لملاحظة سلطة المكان؛ فكل العناوين تنطلق من المكان (المناخ، حارة الأغوات، الحصوة، العنبرية، باب السلام، طيبة الطيبة، الشامية). هذه الأمكنة هي الدوال الرئيسة في دلالات الحكاية العاصمية، وهي ذات طابع قدسي كما سبق القول؛ يقول حسين بافقيه «وأمكنة عاصم حمدان أمكنة «مقدسة» محفوفة بطبقات من النورانية والوجد، تغنو لها كلماته وأجواؤه، وتزيد من طاقتها الروحية، فيصوغها أمكنة «نموذجية» تطوف بها الكلمات في صورة «تطهيرية»، وكأنه عابدٌ متبتل يشعل بخوراً في محرابها»⁽³³⁾. ويؤكد محمد الساعد ذلك بقوله: «إنه ابن المدن المقدسة.. المدينة المنورة بحضارتها وباديتها.. ومكة بحاراتها ونكهتها وتفاصيلها، عرف الرجال وكتب عن الأمكنة وتفاصيل الحياة وأضاف للأدب السعودي الشيء الكثير»⁽³⁴⁾.

في الاقتباسين السابقين، يشير بافقيه والساعد إلى نقطة مهمة، تتلخص في ارتباط المكان المقدس بذاكرة عاصم الكاتب، وهذا هو البعد الذي يكسب المكان في السير التي ألفها عاصم حمدان خصوصية وتفرداً؛ فهو المكان وفقاً لتسجيل عاصم حمدان له، وتسجيله يقف عند حدود الماضي الذي عاشه صغيراً وشاباً. ومن هنا يكون الأفق الزمكاني محدوداً، ومرتبطاً بعدسة الذاكرة التي تتحكم فيها الذات الساردة، ليرى المتلقي مكاناً غير المكان الذي يعرفه في الغالب، ويعيش زماناً عاشه غيره.

إنه مكان السارد، حيث يختلط الذاتي بالموضوعي، والروحاني بالمادي؛ إنه المكان حيث الطرقات التي اعتادتها خطوات النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام، وحيث الرجال والنساء الذين عاشوا متعاقبين يحذون الخطى، ويحاكون السيرة الشريفة. وهكذا تحتشد في المكان صور وخيالات من عصور مختلفة، وتعمرها حكايات رجال الحارة ونسائها، مثلما عمرتها أحداث التاريخ، وأخبار الماضين في كتب السير. في حكايات عاصم تكتظ الأمكنة بالتاريخ، وأخبار الناس، وبالقصص الروحانية والحكايات العجائبية، والتأملات السابحة، والإحالات على مصادر وكتب ومقالات وحوارات وقصائد قديمة وحديثة.

يحرص السارد في هذه الحكايات على سرد تفاصيل المكان بدقة وحرص من لا يريد أن يضيع الطريق. يفتح (حارة الأغوات) مخاطباً قارئه:

«تخرج من باب الحرم النبوي المسمى بباب جبريل.

فيواجهك هذا الحي ببناؤه المتميز، بيوت متقاربة وطرق

ضيقة ومتعرجة. الشارع الرئيس الذي يخترق هذا الحي والذي كان يسلكه أهل المدينة حاملين موتاهم إلى روضة البقيع، أو مسلمين عليهم في المناسبات. هذا الشارع يفضي بك إلى رحبة تضم منهلاً للعين ومقهى صغيراً وبناءً قديماً يسمى «الرستمية...»⁽³⁵⁾.

تمشي الحكاية بقارئها الهوينى، يأخذ السارد بيد متلقيه ويدلّه - كمرشد سياحي - على المكان بتفصيل دقيق؛ يعلّمه أسماء الأماكن: هذا باب جبريل، وتلك روضة البقيع، وهذه الرستمية، كما يصف له الأماكن: البناء المتميز، البيوت المتقاربة، والطرق الضيقة المتعرجة. ويعرّفه على وظيفة هذه الأماكن: الشارع المفضي للبقيع، حيث يحمل الناس موتاهم، وفي الشارع منهل للشرب، ومقهى صغير يجلس فيه الناس.. وهكذا.

مثل هذا الوصف يتكرر باطراد، يقول في (أشجان الشامية): «والمكان هو شارع «العينية» المؤدي إلى الحرم الشريف، كان الناس يعتبرونه في الماضي الشارع المتفرد باستقامته بين شوارع البلد الطاهرة»⁽³⁶⁾. ويقول في (ذكريات من الحصوة):

«كانت دنيا الفتى تنحصر في المسجد، وشجرة «النبق» ومجرى السيل، ثم اتسعت قليلاً فإذا هو يعرف مكاناً آخر اسمه «حوش منصور».... والصبي عرف كُتّاب الشيخ الحليبي في سوق «القفاصة» وكُتّاب الشيخ البيحاني في «العنبرية» بجوار «دكة الترجمان»... والمسيل أرض غبراء يسير فيها الناس... وسمع هدير المياه المندفعة من «وادي بطحان»...»⁽³⁷⁾.

تحتشد في هذا المقطع الأخير أسماء الأماكن المختلفة الأنواع، (بيوت، وبساتين، وكتاتيب، وأحياء، ودكات، وأودية، وأحواش..). وهكذا يصر السارد مرة بعد مرة على وصف الأماكن بتفصيل دقيق، يأخذ بيد قارئه ليسيّر به في هذه الأماكن بالطريقة التي تصوّرها ذاكرته. إنها أمكنة حقيقية، وجدت ولا بد أن تبقى، لا يريد السارد أن تتحول إلى «أمكنة روائية» تحمل «الأضداد الاجتماعية والأخلاقية»، بل يريد لها أمكنة لا تحوي إلا الكاملين⁽³⁸⁾.

كثير من هذه الأمكنة لم تعد كما وصفتها الحكايات، بل إن عدداً من الأحياء والطرقات الموصوفة لم يعد لها وجود اليوم، بفعل التوسعات وشق الطرق الحديثة وغير ذلك. لكن السارد لا يكتري؛ «ومن هنا تفترق «السيرة» لديه عن غيره، فسيرة عاصم حمدان لا تستكين إلى تفاصيل «الاعتراف»، ولا تقف عند حدود «الحنين»، ولكنها تقيم من تلك «الأمكنة المنهارة» سداً يعصمه من قسوة الحاضر ودمايته»⁽³⁹⁾.

من هنا تمتلئ الكتب بحكايات أماكن معروفة وأخرى غير معروفة، مهمة وأخرى لم تكن كذلك إلا للسارد وأبناء الحارة حينها. حارة الأغوات والعنبرية والشامية والمناخة والحصوة أماكن مهمة معروفة، وتمثل معالم رئيسة للمدينتين المقدستين، لكن «حوش منصور»، و«دكة الترجمان» ليستا كذلك، ورغم ذلك فالحكايات تكسبهما مع عشرات (وربما مئات) الأماكن الأخرى أهمية تستمد قوتها من حنين السارد لماضيه.

«مخبز العم حجازي» لن يكون مجرد مخبز، بعد أن احتل في ذاكرة السارد مكاناً؛ ومن هنا يكتسب أهميته ليوضع أمام عدسة

السرد في الحلقة الرابعة من (حارة الأغوات): «من بين تلك الأشياء (مخبز العم حجازي)»، ثم تنكسر الحكاية للحديث عن العجوز حجازي، عن أوصافه، وهندامه، وعن نظارته المشدودة «إلى أذنيه بخيط مفتول يسمى في لغة المدينة بـ «الدُّبارة»...». هكذا يستمر الوصف في فتح صناديق الذاكرة، حيث كل صندوق يفضي إلى آخر أصغر منه، وكل تفصيل يفضي إلى آخر، تبدأ الحكاية بالحارة، ثم بالمخبز، ثم بصاحب المخبز، ثم بعادته في الملبس، ثم بالنظارة، ثم تنتهي إلى هذا التفصيل اللغوي الصغير الخاص بأهل المدينة «الدُّبارة». تواصل الحكاية في التركيز على عالم العم حجازي، تصف مسكنه، وجواره للحرم، وقيمه في العمل، وطباعه الشخصية، وقصة انتقاله للحارة، إذ كان من أبناء الغنبرية أساساً، لكنه انتقل لحارة الأغوات، ليعمل خبازاً «متقناً لأصول حرفته إتقاناً كاملاً»، لكن هذا لا يعني تفرده بذلك، فإتقانه في العمل «لا يخرج عن الإطار الذي كانت تدور عليه جميع الحرف الأخرى، وهو إطار محكوم بأخلاق المهنة والمحافظة على سمعة العمل»⁽⁴⁰⁾.

لا شيء يميز «مخبز العم حجازي» سوى أنه يحتل ذاكرة السارد الذي يعيد تشكيله ليكون نموذجاً «مثالياً» للمكان، ولن يفوت السارد طبعاً أن ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن ميزة مخابز المدينة التي تعتمد على «النار الطبيعية» التي يغذيها الحطب، وعن أبرز ما كانت تنتجه من أنواع المخبوزات مثل الشريك والسحيرة وغيرهما.

وهذا ينطبق على معظم الأماكن التي تكتظ بها حكايات عاصم حمدان، فـ «السبيل» مثلاً، لم يوجد إلا بعد قصة حصلت للسارد

نفسه، حين خرج من المدرسة ذات صباح، فطلب منه زميل أن يساعده فيحمل دوارق الماء إلى الحرم، لكنها سقطت من يديه وانتثر الماء، لجهل السارد «بأصول المهنة»، ولكنها كانت «البداية في تاريخ معرفته بهذه الأماكن»⁽⁴¹⁾.

تبدأ (أشجان الشامية) بالحديث عن التماس الأول بين السارد والحي قبل أكثر من خمسين عاماً (أواخر ثمانينات القرن الهجري الرابع عشر)، ويحدد دوافعه في الكتابة عن الحي، ويعقد الصلة بين أهالي مكة والمدينة، ثم ينتقل للحديث عن الشيخ «الخياط»، وتبدأ سلسلة الذكريات في التالي، ينتقل إلى شارع «العينية» في الحلقة التالية، ثم إلى «الفلق» و«الشامية»، ومنها إلى حي «المسفة»، و«جبل عبّادي»، و«شعب عامر». يخطو السارد الخطوات بنفسه، ويبيده قارؤه: «تمتد رحلتي معك إلى أمكنة عديدة في البلد الحرام»، إلى «السوق الصغير»، و«الهجلة»، وأماكن كثيرة أخرى، وفي كل مكان حكاية صغيرة، أو حدث تاريخي، أو شخصية مهمة يتوقف عندها السارد، ثم ينتقل للمكان التالي، والرجل التالي، والحكاية التالية.

6 - الذات بين الشخصيات وأفعالها:

الحكايات في أعمال عاصم حمدان ليست واقعية، لا يمكن أن تكون كذلك. كما أنها ليست خيالية «روائية» كما يقول حسين بافقيه. فماذا يمكن أن تكون إن لم تكن واقعية أو خيالية؟

يبرر بافقيه رأيه أن الشخصيات مثالية، والأخلاقيات إيجابية دائماً في حكايات عاصم حمدان؛ ومبعث هذا أن عاصم - اتكأً على أعراف سابقة وراسخة - اختار أن يجعل سيرته عن المجتمعات

التي يتناولها سيرة مناقب، لا سيرة مثالب. ويرد ذلك إلى النزعة الصوفية، فالسيرة - وفقاً لبافقيه - «في أفقها» «الصوفي» ترمي إلى إبراز المناقب وسكّها، والسكوت عما ينافيها، وما أن يفضي أحد أولئك الأشخاص حتى ينتقل من عالم «التراب» إلى عالم «النور»...»⁽⁴²⁾. وهذا تفسير معتبر، ووجهة نظر لا أختلف معها. لكنني أضيف أن حكايات عاصم عالقة في مكان ما بين الواقع والخيال، ذلك المكان -ربما- هو ذاكرة السارد.

لم يكن الناس ملائكة، ولم تكن المجتمعات مثالية، لكن السارد يرفض أن يعترف بهذا، فيبني لهم واقعاً موازياً (نصف خيالي ونصف واقعي). يستضيف الماضي هذا الواقع، ويشكله على هوى السارد، فيظهر عبر عدسة ذاكرته نموذجياً طاهراً خالياً من «المثالب»، كما هو حال الأماكن الطاهرة المقدسة. إن نظرة سريعة في هذه الفكرة ستفضي إلى خلاصة منطقية، مفادها أن هذه الأماكن لم تكن يوماً مثالية خالية من العيوب، وأن أهلها لم يكونوا أبداً - منذ عهد النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته - ملائكة مبرئين من الأخطاء والنقص، لكن الذات الساردة مسجونة في الماضي البعيد، متشبثة به، ترفض أن تجعل بينه وبين عالم الحاضر (المكتظ بالمتناقضات خيراً وشرّاً) أي صلة أو شبه.

إن رفض الذات الساردة للحاضر يجعلها تختار من الماضي أماكن وشخصيات معينة، ثم تعيد بناءها - اعتماداً على السرد - خالية من العيوب، طوباوية، كما يفعل فيلم سينمائي يحاول تصوير بدايات القرن العشرين لا همّ فيه إلا صعوبة اختيار الهدايا في عيد القديسين.

من هنا كانت الشخصيات في أعمال عاصم حمدان الأدبية - على كثرتها وتنوعها - طيبة، مسالمة، كريمة، مثابرة، حكيمة، ودودة.... إلخ. الوصف الجامع المناسب هنا: «مثالية»، غير أن المدقق يعرف صعوبة تعريف هذا المفهوم المعقد، إذ يبدو الاتفاق على تحديد ملامح الشخصية المثالية وطباعها أمراً صعباً يعتمد على المرجعيات المختلفة والخبرات المتنوعة لأطراف النقاش.

وبعيداً عن ذلك فإن الشخصيات في أعمال حمدان متنوعة المشارب والأبعاد: شيوخ ورجال وشباب في مقتبل العمر، شخصيات مهمة في المجتمع وأخرى أقل أهمية، وبعضها هامشي. علماء ومؤذنون وشعراء ومثقفون وأصحاب حرف وفتوات وراقصون ومطربون وغير ذلك.

تميل الحكايات إلى أسطورة الشخصيات، عبر تصويرها بنوع من الهالة الروحية التي تحيط بها، وتفرغها من جوهرها البشري (المتناقض)، وشحنها بالخصال الحميدة والفضائل الكريمة، حتى تظهر تلك الشخصيات «فوق اجتماعية»، رغم أنها لم تكتسب أهميتها - كما يُظهر السرد ذاته - إلا من كونها منطلقة من المجتمع، خادمة له، وصورة عاكسة لأخلاقياته.

شخصية الشيخ عبد الله بصنوي في (أشجان الشامية) مثال مهم، ولعله المثال الأبرز في الأعمال كلها؛ لا يخفى على كل من عرفوا عاصم حمدان حجم المودة التي أكنّها حمدان للبصنوي، وظل يذكره ويذكر الناس بأفضال الشيخ عليه وعلى غيره. والكتب تظهر هذا الود تصريحاً لا لبس فيه، لكنها أيضاً تحول البصنوي

إلى كائنٍ نموذجي «نوراني» الطبيعة. هكذا تصفه الحلقة الثانية من الأشجان، حيث تظهر شخصية البصنوي للمرة الأولى:

«فجاء وجلس في الصحن أمام الكعبة المشرفة، حيث تنزل الرحمات، وتمحق الذنوب، وتستجاب الدعوات، لمحت عيناه رجلاً طويل القامة، خافض الرأس أدباً مع الله وشعائره لا ذلاً - لأحد من الخلق - يطوف بالبيت العتيق.... لحق به الفتى.... لم يكن الفتى ليعلم أن هذا الرجل الذي كان يجلس في «مركازه» بالشامية ليقضي حوائج الناس من كل مكان، يزور مريضهم، ويواسي فقيرهم، ويسعى في قضاياهم قبل أن يسعى في قضايا نفسه، لم يكن ليعلم صاحبنا أن حياة هذا الرجل هي أسطورة لما تنطوي عليه من قيم ومثل رفيعة....» (43).

هي شخصية أسطورية بحق، تلك التي تفكر في الآخر قبل أن تفكر في ذاتها، تقضي حاجات الناس دون كلل أو منة، ينتظر الناس طلعتها البهية، وحديثها العذب. شخصية متواضعة تهرب من المناصب حد التفكير في الهجرة من البلاد كلها (حين تُعرض على البصنوي عمودية الحي)، لكنها تدير سفينة الحي (حين تقبل المهمة على مضض) بأجدر ما يمكن لربان محترف أن يفعل في بحر متلاطم، بما حباها الله من بسطة في العلم والجسم: «كان غضب الرجل الأسطورة لا يتجاوز الثواني، وكان عطاؤه يصل إلى كل مكان»، «لقد استحوذ على قلوب الناس»، بأفعاله وبخصاله، وبوجهه «الإيماني المضيء».

ولأن حضوراً مثل هذا لا يليق بغيابه إلا أن يحمل الألق ذاته، فإن الحكاية تجعل من مراسم توديع البصنوي مناسبةً نورانية، أو حفلةً صوفية الطابع، يختلط فيها عالما الأرض والسماء، وتحضرها شخصيات الواقع والماوراء، وتختلط أحداثها بين المعقول والfantasy العجائبي. هكذا يكون آخر عهد البصنوي بالحياة - كما تروي الحكاية - أذاناً يؤديه مستلقياً في عيادة طبيب القلب، بعد أن عاش يرفع الأذان من فوق منائر بيت الله لأكثر من خمسين عاماً⁽⁴⁴⁾.

حين توفي البصنوي تفتقده مكة كلها، فتخرج لتشيع جنازته في مشهد لا مثيل له؛ «كانت لحظات إلحاحك في الثرى الطيب عرساً يجسد ذلك الحب الذي نما وترعرع في قلوب القوم لك...». ولكن قصة البصنوي لا تنتهي بموته ودفنه، فمثل هذا الرجل الأسطوري لا يتكرر، ولا تليق به نهاية عادية: «يوم واروك في الثرى كنت أشعر لحظتها أنك تولد من جديد، تولد نوراً يشع ضياؤه على سفوح ووديان البلد الطاهر، تولد حباً يتمعق النفوس ويروبها... تولد ذكرى تكتب سطورها تلك الحقائق... الناس جميعاً فقدوك يا أبا محمد...»⁽⁴⁵⁾، «يوم شيعناه إلى مثواه الأخير.. سمعت رجلاً يجهد بالبكاء ويقول: ترى من للفقراء ولأصحاب الحاجة - بعدك - يا أبا محمد؟»⁽⁴⁶⁾.

لعل من المهم الإشارة في هذا السياق إلى أن حدث الموت يمثل واحداً من أهم الأحداث التي تجعل لها الحكاية مكانة خاصة؛ حين تصل الحكاية لموت شخصية ما تتضافر الأدوات والمكونات (اللغة الأدبية، الإيقاع الروحاني، المخيلة الصوفية، أسطورة الشخصيات،

وبناء الواقع السحري) لتصوغ المشهد وتخرجه وسط هالة خاصة تليق به. فلموت دلالة خاصة في بنية هذه الحكايات القائمة على إعادة بناء الماضي، إذ كل موتٍ يعني موت جزء من هذا الماضي. والذات الساردة تشعر بذلك، وتتشبث بهذا العالم (ذي النصفين: الواقعي والمتخيل)، فليس لها إلا أن تعطي هذا الحدث معنى خاصاً به، ووجوداً برزخياً: (بين اليقظة والحلم، بين المحسوس واللامحسوس).

يُطرد هذا السلوك في التعامل مع الشخصيات والأحداث المتعلقة بهم كثيراً في الحكايات، كما أنه لا يقتصر على الشخصيات المهمة ذات الشأن، بل يُطبَّق حتى على الشخصيات الأخرى، مثل شخصية «أحمد الزين» أقرب أصدقاء عاصم، و«سعود دشيشة» الذي أشار على الملك عبدالعزيز بإلغاء «الكوشان»⁽⁴⁷⁾، و«جمعة» الشادي صاحب الألحان الحزينة تحت شجرة النبق في العنبرية⁽⁴⁸⁾، و«كشلة» التشادي المجتهد في العلم ولاعب الكرة والراقص المميز في الجوش (رقصة المزمارة)⁽⁴⁹⁾، وفرنسا المهاجر الجزائري الزاهد⁽⁵⁰⁾.

كل هذه الشخصيات تكتسب أهميتها من ارتباطها في ذاكرة السارد بأحداث معينة في ذلك الماضي، هذا الحدث يمكن أن يكون أذناً للصلاة، أو حلقة علم، أو لقاء صلح في حارة من الحارات، أو افتتاح مخبز، أو حفلة مزمارة، أو لقاءً عابراً في مقهى أو مركز. لذلك يمثل موتها حدثاً مؤلماً يعادل سقوط قطعة من فسيفساء ذلك الماضي الذي يجب ألا يسقط أو يندثر.

الملاحظة الأخيرة في هذه الورقة تتلخص في أن عالم الحكايات ذكوري بامتياز؛ فمعظم الشخصيات رجالية، ومعظم الأحداث تدور بين الرجال، لا يكاد يكون للأنثى دور فيها. ولعل هذا يتسق مع الطبيعة المحافظة لهذه الذكريات التي تنبش مناقب الرجال نبشاً، وتستحي - أو لعلها تخشى - أن تمس الجوانب الحساسة في المجتمع. وحكاية الأنثى مع السرد حكاية لا تخلو من حساسيات وعقبات صنعها الإنسان لنفسه دون مبرر، وقيود لفها حول عقله دون منطق.

