المجلـــــة العربيـة مـــــداد

mdad

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

تصدر عن
المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب
برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

رئيس التحرير

أ.د/ هـــدى عطية عبد الغفار

مدير التحرير

د. أحمد صلاح كامل

المجلد الخامس - العدد ١٢ يناير ٢٠٢١

المجلة العربية مداد

الصادرة عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

www.aiesa.org

ISSN: 2537-0847

eISSN : 2537-0898

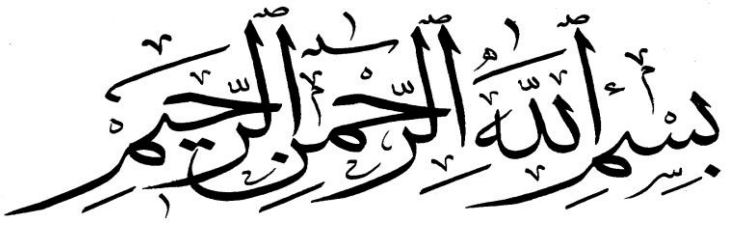
http://mdad.journals.ekb.eg

DOI : 10.12816/mdad.

Impact Factor: 1.095 / 2020

طبعت بمطابع دار المعارف – القاهرة

يتم النشر الالكتروني على المنصات الآتية



(وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً)

سورة النساء : الأية (١١٣)

إدارة المجلة غير مسؤولة عن الأفكار والآراء الواردة بالبحوث المنشوره في أعدادها وإنما فقط تقع مسؤوليتها في التحكيم العلمي والضوابط الأكاديمية

هيئـــــة التحـــــرير

أ.د/ هدى عطية عبدالغفار	رئيساً للتحرير
د. أحمد صلاح كامل	مديراً للتحرير
د. محمد عبد الباسط عيد	عضو
أ.د/ عايدي علي جمعة	عضو
د. بركات رياض محمدي	عضواً
حسام شعبان عبدالشافي	عضواً
الكاتب الروائي/ نجدي عبد الستار	عضوا دوليا – ليبيا
الشاعر الصحفي / أحمد بشير العيلة	عضوا دوليا – ليبيا
أ.م.د/ فكري لطيف متولي	مجلس إدارة
أ/ نهى عبدالحميد عبدالعزيز	مجلس إدارة
أ/ شتوي مبارك القحطاني	مجلس إدارة

الهيئة الاستشارية العلمية

أ.د/ أحمد إبراهيم درويش	كلية دار العلوم جامعة القاهرة
أ.د/ محمد عبد اللطيف هريدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ محمد الطـــاووس	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ عـادل ضرغـــام	كلية دار العلوم جامعة الفيوم
أ.د/ إبراهيم عـــوض	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ أحمد هنـــدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ فايزة ســـعد	كلية الالسن جامعة عين شمس
أ.د/ وجيه يعقـوب السيد	كلية الألسن جامعة عين شمس
أ.د/ ابتسام مرهون الصفار	جامعة بغداد بالعراق
أ.د / صالح عبد الوهـاب	كلية البنات – جامعة الأزهر
أ.د / عبد الناصر هـلال	كلية الآداب جامعة حلوان
أ.د/ عبد الباسط سعيد عطايا	كلية اللغة العربية – جامعة المنوفية
أ.د/ فدوى كمال عبد الرحمن	كلية الألسن – جامعة عين شمس
أ.د/ محمد الهـواري	كليةالآداب جامعة عين شمس
أ.م.د/عزة شبل محمد أبو العلا	كلية الآداب جامعة القاهرة
أ.م.د/ نجـلاء احمد فؤاد	قسم اللغه الفرنسية.- الجامعة الكويتية
أ.م.د إيهاب محمد النجدي	الجامعة العربية المفتوحة.

ميثاق اخلاقيات النشر :

تنشر المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب من خلال اصداراتها البحوث العلمية الأصيلة والمحكمة، بهدف توفير جودة عالية لقُرَّائها من خلال الالتزام بمبادئ مدونة أخلاقيات النشر و منع الممارسات الخاطئة. وتصنف المدونة الأخلاقية ضمن لجنة أخلاقيات النشر (COPE : Committee on Publication Ethics) وهي الأساس المرشد للمؤلفين والباحثين والأطراف الأخرى المؤثرة في نشر البحوث بالمجلات من مراجعين، بحيث تسعى المجلات لوضع معايير موحّدة للسلوك؛ وترغب المجلات على أن يقبل الجميع بقوانين المدونة الأخلاقية، وبذلك فهي ملتزمة تماما بالحرص على تطبيقها في ظل القبول بالمسؤولية والوفاء بالواجبات والمسؤوليات المسندة لكل طرف.