ورغم ذلك فقد حضرت الأنثى في حكايات عاصم حمدان - حين حضرت على استحياء - بالصورة ذاتها التي حضر فيها الرجل، مثالية الأخلاق (طاهرة، عفيفة، محتشمة، وفية...). ويمكن ملاحظة ذلك على الأمثلة القليلة في الأعمال الأدبية، مثل صورة أم السارد في (هتاف من باب السلام)، وتلك المرأة التي كانت بمثابة أم السارد في (أشجان الشامية)، والجددة سعدية، والمرأة المتلفعة بالسواد التي تأخذ سطرّاً ونصف من حكايات (رحلة الشوق في دروب العنبرية).

7 - خاتمة:

ترد مادة «ش اف» في المعاجم العربية بمعنى النظر من الأعلى، وبمعنى الصقل أيضاً. فيقال شاف الرجل: إذا «صعد مكاناً عالياً ونظر»، وشاف الرجلُ الشيء أو المعدن: أي «صقله وجلاه»⁽⁵¹⁾. ولعل هذا المعنى لا يبتعد كثيراً عما فعله عاصم حمدان مع حكاياته، حين نظر إلى الماضي من علو، فأعاد صياغته مصقولاً كما يحب.

عاش عاصم حمدان بين زمنين؛ زمنه وزمن الطيبين في المدينتين المقدستين، وظل يتنقل بينهما معتمداً على روحانية المكان وخفة الصوفي.

لذلك تصور أعماله الأدبية عالماً برزخياً بين زمنين مختلفين؛ سعى عاصم إلى نقل مشاهد من صوره، وتوثيقها بقدر ما استطاع من الأدبية. ولأن الماضي مثل الحاضر غير مثالي، ولا يمكنه له أن يكون كذلك، فقد بنى حمدان - معتمداً على أداة الفتى - واقعاً افتراضياً دعاه الماضي، وجعله نموذجياً، لا عيب في شخصياته ولا معيب في أحداثه. تمثل الحكايات - التي ضمتها الأعمال السبعة - ملاذ عاصم حمدان، ومخبأه السري السحري، الذي عزله عن واقعه، وملاً وحشته، وخفف غربته.

الهوامش

- (1) للاطلاع على السيرة المفصلة للدكتور عاصم حمدان علي، انظر: عاصم حمدان، الأعمال الكاملة للأديب الدكتور عاصم حمدان علي، ج1، (جدة: اثينية عبدالمقصود خوجة، 2005م)، ص 12.
- (2) عاصم حمدان، حارة الأغوات: صورة أدبية للمدينة المنورة في القرن الرابع عشر الهجري، الأعمال الكاملة للأديب الدكتور عاصم حمدان علي، ج1، (جدة: اثينية عبدالمقصود خوجة، 2005م)، ص 124/34.
- (3) عاصم حمدان، حارة المناخة: صورة أدبية للمدينة المنورة في القرن الرابع عشر الهجري، الأعمال الكاملة للأديب الدكتور عاصم حمدان علي، ج1، (جدة: اثينية عبدالمقصود خوجة، 2005م)، ص 125-179.
- (4) عاصم حمدان، ذكريات من الحصوة: ملامح من ماضي المدينة المنورة، الأعمال الكاملة للأديب الدكتور عاصم حمدان علي، ج1، (جدة: اثينية عبدالمقصود خوجة، 2005م)، ص 263-273.
- (5) عاصم حمدان، هتاف من باب السلام: لمحات من ماضي المدينة المنورة، (جدة: دار جدة، 2000م).
- (6) عاصم حمدان، رحلة الشوق في دروب العنبرية، (المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، 1425هـ).
- (7) عاصم حمدان، صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة، الأعمال الكاملة للأديب الدكتور عاصم حمدان علي، ج5، (جدة: اثينية عبدالمقصود خوجة، 2013م)، ص 17-101.
- (8) عاصم حمدان، أشجان الشامية: صور أدبية لمكة لمكرمة في العصر الحديث، (جدة: دار جدة، 1996م).
- (9) غازي عبيد مدني، تقديم لكتاب حارة الأغوات، ص 37.
- (10) نزار عبيد مدني، تقديم لكتاب حارة المناخة، ص 129.
- (11) محمد عمر العامودي، تقديم لكتاب أشجان الشامية، ص 6.
- (12) حسين بافقيه، تقديم لكتاب صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة. في ختام كتابه (هتاف من باب السلام) يقر عاصم حمدان أن ما يكتبه يدخل ضمن نطاق السيرة الأدبية.
- (13) رولان بارت، «مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات»، من البنيوية إلى الشعرية، ت. غسان السيد، (دمشق: دار نينوى، 2001م)، ص 56.

- (14) محمد عزام، الراوي والمنظور في السرد الروائي، موقع ديوان العرب، 21 أبريل 2016م، تاريخ التصفح: 10 يونيو 2020م.
- (15) والد الشاعر عبدالمحسن بن حليّ.
- (16) حارة المناخة، الحلقة (11)، ص 170.
- (17) طه حسين، الأيام، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2012م). والأمثلة كثيرة، منها: «وحيل بين الفتى والمنبر...»، ص 58.
- (18) رحلة الشوق في دروب العنبرية، الحلقة (1)، ص 15.
- (19) السابق، الحلقة (3)، ص 19.
- (20) هتاف من باب السلام، الحقة (13)، ص 40.
- (21) صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة، الحلقة (9)، ص 60.
- (22) أشجان الشامية، الحلقة (5)، ص 32.
- (23) حارة الأغوات، الحلقة (21)، ص 113.
- (24) حارة المناخة، الحلقة (15)، ص 183.
- (25) عبدالمحسن حليّ، تقديم لكتاب ذكريات من الحصوة، ص 278.
- (26) انظر بإفقيه، ص 20، وحليّ، ص 278، وانظر أيضاً: صالح الكريم، «عاصم والمدينة المنورة»، عاصم حمدان: إضاءات حول سيرته وإنجازاته الثقافية، (جدة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبدالعزيز، 2019م)، ص 51-54.
- (27) صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة، الحلقة (13)، ص 75-76.
- (28) عاصم حمدان، ذكريات من الحصوة، حلقة في رواي قباء (2)، ص 309.
- (29) أشجان الشامية، الحلقة (8)، ص 45.
- (30) صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة، الحلقة (6)، ص 51.
- (31) تيري إيلتون، كيف نقرأ الأدب، ت: محمد درويش، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2013م)، ص 17.
- (32) ذكريات من الحصوة، ص 301-302.
- (33) بإفقيه، ص 20.
- (34) محمد الساعد، «عاصم حمدان.. نفحات الإنسان وبركات المكان»، عاصم حمدان: إضاءات حول سيرته وإنجازاته الثقافية، (جدة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبدالعزيز، 2019م)، ص 99.
- (3) حارة الأغوات، الحلقة (1)، ص 43.

- (36) أشجان الشامية، الحلقة (2)، ص 20.
- (37) ذكريات من الحصوة، حلقة في روايي قباء (3)، ص 310.
- (38) بافقيه، ص 22.
- (39) السابق، ص 22.
- (40) حارة الأغوات، الحلقة (4)، ص 55-56.
- (41) السابق، الحلقة (3)، ص 52.
- (42) بافقيه، ص 21-22.
- (43) أشجان الشامية، الحلقة (2)، ص 22.
- (44) السابق، الحلقة (2)، ص 20-24.
- (45) السابق، الحلقة (14)، ص 72.
- (46) السابق، الحلقة (3)، ص 27.
- (47) رحلة الشوق في دروب الغنبرية، الحلقة (9)، ص 41.
- (48) السابق، الحلقة (8)، ص 37-38.
- (49) صور من الماضي البعيد في طيبة الطيبة، الحلقة (8)، ص 56-59.
- (50) السابق، الحلقة (5)، ص 45-47.
- (51) انظر مادة (شاف) في لسان العرب لابن من ظور.

نحو منهج لقراءة التراث اللغوي والبلاغي العربي في ضوء الدراسات الحديثة، من منظور الناقد الدكتور / مصطفى ناصف: الدلالة نموذجاً

أسماء صالح الزهراني (*)

مقدمة:

الدكتور مصطفى ناصف - رحمه الله - من أهم النقاد العرب الذين عملوا على إنضاج النقد العربي الحديث بتأصيل منهج يحافظ على خصوصيته اللغوية والثقافية من الذوبان في الفكر الغربي، وذلك بوصله بجذوره في الموروث. ويلقي هذا البحث الضوء على العمل الذي أنجزه في سبيل تحرير مفاهيم قراءة التراث، حيث ترك إرثاً واسعاً أثناء اختبار الطرائق التي انتهجها الدارسون المحدثون في قراءة الموروث العربي اللغوي والبلاغي في ضوء النظريات الحديثة، وذلك بغية الكشف عن تصوره حول أدبيات التعامل مع التراث. ويختار البحث عمله على موضوع الدلالة في علاقتها بمسيرة علوم البلاغة واللغة، من منظور الأسلوبية، وريثة البلاغة القديمة.

أولاً: المنهج والمؤثرات

تنبه ناصف لخطورة الإقبال غير المنضبط على المنجز النقدي الغربي، حيث أصبحت الثقافة الغربية القبلة الوحيدة للنهضة الفكرية، واستعرض الأثر السلبي الذي تسبب فيه ذلك الافتتان بالغرب على اللغة والهوية، مشيراً إلى «أن السرعة التي ننزع بها نحو الغرب تركت أثرها في مواقفنا من اللغة»⁽¹⁾. ولقد شكل هذا الموضوع انشغالا وهاجسا له على مدى مسيرته الفكرية، تجلّى في أعمال عديدة، تركت أثرها على النقد العربي الحديث، ومن أهم تلك الأعمال: «اللغة بين البلاغة والأسلوبية»، و«خسام مع النقاد»، و«طه حسين والتراث»، و«صوت الشاعر القديم»، و«الوجه الغائب»، و«اللغة والبلاغة والميلاد الجديد»، و«اللغة والتفسير والتواصل»، «قراءة ثانية لشعرنا القديم»، ولعل هذه الأعمال ذاتها كانت خلاصة تطبيق ناصف لمنهجه في قراءة التراث، وفي الاستفادة من النقد الحديث. انصب اهتمام ناصف خلال مسيرته على وضع ضوابط لاتصال النقد العربي بالفكر الغربي بمراعاة خصوصيته الثقافية. تبدأ تلك الضوابط باحتساب المسافة الزمنية التي تفصل بين الناقد الحديث وموروثه، الذي تشكل في زمن منصرم وبشروط فكرية وثقافية مختلفة، حيث يرى ناصف أن على الدارس أن يختار موقعا على تلك المسافة يتيح له الانتقال بين الزمنين، وفي ذلك يقول: «لا ينبغي الخضوع لما يردنا من الغرب دون أن نقدر مقاصدنا نحن واهتمامنا نحن، ومواقفنا من القراء، وعلى هذا النحو تستحيل الصورة أماننا. وإذا اعتمدنا على التراث فنحن ننسى أيضا

أننا نلون الأفكار تلويها أساسيا ملائما، أو نستحدث اهتماما بها، ونستحدث أيضا موقفا من الذين يقرؤونها»⁽²⁾.

و«المتأمل في الخلفية المعرفية لناصف يجد أن خطابه النقدي يركز على أربع أعمدة أساسية هي: ريتشاردز، العقاد، طه حسين، أمين خولي»⁽³⁾. ويقف البحث عند نقاط اتصاله الفكري مع ريتشاردز، بوصفه نظيرا لناصف في تحرير منهج البلاغة الغربية، وتمثل البلاغة القديمة موضوعا للناقدين، وتحرير مفاهيم تلك البلاغة وأسسها التي قامت عليها هدفا لهما. وتحوز نقاط الاتفاق بين الناقدين على اهتمام الدارسين، على الرغم من كون كل من الكتابين ينطلقان من ثقافتين مختلفتين، ويشغلان على مدونتين مختلفتين⁽⁴⁾.

ولعل ذلك الاتفاق ناشئ عن تأثير كلا البلاغتين بالبلاغة اليونانية الأرسطية، وملامح هذا التأثير في إيجابياته وسلبياته. وفي ضوء تلك العلاقة يشير ناصف في كتابه «اللغة والتواصل والتفسير»⁽⁵⁾ إلى ريتشاردز في كثير من المواضع، منها حديثه عن نظريات القراءة، ودورها في التأصيل الجديد للغة والبلاغة. ويستعرض البحث بعض ملامح اتصال ناصف بريتشاردز من خلال كتاب الأخير «فلسفة البلاغة»، وهو مجموعة من المحاضرات، تتميز بدقة استعمال المصطلحات التقنية، والكثافة المفاهيمية، والعمق الفلسفي. وهو يغطي شبكة من المفاهيم البلاغية المهمة بأقل عدد من الصفحات والتطبيقات الممكنة، ويحرص مؤلفه على أن تكون ميسرة للقراءة والفهم، فيقدم موضوعاته في شكل عناوين بارزة

ومترابطة، ويحرص على تحرير المصطلحات قبل استعمالها، ذلك لأنه بصدد هدف كبير، هو تحويل اتجاه دراسة البلاغة الغربية، ووضعها في سياقها في النهضة الفكرية والعلمية الحديثة. ويصبح من الواضح بمجرد المضي في الصفحات الأولى من كتاب «فلسفة البلاغة»، أننا بصدد تأسيس جديد للبلاغة، يقوم على القطع مع عدد من المفاهيم الخاطئة، التي تأسست عليها البلاغة القديمة.

ولا يقل عمل ناصف أهمية عن ريتشاردز، بالنظر إلى عمق القضايا التي تناولها، وكثافتها، لكن عمله يستفيد من ضخامة المدونة البلاغية العربية بالمقارنة مع مثيلتها الغربية، إذ تستمد الأولى مادتها من النصوص المقدسة: القرآن الكريم والسنة النبوية، وهما ذروة الإعجاز اللغوي، والمنبع الذي لا ينضب، رافدا البنية المفاهيمية لعلوم اللغة والبلاغة العربية. وقد نهضت حولها حركة فكرية وعلمية واسعة النطاق، وبوحي من تلك المدونة الضخمة استطاع ناصف بناء منظومة فكرية نظرية وتطبيقية رائدة، منظومة امتدت في سلسلة من الأعمال بعضها أخذ بطرف بعض، تستهدف إعادة صياغة النقد العربي الحديث، ووضعه في مساره الصحيح، بحيث يتخذ مكانه في النهضة النقدية الحديثة، من غير أن ينقطع عن إرثه، لاسيما أن النهضة النقدية الغربية استمدت من ذلك الإرث. وتمثل أعماله نموذجا مثاليا طبق فيه تصويره للموقع الذي ينبغي أن يتخذه الدارس بين الموروث والحداثة، بالاستفادة من أحدث النظريات الاتصالية، لاسيما ما أضافته نظريات القراءة والتلقي لهذا المجال.

وبالإجمال تتصدر اللغة عناوين أعمال ناصف وتشغل حيزا كبيرا من موضوعاتها، ويرى ريتشاردز أن دراسة اللغة هي الوجه الآخر لدراسة البلاغة، والعكس بالعكس، ولذلك يمكن أن يعد اشتغاله بالبلاغة درسا لغويا، وعبر ذلك الدرس اللغوي نحن بصدد فهم جديد للبلاغة على أساس أنها نظام للغة وللتفكير. وهما يبنيان عملهما على أساس الصلة الوثيقة بين اللغة والبلاغة، إذ يتناول الأول نشأة البلاغة بوصفها الموضوع الأول للدرس اللغوي، ويختزل الأخير وجود اللغة في مظهرها البلاغي، الذي يراه الشكل الوجودي الوحيد لها، بعكس ما كان سائدا قبله،

ثانيا: الدلالة بين المواضعة والاستعمال: أهداف الخطاب وأنماط السياق:

نشأت المباحث النقدية المبكرة في حضن الدراسات البلاغية، وتبلورت في شكلها النظري في سياق دراسة الإعجاز في النص القرآني، ولا ريب في أن نظرية الإعجاز انتهت إلى أن إعجاز النص القرآني يكمن في لغته، وفي هذا النطاق عكف العلماء على دراسة المكونات اللغوية، وعلاقتها بخصوصية بناء النص القرآني، وفي هذه البيئة ازدهرت مباحث الدلالة، في ضوء علاقة اللفظ والمعنى. وتعد علاقة الكلمة بالسياق - في الاتجاه ذاته - مدخلا رئيسا للدرس اللغوي لدى ناصف، إذ يمثل مفهوم «المعنى/الدلالة» المحور الأهم من محاور دراسته البلاغة في علاقتها باللغة، من حيث هو مركز النشاط اللغوي والأدبي والفكري، وغيرهما من النشاطات الإنسانية. وفي سبيل بناء منهج ملائم لقراءة التراث،

استفاد من مختلف النظريات الحديثة شرقية وغربية، من البنيوية، إلى نظريات القراءة، ومرورا بنظريات الفلسفة المهمة بالمعنى، ظاهراتية وتأويلية ووجودية.

وتحتل الدلالة - في النطاق ذاته - حيزا كبيرا في عمله البلاغي، حيث تناول علاقة الكلمة بالسياق في ضوء مفهومه للاستعارة. ويشير مترجم كتاب «فلسفة البلاغة» إلى اتصال ريتشاردز بأعمال مفكرين آخرين في السياق ذاته، فهناك صلة واضحة بأعمال الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني في موضوعي السياق والاستعارة، وهما خلاصة نظريته في النظم، كما يبدو الشبه واضحا بين فكرة ريتشاردز حول «تخمين» معنى الكلمة في ضوء علاقاتها بكلمات غائبة وفكرة الأثر عند ديريدا، وبموجبها لا يمكن البدء بتأويل كلمة إلا في غيابها، أي بوصفها أثرا على القارئ، وليس معنى ومحتوى للدال.

درست الكلمة في الموروث اللغوي والبلاغي العربي بوصفها وحدة مستقلة، وجزئت إلى شكل ومضمون، ولتفسير العلاقة بين جزئي الكلمة نشأ مبدأ المواضعة⁽⁶⁾، وقد نوقش مصطلح «المواضعة» في سياق التباحث حول أصل اللغة، من أجل صياغة تعريف لها، حيث تفرض المواضعة علاقة التلازم بين اللفظ والمعنى، وهكذا نشأت قضية اللفظ والمعنى، واحتلت الصدارة على قائمة اهتمامات الدارسين. وتعزل علاقة التلازم اللغة عن المكون الإنساني لها، وقد أغفل اللغويون القدماء - بتأثير هذه النزعة التحليلية - ملاحظة التفاعل بين الكلمات في وسط/سياق

إنساني خارج اللغة، وكان من شأن هذا المنظور - لو نال حقه من الاهتمام - أن يضيف للموروث البلاغي إضافة كبيرة⁽⁷⁾، وذلك ما دفع ناصف للبحث عن مفهوم السياق في الموروث، ليشكل قاعدة يقف عليها في مواجهته للمواضعة.

وفي الاتجاه ذاته تناول ناصف رفض ريتشاردز ما أسماه بخرافة المعنى الخاص، أو المطلق، أو القبلي للكلمة، وهو أن تملك الكلمة معنى ثابتاً في كل استعمالاتها، وعلى أساسه تبني فكرة المعنى الصائب والخطأ، لكنه يفرق بين الكلمات التقنية، ويعني بها المصطلحات التي تستعمل بشكل ثابت⁽⁸⁾، وبين الكلمات العامة، فالأولى تقوم على المواضعة لأغراض علمية، والثانية تكتسب معناها من السياق.

إن افتراض علاقة ثابتة بين اللفظ والمعنى، نتج عنه إفقار الكثافة الدلالية التي تكتسبها الكلمة خلال حركتها ضمن السياق، حيث تكتسب الكلمة معناها من علاقتها بالكلمات المجاورة لها في سياق العبارة، وهي فوق ذلك تستحضر كلمات مرادفة غائبة يمكن أن تحل محلها، وبذلك تقترح سياقات أخرى، فتكون بؤرة لتوليد المعنى، وتكتسب الكلمة - بالتبادل - دلالات أخرى، وهنا يكمن عمل «التخمين»، وهو المصطلح الذي عرض ريتشاردز من خلاله دور المتلقي في إنتاج الدلالة.

وتتطوي البلاغة العربية القديمة على حساسية واضحة من تعدد الدلالات للفظ الواحد، تسببت في محاصرة الكلمات متغيرة الدلالة، والاجتهاد لتقييدها بسياج منيع، وذلك خوفاً على القرآن

الكريم من سوء الفهم⁽⁹⁾. وهي لا تعترف بمرونة الدلالة ودور السياق فيها، وامتد ذلك لنظرية التأويل - التي نشأت في ظل علم الكلام، تحت شعار تعدد الدلالات - إذ تطورت فكرة التأويل عن القول بدلالة أصلية ودلالة ثانوية تنشأ عن العدول/ الانحراف عن الأصل، كما تأسس علم البيان على مبدأ الانتقال بين دالتين كما يحدث في المجاز وتعد الاستعارة نشاطا نموذجيا للمجاز⁽¹⁰⁾.

لقد حاصرت المواضعة نمو الدرس البلاغي واللغوي وجمده بمنظور معياري، حيث نُظِرَ إلى النشاط الدلالي بوصفه نوعا من الشذوذ، كما عبر علماء اللغة. ويتصل ذلك بما أسماه ريتشاردز «روح النادي»، فالمتكلم محكوم بالعرف، وبصرف النظر عن تفوقه أو انحداره على مستوى الجماعة؛ هو مطالب بألا يخرج عن استعمالها للغة⁽¹¹⁾.

وقد تناول الناقدان انشغال البلاغيين بالجدل وتسخير اللغة لخدمة أهداف الخطاب عن دراسة اللغة لذات اللغة، وهما يتشاركان الحكم على جناية البلاغة المعيارية على دراسة اللغة، فقد تطورت البلاغة بهدف تحسين أنماط الخطاب، وتحقيق أهدافه الفكرية، من خلال تمرير الأفكار وخداع الجمهور، وارتبطت مسيرتها بمسيرة الفرق والمذاهب العقيدية والسياسية والتيارات الفكرية، ففترقت مناهجها لتساير أهداف التيار الفكري السلفي والفلاسفة وطبقة المتكلمين المتوسطة بينهما⁽¹²⁾.

ويشار إلى أن كلاهما تناول أثر الفلسفة الأرسطية والمنطق الأرسطي على درس اللغة والبلاغة في كلا الثقافتين⁽¹³⁾، فقد

نبه ناصف إلى من تنبه لهذا الانجراف وراء ثقافة الآخر من القدماء⁽¹⁴⁾، فأورد المقولة الشهيرة للجاحظ حول المعاني وكونها مطروحة في الطريق، حيث لمح في عبارة الجاحظ حذرا وتحذيرا من الانجراف وراء العلوم الوافدة من فلسفة وحكمة وتأملات نظرية، عبثت بتصورات العرب عن اللغة، فاستعمل مصطلح «المعاني» للدلالة على هذه الاستعمالات العقلية المجردة من بلاغة العرب، وميل الأدباء إليها، وانكباب النقاد على دراسة أدب وافد شوه تعامل الشاعر العربي مع لغته وفنه⁽¹⁵⁾.

وتوقف ناصف في تناوله هذا الجانب من علاقة العرب بالثقافة اليونانية عند تجربتين كان لهما أثر عظيم في الدرس النقدي والبلاغي العربي قديمه وحديثه، وهما عبد القاهر الجرجاني⁽¹⁶⁾ والسكاكي⁽¹⁷⁾، حيث قدم الجرجاني عملا لغويا وبلاغيا ونقديا عظيما، فتح المجال للبحث في الجوانب البلاغية الثلاثة، حتى جاء السكاكي وأغلقها، «أراد السكاكي أن يجمع كل التضاربات في مشروع واحد يجمع بين الحساسية اللغوية العربية، والمنطق اليوناني، والزينة الفارسية»⁽¹⁸⁾، كان تناوله لعلوم البلاغة في سياق التبويب والتلخيص، فغلب عليه الجفاف الاصطلاحي، وتوقف التأليف في البلاغة بعده، واكتفى للعلماء بعده بشرحه والتعليق عليه، وظلت البلاغة خاضعة للمفتاح وشروحاته حتى عصرنا الحاضر.

وعلى الرغم من تميز الجرجاني في درس التركيب، وتجاوز مفهوم الفضلة عند النحويين، في نظريته حول النظم، بقي يدور في حدود التلازم فيما يتعلق بالكلمة المفردة⁽¹⁹⁾، وظلت المفاهيم المغلوطة للمعنى موضع إعاقة للدرس اللغوي في مختلف حقوله،

في حين كان من شأن تطور مفهوم السياق أن يثري الدرس اللغوي، لاسيما إن كانت مادته لغة القرآن الكريم، إذ ستفتني منظوراته بما تستمدّه من الطاقة التداولية للنص المعجز، التي تغذيها قناة اتصال غير محدودة، تمتد منذ نزول الوحي حتى قيام الساعة، ويتفاعل ضمن نطاقها شعوب ولغات وثقافات، بل حضارات، ما يكشف عن الفعل الحضاري للغة، والبناء اللغوي للحضارة.

ويتصل ازدهار دراسة الدلالة بالنشاط العلمي الذي نهض حول الإعجاز اللغوي في النص القرآني، ولذلك يقارن ناصف بين البلاغيين والمفسرين والنحويين في ذلك الازدهار، وللنحويين نظرية صارمة في الربط بين القول وقائله⁽²⁰⁾، وفي تقسيم الكلام لأساس وفضلة، بناء على نظرية الإسناد المعروفة، إذ لا يهتم النحوي في عمله بفكرة التوصيل، ولا يستحضر المتلقي بقدر ما يهتم بمقاصد القائل⁽²¹⁾. وقد ساهم النحويون بهذا في تقييد طاقات اللغة.

أما في بيئة التفسير فقد نشأ صراع بين منهجين في تفسير آيات الصفات، فهناك منهج النقل/ المنهج السلفي الذي يلتزم بصريح النص في وصف الله تعالى لذاته، حرصا على مقاصد النص المقدس، وتنزيها له، ويرفض السلفيون تأويل آيات الصفات بالتشبيه والتمثيل، وذلك يعني رفض مبدأ التلازم بين الكلمة والمعنى، وبالمقابل نشأ منهج التفسير بالعقل، الذي انتهج «التأويل»⁽²²⁾ لغرض تنزيه الخالق جل وعلا عن الشبه بالمخلوق، أخذ أصحابه بمبدأ الالتزام، وفسروا المواضع المشككة من آيات

الصفات بوصفها عدولا عن معنى ثابت، هو دلالة أصلية للكلمة، وفي ظل التأويل ازدهرت دراسة الاستعارة، وانتعش علم البيان.

لقد وعى المفسرون بالنقل الجانب الاستعمالي للغة، وعملوا في ضوءه، حيث لم يعتمدوا مبدأ التلازم، بل لقد اختلفوا مع القائلين بـ «التأويل» على أساس رفض هذا المبدأ. وفي بيئة التفسير النقلي اهتزت نظرية المجاز، إذ لم يعترف المفسر السلفي بتقسيم الكلام لأساس وفضلة، كما رفض الفصل بين جانب وظيفي وجانب تحسيني للغة، فكل كلمة في القرآن تؤدي وظيفة أساس في المعنى، فلا يمكن الاستغناء عنها، ولا تغيير موقعها، وإلا اختل معنى التركيب.

وأوضح ناصف كيف اغتنت دراسة الدلالة في بيئة التفسير النقلي بالمقارنة مع القائلين بالتأويل، فقد عرف السلفيون مبكرا أهمية السياق، حيث النص القرآني المقدس مقدم على العرف، إذ يقبل المفسر على النص مؤمنا بكماله، وخاضعا لتركيبه المعجز. ويذهب النص القرآني باللغة - في مباحثهم - إلى أبعد ما يمكن أن تصل إليه من دلالات الألفاظ ونظام التراكيب، لأنه يتخذ طريقا مختلفا كل الاختلاف عن الطرق المعبدة، فهو نص متعال على المواضعة بوصفها نشاطا بشريا، «وهو يتمتع بحرية تامة في اختيار الألفاظ والتراكيب، وعلى المفسر أن يستنبط الوظائف التي يقوم بها، وهو بداهة يأذن للنص باختياراته»⁽²³⁾.

ويطرح ناصف - في أثناء مناقشته منهج المفسرين بالنقل - مبدأ الاستعمال⁽²⁴⁾ مقابلا لمبدأ المواضعة، وبحسب الأول لا وجود لمعنى اللفظ خارج السياق، وذلك بخلاف المؤولين الذين يخضعون

السياق للمعنى المسبق المطلق للفظ⁽²⁵⁾، إذ لا وجود لفكرة الزينة والزخرف، في النص القرآني، فكل كلمة فيه هي أصل. وقد أشار ناصف إلى أن عبدالقاهر الجرجاني استفاد من منهج المفسرين في نظرية النظم، لاسيما أن عمله جزء من الحركة الفكرية التي دارت حول نظرية الإعجاز، أي أنه استمد خصوصيته من عمله على النص القرآني، فتحرر منظوره للمعاني من فكرة الزخرف والزينة. تحدث ناصف عن عناية التفسير بالقراءة والقارئ، وقارنه بنظريات القراءة الحديثة، وأشار لوعي القدماء - من أصحاب المذهب النقلي - بمفهوم الانحراف اللغوي في مستوى السياق في حين رفضوه في مستوى اللفظ، والتفتوا لوظيفته في جذب انتباه القارئ بانزاعه من مألوفه⁽²⁶⁾. وأشار لوعي هؤلاء بانفتاح النص على عوالم مرجعية تفتح باب السؤال والتفكر، من دون أن يعني ذلك الفوضى والعبث بالتفسير، فهو في النهاية علم منضبط بمعايير وأدوات منهجية، لكنه علم حظي بمادة فريدة، فقد أمدته العلاقة الفريدة بين النص القرآني والقارئ بمنظور حيوي مكن المفسرين من ترك إرث لغوي سابق لزمانه، أعني منظور التلقي، وعلى قارئ القرآن وفقا لتلك العلاقة «أن يكون أكمل مع ذاته لأنه يستحضر كل ما لديه وكل ما يعيش في داخله ويدمج عالمه بعالم النص أو يضع فهمه لذاته في الميزان: ميزان التساؤل لا التركيب»⁽²⁷⁾.

وقد عرض ناصف لفكرة العلاقات داخل نظام الاستعارة، متفقا مع ريتشاردز، ففي الاستعارة - كما يشرح ناصف - تستحضر الكلمة سياقين مختلفين، وتدمج بينهما، بدون تمايز بين أصل

ومجاز، وضرب مثالا باستعارة اشتعال النار للشيب، ففيها لا تنفصل الطبيعة (اشتعال النار) عن حياة الانسان (انتشار الشيب)، وهو يشير أيضا إلى أن الكلمة نفسها (اشتعال) تتضمن معاني مختلفة في سياقات مختلفة⁽²⁸⁾. «وسوف تكون النتيجة أنه لا وجود لما نسميه دلالة حقيقية غير استعارية»⁽²⁹⁾، ورأى ريتشاردز ذلك سببا لعسر فهم اللغة⁽³⁰⁾.

يفترض ناصف أن المعنى الثابت الحرفي يلغي عمل الخيال الإنساني⁽³¹⁾،⁽³²⁾، ويتهم النزعة العقلية في «التأويل» بالتشكيك في قيمة الخيال الإنساني في بنية اللغة، حيث فصلت بينهما فصلا حادا، وظفته بعض الاتجاهات الفكرية - كالمعتزلة - لتفرض نظامها الفكري الخاص، مسخرة اللغة لخدمة الاعتقاد. وفي سياق حديث ناصف عن دور المعتزلة في تفرغ اللغة من النشاط الدلالي، يشير إلى علاقة العقل بالأشياء خارجه، حيث يجب البحث عن روابط العقل بالأشياء خارجه لاكتشاف كيف تعني الكلمة ما تعنيه، وذلك موضوع الدرس اللغوي عنده، وعند تفاعل العقل الإنساني مع الأشياء خارجه تنشأ تفاعلات بين سياقات الكلمة لا يمكن معرفة بدايتها، التي يتميز على أساسها الأصل من الفرع⁽³³⁾.

ويشرح ناصف علاقة اللغة بالسياقات الخارجية وفقا لمبدأ «الاستعمال» في الدرس اللغوي الحديث⁽³⁴⁾، حيث «اللغة في البلاغة تحسین واللغة في العقل النقدي الحديث تكوين»⁽³⁵⁾. وقد تطورت نظرية الاستعمال في كنف التداولية⁽³⁶⁾، «فالبلاغة لم تكن تؤمن غالبا بأن اللغة كائنات متناوثة، كانت تؤمن - بدلا من ذلك - بأن

اللغة وحدات مضمومة بعضها إلى بعض وهذا لا يضيف جديدا حقيقيا والوحدات المضمومة راکدة لا تتفاعل فيما بينها. كانت اللغة إذن إطارا خارجيا وكان هذا الإطار محكوما عليه في الغالب في نطاق الوضوح والتمایز الاصطناعي، لذلك كان التداخل الشديد بين الوحدات منكرا غير سائغ»⁽³⁷⁾.

عالم ناصف فكرة الملايسات الخارجية للنص بوصفها رد فعل على المناهج والنظريات اللغوية التي تجعل من النص وحدة لغوية منغلقة على ذاتها⁽³⁸⁾، وكشف في كتابه «اللغة والتفسير والتواصل 1995م»، عيوب البلاغة الموروثة في ضوء تلك النظريات التي تدرس اللغة بوصفها بنية مغلقة، فقد انطلقت من المبدأ نفسه، وهو التلازم بين البنية ودلالاتها، ما تبعه إهمال تفاعل الكلمات خارج النص، وقد انتهجت البحث عن نظام داخلي مشترك في سبيل الكشف عن النماذج الثابتة والمطردة⁽³⁹⁾. «إن القواعد الكامنة في البلاغة هي قواعد العبث بفكرة المتكلم والمخاطب معا في خفة، وقد سميت هذه القواعد أحيانا باسم الصنعة، وترادف كلمة الصنعة المجون من حيث هو عبث بالحرية والتواصل والغايات»⁽⁴⁰⁾.

وباسم الصنعة فتحت البلاغة القديمة الباب على مصراعيه للأدب التزييني، المنفصل عن الجمهور، وعن الإنسان، وحاربت كل ما يربط النص بخارجه، فتعاملت مع النصوص القديمة النموذجية بوصفها هيكلًا ثابتًا مثاليًا، وأهملت منتج النص ومتلقيه وظروف إنتاجه بشكل حبس تلك النصوص في كتب الشراح وحدهم، تحت سلطة البلاغيين، ومنعتها من الحركة في الحقول الفسيحة

لمعجمها اللغوي متفاعلا عبر المكان والزمان. كانت البلاغة ترى الأفكار الخارجية تطفو على سطح القصيدة أو ترى هذه الأفكار متميزة ثابتة في كل مكان⁽⁴¹⁾. وقد حال ذلك المبدأ بين النصوص - قديمها وحديثها - وبين النزول للحياة الواقعية، تتفاعل ضمن مؤثراتها وتغيراتها، فتغتني بها، وتغنيها. وكان الانفصال الكبير بين النخبة والمجتمع، انعكاسا للانفصال بين الأصل والانحراف عنه لغرض التزيين والإقناع، خيارين لا ثالث لهما في نظر البلاغي القديم.

وكان اتصال ناصف بالظاهراتية نتيجة لتأثره بالوظيفة التقويمية والوصفية للقراءة لدى ريتشاردز، فقد مكنته من الخروج بالقراءة من ضيق التقويم، وبالمعنى من سياق الصحة والخطأ، إلى رحاب التعدد والانفتاح. «لقد كانت دراسة ريتشاردز الفاحصة والمتأنية للنصوص دراسة وصفية وتقويمية في آن واحد، وهذا ما جعله منافحا صلدا عن التقسيم القيمي الذي أقامه علي أساس أن هناك قراءة صائبة وقراءة سيئة للنص، والعماد في حسن القراءة مناط بفهم للقيمة يقوم علي ضوء الوظيفة،.... ومثلما ارتبطت نظرية ريتشاردز حول القيمة بتوجه نفعي ارتبطت نظرية النشاط اللغوي في الأدب بنظرة جمالية للخبرة الانسانية، أفسحت لمؤثرات السيكلوجيا أن تتدخل في تفسير ما يحدث أثناء القراءة والتحليل الأدبي»⁽⁴²⁾.

رابعا: مدرسة الإحياء والبلاغة التقليدية

تناول ناصف عمل رواد الإحياء في قراءة التراث، في سياق حديثه عن العقد وطه حسين، وأمين الخولي، وثلاثهم كان له

مواقف شهيرة مع التراث اللغوي والبلاغي والنقدي. وكان النقاش يدور في الساحات الأكاديمية وخارجها حول البلاغة الموروثة وما إذا كانت عائقاً للنهضة الأدبية، لاسيما ما دار في فلك السكاكي وشروحه، ولعل ذلك كان الدافع لعودة الدارسين لما قبل السكاكي، وإعادة النظر لفترة ازدهار الأدب قبل تقييده بقوانين البديع والصنعة، لاستنباط معايير حيوية الأدب، واقتباسها وسائل لإحياء التراث واستكشاف آليات النمو والانفتاح للتطور بدلا من الخضوع لقيود البلاغة التقليدية، «ومن خلال موضوعية القانون العلمي خاصم الرواد نبرة التمجيد والتبجيل غير المتزنة في مجتمع حافل بالعوائق وخاصموا في الوقت نفسه التحيز وغير قليل من مظاهر الانفعال والانبهار»⁽⁴³⁾.

وقد رفض العقاد البلاغة التقليدية القديمة في اشتغاله على اللغة في ضوء الوظيفة التزيينية للغة، والإقناع المخادع، وذلك منظور عبثي للغة، من وجهة نظر العقاد، الذي وجد في الجمود المنهجي للدرس البلاغي واللغوي والشروح الشعرية حائلا بين الأدب الحديث والنهضة⁽⁴⁴⁾. واعتمد أمين الخولي على الاستفادة من أعمال المفسرين، في نفى بصمات البلاغة التزيينية وقوانينها الوضعية عن النصوص الشعرية، فأعاد شرح النصوص في ضوء فهم جديد للغة، لا يفصلها عن طابعها الاستعمالي، ومزج بين حقل الأدب والتفسير والدرس اللغوي في تجديد مفاهيم البلاغة، وخطا خطوات واسعة في إحياء الموروث النقدي والأدبي⁽⁴⁵⁾.

أما طه حسين فقد قدم منظورات جديدة مصادمة نوعا ما في دراسة الشعر الجاهلي على سبيل المثال، من خلال ربطه بمنتجه

ومتلقيه، والنظر في تفاعل الزمنين والبيئتين، ما أوصله لنظرية إشكالية تنكر وجود الشعر الجاهلي وتنسبه لرواة من عصور تالية، نحلوه شعراء الجاهلية لأغراض مختلفة⁽⁴⁶⁾. ولعل لذلك صلة باطلاع طه حسين على المناهج العلمية وتطبيق قوانينها الموضوعية على النصوص الأدبية، «الواقع أن المنهج العلمي كان يعني في نظر الدكتور طه أيضا نظرة جديدة إلى اللغة. والعبرة بدلالات الألفاظ على أعمال أو أفكار يمكن التحقق منها،.... أما أن نشرح لفظا بلفظ دون أن نخرج إلى العالم فهذا ما يفرقنا في اللغة يباعد بيننا وبين الصحوه إلى متغيرات الواقع أو المفارقة المستمرة بين الألفاظ والأشياء الحقيقية»⁽⁴⁷⁾.

خاتمة:

لقد تركت البلاغة العربية القديمة إرثا ساهم في إثراء المناهج النقدية الحديثة، وقد سبقت في بعض مباحثها إلى مفاهيم نظرية أحدث نقلة نوعية في المناهج النقدية، وتلك المباحث من شأنها أن تضع الناقد النقد العربي الحديث في موقعه الصحيح في المسافة بين الحاضر والماضي، حيث تشكل جسرا حيا بين المتن النقدي العربي الحديث وموروثه الغني ببذور النظرية النقدية الحديثة.

وقد أخذ ناقدنا على عاتقه أن يقدم تصورا نظريا وتطبيقيا للموقف الذي ينبغي أن يتخذه الناقد العربي الحديث تجاه موروثه النقدي، وهو يختار مكانه في نسيج النقد الحديث، وكيف يبني منظوراته تجاه الآخر بوضعه في سياقه الإنساني ثقافة وحضارة ولغة، وفي ضوء الظروف التي تشكل بشروطها. واستقى تصوره

من قراءة منصفة موضوعية للموروث البلاغي مراعيًا الملاحظات الخارجية لتشكّله والبيئات الفكرية التي رافقته وتدخلت في تاريخه، وفي ذلك السياق تناول تاريخ البلاغة بين النحاة والمفسرين، ولم يغفل مرحلة إحياء التراث النقدي والأدبي واللغوي، مستعرضًا الاتجاهات التي اتخذها رواد الإحياء تجاه الموروث.

وتعكس قراءة مصطفى ناصف المفاهيم التي قدمها ريتشاردز في فلسفة البلاغة القراءة الإبداعية للآخر، سواء تموضع هذا الآخر في الماضي أو الحاضر، من داخل المنظومة الثقافية أو من خارجها، فكانت القراءة موضوعًا لكتابه وكان كتابه مثالًا حيًا لها في الوقت ذاته. وقد اشترك الناقدان في محاور دراستهما البلاغة، ولعل ذلك عائد لعلاقة المتن المدروس (البلاغة الغربية والعربية) ببلاغة أرسطو، إلا أن الدرس القرآني قد أضاف بعدًا مختلفًا للبلاغة العربية، كشف عنه ناصف واستمد منه خصوصية دراسته.

الهوامش

- (1) مصطفى ناصف: مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص 184.
- (2) السابق: ص 84.
- (3) كريمة تيسو كاي: الخطاب النقدي عند مصطفى ناصف، الجزائر، وزارة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، 2010م، رسالة ماجستير. ص 6.
- (4) ينظر: عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 138.
- (5) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت، 1995م.
- (6) قال ابن جني حول أصل اللغة: «هذا موضع محوج إلى فضل تأمل، غير أن أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح»، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي: الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 1، ص 33.
- (7) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص 42، وانظر أيضا 33.
- (8) آ.أ. ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي، ناصر الحلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، ص 76.
- (9) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص 57.
- (10) السابق: ص 58.
- (11) السابق: ص 59، 62.
- (12) السابق: ص 73.
- (13) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1409هـ، ص 38، 195 وغيرها. وانظر: ص 32.
- (14) السابق: ص 79، وكذلك تضمن الفصل الثاني شرحا لتأثر عبد القاهر الجرجاني بكتابي أرسطو حول الشعر والخطابة.
- (15) وفي ذلك يقول ناصف «النشاط الشعري العربي القديم كله حاشية على أرسطو» نظرية المعنى في النقد العربي: ص 54.
- (16) اللغة والتفسير والتواصل: ص 93.