١- مسؤولية الناشر:

قرار النشر: يجب مراعاة حقوق الطبع وحقوق الاقتباس من الأعمال العلمية السابقة، بغرض حفظ حقوق الآخرين عند نشر البحوث بالمجلات، و يعتبر رئيس التحرير مسؤولا عن قرار النشر والطبع ويستند في ذلك إلى سياسة المجلات والتقيد بالمتطلبات القانونية للنشر، خاصة فيما يتعلق بالتشهير أو القذف أو انتهاك حقوق النشر والطبع أو القرصنة، كما يمكن لرئيس التحرير استشارة أعضاء هيئة التحرير أو المراجعين في اتخاذ القرار.

النزاهة: يضمن رئيس التحرير بأن يتم تقييم محتوى كل مقال مقدم للنشر، بغض النظر عن الجنس، الأصل، الاعتقاد الديني، المواطنة أو الانتماء السياسي للمؤلف.

السرية: يجب أن تكون المعلومات الخاصة بمؤلفي البحوث سرية للغاية وأن يُحافظ عليها من قبل كل الأشخاص الذين يمكنهم الاطلاع عليها، مثل رئيس التحرير، أعضاء هيئة التحرير، أو أي عضو له علاقة بالتحرير والنشر وباقي الأطراف الأخرى المؤتمنة حسب ما تتطلب عملية التحكيم.

الموافقة الصريحة: لا يمكن استخدام أو الاستفادة من نتائج أبحاث الآخرين المتعلقة بالبحوث غير القابلة للنشر بدون تصريح أو إذن خطي من مؤلفها.

٢- مسؤولية المحكم (المراجع) :

المساهمة في قرار النشر: يساعد المحكم (المُراجع) رئيس التحرير وهيئة التحرير في اتخاذ قرار النشر وكذلك مساعدة المؤلف في تحسين البحث وتصويبه.

سرعة الخدمة والتقيد بالآجال: على المحكم المبادرة والسرعة في القيام بتقييم البحث الموجه إليه في الآجال المحددة، وإذا تعذر ذلك بعد القيام بالدراسة الأولية للبحث، عليه إبلاغ رئيس التحرير بأن موضوع البحث خارج نطاق عمل المحكم، تأخير التحكيم بسبب ضيق الوقت أو عدم وجود الإمكانيات الكافية للتحكيم.

السرية: يجب أن تكون كل معلومات البحث سرية بالنسبة للمحكم، وأن يسعى المحكم للمحافظة على سريتها ولا يمكن الإفصاح عليها أو مناقشة محتواها مع أي طرف باستثناء المرخص لهم من طرف رئيس التحرير.

الموضوعية : على المحكم إثبات مراجعته وتقييم الأبحاث الموجهة إليه بالحجج والأدلة الموضوعية، وأن يتجنب التحكيم على أساس بيان وجهة نظره الشخصية، الذوق الشخصي، العنصري، المذهبي وغيره.

تحديد المصادر: على المحكم محاولة تحديد المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع (البحث) و التي لم المؤلف، و أي نص أو فقرة مأخوذة من أعمال أخرى منشوره سابقا يجب تهميشها بشكل صحيح، وعلى المحكم إبلاغ رئيس التحرير وإنذاره بأي أعمال متماثلة أو متشابهة أو متداخلة مع العمل قيد التحكيم.

تعارض المصالح: على المحكم عدم تحكيم البحوث لأهداف شخصية، أي لا يجب عليه قبول تحكيم البحوث التي عن طريقها يمكن أن تكون هناك مصالح للأشخاص أو المؤسسات أو يُلاحظ فيها علاقات شخصية.

٣- مسؤولية المؤلف :

معايير الإعداد: على المؤلف تقديم بحث أصيل وعرضه بدقة وموضوعية، بشكل علمي متناسق يطابق مواصفات البحوث المحكمة سواء من حيث اللغة، أو الشكل أو المضمون، و ذلك وفق معايير و سياسة النشر في المجلات، وتبيان المعطيات بشكل صحيح، و ذلك عن طريق الإحالة الكاملة، ومراعاة حقوق الآخرين في البحث ؛ وتجنب إظهار المواضيع الحساسة وغير الأخلاقية، الذوقية، الشخصية، العرقية، المذهبية، المعلومات المزيفة وغير الصحيحة وترجمة أعمال الآخرين بدون ذكر مصدر الاقتباس في البحث.