(17) عبد القاهر الجرجاني من علماء القرن الخامس الهجري، اشتغل بالنحو والصرف والنقد والأدب، ويعد المؤسس الحقيقي لعلم البلاغة، وترجع شهرته إلى كتاباته فيها، وتعد كتبه من أهم الكتب التي ألّفت في هذا المجال، ولا تزال مؤلفاته تلقي بظلالها على الدارسين إلى الآن، كما أنه ترك آثار مهمة في الشعر والأدب والنحو والصرف وعلوم القرآن. الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، 2002م، 48/4.

(18) هو سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي المتوفى سنة 626 للهجرة.. وللسكاكي مؤلفات مختلفة، أهمها كتاب «مفتاح العلوم»، ويعدّ أهم كتبه، وضع فيه قسماً يختص بالبلاغة، تضمن تلخيصاً دقيقاً يجمع بين أفكاره الخاصة وأفكار البلاغيين من قبله، وأعطى فيه للمعاني والبيان والفصاحة والبلاغة والبديع الصيغة النهائية التي عكف عليها العلماء من بعده يدرسونها ويشرحونها مراراً وتكراراً. انظر: عبدالعزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1982م.

(19) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 100.

(20) نظرية المعنى في النقد العربي: ص 32.

(21) مصطفى ناصف: نظرية المعنى، ص 10.

(22) السابق: ص 148.

(23) تزعم المعتزلة هذا المذهب. انظر حول التأويل عند المعتزلة: كتاب موسوعة الفرق المنتسبة للإسلام - الدرر السنية: مجموعة من المؤلفين، ج 4، ص 190.

(24) مصطفى ناصف: نظرية المعنى، ص 223.

(25) رجّح ابن تيمية اعتبار اللغة إلهاماً في الأصل، فالإنسان يلهم الكلام كما يلهم الحيوان الأصوات التي يتفاهم بها. فالإلهام كاف للنطق باللغات من غير مواضعة متقدمة، وإذا سُمّي هذا توقيفاً، فليس توقيفاً، وحينئذ فمن ادّعى وضعاً متقدماً على استعمال جميع الأجناس، فقد قال ما لا علم له به، وإنّما المعلوم بلا ريب هو الاستعمال. انظر: مجموع الفتاوى، الناشر: وزارة الشؤون الإسلامية والدعوة والإرشاد السعودية - مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1425هـ - 2004م، مج 7، ص 97.

(26) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والاسلوبية، ص 223.

(27) اللغة والتفسير والتواصل: ص 194.

(28) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 153.

(29) السابق: ص 167 وما وراءها.

(30) السابق: ص 172.

- (31) ريتشاردز: فلسفة البلاغة: ص 59.
- (32) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والاسلوبية، ص 173.
- (33) ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص 58.
- (34) السابق: ص 23.
- (35) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل: ص 122.
- (36) السابق: ص 119.
- (37) هي دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل؛. ويستخلص «د. محمد عناني» مفهوم المصطلح من الدراسات الغربية التي تناولته فيجده في أنه: «دراسة استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية»؛ أي: تداولها عملياً، وعلاقة ذلك بمن يستخدمها.. المصطلحات الأدبية الحديثة، لمحمد عناني، ط الشركة المصرية العالمية للنشر جولدمان، القاهرة، 1996م، ص 76.
- (38) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 121.
- (39) د. عيد بلّغ: «لَتَدَاوِلِيَّة، البُعد الثالث في سيميوطيقا موريس»، مجلة فصول، القاهرة العدد، ربيع 2005م، ص 33.
- (40) نظرية المعنى في النقد العربي: ص 48.
- (41) اللغة والتفسير والتواصل: ص 171.
- (42) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 120.
- (43) محمد البنكي: «قوي الطرد والجذب في نقد مصطفى ناصف» صحافة الطريق < تفكيك مقالات نقدية، ص 4.
- (44) مصطفى ناصف: اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، سلسلة دراسات نقدية، الكويت، 1992م، ص 147.
- (45) مصطفى ناصف: اللغة والبلاغة والميلاد الجديد: ص 55-56.
- (46) السابق: ص 155.
- (47) هذا على سبيل التمثيل على أعمال طه حسين، من دون التأكيد على تصريح ناصف بذلك.
- (48) اللغة والتفسير والتواصل: ص 109.

قراءة في موقف النحويين القدامى من القراءات القرآنية

بدر بن ناصر الجبر (*)

مقدمة:

لا يزال في تاريخ العلوم قضايا ومسائل لم يُستوف بحثها ولم يكتمل تحريرها، وتتطلب إعادة دراستها والنظر فيها، وإن أضحت من المسلّمات التي لا تلفتُ الانتباه، ولا تثير الاهتمام، ومنها موقف النحويين القدامى من القراءات القرآنية، فهو من القضايا التي يشوبها الاضطراب والتساؤلات والاختلاف، ومن الموضوعات التي تباينت المواقف حولها، وكثرت الآراء فيها، ويغلب عليها الطعن والتشنيع على موقف النحويين، ولا زال الباحثون وطلاب الدارسات العليا يكتبون بلغة الجزم واليقين، ويضعون فصلاً ومباحث في أطروحاتهم لإثبات هذا الزعم دون تمحيص.

ولما كثرت الآراء حول موقف النحويين القدامى من القراءات، وتتابع الأقوال في نقدهم، واتهامهم بعدم احترام القراءات القرآنية دون الاستناد إلى أدلة يقينية عازمت على استجلاء الأمر وتوضيحه، والكشف عن دوافعه، وبيان ملابساته، ومناقشته

بموضوعية، ووسمتُ هذا البحث ب: (قراءة في موقف النحويين القدامى من القراءات القرآنية) مدفوعاً بأمور:

1 - هذه الدراسة تتعلق بكتاب الله، وعلمُ القراءات من أكبر علوم القرآن أهمية وحساسية، ولا يخفى أنَّ اتهام النحويين في هذا مزلةٌ ودخولٌ في النوايا؛ وهذا دعائي إلى النظر في تلك الآراء والنقول، وإعادة قراءة الموقف النحوي والإجابة عن أسئلة مهمة في ذلك.

2 - الحديث عن القراءات وموقف النحويين منها لم يكشف على حقيقته، والأوهام - في نظري - والتعجلُ وسوء التقدير لازالت راسخة في أذهان الباحثين، وما زالوا يرددون أقوال بعض المعاصرين في هذا الشأن، ولا يخلو كتاب أو رسالة جامعية في تاريخ القراءات أو الموقف منها من باب أو فصل يتحدث عن موقف النحويين القدامى من القراءات المتواترة، وهذا النوع من القضايا يكثر في مسائلها الخلط والتناقض والاختلاف؛ مما جعله بحاجة إلى التحرير والمراجعة.

3 - أن ثمة باحثين وعلماء أجلاء قد سلكوا مسلك الطعن على النحويين، ودفعهم حماسهم وعنايتهم بالقراءات إلى النيل من النحويين والتشنيع عليهم، ولم يكفوا أنفسهم النظر في الأقوال والمواقف الأخرى لهؤلاء النحويين؛ ليوافقوا بين ما نقلوه عنهم من إنكار وتضعيف، وما قالوه وعملوا به من التأييد للقراءات والقياس عليها، والاحتجاج لها وبها.

لتحقيق هدف هذا البحث، وتجلية دوافع موقفهم من القراءات اقتضى تناوله وفق الخطة الآتية:

- 1 - المقدمة: فيها حديث عن دوافع البحث وحدوده.
- 2 - مدخل: ذكرت فيه أمثلة على نقد النحويين والاعتراض على موقفهم من القراءات.
- 3 - المبحث الأول: جهود النحويين القدامى في خدمة القراءات القرآنية.
- 4 - المبحث الثاني: دوافع اعتراض النحويين القدامى على القراءات القرآنية.
- 5 - الخاتمة: فيها استعراض وتلخيص لأهم النتائج التي وصل إليها البحث.

واعتمدت منهج الاستقراء الذي تتبعتُ من خلاله أقوال الطاعنين في النحويين وتصنيفها، والنظر في وجوه اعتراض النحويين على القراءات والبحث عن أسبابه، وأنبه إلى أن المراد بالنحويين القدامى الذين يناقش البحث قضيتهم ويستجلي موقفهم هم من عاش حتى نهاية القرن الرابع؛ لأنّ ما بعده قد اتضحت فيه معالم القراءات وتوجيهها والحكم عليها، وظهرت بصورة مؤلفات مستقلة. ولن يدرس البحث القراءات الواردة، ولن يوضّح موقف النحويين من كل قراءة؛ لكثرة الكتب والرسائل الجامعية التي عُيّنت بدراسة القراءات، ولأنّ البحث يروم إيضاح الصورة المجملّة واستجلاء الموقف العام من القراءات وليس دراسة مسائل أو مواقف منفردة لبعض النحويين.

وقد بذلت جهدي أن يكون بياني لأسباب اعتراض النحويين القدامى على القراءات القرآنية ودوافعهم وبحثي فيها علمياً هادئاً،

قائماً على التقصّي والاستقراء، ومستنداً إلى الحجج والأدلة، وأروم فيه التوازن والقصد والاعتدال، وليس نتاج عاطفة أو حماس للدفاع عن النحويين، ومؤملاً أن يصحّ البحث ما ترسّخ في الأذهان من التصورات والأحكام القاسية على النحويين.

هذا ما وصلت إليه فما كان فيه من صواب فمن فضله سبحانه ومنته، وما كان فيه من هفوات فهو من سوء تقديري وضعف تدبيري، وحسبي أني بذلتُ الجهد، وأحسنْتُ القصد، واللّٰهُ أعلم وأرحم.

مدخل: أقوال في نقد النحويين والاعتراض على موقفهم من القراءات

أطلق بعض العلماء والباحثين المعاصرين عبارات قاسية وألفاظاً شديدة في التشنيع والاعتراض على النحويين القدامى في موقفهم من القراءات القرآنية، وصار نقدُهم مسلکاً ومنهجاً وميداناً لهم في تتبع كل عالم نحويٍّ، والبحث عن هفواته وزلاته، ومن هذه النقول:

1 - قال ابن الحاجب (ت 646هـ) في الرد على النحويين: «والأولى الرد على النحويين؛ فليس قولهم بحجة عند الإجماع، ومن القراء جماعة من النحويين، فلا يكون إجماع النحويين حجة مع مخالفة القراء لهم، ولو قُدِّرَ أن القراء ليس فيهم نحوي فإنهم ناقلون لهذه اللغة، وهم مشاركون للنحويين في نقل اللغة، فلا يكون إجماع النحويين حجة دونهم، وإذا ثبت ذلك كان المصير إلى قول القراء أولى؛ لأنهم ناقلوها عمّن ثبتت عصمته عن الغلط في مثله، ولأن القراءة ثبتت متواترة، وما نقله النحويون آحاد، ثم لو سُلِّمَ أنه ليس بمتواتر فالقراء أعدل وأثبت؛ فكان الرجوع إليهم أولى»⁽¹⁾.

2 - قال السيوطي (ت 911هـ): «كان قوم من النحاة المتقدمين يعيبون على عاصم (ت 127هـ) وحمزة (ت 156هـ) وابن عامر (ت 118هـ) قراءات بعيدة في العربية وينسبونهم إلى اللحن، وهم مخطئون في ذلك؛ فإن قراءاتهم ثابتة بالأسانيد المتواترة الصحيحة التي لامطعن فيها، وثبت ذلك دليل على جوازه في العربية»⁽²⁾.

3 - ما ذكره الشيخ الجليل محمد عبد الخالق عزيمة (ت 1404هـ):
 «الشعر قد استبد بجهد النحاة، فركنوا إليه، وعولوا عليه،
 بل جاوز كثيرٌ منهم حدّه، فنسب اللحن إلى القراء الأئمة،
 ورماهم بأنهم لا يدرون ما العربية»⁽³⁾، وفي موضع آخر تحت
 عنوان: تلحين القراء قال: «هذه الحملة الأثمة استفتحت بابها،
 وحمل لواءها نحاة البصرة المتقدمون، ثم تابعهم غيرهم من
 اللغويين والمفسرين ومصنفي القراءات»⁽⁴⁾.

4 - قال سعيد الأفغاني (ت 1417هـ) عن النحويين: «الحق أن النقد
 يجد في صف النحاة، وفي قواعد نحوهم ثغراً عدة، ينفذ منها إلى
 الصميم فهم يريدون بناء قواعدهم على كلام العرب فيجمعون
 نتفاً نثرية وشعرية..... ويضعون قواعد تصدق على أكثر ما وصل
 إليهم بهذا الاستقراء الناقص الذي لا يستند إلى خطة محكمة
 في الجمع، ثم يسدون هذه القواعد بمقاييس منطقية يريدون
 اطرادها في الكلام حتى إذا أتت بعضهم قراءة صحيحة السند
 تخالف قاعدته القياسية طعن فيها، وإن كان قارئها أبلغ وأعرب
 من كثير ممن يحتج النحوي بكلامهم، فلا استقراره كامل أو
 كافٍ ولا لشواهد التي استند إليها بعض ما للقراءة من القوة
 ولا اللغة تخضع للمقاييس المنطقية التي ابتدعها»⁽⁵⁾.

5 - قال الدكتور أحمد مختار عمر (ت 1424هـ): «فقد اتضح لنا
 بعد طول البحث والاستقصاء أن موقف النحويين من القراءات
 موقفٌ موحدٌ لا يختلف فيه كوفي عن بصري، ولا يشذ فيه
 ابن خالويه (ت 370هـ)، أو ابن جني (ت 392هـ)، أو غيرهما

عنهم، فهم جميعاً كانوا ينقدون القراءة ويسيئون بها بمقاييسهم النحوية وهم جميعاً كانوا لا يتورعون عن تخطئة القراءة سواء كانت سبعية أو عشرية أو شاذة، وهم جميعاً كانوا لا يقبلون القراءة إلا إذا وجدوا لها من كلام العرب نظيراً، وهم جميعاً كانوا لا يتحرجون عن تخطئة القراءة أو تلحينها إذا عجزوا عن فهمها أو توجيهها، لا فرق في ذلك بين مَنْ اشتغل بالقراءة على جانب النحو أو تخصص للدرس النحوي»⁽⁶⁾.

6 - الشيخ المقرئ والنحوي الدكتور ياسين جاسم المحيميد (ت1439هـ) نشر بحثاً عن: (تلحين النحويين للقراء)⁽⁷⁾ وجُلَّ من ردَّ عليهم هم من النحويين القدامى، ومما قاله فيه: «إن كتب النحو واللغة والتفسير وغيرها قد تضمّنت نصوصاً كثيرة في الطعن على الأئمة القراء، الذين تواترت قراءاتهم، وارتضتها الأمة بالقبول، وقد أحصيت أكثر من خمسين موضعاً في الرد على قراءات سبعية متواترة».

7 - ما كتبه الدكتور أحمد مكي الأنصاري في كتابه (الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين)، وكرّر تشنيعه وطعنه على النحويين في كتبه، حتى تساءل بقوله: «ماذا أقول لهؤلاء الطغاة من النحاة؟ إنني لا أجد ما أقوله أكرم من قولي: (سامحهم الله)..... ألا ترى معي أن النحويين بوجه عام، ولا سيما البصريين قد جاوزوا المعقول، وأسرفوا على أنفسهم في اللغة وفي الدين، فأى منهج لغوي سليم يهدر قدراً كبيراً من شواهد الموثوق بها دون أن يدخلها تحت القاعدة العامة؟»⁽⁸⁾.

8 - الدكتور نبيل الشربيني نشر بحثاً بعنوان: (القراءات السبعية بين طعن الزجاج ودفاع النحويين من خلال كتابه: معاني القرآن وإعرابه)⁽⁹⁾، ومما قاله عن الزجاج (ت 310هـ): «وإن مطالعة القراءات السبعية⁽¹⁰⁾ في (معاني القرآن وإعرابه للزجاج) لتكشف للقارئ موقف الرجل منها؛ فقد تعقب بعضها بالطعن والتوهين فيها، أو في قارئها، أو راويها إذا جاءت على خلاف ما وضعه النحويون من أصول نحوية أو صرفية»، ثم قال: «ويبدو مما سبق أن البصريين هم أول من فتحوا باب الطعن في القراءات، ثم سلك الكوفيون هذا المسلك بعدهم»⁽¹¹⁾.

9 - الدكتور عبدالفتاح محمد عبوش نشر بحثاً⁽¹²⁾ عن حقيقة رأي البصريين والكوفيين في الاستشهاد بالقراءات القرآنية على قواعدهم النحوية، ومما قال فيه: «أما الفراء (ت 209هـ)، فقد ضرب بسهم وافر من الألفاظ النابية في تخطئته للقراءات المتواترة، والشاذة على حد سواء، بل نستطيع أن نقول: إنه فضل النحاة كلهم - ومن المدرستين - في عدد الألفاظ التي يطعن فيها بالقراءات»، وقال في موضع آخر: «ومن المعروف كذلك أن المازني (ت 249هـ) كان أحد اثنين قرأ كتاب سيبويه (ت 180هـ) على الأخفش الأوسط (ت 215هـ)، وتتلذذ على يديه، وحذا حذوه في التنكر لبعض القراءات المتواترة، فراح يطعن على القراء، ويسخر منهم، وعدّهم من الجهلاء الذين يتعلقون بالألفاظ، ويجهلون المعاني»، وقال أيضاً: «إن أول من فتح باب الطعن على القراءات المتواترة، والشاذة هو الأخفش

الأوسط الذي نجد أول مصطلحات الطعن في كتابه (معاني القرآن)، ومن ثمَّ مهَّد الطريق للكسائي والفراء والمازني في هذا الطعن»⁽¹³⁾.

10 - الباحثة خلود بنت طلال الحساني كتبت رسالة علمية بعنوان: (مطاعن اللغويين والنحويين في القراءات السبع: جمعاً ودراسة وتحليلاً)⁽¹⁴⁾، ونقدت فيها النحويين وتتبعت اعتراضاتهم وردت عليهم.

هذه عشرة نماذج وأمثلة على الاعتراض على النحويين، والطعن في منهجهم قصدت التمثيل بها، ولو أردت الاستقصاء والجمع ما استطعت؛ لكثرتها، والمقام لا يتسع لها.

وإنني أرى أن هذه العبارات والآراء قد تناولت موقف النحويين باندفاع ومن غير أناة ولا تريث، وأن حكمهم نتاج العاطفة والحماسة، وليس نتاج البحث العلمي العميق، ومن أشد الأحكام التي صدرت والعبارات القاسية التي يوقف عندها ما كتبه الدكتور مكي الأنصاري في أكثر من كتاب؛ إذ يصوّر موقف النحاة من القرّاء بأنها معركة حامية الوطيس، وأنها معركة بين مَنْ يدافعون عن القرآن ويقدّسونه، ومن يطعنون فيه وفي قراءاته، ومما قاله: «وأغرب من هذا أن بعض العلماء الأجلاء في زماننا هذا يُشفقون على النحو والنحاة، ولا يستريحون لهذا الدفاع القوي عن القرآن المجيد وقراءاته المحكمة المتواترة، وليتهم رجعوا إلى دينهم وإيمانهم الراسخ في أعماقهم ليتوبوا على رشدهم وليعلموا أن القرآن أولى بالدفاع من النحو والنحاة»⁽¹⁵⁾، وقال في كتاب آخر: «كما أطمئن زملاءنا المتخصصين في النحو بالذات... أولئك

الذين تعاطفوا بحسن نية مع بعض النحويين الطاعنين في القرآن الكريم، ونسوا أنهم بهذا الصنيع يفرطون في كتاب الله، ويقفون في الجانب الذي يطعن في الصميم ويعتزون بالنحو والنحويين أكثر من اعتزازهم بالقرآن»⁽¹⁶⁾، وجميل ما علق به الدكتور محمد حسن عواد في نقده نظرية النحو القرآني، وتعبه بقوله: «هل خدم الباحث كتاب الله بأكثر مما خدمه الزمخشري والمبرد والفراء والزجاج والمازني؟»⁽¹⁷⁾.

والعلاقة بين النحو والقراءات في ذلك العصر وثيقة جداً بحيث يصعب الفصل بينهما، أو وضع حدود بين العلمين، فكل واحد منهما مكمل للآخر، وليس كما يصوره الدكتور مكي الأنصاري، والقراءات التي وقف عندها النحويون ونقدوها لا تقاس بالقراءات التي احتفوا بها واحتجوا.

والحماس للقراءات وتعظيمها لا يستلزم التعدي على مَنْ اجتهد وبذل وسعَه وطاقته في توجيهها وتخريجها والاحتجاج بها، وليس من الإنصاف أن يتخذ بعض المعاصرين قضية تلحين النحويين القدامى للقراء هدفاً للنيل منهم أو التعريض بالمنهجية التي اتبعوها في تقعيد العلم، ولا أن يُوسَمُوا بقبيح الألفاظ وشنيع العبارات حتى صار اعتراض النحويين للقراءات القرآنية من المسلّمات التي لا تناقش ولا تثير الانتباه.

المبحث الأول: جهود النحويين في خدمة القراءات القرآنية

تلقَّى الصحابة عن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وجوهاً وأحرفاً كثيرة من القراءات مما أدى إلى اختلافهم في النطق والأداء، واشتد الأمر بعد خروج الصحابة إلى الأمصار لنشر الإسلام بعد الفتوحات الإسلامية، وتدارك الأمر عثمان بن عفان - رضي الله عنه - فنسخ مصاحف، وأرسلها إلى الأمصار، وأمر الناس بإحراق ما عداها، ووزعت المصاحف على الأمصار الإسلامية، ولكن ظل اعتماد المسلمين الأكبر في تلاوة القرآن وحفظه وروايته على المشافهة والنقل بالتواتر، ثم جاء جيلٌ من التابعين تجرّدوا لقراءة القرآن وضبطه وإتقانه، وأخذ عنهم ذلك تلاميذ ورواة، وكثر القراء وحملة القرآن، وتفرقوا في الأمصار، وكثرت عندهم الروايات والحروف في القراءات، وكان فيهم من عُرف بالنسيان وقلة الضبط والعلم، فكثر الخلط في القراءات والجدال بين القراء، وتصدّى لذلك علماء القراءات فجعلوا القراءات القرآنية شغلهم الشاغل واعتنوا بجمعها وضبطها وتفرّقوا في كل بلد، فكان في مكة عبد الله ابن كثير (ت 120هـ)، ومحمد بن محيىصن (ت 123هـ)، والأعرج (ت 132هـ)، وفي المدينة أبو جعفر يزيد بن القعقاع (ت 130هـ)، ثم نافع بن عبد الرحمن بن أبي نعيم (ت 169هـ)، وفي الكوفة يحيى بن وثّاب (ت 103هـ)، وعاصم بن أبي النجود، ثم حمزة بن حبيب، ثم علي بن حمزة الكسائي (ت 187هـ)، وفي البصرة عبد الله بن أبي إسحاق (ت 117هـ)، وعاصم الجحدري (ت 128هـ)، وعيسى بن عمر (ت 149هـ)، وأبو عمرو بن العلاء (ت 154هـ)، ويعقوب

الحضرمي (ت 205هـ)، وفي الشام عبد الله بن عامر، ثم شريح بن زيد الحضرمي (ت 203هـ) (18).

وتعددت الروايات والطرق واختلفت مستويات إتقانهم وضبطهم، ودعت الحاجة إلى الاصطفاء والاختيار من هذه القراءات يقول ابن الجزري: «ثم إن القراء بعد هؤلاء المذكورين كثروا وتفرقوا في البلاد وانتشروا وخلفهم أمم بعد أمم، عرفت طبقاتهم، واختلفت صفاتهم، فكان منهم المتقن للتلاوة المشهور بالرواية والدراية، ومنهم المقتصر على وصف من هذه الأوصاف، وكثر بينهم لذلك الاختلاف، وقلَّ الضبط، واتسع الخرق، وكاد الباطل يلتبس بالحق، فقام جهابذة علماء الأمة، وصناديد الأئمة، فبالغوا في الاجتهاد وبيّنوا الحق المراد، وجمعوا الحروف والقراءات، وعزوا الوجوه والروايات، وميّزوا بين المشهور والشاذ، والصحيح والفاذ، بأصول أصلوها، وأركان فصلوها» (19) إلى أن جاء أحمد بن موسى المشهور بـ(ابن مجاهد) (ت 324هـ)، وأفرد لذلك كتاباً أسماه (السبعة في القراءات)، ولم يأخذ إلا عن إمام اشتهر بالضبط والأمانة وملازمة الإقراء، واختار سبعة من القراء، ثم توصل ابن الجزري إلى ثلاث قراءات إضافة إلى القراءات السبع التي أقرّها ابن مجاهد، وأصبح مجموع القراءات المتواترة عشر قراءات.

ونشأ النحوي في أحضان القرآن الكريم وقراءاته، وتقيّاً بظلالهما مع باقي العلوم آنذاك، وكان للنحويين جهودٌ جلية في خدمة القراءات، ومن أبرزها:

1 - توجيه القراءات القرآنية والاحتجاج لها من ناحية الإعراب:

وذلك لغرض إعمال القراءتين أو القراءات والتوفيق بينها، والبحث لها عن وجه إعرابي يجعلها صحيحة موافقة لأركان القراءة المقبولة، والكشف عن وجه القراءة في نحوها أو صرفها أو لغتها، يقول الزركشي (ت 794هـ): «النوع الثالث والعشرون معرفة توجيه القراءات وتبيين وجه ما ذهب إليه كل قارئ، وهو فن جليل، وبه تعرف جلالة المعاني وجزالتها، وقد اعتنى الأئمة به، وأفردوا فيه كتباً»⁽²⁰⁾، وبرزت معالم هذا العلم في كتب معاني القرآن وإعرابه، وخصّ بالتأليف في القرن الرابع الهجري على أيدي الأزهري (ت 377هـ)، وابن خالويه، والفارسي (ت 324هـ)، والدافع لتأليف النحويين في توجيه القراءات والتعليل لها هو حماية القرآن وضبطه، والرد على الطاعنين فيه من الزنادقة والملاحدة، ونقض افتراءاتهم وشبهاتهم، يقول ابن قتيبة (ت 276هـ) في أسباب تأليفه كتابه (تأويل مشكل القرآن): «وقد اعترض كتاب الله بالطعن ملحدون ولغوا فيه وهجروا، واتبعوا ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله بأفهام كليلة، وأبصار عليّة، ونظر مدخول، فحرّفوا الكلام عن مواضعه، وعدلوه عن سبله، ثم قضوا عليه بالتناقض، والاستحالة، واللحن، وفساد النظم، والاختلاف..... فأحببتُ أن أنضج عن كتاب الله، وأرمي من ورائه بالحجج النيرة، والبراهين البيّنة، وأكشف للناس ما يلمسون فألفتُ هذا الكتاب، جامعاً لتأويل مشكل القرآن»⁽²¹⁾، ثم ساق بعده باباً في الرد عليهم في وجوه القراءات.

وإذا كان توجيه القراءات بدأ منذ عصر الإسلام فإنه إنما تطور على أيدي النحاة؛ وقد يكون من بواعث ذلك أن الاختلاف

بين القراءات في الأغلب الأعم بسبب اختلاف الأحكام النحوية في الأساليب العربية، فاستعان النحويون بوجوه صحيحة من العربية في توجيه القراءات، وقاموا بالاستشهاد لهذه القراءات بأشعار العرب وأقوالها⁽²²⁾.

وقد أسهمت كتب معاني القرآن وإعرابه التي ألفها النحويون في توجيه القراءات وتعليلها وإعرابها والاحتجاج لها؛ إذ استعانوا بالإعراب في تفسير القرآن وبيان معانيه وتوجيه قراءاته، وبدأ التأليف في معاني القرآن منذ القرن الثاني الهجري، ومن النحويين الذين ألفوا فيه: أبو جعفر الرؤاسي (ت 170هـ) ويونس بن حبيب البصري (ت 182هـ)، والكسائي، وأبو مفيد مؤرج السدوسي (ت 195هـ)، ومحمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت 206هـ)، والفراء، وأبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ)، والأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة، وأبو حاتم السجستاني (ت 255هـ)، وأبو العباس المبرد (ت 285هـ)، وأبو العباس أحمد بن يحيى المعروف بثعلب (ت 291هـ)، وأبو إسحاق الزجاج، وأبو جعفر النحاس (ت 338هـ) وغيرهم⁽²³⁾.

ثم خصّ النحويون توجيه القراءات بالتأليف في القرن الثالث، ومن الكتب التي ألفوها حتى نهاية القرن الرابع⁽²⁴⁾:

أ - (وجوه القراءات): لابن قتيبة، ذكره في كتابه (تأويل مشكل القرآن)⁽²⁵⁾.

ب - (احتجاج القراءة): لأبي العباس محمد بن يزيد للمبرد⁽²⁶⁾.

ت - (احتجاج القراء): لأبي بكر بن السراج (ت 316هـ)⁽²⁷⁾.

ث - (الاحتجاج للقراء): لابن درستويه (ت 347هـ) ⁽²⁸⁾.
 ج - (إعراب القراءات السبع وعللها) ⁽²⁹⁾: لابن خالويه، وله أيضاً:
 (الحجة في القراءات السبع) ⁽³⁰⁾، و(مختصر شواذ ابن
 خالويه) ⁽³¹⁾.

ح - (معاني القراءات): لأبي منصور الأزهري ⁽³²⁾.
 خ - (الحجة للقراء السبعة): لأبي علي الفارسي ⁽³³⁾.
 د - (المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات السبع وعللها
 وحججها): لابن جني ⁽³⁴⁾.

ولم يكن جهد النحويين في توجيه القراءات مقصوداً على ما
 أفردوه بالتأليف بل هو ظاهر في كتبهم، ففي (كتاب) سيبويه،
 و(المقتضب) للمبرد، و(الأصول في النحو) لابن السراج قراءاتٌ
 كثيرةٌ دافع عنها النحويون ووجهوها.

ومن الأمثلة على أن النحويين أعملوا أذهانهم وفرغوا أنفسهم،
 وأشغلوها بالقراءات وتوجيهها منذ وقت مبكر ما ورد عن عيسى بن
 عمرو وأبي عمرو بن العلاء أنهما «يقرآن: ﴿يَجِبَالُ أَوَّي مَعَهُ وَالطَّيْرُ﴾» ⁽³⁵⁾
 بالنصب ⁽³⁶⁾، ويختلفان في التأويل، كان عيسى يقول: على النداء
 كقولك: (يا زيدُ والحارثُ)، وأبو عمرو يقول: لو كانت على النداء
 لكانت رفعاً، ولكنها على إضمار: (وسخرنا الطير) كقوله على إثر
 هذا: (وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ) أي: سخرنا الريح ⁽³⁷⁾.

ومن الكتب التي وردت فيها توجيهات للقراءات: كتاب سيبويه،
 كما في قوله: «وسألت الخليل عن قوله جل ذكره: ﴿وَلِإِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ
 أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاتَّقُونِ﴾» ⁽³⁸⁾، فقال: إنما هو على حذف اللام،

كأنه قال: (ولأن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاتقون)، وقال: ونظيرها: ﴿لَا يَلْفِ قُرَيْشٌ﴾⁽³⁹⁾؛ لأنه إنما هو: لذلك فليعبدوا، فإن حذف اللام من (أَنْ) فهو نصب، كما أنك لو حذف اللام من (لَا يَلْف) كان نصبا، هذا قول الخليل، ولو قرؤوها: (وَأَنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً) كان جيدا، وقد قرئ⁽⁴⁰⁾، ولو قلت: (جئتكَ إِنَّكَ تحب المعروف)، مبتدأ كان جيدا⁽⁴¹⁾.

ولم يكن توجيه القراءات مقصوراً على القراءات المشهورة بل وجَّهوا القراءات الشاذة وهو أولى وأقوى؛ إذ دافعوا عن لغة القراءة الشاذة التي كانت محل تغليط من قبل بعض العلماء حتى أُلِّف في ذلك ابن جني كتابه (المحتسب)، ومما قاله في مقدمته: «وضرباً تعدى ذلك، فسمَّاه أهل زماننا شاذاً؛ أي: خارجاً عن قراءة القراء السبعة المقدم ذكرها، إلا أنه مع خروجه عنها نازع بالثقة إلى قرائه، محضوف بالروايات من أمامه وورائه، ولعله - أو كثيراً منه - مساو في الفصاحة للمجتمع عليه، نعم، وربما كان فيه ماتلُفٌ صنَّعته، وتغنَّفٌ بغيره فصاحته، وتمطَّوه قوى أسبابه، وترسَّبه قَدَمُ إعرابه؛ ولذلك قرأ بكثير منه مَنْ جاذب ابن مجاهد عنان القول فيه، وما كَنَه عليه، ورادَّه إليه؛ كأبي الحسن محمد بن أحمد بن شَنْبُوذ (ت 354هـ)، وأبي بكر محمد بن الحسن بن مَقْسَم، وغيرهما.... لكنَّ غرضنا منه أن نُري وجه قوة ما يسمى الآن شاذاً، وأنه ضاربٌ في صحة الرواية بِجِرائه، آخذٌ من سَمَتِ العربية مهلة ميدانه....»⁽⁴²⁾، وألَّف قبله ابن خالويه كتابه: (مختصر شواذ القرآن)، وفي كتب النحو توجيهات كثيرة لقراءات شاذة.

2 - الاحتجاج بالقراءات القرآنية في الأحكام النحوية:

جعل النحويون الاحتجاج بالقرآن وقراءاته أصلاً لتقعيدهم، قال السيوطي: «أما القرآن فكل ما ورد أنه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية، سواء كان متواتراً، أم آحاداً، أم شاذاً، وقد أطبق الناس على الاحتجاج بالقراءات الشاذة في العربية إذا لم تخالف قياساً معروفاً، بل ولو خالفته يحتج بها، في مثل ذلك الحرف بعينه، وإن لم يجز القياس عليه، كما يحتج بالمجمع على وروده ومخالفته القياس في ذلك الوارد بعينه، ولا يقاس عليه، نحو: (استحوز، ويأبى)، وما ذكرته من الاحتجاج بالقراءة الشاذة لا أعلم فيه خلافاً بين النحاة، وإن اختلف في الاحتجاج بها في الفقه»⁽⁴³⁾.

وأطبق النحويون منذ القديم على الاحتجاج بالقرآن وقراءاته، واتخذوا القراءات دليلاً لهم في إثبات القواعد النحوية بل اعتمدوا على بعض القراءات الشاذة والضعيفة، وجعلوها مصدراً من مصادر احتجاجهم إلى جانب الشعر وكلام العرب، وهو أصل من أصول التقعيد في النحو العربي فلا تكاد تجد كتاباً نحولم يستدل بالقراءات القرآنية متواترها وشاذها، وبنوا عليها قواعدهم، وأول من نراه اعتمد على القرآن الكريم وقراءاته في الاستشهاد والتمثيل والتقعيد، وطوّع مقاييسه وقواعده لها: سيبويه، ومن أمثلة ذلك عنده قوله: «وزعم الخليل - رحمه الله - أن بعضهم قرأ⁽⁴⁴⁾: (وَمَنْ تَقَنَّتْ مِنْكَ لِلَّهِ وَرَسُولِهِ)⁽⁴⁵⁾، فجعلت كصلة (التي) حين عنيت مؤنثاً، فإذا ألحقت التاء في المؤنث ألحقت الواو والنون في الجميع»⁽⁴⁶⁾، فقام على إحقاق الواو والنون في الجمع على إحقاق التاء في المؤنث.

ومن الأمثلة على استخدام النحويين القراءات القرآنية في تأييد رأيهم والاحتجاج بها على إثبات القواعد أنهم أجازوا⁽⁴⁷⁾ دخول اللام على فعل المخاطب بناء على القراءة⁽⁴⁸⁾ (فَبِذَلِكَ فَلتَفَرَّحُوا)⁽⁴⁹⁾.

3 - أن تعلمهم النحو إنما كان لضبط القراءة وخدمة

القرآن الكريم:

ولذا يوجد عددٌ كبيرٌ من النحويين الأوائل كانوا قرّاء، بل منهم من كان من القراء السبعة كأبي عمرو بن العلاء وعلي بن حمزة الكسائي الذي يقول: «حداني على النظر في النحو أني كنت أقرأ على حمزة الزيات فتمرُّ بي الحجة ولا أتجه لها ولا أدري ما الجواب فيها....»⁽⁵⁰⁾، ومن النحويين القراء: نصر بن عاصم⁽⁵¹⁾ (ت89هـ)، وعبدالله بن أبي إسحاق⁽⁵²⁾، ويحيى بن يعمر⁽⁵³⁾، وعيسى بن عمر الثقفي⁽⁵⁴⁾، والخليل بن أحمد الفراهيدي⁽⁵⁵⁾ (ت170هـ)، وأبوزكريا الفراء⁽⁵⁶⁾، وأبو حاتم السجستاني⁽⁵⁷⁾، ومن القراء النحويين: هارون بن موسى الأعور⁽⁵⁸⁾ (ت170هـ).

المبحث الثاني: دوافع اعتراض النحويين على القراءات القرآنية

1 - أن القراءات القرآنية في عصر النحويين القدامى لم تُجَمَّع في مصنّف، ولم تكن واضحة المعالم والتقسيمات، ولا محدّدة الأركان، ولم يكن أمر الصحيح والشاذّ ظاهراً بيّناً، ولم يُعرف القراء السبعة ولا طبقات القراء، وهذه المسائل لم تظهر إلا على يد ابن مجاهد الذي دوّن القراءات السبعة في كتابه: (السبعة في القراءات)، ولاقى عمله قبولاً عند علماء القراءات، ورواجاً كبيراً عند جمهور الأمة، والقراءة الشاذة عنده هي كل ما خرج عما يراه في الغالب عن اثنين من السبعة، أو فقدت أحد شروط القراءة الصحيحة⁽⁵⁹⁾؛ والمازني وابن قتيبة وغيرهم من النحويين المتقدمين لا يعرفون ابن مجاهد ولا (الشاطبية) ولا (طيبة النشر) فكيف نلزمهم ما لا يلزمهم؟ وكيف نحاكمهم إلى أمر حصل بعدهم ولم يصلهم خبره؟ فالقراءات في عصرهم لم تكن مستقرة، وكان زمن فحصها وتمحيصها، وثمّت قراءات كثيرة وصفت بالشذوذ من لدن القراء والمفسرين ثم صارت عند ابن مجاهد متواترة مقبولة. ثم إن مصطلح التواتر وشروطه الذي نحاكمهم إليه لا يعرفونه ولم يكن معمولاً به في عصرهم، وليس من الإنصاف أن نحاكمهم إلى مصطلح ومنهج وقواعد أنشأها من بعدهم، فشروط القراءة وُضعت بعدهم، وكيف يسوغ لقائل أن يقول: إن المبرد أو الزجاج قد أنكر قراءة قرآنية متواترة، ومصطلح التواتر لم يظهر إلا في القرن السابع الهجري، وإنما كانت القرون الأولى تستعمل مصطلحات من قبيل (الاستفاضة) و(الشهرة) و(الإجماع)⁽⁶⁰⁾.

والقراءات في ذلك الوقت كثيرة لا تعد ولا تحصى، ولم يصلنا منها إلا ما اشتهر وذاع، وكثرت الاختيارات القرآنية، واشتهر بعد ابن مجاهد: اختيار ابن الجزري (ت 833هـ) باختياره القراءات الثلاث المتممة للعشر، وهي قراءة أبي جعفر المدني ويعقوب الحضرمي وخلف العاشر (ت 229هـ).

2 - أن الاعتراض على القراءات القرآنية كان سائداً في تلك الحقبة حتى عند القراء والمفسرين، فهذا ابن مجاهد الذي سبّع القراءات ورواها وأفتى عمره فيها لحنّ بعض القراء، ونسب الغلط والخطأ في كتابه إليهم في أكثر من 30 موضعاً⁽⁶¹⁾ بل أنكر في كتابه بعض القراءات التي رواها كما في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قُضِيَ أَمْرٌ فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾⁽⁶²⁾، غلط ابن مجاهد قراءة ابن عامر (فَيَكُونُ) بالنصب⁽⁶³⁾، ومن الأمثلة: القراءة الواردة في قوله تعالى⁽⁶⁴⁾: (وَيَهْلِكُ الْحَرثُ وَالنَّسْلُ)⁽⁶⁵⁾ بفتح الياء واللام ورفع الكاف؛ حيث غلطها ابن مجاهد، وتعقبه ابن جني بقوله: «فإذا كان الحسن (ت 110هـ) وابن أبي إسحاق إمامين في الثقة وفي اللغة؛ فلا وجه لدفع ما قرأ به، لاسيما وله نظير في السماع»⁽⁶⁶⁾.

واعترض ابن جرير الطبري (ت 110هـ) على قراءات كثيرة، منها: رده قراءة النصب، وهي قراءة عاصم في (تَجَارَةً) من قوله تعالى: ﴿وَأَدْنَىٰ أَلَّا تَرْتَابُوا إِلَّا أَن تَكُونَ تَجَرَّةً حَاضِرَةً﴾⁽⁶⁷⁾ حيث قرئت (تَجَارَةً حَاضِرَةً) بالرفع والنصب⁽⁶⁸⁾، وابن جرير لا يستجيز القراءة بغير الرفع في الكلمتين، ويعترض على قراءة النصب⁽⁶⁹⁾، وعلق ابن

الجزري على رأي الطبري في قراءة ابن عامر في قوله تعالى: (وَكَذَلِكَ زَيْنٌ لِكَثْرٍ مِنَ الْمُشْرِكِينَ قَتَلَ أَوْلَادَهُمْ شُرَكَائِهِمْ) ⁽⁷⁰⁾ فقال: «وأول من نعلمه أنكر هذه القراءة وغيرها من القراءات الصحيحة وركب هذا المحذور ابن جرير الطبري بعد الثلاثمائة، وقد عد ذلك من سقطات ابن جرير» ⁽⁷¹⁾، ومن الأمثلة على نقده القراءات المخالفة للمصحف قوله: «وأما قوله: ﴿وَعَلَى الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةٌ طَعَامُ مَسْكِينٍ﴾ ⁽⁷²⁾ فإن قراءة كافة المسلمين: ﴿وَعَلَى الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ﴾ وعلى ذلك خطوط مصاحفهم، وهي القراءة التي لا يجوز لأحد من أهل الإسلام خلافها لنقل جميعهم تصويب ذلك قرناً عن قرن، وكان ابن عباس يقرأها ⁽⁷³⁾ فيما روي عنه: (وعلى الذين يطوقونه) ⁽⁷⁴⁾، ومن الأنفاظ التي حكّم بها على بعض القراءات والروايات: «لا أستجيز القراءة بها» ⁽⁷⁵⁾، وهو لفظ أطلقه على قراءات صنّفها من بعده بأنها سبعية أو عشرية وليست شاذة.