الأصالة و القرصنة: على المؤلف إثبات أصالة عمله وأي اقتباس أو استعمال فقرات أو كلمات الآخرين يجب تهميشه بطريقة مناسبة وصحيحة ؛ والمجلة تحتفظ بحق استخدام برامج اكتشاف القرصنة للأعمال المقدمة للنشر.

إعادة النشر: لا يمكن للمؤلف تقديم العمل نفسه (البحث) لأكثر من مجلة أو مؤتمر، وفعل ذلك يعتبر سلوك غير أخلاقي وغير مقبول.

الوصول للمعطيات والاحتفاظ بها: على المؤلف الاحتفاظ بالبيانات الخاصة التي استخدمها في بحثه، و تقديمها عند الطلب من قبل هيئة التحرير أو المُقيّم.

مؤلفي البحث: ينبغي حصر (عدد) مؤلفي البحث في أولئك المساهمين فقط بشكل كبير وواضح سواء من حيث التصميم، التنفيذ، مع ضرورة تحديد المؤلف المسؤول عن البحث وهو الذي يؤدي دوراً كبيراً في إعداد البحث والتخطيط له، أما بقية المؤلفين يُذكرون أيضاً في البحث على أنّهم مساهمون فيه

فعلا، ويجب أن يتأكد المؤلف الأصلي للبحث من وجود الأسماء والمعلومات الخاصة بجميع المؤلفين، وعدم إدراج أسماء أخرى لغير المؤلفين للبحث ؛ كما يجب أن يطّلع المؤلفون جميعا على البحثة جيدا، وأن يتفقوا صراحة على ما ورد في محتواها ونشرها بذلك الشكل المطلوب في قواعد النشر.

الإحالات والمراجع: يلتزم صاحب البحث بذكر الإحالات بشكل مناسب، ويجب أن تشمل الإحالة ذكر كلِّ الكتب، المنشورات، المواقع الإلكترونية و سائر أبحاث الأشخاص في قائمة الإحالات والمراجع، المقتبس منها أو المشار إليها في نص البحث.

الإبلاغ عن الأخطاء: على المؤلف إذا تنبّه و أكتشف وجود خطأ جوهرياً و عدم الدقة في جزئيات بحثه في أيّ زمن، أن يشعر فورا رئيس تحرير المجلات أو الناشر، ويتعاون لتصحيح الخطأ.

شـــــــروط النشـــــــر :

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٣٥) صفحة ، متضمنة المستخلصين : العربي ، والإنجليزي على أن لا تتجاوز كلمات كل واحد منهما (٢٠٠) كلمة ، والمراجع.
- يلي المستخلصين : العربيَّ ، والإنجليزيَّ ، كلماتٌ مفتاحية (Key Words) لا تزيد على خمس كلمات (غير موجودة في عنوان البحث)، تعبر عن المجالات التي يتناولها البحث؛ لتستخدم في التكشيف.
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٣).
- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠). و تستخدم الأرقام العربية (١-٢-٣...Arabic) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.
- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- أسلوب التوثيق المعتمد في المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية، الإصدار السادس.

- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- يحق للباحث استلام نسخة ورقية من العدد ، وعند طلب نسخ أخرى أو مستلات اضافية للبحث أو ارساله بريدياً يتم تسديد تكلفتهم مع رسوم النشر.
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال بريد المجلة الإلكتروني أو موقعها:

search.aiesa@gmail.com

http://mdad.journals.ekb.eg

محتويات العـدد	
افتتاحية العدد	-
المقاربة التداولية للأدب - الحجاج والمفارقة في قصة "النمور في اليوم العاشر" للأديب زكريا تامر **محمد يوب**	١ – ٢٦
جهود الزمخشري فى فهم النص القرآني فى كتاب الكشاف (قراءة مُعاصرة فى أبعاد العلاقة بين الالتفات والإعلامية النصية) **د. حمدي على بدوي أحمد**	٢٧ - ٦٢
القيم الجمالية للصورة الفنيّة في شعر فتاة العرب عوشة السويديّ **د. شعبان أحمد بدير**	٦٣ – ٩٤
رحلة البطل في ثلاث ملاحم قديمة **أ.د/ عايدي علي جمعة**	٩٥ – ١١٦
الفضاء الصحراوي وجمالية تجريبه - قراءة في المنجز الروائي الجزائري المعاصر- **أ.د/ عبد القادر سلاّمي - العوفي نوال**	١١٧ - ١٢٨
ثورةُ الشّكِّ الأدبيّ عند "طه حسين" من خلال كتابه: "في الشعر الجاهلي". **أ.د/ علاوة كوسة**	١٢٩ – ١٤٣