وظاهرة نقد القراءات موجودة عند القراء السبعة، وكانوا يلحّنون ويخطّئون بعضهم، وقد لحّن أبو عمرو بن العلاء قراءة نافع ⁽⁷⁶⁾ في قوله تعالى: (أَتَحَاجُّونِي) ⁽⁷⁷⁾ بنون خفيفة، وكسر النون ⁽⁷⁸⁾ في قوله ⁽⁷⁹⁾: (فَبِمَا تَبَشِّرُونَ) ⁽⁸⁰⁾.

وهي سائدة عند المحدثين والفقهاء، فشريح القاضي (ت78هـ) يلحّن القراءة الواردة في قوله تعالى: ﴿بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ﴾ ⁽⁸¹⁾ بضم التاء (عَجِبْتُ)، ويقول: «إن الله لا يعجب من شيء، إنما يعجب من لا يعلم» ⁽⁸²⁾.

وأبو عبيد المحدث الفقيه (ت224هـ) رد ⁽⁸³⁾ قراءة أبي عمرو ⁽⁸⁴⁾ (لِيَهَبَ لَكَ غُلَامًا زَكِيًّا) ⁽⁸⁵⁾، وأنكر قراءته ⁽⁸⁶⁾ في رفع

(أَمْرَاتُكَ) على البديل في قوله تعالى⁽⁸⁷⁾: ﴿وَلَا يَلْنَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا أَمْرَانَا﴾⁽⁸⁸⁾، وفي قوله تعالى: ﴿وَإِذْ وَعَدْنَا مُوسَىٰ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً﴾⁽⁸⁹⁾ قرأها أبو عمرو (وَعَدْنَا)⁽⁹⁰⁾، وقرأها عامة القراء (وَأَعَدْنَا)، وأنكر أبو عبيد قراءتهم، وحجته: أن المواعدة تكون من البشر، فأما الله عز وجل فإنما هو المنفرد بالوعد والوعيد⁽⁹¹⁾.

وكان أبو بكر بن عياش الفقيه المحدث المقرئ (ت 193هـ) يقول: «قراءة حمزة عندنا بدعة»⁽⁹²⁾، والإمام أحمد بن حنبل (ت 241هـ) كره قراءة حمزة لما فيها من طول المد، وقال عنها: «لا تعجبني»⁽⁹³⁾، ولما فيها من الإمالة، قال لما ذُكرت عنده: «أنا أكرهها، قيل له: وما تكرهه منها؟ قال: هذا الإدغام والإضجاع الشديد»⁽⁹⁴⁾، بل وصل أن عامة الناس أنكرت بعض القراءات كما فعل أهل المدينة لما حجَّ المهدي قدَّم الكسائي يصلي بالمدينة، فهَمَزَ، فأنكر عليه أهل المدينة، وقالوا: إنه ينبُرُ في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، بالقرآن⁽⁹⁵⁾.

والنحويون إنما نهجوا ذلك تأثراً بالقراء والمفسرين والمحدثين والفقهاء الذين وَرَدَ عنهم ذلك في مواضع كثيرة، والتضعيف سرى إلى النحويين من طريقهم.

3 - أنهم قالوا في بعض القراءات ما قالوه؛ لأنهم يرون أن بين القرآن والقراءات تبايناً وتغايراً، والنحويون لم يجادلوا في الاحتجاج بالقرآن ولم يخضعوه لأقيستهم، فهو أصل عندهم، لكنهم تحدثوا عن طرق أدائه وبينهما فرق، والقرآن والقراءات - كما يقول الزركشي - حقيقتان متغايرتان⁽⁹⁶⁾، «فالقرآن

هو الوحيُّ المنزَّل على محمد، صلى الله عليه وسلم للبيان والإعجاز، والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتابة الحروف، أو كيفيتها من تخفيف وتثقيل وغيرهما»⁽⁹⁷⁾.

والنحويون فيما يظهر من منهجهم وأسلوب تعاملهم مع القراءات لا يرون أن القرآن والقراءات القرآنية يمثلان حقيقة واحدة، فحقيقة القرآن عندهم تختلف عن حقيقة القراءات القرآنية، ومما يدل على ذلك أن سيبويه مثلاً عندما يستشهد بالقرآن يقول: (قال تعالى) أو (قوله تعالى)، أما إذا كان يستشهد بقراءة فإنه يعبر عنها بقوله: (قراءة أهل الحجاز)⁽⁹⁸⁾ أو (أهل الكوفة)⁽⁹⁹⁾ أو (أهل المدينة)⁽¹⁰⁰⁾ أو (أهل مكة)⁽¹⁰¹⁾ أو نحوها.

وقضية التواتر في القراءات لم تكن محل نقاش عند النحويين، ولم يتحدث عنها أحدٌ في عصرهم، وبالنظر إلى هذه القضية كما يراها علماء القراءة في التواتر، فالذي يظهر أن النحويين لا يرون أن القراءات متواترة عن النبي صلى الله عليه وسلم، والنقد الموجّه لبعض القراءات هو نقد لوجه قراءة معينة، وإذا كان القرآن متواتراً فإن القراءات غير متواترة، وهو مذهب جمع من العلماء⁽¹⁰²⁾ منهم: الطوفي (ت 716هـ)، ومما قاله: «واعلم أن بعض مَنْ لا تحقيق عنده ينفر من القول بعدم تواتر القراءات، ظناً منه أن ذلك يستلزم عدم تواتر القرآن، وليس ذلك بلازم، لما ذكرناه أول المسألة، من الفرق بين ماهية القرآن والقراءات، والإجماع على تواتر القرآن»⁽¹⁰³⁾، ويقول الزركشي عن قراءة ابن عامر: «والتحقيق أنها متواترة عن الأئمة السبعة، أما تواترها عن النبي صلى الله عليه وسلم، ففيه

نظر؛ فإن إسناده الأئمة السبعة بهذه القراءات السبعة موجود في كتب القراءات، وهي نقل الواحد عن الواحد لم تكمل شروط التواتر في استواء الطرفين والواسطة⁽¹⁰⁴⁾، وسند القراء السبعة ليس فيه تواتر بالنقل إلى الرسول عليه الصلاة والسلام، بل هو من قبيل الآحاد، وينقل ابن مجاهد عن المقرئ عاصم قوله: «ما أقرأني أحد حرفاً إلا أبو عبد الرحمن السلمي (ت 74هـ)، وكان أبو عبد الرحمن قد قرأ على علي رضي الله عنه، وكنت أرجع من عند أبي عبد الرحمن، فأعرض علي زبّ بن حُبَيْش (ت 84هـ)، وكان زبّ قد قرأ على عبد الله ابن مسعود (ت 32هـ)»⁽¹⁰⁵⁾، فعاصم بن أبي النجود لم يذكر في رجاله إلا اثنين وهما: أبو عبد الرحمن السلمي وزبّ بن حُبَيْش، فهذا إسناده آحاد ولا يبلغ حدّ التواتر، ويقول أبو شامة: «وغاية ما بيديه مدعي تواتر المشهور منها كإدغام أبي عمرو، ونقل الحركة لورّش، وصلة ميم الجمع وهاء الكناية لابن كثير أنه متواتر عن ذلك الإمام الذي نسبت تلك القراءة إليه بعد أن يجهد نفسه في استواء الطرفين والواسطة إلا أنه بقي عليه التواتر من ذلك الإمام إلى النبي صلى الله عليه وسلم، في كل فرد فرد من ذلك، وهنالك تُسَكَّبُ العبرات، فإنها من ثم لم تنقل إلا آحاداً، إلا اليسير منها»⁽¹⁰⁶⁾.

وعند التأمل في الطرق التي أخذ عنها القراء يتبدى لي أن طرق القراءات وأدائها إنما نقلت إلى النحويين في ذلك الوقت بطريق الآحاد، ومما يدل على ذلك احتجاج كل قارئ من القراء على صحة قراءاته وتوجيهها وترجيحهم بعض القراءات، واعتقاد النحويين بعدم تواتر بعض القراءات التي اعترضوا عليها لا يستلزم منه القول بعدم تواتر القرآن، أما بعد الاتفاق على شروط القراءة

واختيار القراء فليس عندي شك بتواتر القراءات أصولاً وفرشاً، وأن القرآن المقروء بأي قراءة من القراءات المتواترة هو من الوحي المنزل على محمد صلى الله عليه وسلم، وأن القراءات المتواترة هي أبعاض القرآن وأجزاؤه.

4 - أن ردّهم القراءة قد يكون بسبب عدم ثبوتها عندهم أو لم يكن السند إليهم صحيحاً، ولم تبلغهم على وجه يرتضونه، وتجدهم في مواضع أخرى قبلوا قراءاتٍ وصفها غيرهم بالشذوذ وأجازوها واختاروها.

والوهم قد يكون من الراوي لا من القارئ، والنحوي إذا وصلته القراءة ولم يستطع معرفة مصدر اللحن أو الخطأ فإنه سيعترض عليها وربما نسب ما فيها من الوهم إلى الراوي، ومن الأمثلة الشاهدة على أن الوهم قد يكون من الراوي ما ورد في قوله: ﴿وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ﴾⁽¹⁰⁷⁾ في قراءة أبي عمرو⁽¹⁰⁸⁾ في إدغام الراء باللام، حيث قال أبو جعفر النحاس: «أبو عمرو أجل من أن يغلط في مثل هذا»⁽¹⁰⁹⁾، ويقول الزجاج: «وزعم بعض النحويين: أن الراء تدغم مع اللام فيجوز (ويغفر لكم)، وهذا خطأ فاحش، ولا أعلم أحداً قرأ به غير أبي عمرو بن العلاء، وأحسب الذين رووا عن أبي عمرو إدغام الراء في اللام غالطين، وهو خطأ في العربية؛ لأن اللام تدغم في الراء، والنون تدغم في الراء نحو: قولك: (هل رأيت)، و(من رأيت)، ولا تدغم الراء في اللام إذا قلت: (مُر لي بشيء)؛ لأن الراء حرف مكرر فلو أدغمت في اللام ذهب التكرير»⁽¹¹⁰⁾، ونسبتهم الوهم للراوي دليل على تنزيههم القراءات وتقديرهم لها ومعرفتهم بمكانة أبي عمرو وتحرجهم من ردّها، وتهيبهم من ذلك.

ومن ذلك قراءة (إلى بَارِئِكُمْ) ⁽¹¹¹⁾ حيث قرأ الجمهور بإظهار الكسرة على الهمزة ⁽¹¹²⁾، والرواية المشهورة عن أبي عمرو من طريق الدوري (ت 246هـ) أنه كان يختلس الحركة، ورواها السوسي (ت 261هـ) بالإسكان ⁽¹¹³⁾، يقول سيبويه: «وأما الذين لا يُشبعون فيختلسون اختلاسا، وذلك قولك: (يُضْرِبُهَا)، و(من مَأْمَنِكَ)، يُسْرِعُونَ اللفظ، ومن ثمَّ قرأ أبو عمرو: (إلى بَارِئِكُمْ)، ويدلك على أنها متحركة قولهم: (مِنْ مَأْمَنِكَ)، فيبيِّنون النونَ، فلو كانت ساكنة لم تحقِّق النون» ⁽¹¹⁴⁾، ويقول أبو علي الفارسي عنها: «فمن روى عن أبي عمرو الإسكان في هذا النحو فلعله سمعه يختلس فحسبه لضعف الصوت به والخفاء إسكاناً» ⁽¹¹⁵⁾، فقراءة الإسكان لم يصرِّح سيبويه وأبو علي برفضها لكنهما نسبا السهو والغلط وعدم الضبط إلى الراوي.

ومما يدل على أن النحوي قد تصله القراءة من غير رواياتها الذين ذكرهم ابن مجاهد ما ورد عند سيبويه في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا يَصْلِحْ أَمْرَنَا﴾ ⁽¹¹⁶⁾ حيث قال: «وزعموا أن أبا عمرو قرأ (يا صَالِحُ يَتَنَا)» ⁽¹¹⁷⁾ جعل الهمزة ياء ثم لم يقبلها واواً ⁽¹¹⁸⁾، فهذه الرواية من غير طريق الدوري والسوسي، وهما راويا أبي عمرو المشهوران والموثقان لدى ابن مجاهد ومحققي القراءات، وهذا يومئ إلى أن القراءات في ذلك العصر قد كثرت رواياتها وحروفها، وكثر الخلط فيها.

5 - أن النحويين - فيما يظهر من موقفهم - يرون أن القراءة في بعض طرقها وأدائها اجتهداً ورأي من القراء، يقول ابن جني:

«وهذا يدل على أن بعض القراءة يُتخير بلا رواية، ولذلك نظائر»⁽¹¹⁹⁾.

ولا شك أن الأصل في القراءات الرواية، وهي طريقة وسنة متبعة، ولا مدخل للرأي والقياس في ثبوتها أو ردّها بيد أن القراء قالوا بالقياس في مواطن محددة وبضوابط معينة، ولجؤوا إلى القياس من باب الضرورة التي يركن إليها عند الحاجة، ووضعوا لذلك ضوابط، وإلى هذا أشار مكي بن أبي طالب (ت 437هـ) في آخر كتاب التبصرة بقوله: «فجميع ما ذكرناه في هذا الكتاب ينقسم ثلاثة أقسام: قسم قرأت به ونقلته، وهو منصوص في الكتب موجود، وقسم قرأت به، وأخذته لفظاً أو سماعاً، وهو غير موجود في الكتب، وقسم لم أقرأ به ولا وجدته في الكتب، ولكن قسته على ما قرأت به، إذ لا يمكن فيه إلا ذلك عند عدم الرواية في النقل والنص وهو الأقل»⁽¹²⁰⁾.

ومن منهج القراء: الاختيار في القراءة أي: يختار القارئ الحرف الذي يقرأ به من بين مروياته مجتهداً في ذلك، فالقارئ لا يخترع قراءاته أو يؤلفها من عند نفسه بل ينتخب وجوهاً ويختار من القراءات التي تلقاها من شيوخه، يقول نافع: «قرأت على سبعين من التابعين، فما اجتمع عليه اثنان أخذته، وما شك فيه واحد تركته، حتى اتبعت هذه القراءة»⁽¹²¹⁾.

ومما يدل على أن النحويين يرون وينظرون إلى القراءات على أنها رأي واجتهاد: أن كبار القراء منهم كعيسى بن عمر وأبي عمرو بن العلاء والكسائي كانوا يخطئون ما خالف فيه القارئ قواعد

اللغة، ولو كانوا يرون أن القراءة رواية لما تجرؤوا، وكذلك تعدد القراءات لللفظ الواحد يدل على أن القراء كانوا يجتهدون فيها، ومن ذلك قراءة ابن أبي إسحاق لقوله: ﴿أَلَا إِنَّهُمْ يَنْتُونُ صُدُورَهُمْ﴾ (122) قرأها بثلاثة ألفاظ (123)، وكذلك قوله: ﴿يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شَوْاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ﴾ (124) قرأها (وَنَحَس) بالحركات الثلاث في الحاء على التخيير (125)، والكسائي نوّن وكسر الدال في (ثمود) (126) من قوله تعالى: ﴿أَلَا بَعْدَ لَثَمُودَ﴾ (127)، وقال: «إنما أجريت الثاني لقربه من الأول؛ لأنه استقبح أن ينوّن اسماً واحداً ويدع التنوين في آية واحدة ويخالف بين اللفظين» (128)، وسئل أبو عمرو: «لم شددت قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ اللَّهَ قَادِرٌ عَلَى أَنْ يُزِيلَ آيَةَ﴾» (129)، وأنت تخفف (يُنْزَلُ) (130) في كل القرآن فقال: لقربه من قوله: ﴿وَقَالُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ آيَةٌ مِّن رَّبِّهِ قُلْ إِنَّ اللَّهَ قَادِرٌ عَلَى أَنْ يُزِيلَ آيَةَ﴾» (131).

ونجد كذلك أن بعض القراءات لها ملامح وسمات بارزة فمثلاً يغلب على قراءة عيسى بن عمر الميل إلى النصب حتى قال عنه أبو عبيد: «كان الغالب عليه حب النصب إذا وجد لذلك سبيلاً» (132)، وقال عنه ابن سلام الجمحي: «وكان عيسى بن عمر إذا اختلفت العرب فزع إلى النصب...» (133).

والنحويون عندما يردّون بعض القراءات القرآنية أو يرجحون غيرها عليها فإنهم لا يعتقدون قرآنيّتها بل يعتقدون أن هذه القراءة اجتهد من القارئ، وأن القراءة المرجوحة أقل رتبة من القراءة المقبولة عندهم، وهذا هو معنى الترجيح عندهم كما يظهر لكل متأمل في موقفهم.

وَأَنَّى لَخَادِمِ كِتَابِ اللَّهِ كَالنَّحْوِيِّينَ أَنْ يَضَعُ قِرَاءَةَ قُرْآنِيَّةٍ،
وَلَا يُمْكِنُ لِلْمَازِنِيِّ أَنْ يَقُولَ فِي قِرَاءَةِ⁽¹³⁴⁾ (مَعَاشَ)⁽¹³⁵⁾؛ «فَأَمَّا
قِرَاءَةُ مَنْ قَرَأَ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ: (مَعَاشَ) بِالْهَمْزِ فَهِيَ خَطَأٌ، فَلَا
يَلْتَفِتُ إِلَيْهَا، وَإِنَّمَا أَخَذْتُ عَنْ نَافِعِ بْنِ أَبِي نَعِيمٍ، وَلَمْ يَكُنْ يَدْرِي مَا
الْعَرَبِيَّةُ، وَلَهُ أَحْرَفُ يَقْرُؤُهَا لِحْنًا نَحْوًا مِنْ هَذَا»⁽¹³⁶⁾، وَلَا لِلْمَبْرَدِ أَنْ
يَقُولَ: «لَوْ صَلَّيْتُ خَلْفَ إِمَامٍ يَقْرَأُ⁽¹³⁷⁾ (مَا أَنْتُمْ بِمُصْرَخِيٍّ)⁽¹³⁸⁾
وَالَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ⁽¹³⁹⁾ (وَأَتَقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ)⁽¹⁴⁰⁾ لَأَخَذْتُ نَعْلِي
وَمَضَيْتُ»⁽¹⁴¹⁾، وَلَا لِلزَّجَاجِ أَنْ يَقُولَ كَذَلِكَ: «فَأَمَّا الْجَرَفِيُّ (الْأَرْحَامُ)
فَخَطَأٌ فِي الْعَرَبِيَّةِ لَا يَجُوزُ إِلَّا فِي اضْطِرَارِّ شَعْرِ، وَخَطَأٌ أَيْضًا فِي أَمْرِ
الدِّينِ عَظِيمٍ»⁽¹⁴²⁾، وَلَا لِأَبِي حَفْصَرِ النَّحَّاسِ الَّذِي قَالَ عَنْهَا: «وَقَالَ
بَعْضُهُمْ (وَالْأَرْحَامُ) قِسْمٌ، وَهَذَا خَطَأٌ مِنَ الْمَعْنَى وَالْإِعْرَابِ»⁽¹⁴³⁾،
فَلَا يُمْكِنُ أَنْ يُصَدِّرُوا هَذِهِ الْأَحْكَامَ إِلَّا لِأَنَّهُمْ يَرَوْنَ أَنَّ الْقِرَاءَةَ فِي
بَعْضِ طَرَفِهَا وَأَدَائِهَا وَالْفَاضِلُهَا رَأْيٌ وَاجْتِهَادٌ مِنَ الْقَارِئِ وَلَيْسَتْ
مَرْوُودَةً بِالسَّمْعِ، وَهَذَا يَدُلُّ عَلَى قَنَاعَتِهِمْ وَإِيمَانِهِمْ بِأَنَّ الْقِرَاءَاتِ
لَيْسَ كُلُّهَا سُنَّةٌ مَرْوُودَةٌ عَنِ الرَّسُولِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وَإِنَّمَا هِيَ
رَوَايَةٌ وَاجْتِهَادٌ.