افتتاحية العدد:

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به هذا العدد هو إحراز المجلة لمعامل تأثير عربي ١,٠٩٥ لسنة ٢٠٢٠ ، وتم بفضل الله وعونه رعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري للمجلة مع إصدار عدد جديد. فالمجلة تنذر دفتها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

فقد حققت الدراسات اللغوية والأدبية والمنهجيات النقدية في حركتها المرحلية تقدما يوازيه، بل ويشتبك معه، ما تم احرازه في الحقول المعرفية على تنوعها، هذا التداخل والتواشج الذي يحكم منظومة المعرفة في علاقتها باللغة والأدب يستحيل بالضرورة (مدادا) بينيًّا واعدا يثري المنظومة البحثية المتعلقة بالحقلين؛ ومن ثم نتوخى بذل الجهد في سبيل تأصيل النهج البيني الماضي بفاعلية في الفكر المعاصر، وكشف كنوزه القابلة للاستثمار.

ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن تكون هذه المجلة نتاجا بحثيا بينيا، بمعنى آخر، إذ تضم باحثين ينتمون لمؤسسات علمية وثقافية من مختلف الأقطار المعنية بالعربية؛ سعيا لبناء معرفة تقوم على أساس من التراكم والتكامل.

وختاما، لا بد في هذه الافتتاحية أن نتوجه بالشكر والعرفان للمؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب التي تسعى عبر نوافدها الثقافية وفي مقدمتها المجلة العربية (مداد)، إلى الارتقاء بالثقافة ودفع أشرعة المعرفة.

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

هيئة التحرير

المقاربة التداولية للأدب - الحجاج والمفارقة في قصة "النمور في اليوم العاشر" للأديب زكريا تامر

The deliberative approach to literature - the pilgrims and the paradox in the story "The Tigers on the Tenth Day" by Zakaria Tamer

اعداد

محمد يوب

كلية علوم التربية جامعة محمد الخامس - الرباط

Doi: 10.12816/mdad.2021.152297

الاستلام : ٢٠٢٠/١١/٢٤ القبول : ٢٠٢٠/١٢/١٨

المستخلص :

أول مشكلة تعترضنا ونحن بصدد دراسة الأدب من منظور تداولي، هي: ما علاقة التداولية التي تدرس اللغة أثناء الاستعمال بالأدب الذي يقوم وينهض على الخيال؟ وأين هو المرجع الذي يعتبر أساس المثلث التداولي؟ وما هي العلاقات التواصلية التي يتقاسمها المتكلمون في العمل الأدبي؟ ومن هو المتلقي الذي يوجه إليه الخطاب الأدبي؟

لكننا كباحثين نرى ضرورة تخصيب المنهج التداولي بحسب بول ريكور، وذلك بالنظر إلى الأدب من منظور تأويلي (herméneutique) ينظر في علاقة الملقي بالمتلقي في الخطاب الأدبي؛ على اعتبار أن اللغة الأدبية ترتكز على البنية المنطقية نفسها التي ترتكز عليها ملفوظات الواقع. ولذلك فلا مانع للتداولية من دراسة الأدب باعتباره خطابا تخييليا منقولا من الواقع الواقعي إلى الواقع المتخيل؛ الذي يتبلور فيه المجتمع حسب تعبير أدورنو، ففي الأدب روابط أساسية تجمع بين الأديب وبين المجتمع، بين مضمون العمل الأدبي، وبين البنيات الذهنية للوعي الجمعي الذي ينتمي إليه الأديب، لأن من خلال إبداعات الأمة يمكننا معرفة تفكير وعقلية هذه الأمة، لأن حياتها تكون ممثلة بواسطة الكلمة في العمل الأدبي، وفي هذا السياق يمكننا أن نستحضر قولة فلوبير المعروفة " مدام بوفاري هي أنا" التي تؤكد بأن هناك روابط شديدة بين العمل الأدبي وصاحبه، غير أنه ينبغي أن نفهم أن الأديب لاينقل الواقع بشكل آلي؛ وإنما يتوقع ما ينبغي أن يكون عليه الواقع.

الكلمات المفتاحية: الحجاج، التداولية، القصة القصيرة.

Abstract:

The first problem that we encounter while studying literature from a deliberative perspective is: What is the relationship of deliberative language that studies language during use with literature that is based on imagination? Where is the reference that is the basis of the trading triangle? What are the communicative relationships that speakers share in literary work? And who is the recipient to whom the literary speech is directed?. However, as researchers, we see the necessity of enriching the deliberative method according to Paul Ricor, by looking at literature from an hermeneutic perspective (herméneutique) looking at the relationship of the castor with the recipient in literary discourse. Given that the literary language is based on the same logical structure on which the words of reality are based. Therefore, there is no objection to pragmatism from studying literature as an imaginative discourse transferred from real reality to imagined reality. In which society crystallizes, according to Adorno's expression, in literature there are fundamental links between the writer and society, between the content of the literary work, and between the mental structures of the collective consciousness to which the writer belongs, because through the creations of the nation we can know the thinking and mentality of this nation, because its life is represented by The word in the literary work, and in this context we can recall Flaubert's well-known saying "Madame Bovary is me", which affirms that there are strong links between the literary work and its author, but it should be understood that the writer does not convey reality automatically. Rather, he predicts what the reality should be .

Key words: Arguments, Pragmatics, short story.

المتن القصصي

(رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص. ولكنه لم يستطع نسيانَها، وحدق غاضباً إلى رجال يتحلقون حول قفصه، وأعينهم تتأمله بفضول ودونما خوف. وكان أحدهم يتكلم بصوت هادئ ذي نبرة آمرة: إذا أردتم حقاً أن تتعلموا مهنتي ـ مهنة الترويض ـ عليكم ألا تنسوا، في أي لحظة، أن معدة خصمكم هدفكم الأول. وسترون أنها مهمة صعبة وسهلة في آن واحد. انظروا الآن إلى هذا النمر: إنه نمر شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه. ولكنه سيتغير ويصبح وديعاً ومطيعاً كطفل صغير. فراقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام، وبين من لا يملكه. وتعلموا.

فبادر الرجال إلى القول إنهم سيكونون التلاميذ المخلصين لمهنة الترويض. فابتسم المروض مبتهجا. ثم خاطب النمر متسائلا بلهجة ساخرة: كيف حال ضيفنا العزيز؟

قال النمر: أحضر لي ما آكله، فقد حان وقت طعامي.

فقال المروض بدهشة مصطنعة: أتأمرني وأنت سجيني؟ يا لك من نمر مضحك! عليك أن تدرك أني الوحيد الذي يحق له هنا إصدار الأوامر.

قال النمر: لا أحد يأمر النمور.

قال المروض: ولكنك الآن لست نمراً. أنت في الغابات نمر. وقد صرت في القفص. فأنت الآن مجرد عبد تمتثل للأوامر، وتفعل ما أشاء.

قال النمر بنزق: لن أكون عبداً لأحد.

قال المروض: أنت مرغم على إطاعتي؛ لأني أنا الذي أملك الطعام.

قال النمر: لا أريد طعامك.

قال المروض: إذن جع كما تشاء، فلن أرغمك على فعل ما لا ترغب فيه.

وأضاف مخاطباً تلاميذه: سترون كيف سيتبدل؛ فالرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة.

وجاع النمر، وتذكر ـ بأسى ـ أياماً كان فيها ينطلق، كريح دون قيود، مطارداً فرائسه.

وفي اليوم الثاني أحاط المروض وتلاميذه بقفص النمر. وقال المروض: ألست جائعاً؟ أنت بالتأكيد جائع جوعاً يعذب ويؤلم. قل إنك جائع فتحصل على ما تبغي من اللحم.

ظل النمر ساكتاً. فقال المروض له: افعل ما أقول، ولا تكن أحمق. اعترف بأنك جائع، فتشبع فوراً.

قال النمر: أنا جائع.

فضحك المروض، وقال لتلاميذه: ها هو ذا قد سقط في فخ لن ينجو منه.

وأصدر أوامره، فظفر النمر بلحم كثير.