6 - أَنَّ اعْتِرَاضَ النَّحْوِيِّينَ عَلَى بَعْضِ الْقِرَاءَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ بِسَبَبِ
اعْتِدَادِهِمْ بِاللَّهْجَاتِ الْفَصْحَى وَبِالشَّائِعِ مِنَ اللُّغَاتِ وَعَدَمِ
قِرَاءَةِ الْقُرْآنِ بِغَيْرِهَا؛ وَذَلِكَ أَنَّ لُغَةَ الْقُرْآنِ بُنِيَتْ عَلَى لُغَةِ
الْعَرَبِ، وَقَدْ دَعَا الزَّرْكَشِيُّ إِلَى: «تَجَنُّبِ الْأَعَارِيبِ الْمَحْمُولَةِ عَلَى
اللُّغَاتِ الشَّاذَةِ فَإِنَّ الْقُرْآنَ نَزَلَ بِالْأَفْصَحِ مِنْ لُغَةِ قُرَيْشٍ»⁽¹⁴⁴⁾،
وَالْاِخْتِلَافُ فِي بَعْضِ الْقِرَاءَاتِ نَاتِجٌ عَنْ اخْتِلَافِ اللَّهْجَاتِ، وَقَدْ
دَأَّبَ النَّحْوِيُّونَ عَلَى وَصْلِ الْقِرَاءَاتِ وَحَمَلُهَا عَلَى لَهْجَاتِ الْعَرَبِ؛

فلذا نجد عندهم الإشارة إلى لغات العرب، والقراءات هي «المرآة الصادقة التي تعكس الواقع اللغوي الذي كان سائداً في شبه الجزيرة قبل الإسلام، ونحن نعتبر القراءات أصل المصادر جميعاً في معرفة اللهجات العربية؛ لأن منهج علم القراءات في طريقة نقلها يختلف عن كل الطرق التي نقلت بها المصادر الأخرى كالشعر، والتنزيل يختلف عن طرق نقل الحديث» (145).

والاعتداد بلغة العرب واستعمالها في الحكم على القراءات واردٌ عن النحويين وغيرهم، ومن ذلك قراءة ابن عامر في قوله: ﴿يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ﴾ (146) قرأها (بِالْغَدَاةِ) (147)، ولحن أبو عبيد (ت 224هـ) قراءته؛ لأن الأشهر في استعمال (غدوة) عند العرب أنها معرفة (علم جنس) فلا تدخل عليها (أل)، وقال: «إنما نرى ابن عامر والسلمي قرأ تلك القراءة اتباعاً للخط، وليس في إثبات الواو في الكتاب دليل على القراءة بها؛ لأنهم كتبوا الصلاة والزكاة بالواو (الصَّلَاةُ) و(الزَّكَاةُ)، ولفظهما على تركها» (148)، فأبو عبيد اعترض على قراءة ابن عامر؛ لأنها ليست على الأشهر في لغة العرب واستعمالها.

7 - وجود عدد من القراء الذين لم يبلغوا درجة الضبط والإتقان هو الذي دفع العلماء إلى وضع شرط موافقة القراءة لوجه من وجوه اللغة العربية؛ صيانة لكتاب الله من اللحن، وهذا الضعف في الضبط هو الذي دفع النحويين إلى تضعيف مجموعة من القراءات القرآنية التي لم تتفق مع مقاييسهم وقواعدهم التي وضعوها استنباطاً من كلام العرب.

وابن مجاهد جعل معرفة الإعراب معياراً للمفاضلة بين القراء، وقسّم طبقات المقرئين المعربين إلى أربعة، وقال عن أدناهم وهو أقلهم بَصْراً بالعربية: «ومنهم من يؤدي ما سمعه ممن أخذ عنه ليس عنده إلا الأداء لما تعلم، لا يعرف الإعراب، ولا غيره فذلك الحافظ فلا يلبث مثله أن ينسى إذا طال عهده فيضيع الإعراب؛ لشدة تشابهه وكثرة فتحه وضمه وكسره في الآية الواحدة؛ لأنه لا يعتمد على علم بالعربية ولا بَصْرٍ بالمعاني يرجع إليه وإنما اعتماده على حفظه وسماعه»⁽¹⁴⁹⁾، وابن جني يقول عن القراء: «ولم يؤت القوم في ذلك من ضعف أمانة، لكن أتوا من ضعف دراية»⁽¹⁵⁰⁾.

فالنحويون يعرفون للقراءات حقها وقدرها، ولم يغِبْ عنهم تبجيلها وتقديرها، وعنايتهم ودقَّتْهم في هذا الشأن جعلتهم ينتقدون القراءة التي لم تثبت لديهم بما تقوم به الحجة.

والرواة في ذلك الوقت لم يُتَبَيَّن وضعهم، ولم يعرف حالهم، ولم تظهر كتب الجرح والتعديل، وعُرف عن بعض الرواة والقراء الضعفُ وعدمُ الضبط⁽¹⁵¹⁾، وهذا دعا النحويين إلى التثبت والتحري فيما ينقل إليهم من القراءة، ولا يقبلون بأي قراءة لم يعرف قارئها ولا روايها.

8 - أن نقد النحويين وتضعيفهم موافق لشروط علماء القراءة وهو: «موافقة العربية ولو بوجه»، وإنما اعترض عليها النحوي؛ لأنه يرى أنها خالفت رأيه الذي يعتمد عليه ويميل إليه، يقول ابن الجزري: «كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه، ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالاً وصح سندها، فهي القراءة

الصحيحة التي لا يجوز ردها ولا يحل إنكارها، بل هي من الأحرف السبعة التي نزل بها القرآن ووجب على الناس قبولها" ثم قال: «وقولنا في الضابط (ولو بوجه) نريد به وجهاً من وجوه النحو، سواء كان أفصح أم فصيحاً مجمعاً عليه، أم مختلفاً فيه اختلافاً لا يضر مثله إذا كانت القراءة مما شاع وذاع وتلقاه الأئمة بالإسناد الصحيح»⁽¹⁵²⁾.

واللغة هي المؤثرة في القراءات، وكبار القراء كانوا ينظرون إلى هذا ويراعونه في قراءتهم واختيارهم، ومن ذلك ما روي عن يونس أنه قال: «مضيت إلى عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي فقلت له: كيف تقرأ: ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصْرُ﴾»⁽¹⁵³⁾؟ فقال: (فَإِذَا بَرَقَ الْبَصْرُ)، وفتح الراء⁽¹⁵⁴⁾، فقممت من عنده إلى أبي عمرو فقال: من أين بك؟ قلت: من عند عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، سألته كيف تقرأ: ﴿فَإِذَا بَرَقَ الْبَصْرُ﴾؟ فقال: (فَإِذَا بَرَقَ الْبَصْرُ) بفتح الراء، فقال أبو عمرو: وأين يراد به؟ يقال: بَرَقَتِ السماء وبرَقَ النبات وبرَقَتِ الأرض، فأما البصر فبرق، كذا سمعنا⁽¹⁵⁵⁾، فأبو عمرو بن العلاء جعل لغة العرب حكماً في صحة القراءة، وهذا يدل على أن اللغة مؤثرة في الحكم على القراءة عند النحويين.

ومن الشواهد على ذلك أن محمد بن إدريس الدنداني قال: «سمعت نصيراً يقول: أصبح الكسائي يوماً محزوناً كثيراً فقلنا له: ما قصتك؟ قال: أصحبت وقيداً ساهراً بآية قرأتها. قلنا: ما هي؟ قال: إن قرأت: (والليل إذا يسري)⁽¹⁵⁶⁾، خالفت أصحاب محمد؛ لأن عثمان - رضي الله عنه - جمع أصحاب رسول الله صلى الله عليه

وسلم، على ما في هذا المصحف، وإن أنا قرأت (يَسْرَ) بلاياء فقد نَقَصْتُ، فما أدري ما أصنع؟ قال: فأتاه أعرابي يكنى أبا الدينار، وكانت له عنده وظيفة، فقال له الكسائي: يا أبا الدينار، أقرأ من القرآن شيئاً؟ قال: أقرأ بعلم، قال له: اقرأ: (والفجر)، فابتدأ يقرأ: ﴿وَالْفَجْرِ ۝١ وَلَيْلٍ عَشْرِ ۝٢ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ ۝٣ وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ ۝١٥٧﴾ (157) قال: فَسُرِّيَ عَنِ الْكَسَائِيِّ (158) ما كان فيه من الغم» (159).

والنحويون تعاملوا مع القراءات مثلما يتعاملون مع الشواهد الشعرية فهي لا تخرج عن كونها تمثل لغة من لغات العرب، والتفضيل بين القراءات من منظور اللغة وفصاحتها كثير عند علماء القراءة والمصنفين فيها، ومن ذلك ما نقله الزركشي عن مكي بن أبي طالب أنه قال: «وقد اختار الناس بعد ذلك وأكثر اختياراتهم إنما هو في الحرف إذا اجتمع فيه ثلاثة أشياء: قوة وجه العربية، وموافقته للمصحف، واجتماع العامة عليه، والعامة عندهم هو ما اتفق عليه أهل المدينة وأهل الكوفة فذلك عندهم حجة قوية توجب الاختيار، وربما جعلوا العامة ما اجتمع عليه أهل الحرمين، وربما جعلوا الاعتبار بما اتفق عليه نافع وعاصم، فقراءة هذين الإمامين أولى القراءات وأصحها سنداً وأفصحها في العربية، ويتلوها في الفصاحة خاصة قراءة أبي عمرو والكسائي» (160)، والنحويون أحياناً لا يوجهون الضعف إلى القراءة بل إلى اللغة التي قرأ بها القارئ، ومن ذلك قول سيبويه: «وهذه لغة ضعيفة» أو «قليلة» (161).

9 - أن موقفهم المتشدد من القراءات نابع من عنايتهم بها واجتهادهم في ضبطها، والتثبت من صحتها.

ومن الأمثلة الشاهدة على ذلك ما رواه المازني عن الأخفش قال: «كان أمير في البصرة يقرأ على المنبر: (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ)»⁽¹⁶²⁾ بالرفع، فصرتُ إليه ناصحاً ومنبهاً فتهددني وأوعدني وقال: (تَلَحُّنُونَ أمراءكم؟) ثم عَزَلَ وتقلد محمد بن سليمان الهاشمي فكانه تلقَّنها من فيِّ المعزول، فقلت: هذا هاشمي نصيحته واجبة، فجبَّنتُ عنه، وخشيتُ أن يتلقاني بمثل ما تلقاني به الأول، ثم حملت على نفسي فأتيتها، فإذا هو في غرفة له وعنده أخوه والغلمان على رأسه، فقلت: هذا، وأومأت إلى أخيه، فنهض أخوه وتفرق الغلمان، فقلت أصلح الله الأمير، أنتم أهل بيت النبوة، ومعدن الرسالة والفصاحة وتقرأ: (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ) بالرفع⁽¹⁶³⁾ وهو لحن لا وجه له؟ فقال: جزاك الله خيراً قد نبَّهت ونصحت! فانصرف مشكوراً»⁽¹⁶⁴⁾.

والنحويون تابعوا المحدثين في نقد السند وتضعيفه ولم ينكر عليهم أحد في عصرهم، وقد تحدث ابن مجاهد عن ذلك في مقدمة السبعة حيث قال: «وأما الآثار التي رويت في الحروف فكالآثار التي رويت في الأحكام، منها المجتمع عليه السائر المعروف، ومنها المتروك المكروه عند الناس المعيب من أخذ به..... كذلك ما روي من الآثار في حروف القرآن منها المعرب السائر الواضح، ومنها المعرب الواضح غير السائر، ومنها اللغة الشاذة القليلة، ومنها الضعيف المعنى في الإعراب غير أنه قد قرئ به، ومنها ما توهَّم فيه فغلط به فهو لحن غير جائز عند من لا يبصر من العربية إلا اليسير، ومنها اللحن الخفي الذي لا يعرفه إلا العالم التحرير وبكلٍ قد جاءت الآثار في القراءات»⁽¹⁶⁵⁾.

10 - أن علماء القراءة يؤكدون أن العبرة ليس بمن تُعزى إليه القراءة بل العبرة بصحة القراءة، ويقول أبو شامة: «فلا ينبغي أن يُغترَّ بكل قراءة تُعزى إلى واحد من هؤلاء الأئمة السبعة ويطلق عليها لفظ الصحة، وأنها كذلك أنزلت إلا إذا دخلت في ذلك الضابط، وحينئذ لا ينفرد بنقلها مصنف عن غيره، ولا يختص ذلك بنقلها عنهم، بل إن نُقلت عن غيرهم من القراء فذلك لا يخرجها عن الصحة؛ فإن الاعتماد على اجتماع تلك الأوصاف، لا عمن تنسب إليه»⁽¹⁶⁶⁾.

ونقدُ النحويين بعض القراءات لم يكن عبثاً أو لهوى بل حملهم عليه نظرتهم للغة وفصاحتها، وعنايتهم بضبط القراءة والتثبت من صحتها، ثم إنه لم يرد عنهم أنهم ردّوا القراءة جملة، وإنما يردّون القراءة لورود ما هو أقوى وأصح سنداً ورواية فإذا صحّت عندهم القراءة احتجوا لها وقوّوها بما يملكون من أدلة وحجج.

وقد ظهر في أكثر من مثال أن النحوي ربما قرأ بقراءة تخالف ما يراه شيخه؛ لأنه يراها أصح، ومن ذلك ما ورد عن الفراء في قراءة شيخه الكسائي في قوله تعالى: ﴿قَالَ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا أَنْزَلَ هَؤُلَاءَ إِلَّا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ بَصَائِرَ﴾⁽¹⁶⁷⁾ برفع (عَلِمْتَ)⁽¹⁶⁸⁾ قال: «والفتح أحبُّ إلي، وقال بعضهم: قرأ الكسائي بالرفع، فقال: أخالفه أشد الخلاف»⁽¹⁶⁹⁾.

ومن النحويين من خالف مذهبه النحويّ اتباعاً للقراءة كما فعل الكسائي الذي تابع البصريين في رأيهم بأن ألف (كلا) و(كلتا) للتأنيث وأنها كألف (عصا) و(رحا)؛ ولذا يجوز إمالتها،

أما الكوفيون فمذهبهم أنها ألف تنثية وبناء على ذلك لا يجوز إمالتها⁽¹⁷⁰⁾، والكسائي قرأ بإمالتها في قوله: ﴿كَلَّمَ الْجَنَيْنَ ءَانَتْ أَكْهًا﴾⁽¹⁷¹⁾، والبصريون احتجوا بقراءته في إمالتها وقراءة حمزة⁽¹⁷²⁾.

11 - أنهم بشر، والبشر ليسوا بمعصومين، وهم مجتهدون، والمجتهد له عند الله الأجر إن أخطأ، وله الشكر والأجر إن أصاب، ثم إن النحويين المتأخرين صححوا هذا الاجتهاد وأقاموا العوج الواقع فيه، والأولى حملُ كلامهم في وصف القراءة بالخطأ أو القبح أو الرداءة بأنه ليس على ظاهر اللفظ بل مرادهم أن غير هذه القراءة أولى وأصح، وهذا هو منهج العلماء المعبرين والمفسرين الذين جاؤوا بعدهم، خاصة أن من النحويين الذين نقل عنهم التضعيف والاعتراض على القراءات من عرف بالصلاح والتقوى، أمثال المازني⁽¹⁷³⁾، والسيرافي⁽¹⁷⁴⁾، وغيرهم.

12 - أن القراءات التي ضعّفها النحويون القدامى أو ردّوها قليلةٌ إذا قيسَت بالقراءات التي استشهدوا بها واحتجوا لها.

ولو نظرنا إلى موقف ابن جني مثلاً لوجدنا أن القراءات التي ضعّفها أو شكك فيها قليلة جداً، ووردت في كتابيه (الخصائص)⁽¹⁷⁵⁾ و(المنصف)⁽¹⁷⁶⁾، لكنّه في (المحتسب) دافع وخرّج ووجّه القراءات واحتج لها، وخطأ ابن مجاهد في موقفه من القراءات الشاذة، وتعبّبه في عدة مواضع، ومن العبارات التي تكررت في هذا السياق: «هذا الذي أنكره ابن مجاهد عندي مستقيم جائز»⁽¹⁷⁷⁾.

وجماع القول في موقف النحويين الذين اشتغلوا بالنظر في القراءات وتوجيهها أنهم انقسموا قسمين:

1 - مَنْ نظر إلى القراءة المخالفة، ووجهها إلى الوجه الصحيح الذي يراه دون أن ينقص من شأن القراءة وصاحبها.

2 - مَنْ وقف من القراءة الموافقة موقف المؤيد، أما القراءة المخالفة لرأيه فإذا لم يجد لها توجيهاً وتخريجاً اعترض عليها وردّها.

والنحويون الذي سلكوا المنهج الأول أكثر من النحويين الذين سلكون المنهج الآخر، ونسبة التضعيف إلى النحويين بعامة حَيْفٌ، واتهامهم بعدم احترام القراءات مرفوض.

واتخذ النحويون القرآن بلا منازع مصدراً لهم عند استقراءهم ظواهر اللغة ووضعهم قواعدَها، وتوجيههم النقد لبعض القراءات لم يكن عبثاً أو لهوى بل حملهم عليه نظرهم للغة وفصاحتها، وعنايتهم بضبط القراءة والتثبت من صحتها، والقراءات التي نقدوها قليلة وفي أحرف معدودة ولا تقارن بالقراءات التي استشهدوا لها واحتجوا بها ولها، وأنه خان بعضهم قواعدَها، وتوجيههم النقد لبعض القراء باللحن أو الوهم أو الغلط أو مخالفة القياس، ويعد رأي شوقي ضيف فيهم هو الرأي المتزن المقبول الذي يصلح أن يكون حكماً وفيصلاً في العلاقة بين النحويين والقراء، ومما قاله في هذه المسألة: «وينبغي أن نعرف أن الفرّاء ومن تابعه من البصريين لم يكونوا يقصدون إلى الطعن على القراء من حيث هو، إنما كانوا يثبتون ويتوقفون في مواضع التوقف حين يعيهم أن يجدوا للقراءة الشاذة على عامة

القراء ما يسندها من كلام العرب.... ولعل في هذا ما يشهد شهادة قاطعة بأنه وأمثاله ممن كانوا يردون بعض القراءات التي لاتعدو حروفاً معدودة لم يكن دافعهم إلى ذلك الطعن والتنقص، إنما كان دافعهم الرغبة الشديدة في التحري والتثبت»⁽¹⁷⁸⁾.

الخاتمة:

الحمد لله الذي يسر وأعان، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، وعلى آله وصحبه ومن اقتدى بهداه، أما بعد: -

فقد تبين من خلال البحث والموازنة بين موقف النحويين القدامى من القراءات القرآنية وأقوال العلماء والباحثين جملة من النتائج، ومن أبرزها:

1 - أننا بحاجة إلى النظر في بعض القضايا ذات الصلة بتاريخ العلوم ومناقشتها في مضمار البحث بأدوات العلم ومناهج البحث بعيداً عن التصورات المسبقة التي تفتقر إلى الاستقراء والموضوعية.

2 - أن جهود النحويين القدامى في خدمة القراءات القرآنية جلية لا يسع أحد إنكارها؛ إذ أطبقوا على الاحتجاج بالقراءات القرآنية والاستشهاد بها؛ ولا غرور فعدد كبير من النحويين الأوائل كانوا قراءً.

3 - تطوّر علم توجيه القراءات القرآنية وارتسمت معالمه في كتب معاني القرآن وإعرابه، ثم أفرده النحويون بالتأليف، وبلغ ذروته على أيديهم كما عند: الأزهري، وابن خالويه، والفارسي، وابن جني.

4 - يقوم منهج النحويين القدامى في القراءات على الترجيح والتفضيل بين الوجوه القرائية، وهو منهج سلكه علماء ذلك العصر من المفسرين والفقهاء، وهو السائد في تلك الحقبة.

5 - أن موقف النحويين المتشدد من القراءات نابع من عنايتهم بالقراءات واجتهادهم في ضبطها والتثبت من صحتها.

6 - لم تكن القراءات في عصر هؤلاء النحويين واضحة المعالم والتقسيمات، ولا محددة الأركان، وليس من الإنصاف أن نحاكمهم إلى مصطلحات وقواعد وضعها من بعدهم، فشرط القراءة واختيار القراء ظهرت على يد ابن مجاهد، ومصطلح التواتر ظهر في القرن السابع.

7 - أن اعتراض النحويين على بعض القراءات نابع من مبدأ علماء القراءة الذين يرون أن العبرة ليس بمن تعزى إليه القراءة بل العبرة بصحة القراءة.

8 - أنهم قالوا ما قالوه في بعض القراءات بسبب عدم ثبوتها عندهم ولم تبلغهم على وجه يرتضونه، أو بسبب اعتدادهم باللهجات الفصحى وبالشائع من اللغات، أو أنهم يرون أن بين القرآن والقراءات تبايناً وتبايناً، وأن القراءات متواترة عن الأئمة السبعة، وليست عن النبي صلى الله عليه وسلم.

الهوامش

- (1) الإيضاح في شرح المفصل 479/2.
- (2) الاقتراح في أصول النحو 25.
- (3) دراسات لأسلوب القرآن الكريم 2/1.
- (4) المصدر السابق، 12/1، 19.
- (5) في أصول النحو 31.
- (6) البحث اللغوي عند العرب 30، 31.
- (7) نشرته مؤسسة الريان عام 1426هـ، وانظر كلامه ص 16.
- (8) من المقدمة هـ.
- (9) البحث منشور في مجلة كلية الآداب بجامعة بورسعيد، العدد الثامن، يوليو - 2016هـ.
- (10) هو أطلق عليها سبعة والزجاج معاصر لابن مجاهد وتوفي قبله فكيف نحاكمه إلى مصطلح وشروط وضعت بعده؟
- (11) انظر: البحث 623، 633.
- (12) في مجلة دراسات يمنية، العدد 80.
- (13) المقال 55، 60.
- (14) الرسالة نوقشت في كلية الدعوة وأصول الدين بجامعة أم القرى عام 1433-1434هـ.
- (15) الدفاع عن القراء ضد النحويين والمستشرقين، المقدمة ح.
- (16) نظرية النحو القرآني 23.
- (17) قراءة في كتاب: نظرية النحو القرآني للدكتور مكي الأنصاري، 145.
- (18) انظر: الإبانة عن معاني القراءات 87.
- (19) النشر في القراءات العشر 9.
- (20) البرهان في علوم القرآن 1/339.
- (21) تأويل مشكل القرآن 81، 82.
- (22) انظر: أثر القرآن في أصول مدرسة البصرة النحوية حتى أواخر القرن الثاني الهجري 65.
- (23) الفهرست 53، 54.
- (24) انظر: الجوانب الصوتية في كتب الاجتجاج للقراءات 19.
- (25) تأويل مشكل القرآن 115.