وفي اليوم الثالث قال المروض للنمر: إذا أردت اليوم أن تنال طعاماً، فنفذ ما سأطلب منك.

Doi: 10.12816/mdad.2021.152297

قال النمر: لن أطيعك.

قال المروض: لا تكن متسرعاً، فطلبي بسيط جداً. أنت الآن تحوم في قفصك. وحين أقول لك: قف، فعليك أن تقف.

قال النمر لنفسه: إنه فعلاً طلب تافه، ولا يستحق أن أكون عنيداً وأجوع.

وصاح المروض بلهجة قاسية آمرة: قف.

فتجمد النمر تواً، وقال المروض بصوت مرح: أحسنت.

فسر النمر، وأكل بنهم. بينما كان المروض يقول لتلاميذه: سيصبح بعد أيام نمراً من ورق.

وفي اليوم الرابع، قال النمر للمروض: أنا جائع، فاطلب مني أن أقف.

فقال المروض لتلاميذه: ها هو ذا قد بدأ يحب أوامري.

ثم تابع موجهاً كلامه إلى النمر: لن تأكل اليوم إلا إذا قلدت مواء القطط.

وقلد مواء القطط. فعبس المروض، وقال باستنكار: تقليدك فاشل. هل تعد الزمجرة مواء؟

فقلد النمر ثانية مواء القطط. ولكن المروض ظل متجهم الوجه. وقال بازدراء: اسكت، اسكت. تقليدك ما زال فاشلاً. سأتركك اليوم تتدرب على مواء القطط. وغداً سأمتحنك، فإذا نجحت أكلت، أما إذا لم تنجح فلن تأكل.

وابتعد المروض عن قفص النمر، وهو يمشي بخطى متباطئة. وتبعه تلاميذه وهم يتهامسون متضاحكين.

ونادى النمر الغابات بضراعة، ولكنها كانت نائية.

وفي اليوم الخامس، قال المروض للنمر: هيا، إذا قلدت مواء القطط بنجاح نلت قطعة كبيرة من اللحم الطازج.

قلد النمر مواء القطط، فصفق المروض، وقال بغبطة: عظيم! أنت تموء كقط في شباط.

ورمى إليه بقطعة كبيرة من اللحم.

وفي اليوم السادس، وما إن اقترب المروض من النمر، حتى سارع النمر إلى تقليد مواء القطط، ولكن المروض ظل واجمًا مقطب الجبين. فقال النمر: ها أنا قد قلدت مواء القطط.

قال المروض: قلد نهيق الحمار.

قال النمر باستياء: أنا النمر الذي تخشاه حيوانات الغابات، أُقلد الحمار؟ سأموت ولن أنفذ طلبك!

فابتعد المروض عن قفص النمر دون أن يتفوه بكلمة.

وفي اليوم السابع، أقبل المروض نحو قفص النمر باسمَ الوجهِ وديعا، وقال للنمر: ألا تريد أن تأكل؟

قال النمر: أُريد أن آكل.
قال المروض: اللحم الذي ستأكله له ثمن: انهق كالحمار، تحصل على الطعام.
فحاول النمر أن يتذكر الغابات، فأخفق. واندفع ينهق مغمض العينين. فقال المروض: نهيقك ليس ناجحاً، ولكني سأعطيك قطعة من اللحم إشفاقاً عليك.
وفي اليوم الثامن، قال المروض: سألقي مطلع خطبة، وحين سأنتهي صفق إعجاباً.
قال النمر: سأصفق.
فابتدأ المروض إلقاء خطبته، فقال: أيها المواطنون، سبق لنا ـ في مناسبات عديدة ـ أن أوضحنا موقفنا من كل القضايا المصيرية. وهذا الموقف الحازم الصريح لن يتبدل، مهما تآمرت القوى المعادية. وبالإيمان سننتصر.
قال النمر: لم أفهم ما قلت.
قال المروض: عليك أن تعجب بكل ما أقول، وأن تصفق إعجاباً به.
قال النمر: سامحني أنا جاهل أُميٌّ، وكلامك رائع. وسأصفق كما تبغي.
وصفق النمر. فقال المروض: أنا لا أحب النفاق والمنافقين. ستحرم اليوم من الطعام عقاباً لك.
وفي اليوم التاسع جاء المروض حاملاً حزمة من الحشائش، وألقى بها للنمر، وقال: كل.
قال النمر: ما هذا! أنا من آكلي اللحوم.
قال المروض: منذ اليوم، لن تأكل سوى الحشائش.
ولما اشتد جوع النمر حاول أن يأكل الحشائش، فصدمه طعمها، وابتعد عنها مشمئزاً. ولكنه عاد إليها ثانية. وابتدأ يستسيغ طعمها رويداً رويداً.
وفي اليوم العاشر اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص؛ فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة)[١].