- (26) إنباه الرواة على أنباه النحاة 251/3.
- (27) إنباه الرواة على أنباه النحاة 149/3.
- (28) إنباه الرواة على أنباه النحاة 114/2.
- (29) نشرته مكتبة الخانجي في القاهرة عام 1413هـ - 1992م بتحقيق الدكتور عبدالرحمن العثيمين.
- (30) نشرته دار الكتب العلمية في بيروت عام 1420هـ - 1999م بتحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- (31) نشرته مكتبة المتنبي في القاهرة بتحقيق: برجستراسر.
- (32) نشر عام 1412هـ - 1991م بتحقيق الدكتور عيد مصطفى درويش، والدكتور عوض القوزي.
- (33) نشرته دار المأمون للتراث في دمشق عام 1404هـ - 1984م، بتحقيق بدر الدين قهوجي، وبشير حويجاني، ونشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب جزءاً من الكتاب بتحقيق الدكتور علي النجدي ناصف والدكتور عبدالحليم النجار والدكتور عبدالفتاح شلبي.
- (34) نشرته وزارة الأوقاف المصرية عام 1424هـ - 2004م بتحقيق علي النجدي ناصف، والدكتور عبد الحليم النجار.
- (35) سبأ: 10.
- (36) وهي قراءة العامة، انظر: النشر في القراءات العشر 2/ 349، معجم القراءات 341/7.
- (37) طبقات فحول الشعراء 20/1، 21، وانظر: طبقات النحويين واللغويين 41.
- (38) المؤمنون: 52.
- (39) قريش: 1.
- (40) قراءة سبعة قرأ بها: الكسائي وعاصم وحمزة انظر: السبعة 446، التيسير 159، النشر 328/2.
- (41) الكتاب 127/3.
- (42) المحتسب 32/1.
- (43) الاقتراح في علم أصول النحو 24.
- (44) قرأ بها الجحدري والأسواري ويعقوب برواية زيد ورَّوَّح، وقرأ بها شيبه ونافع وابن عامر في رواية. ورواها أبو حاتم عن أبي جعفر انظر: مختصر شواذ ابن خالويه 119، البحر المحيط 473/8، معجم القراءات 279/7.

(45) الأحزاب: 31.

(46) الكتاب 415/2، 416.

(47) معاني القرآن للفراء 469/1، المقتضب 44/2، الأصول في النحو 174/2.

(48) قرأ عثمان بن عفان وأبي بن كعب والحسن وأبو رجاء ومحمد بن سيرين والأعرج وأبو جعفر بخلاف والسلمي وقتادة والجحدري وهلال بن يساف والأعمش وعباس بن الفضل وعمرو بن فائد، انظر: المحتسب 313/1، النشر 2859/2، إتحاف فضلاء البشر 316.

(49) يونس: 58.

(50) مجالس العلماء، لأبي القاسم الزجاجي 203.

(51) «عرض القرآن على أبي الأسود، روى القراءة عنه عرضاً أبو عمرو وعبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، وروى عنه الحروف عون العقيلي ومالك بن دينار» غاية النهاية 293/2.

(52) «أخذ القراءة عرضاً عن يحيى بن يعمر ونصر بن عاصم، وروى القراءة عنه عيسى بن عمر الثقفي وأبو عمرو بن العلاء وهارون بن موسى الأعور» غاية النهاية 368/1.

(53) «عرض القراءة على ابن عمر وابن عباس وعلى أبي الأسود الدؤلي، وعرض عليه أبو عمرو بن العلاء وعبد الله بن أبي إسحاق» غاية النهاية 381/2.

(54) «عرض القرآن على عبد الله بن أبي إسحاق وعاصم الجحدري، وأثبت الحافظ أبو العلاء قراءته على الحسن ولا شك أنه سمع منه، وروى عن ابن كثير وابن محيصن حروفاً، وله اختيار في القراءات على قياس العربية، روى القراءة عنه أحمد بن موسى اللؤلؤي وهارون بن موسى وسهل بن يوسف وعبيد بن عقيل النحوي وعبد الملك بن قريب والخليل بن أحمد وشجاع البلخي» غاية النهاية 540/1.

(55) «روى الحروف عن عاصم بن أبي النجود وعبد الله بن كثير وهو من المقلين عنهما»، غاية النهاية 249/1.

(56) قال عنه الداني: «روى الحروف عن أبي بكر بن عياش وعلي بن حمزة الكسائي ومحمد بن حفص الحنفي، روى القراءة عنه سلمة بن عاصم ومحمد بن الجهم ومحمد بن عبد الله بن مالك وهارون بن عبد الله، انظر: غاية النهاية في طبقات القراء 371/2.

(57) «عرض على يعقوب الحضرمي، وهو من جلة أصحابه ويقال عرض على سلام الطويل وأيوب بن المتوكل وروى الحروف عن إسماعيل بن أبي أويس والأصمعي ومحمد بن يحيى القطعي وسعيد بن أوس وعبيد بن عقيل، وله اختيار في القراءة رويناه عنه"، غاية النهاية 289/1.

- (58) مذكور في تراجم النحويين، وقد وصفوه بالنحوي، انظر: نزهة الألباء 39، إنباه الرواة على أنباء النحاة 361/3، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة 321/2، غاية النهاية في طبقات القراء 303/2.
- (59) السبعة 87.
- (60) نحو القراءات القرآنية: دراسة دلالية 61.
- (61) انظر: السبعة 154، 169، 194، 262، 278، 409، 493، 495، 653، 692.
- (62) البقرة: 117.
- (63) السبعة 169.
- (64) البقرة: 205.
- (65) هي قراءة الحسن وابن أبي إسحاق وأبي حيوة وابن محيصن، انظر: المحتسب 121/1، إتحاف فضلاء البشر 201، البحر المحيط 330/2.
- (66) المحتسب 121/1.
- (67) سورة البقرة، الآية 282.
- (68) النصب قراءة عاصم، والرفع قراءة باقي السبعة، انظر: السبعة 193، التيسير 85،
- (69) جامع البيان 107/5.
- (70) الأنعام: 137.
- (71) النشر في القراءات العشر 264/2.
- (72) البقرة: 184.
- (73) قرأ بها ابن عباس وابن مسعود وعائشة وعكرمة وسعيد بن جبير ومجاهد، انظر: مختصر ابن خالويه 19، المحتسب 118/1، معجم القراءات 250/1.
- (74) جامع البيان 1.
- (75) جامع البيان 5/107، 13/196، 16/505.
- (76) السبعة 261، التيسير 104، الإقناع 640/1، النشر 259/2.
- (77) الأنعام: 80.
- (78) السبعة 367، التيسير 61، الإقناع 696/1، النشر 317/2.
- (79) الحجر: 54.
- (80) إعراب القرآن للنحاس 78/2، 383.
- (81) الصافات: 12.
- (82) معاني الفراء 384/2، وانظر: البحر المحيط 94/9.

- (83) المصدر السابق، إعراب القرآن 10/3.
- (84) التيسير 148، الإفتاح 680/1، النشر 302/2.
- (85) مريم: 19.
- (86) وهي قراءة ابن كثير أيضاً، انظر: السبعة 338، التيسر 125، الإفتاح 666/1، النشر 290/2.
- (87) هود: 81.
- (88) إعراب القرآن للنحاس 297/2.
- (89) البقرة: 51.
- (90) السبعة 155، جامع البيان 409/2.
- (91) البحر المحيط 321/1، الجامع لأحكام القرآن 98/2.
- (92) تهذيب التهذيب 28/3.
- (93) البرهان في علوم القرآن 320/1.
- (94) طبقات الحنابلة 75/1.
- (95) النهاية في غريب الحديث والأثر 7/5.
- (96) الخلاف في المسألة معروف، ومن الكتب التي ذكرت أقوال العلماء وآراءهم فيها: علوم القرآن بين البرهان والإتقان 224، ومقدمات في علم القراءات، 51/48، وإعجاز القراءات القرآنية، 14-18.
- (97) البرهان في علوم القرآن 318/1.
- (98) الكتاب 25/3، 26.
- (99) الكتاب 338/1.
- (100) الكتاب 520/3.
- (101) الكتاب 196/4.
- (102) مسألة تواتر القراءات فيها خلاف طويل بين العلماء، ولهم فيها مذاهب وأقوال، وممن ذهب إلى القول بعدم تواتر القراءات: الإمام الذهبي وأبو شامة المقدسي والزركشي والحافظ العراقي والرضي وقاسم بن قطلوبغا والسيوطي والشوكاني وشهاب الدين القسطلاني وابن عاشور وأحمد بن محمد الدمياطي وأحمد شكري من المعاصرين، وقد حاول بعض المعاصرين - ومنهم الدكتور حازم حيدر - الجمع بين الرأي القائل بالتواتر والرأي الذي يرى أنها آحاد وقال متعقباً الزركشي: «وقد خفي عليه أن القراءات المنسوبة لكل واحد من القراء إنما هي نسبة اصطلاحاً؛ بسبب دوام هذا الإمام على القراءة ولزومه لها واختياره إياها وإلا فكل أهل بلدة

كانوا يقرؤونها أخذوها أمماً عن أمم وجيلاً عن جيل ... ثم انحصار الأسانيد في طائفة لا يمنع مجيء القرآن عن غيرهم، فتلقّي الجَمّ الغفير عن مثله يحصل بهم التواتر الدائم في كل عصر» علوم القرآن بين البرهان والإتقان، 226، وانظر: مقدمات في علم الفراءات 50، 51، وكتاب قراءة في نحو الفراءات القرآنية: دراسة دلالية لنماذج، 50-74.

- (103) شرح مختصر الروضة 24/2.
- (104) البرهان في علوم القرآن 319/1.
- (105) السبعة 70/1.
- (106) المرشد الوجيز 392.
- (107) آل عمران: 31.
- (108) السبعة 121، الإفتاع 189/1، النشر 12/2.
- (109) إعراب القرآن 168/1.
- (110) معاني القرآن وإعراجه 398/1.
- (111) البقرة: 54.
- (112) السبعة 155، جامع البيان 363/1، الإفتاع 485/1، النشر 10/2.
- (113) النشر 212/2.
- (114) الكتاب 202/4.
- (115) الحجة للقراء السبعة 84/2.
- (116) الأعراف: 77.
- (117) ذكر ابن خالويه هذه القراءة عن أبي عمرو وعاصم في رواية، انظر: مختصر ابن خالويه 49، معجم القراءات 97/3.
- (118) الكتاب 338/4.
- (119) المحتسب 15/2.
- (120) التبصرة في القراءات السبع 736، وانظر: النشر في القراءات العشر 18/1، الإبانة عن معاني القراءات 49.
- (121) هود: 5.
- (122) وهي: 1 - (تَتَوْنِي) بالتاء وهي مضارع (اتنوني) على وزن (افعلول)، 2 - (يَتَوْنِي) على وزن (يفعول) 3 - (يُتَوْنِي) بتقديم النون على التاء، انظر: مختصر ابن خالويه 64، المحتسب 319/1، 320، البحر المحيط 122/6، 123، معجم القراءات 7-9/4.

- (123) الرحمن: 35.
- (124) ذكره أبو حيان ولم يذكر شيئاً عن حركة النون، البحر المحيط 10 / 65، وانظر: معجم القراءات 9/ 268، 269.
- (125) السبعة 337، جامع البيان 2/ 320، النشر 2/ 290.
- (126) هود: 69.
- (127) حجة القراءات لابن زنجلة 345.
- (128) الأنعام: 37.
- (129) السبعة 165، جامع البيان 2/ 92.
- (130) حجة القراءات 345.
- (131) تفسير الكشاف 3/ 348.
- (132) طبقات فحول الشعراء 1/ 19.
- (133) انظر قراءة نافع في: السبعة 278، جامع البيان 2/ 237.
- (135) الأعراف: 10.
- (136) المنصف 1/ 307.
- (137) انظر قراءة حمزة في: السبعة 362، جامع البيان 2/ 358.
- (138) إبراهيم: 22.
- (139) انظر قراءة حمزة في: السبعة 226، جامع البيان 2/ 156.
- (140) النساء: 1.
- (141) مختار تذكرة أبي علي الفارسي وتهذيبها 190.
- (142) معاني القرآن وإعرابه 2/ 5، 6.
- (143) إعراب القرآن 1/ 431.
- (144) البرهان في علوم القرآن 1/ 304.
- (145) اللهجات العربية في القراءات القرآنية 83، 84.
- (146) الأنعام: 52.
- (147) انظر: السبعة 390، جامع البيان 2/ 199، التيسير 116.
- (148) انظر مقولته في: البحر المحيط 4/ 522.
- (149) السبعة لابن مجاهد 45، 46.
- (150) الخصائص 1/ 73.

(151) مما قيل في راوي عاصم: حفص بن سليمان: «قال عثمان الدارمي وغيره عن ابن معين ليس بثقة، وقال بن المديني: ضعيف الحديث وتركته على عمد، وقال الجوزجاني: قد فرغ منه من دهر، وقال البخاري: تركوه، وقال مسلم: متروك، وقال النسائي: ليس بثقة ولا يكتب حديثه، وقال في موضع آخر: متروك الحديث، وقال صالح بن محمد، لا يكتب حديثه وأحاديثه كلها مناكير، وقال الساجي: يحدث عن سماك وغيره أحاديث بواطيل، وقال أبو زرعة: ضعيف الحديث، وقال بن أبي حاتم: سألت أبي عنه فقال لا يكتب حديثه هو ضعيف الحديث لا يصدق متروك الحديث...» انظر: تهذيب التهذيب 2/400-401.

(152) النشر 9/1، 10.

(153) القيامة: 7.

(154) قرأها بالفتح نافع وأبان عن عاصم وزيد بن ثابت ونصر بن عاصم وعبد الله بن أبي إسحاق وأبي حيوة وابن أبي عتبة والزعفراني وابن مقسم ونافع وزيد بن علي وهارون ومحبوب، كلاهما عن أبي عمرو، والحسن والجحدري، السبعة 661، إتحاف فضلاء البشر 563، البحر المحيط 10/345، معجم القراءات 10/186.

(155) مجالس العلماء 188.

(156) الفجر: 3.

(157) الفجر: 1-4.

(158) ممن أثبتها في حالة الوصل وحذفها في الوقف: نافع وأبو عمرو وأبو جعفر وقتيبة عن الكسائي والبيهقي، وروى الداني قول أبي عبيد: «كان الكسائي يقرأ دهرًا (يسري) بالياء ثم رجع إلى غير ياء»، أي في حالة الوصل وحذفها في الوقف، انظر: السبعة 683، جامع البيان 3/283، معجم القراءات 10/416.

(159) مجالس العلماء للزجاجي 202.

(160) البرهان 1/331.

(161) الكتاب 4/338.

(162) الأحزاب: 56.

(163) قرأ بها ابن عباس وعبد الوارث والأزرق عن أبي عمرو، انظر: مختصر ابن خالويه 121، البحر المحيط 8/502، معجم القراءات 7/312.

(164) أمالي الزجاجي 226.

(165) السبعة لابن مجاهد 49.

(166) المرشد الوجيز إلى علوم تتعلق بكتاب الله العزيز 386، 387.

- (167) الإسراء: 102.
- (168) السبعة 385، التيسير 141، الإقناع 687/1، النشر 309/2.
- (169) معاني القرآن 132/2.
- (170) الإنصاف في مسائل الخلاف، مسألة 62، 439/2.
- (171) الكهف: 33.
- (172) الإنصاف، 448/2، وانظر: جامع البيان للداني 488/1.
- (173) «وكان المازنيّ من فضلاء الناس ورواتهم وثقاتهم، وكان متخلّقاً رفيقاً بمن يأخذ عنه»، انظر: إنباه الرواة 282/1.
- (174) «وكان امرأ دينا صالحاً ورعاً متقشفاً» انظر: إنباه الرواة 69/4.
- (175) كتضعيفه قراءة الكسائي في (أئمة) بتحقيق الهمزتين 145/3، وانظر: 143/3، 332/2.
- (176) كموقفه من قراءة ابن عامر، المنصف 307/1.
- (177) المحتسب 125/1، 180، 326.
- (178) المدارس النحوية 223، وانظر: بحث قراءة في كتاب: نظرية النحو القرآني للدكتور أحمد مكي الأنصاري 138.

جذور			
السعر	البلد	السعر	البلد
2 دينار	الأردن	20 ريالاً	السعودية
10 جنيهاً	مصر	15 درهماً	الإمارات
25 درهماً	المغرب	15 ريالاً	قطر
3 ديناير	تونس	1,200 دينار	البحرين
100 ليرة	سوريا	1,200 دينار	مسقط
3 دولارات	لبنان	1 دينار	الكويت
		150 ريالاً	اليمن

قيمة الاشتراك في - جذور

(120) ريالاً أو ما يعادلها	* السعودية ودول الخليج العربي
(40) دولاراً	* الأفراد في الوطن العربي
(45) دولاراً	* الأفراد خارج الوطن العربي
(60) دولاراً	* المؤسسات كافة

ترسل قيمة الاشتراك على عنوان النادي ص.ب 5919 جدة 21432 فاكسميلي
6066695

البريد الإلكتروني:

Info@adabijeddah.com

www.adabijeddah.com

ثمن العدد عشـ 20 رُون ريالاً سعودياً أو ما يعادلها

• وكالة التوزيع الاردنية (ارامكس ميديا)

صندوق بريد 3371

رمز بريد 11181

عمان- المملكة الأردنية الهاشمية

تلفون: +962-6-5358855

• الشركة التونسية للصحافة (سوتبرس)

3 نهج المغرب

ص.ب 719

تونس 1000 - الجمهورية التونسية

تلفون: +216-71-322499

• مؤسسة الأهرام للتوزيع

14 شارع الجلاء

القاهرة- جمهورية مصر العربية

+202-27391095

+202-25796326

+202-25796997

• شركة الظلال للنشر والتوزيع

بغداد - الجمهورية العراقية

تلفون: +964-7901-332734

+964-7702-141164

• مؤسسة العروبة التجارية المحترمين

ص.ب 52 شارع حارثة بن سهل

الدوحة - دولة قطر

تلفون: +974-4424721

+974-5531665

• دار الحكمة

صندوق بريد 2007

دبي- دولة الإمارات العربية المتحدة

تلفون: +971-4-2665394 (4 خطوط)

• الشركة الشرفية للتوزيع والصحف (سوشيرس)

ملتقى زنتة رحال بن أحمد وزنتة سان

ساتس

صندوق بريد 13683

الدار البيضاء -20300 المغرب

تلفون: 2125-22-400233

• مؤسسة الأيام / مكاتب الأيام

صندوق بريد 3262

المنامة- مملكة البحرين

تلفون: +973-17-617733

+973-17-617770

• الشركة السورية لتوزيع المطبوعات

برامكة- تجاه ثانوية التجارة

دمشق - الجمهورية العربية السورية

تلفون: +963-11-2128664

• دار القلم للنشر والتوزيع والإعلان

صندوق بريد 1107

صنعاء- الجمهورية اليمنية

تلفاكس: +967-1-469415

+967-1-469586

• في المملكة العربية السعودية

- كنوز المعرفة - جدة شارع الستين

- مكتبة المتنبى - الدمام

- مكتبة دار الزمان- المدينة المنورة

- مكتبة الشرق- المدينة المنورة

- المكتبة التراثية- الرياض

- ومكتبات أخرى

• الشركة المتحدة لتوزيع الصحف

صندوق بريد 6588 حولي

رمز بريد 32040

دولة الكويت

تلفون: +965-22456198

+965-22412820

فسيطة الاشتراك

جذور



أسعار الاشتراك السنوي لعدد من لمدّة عام

المؤسّسات

الأفراد

160 ريالاً

120 ريالاً أو ما يعادلها

السعودية ودول الخليج العربي

60 دولاراً

40 دولاراً

الدول العربية

60 دولاراً

45 دولاراً

باقي دول العالم

«شاملة لأجر البريد»

اشتراك جديد ☐

تجديد الاشتراك ☐

الرجاء ملء البيانات في حال رغبتكم في:

الاسم :

العنوان :

المبلغ المرسل : ☐ نقدي ☐ شيك رقم ☐ إيداع في حساب النادي

العنوان :

اشتراك لمدة : ☐ من العدد : إلى العدد :

التوقيع : التاريخ : / / 200 م

* حساب النادي لدى بنك الرياض - جدة - فرع شارع فلسطين رقم الحساب: 1360237629901

* الشيكات ترسل لأمر النادي الأدبي الثقافي بجدة.

ص.ب 5919 جدة 21432

هاتف: 0966-2-6066122 فاكس 00966-2-6066695

أو البريد الإلكتروني:

Juthoor@adabijeddah.com