أولا: الحجاج في خطاب السارد:

١ـ المتكلم في القصة

تعتبر القصة القصيرة من أنسب الأجناس الأدبية تعبيرا عن حياة الإنسان وتفاصيل المجتمع، لقربها من هموم الناس ومعاناتهم، تأخذ منها حادثة صغيرة وتتمعن في وصفها بأدق الألفاظ وأبلغ التعابير، في قالب قصير يَصوغُ حياة أخرى متخيلة كمرآة للحياة الواقعية.

[١] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:٢، ص:٥٤

والقصة القصيرة ذات طابع زئبقي مراوغ ومتفلت، تعالج مواضيعَها بلغة مشحونة بأساليب بلاغية ذات بعد إقناعي حجاجي معتمدة على أساليب بلاغية؛ من قبيل الجناس والاستعارة والتكرار...وتزداد قوة وتأثيرا في نفسية المتلقي، كلما سلك القاص أساليب سردية جديدة، ذات بعد عجائبي ساخر وساحر، ونأخذ نموذجا لذلك قصة (النمور في اليوم العاشر) للأديب زكريا تامر.

والأديب السوري زكريا تامر الطفل الذي ترك المدرسة واتجه للحدادة، ليكتب لطفولته ومجتمعه ما لم يستطع أن يعيشه طفلا وشابا، فهو من الأدباء السباقين إلى التجريب القصصي، بتقليعة جديدة، وقد وظف القصة القصيرة كوسيلة للتعبير عما حوله من ظروف سوسيوثقافية وتغيرات سياسية، بروح من النقد الجاد تارة والهزلي تارة أخرى، بلغة إبْريَّة واخزة، تستفز القارئ وتدفعه للمشاركة في تأثيث فضاء قصصه، على اعتبار أن القارئ مكونٌ أساسيٌ من مكونات الكتابة القصصية، ولذلك جاءت قصصه حبلى بالمعاني والدلالات الخصبة، المنتجة للتخييل والتأويل.

وتدخل قصة (النمور في اليوم العاشر) في إطار السرد العجائبي التي تبحث عميقا في المتخيل الجمعي والجماعي الذي يحلق عاليا بمتخيل القارئ ويجعله مشدودا بما تُوهِمُ به القصةُ من أحداث إلى حد التصديق.

ويعتبر السرد العجائبي من أنواع السرود المعقدة التي تشتغل على مواضيع غرائبية مدهشة، تمزج بين الواقعي واللاواقعي، إلى درجة أن المتلقي يصدق هذا اللاواقعي ويتتبعه في القصة بكل تركيز واهتمام.

٢- الرؤية والصوت في القصة القصيرة

إن القصة القصيرة كما يقول أنطون تشخوف كذبة متفق عليها ضمنيا بين القاص والمتلقي، يضاهي صدقها الحقيقة باعتبارها تجسيد متخيل للحقيقة، ولكونها كذبة فهي وسيلة لفضح الواقع وتعريته لإظهار الحقيقة.

والقصة التي بين أيدينا هي موضوع تواصل بين القاص والمتلقي، يشتركان في بنائها بشكل متخفٍ، عبر السارد (القاص) والمسرود له (المتلقي).

يبدو من خلال القراءة أن الأحداث والشخصيات تصلنا بموضوعية وبأسلوب غير مباشر، تنهض على رؤية خارجية، تشعرنا بأن السارد في حياد تام، مستخدما أسلوب الوصف للتعبير عن تماسك الأحداث المولدة للوهم الواقعي، غير أن عملية وصف الشخصيات بالكلام اللاشخصي[٢] ، تبين لنا بأن السارد لم يكن موضوعيا وإنما كان ذاتيا (يصفق على خطاب المروض)[٣] وبين بأن النمر عبارة عن شخصية ضعيفة، يعيش في

[٢] الكلام اللاشخصي تعبير استعمله رولان بارت
[٣] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٦

رعب متواصل خنوع لا يجرؤ على الكلام...وهذا النوع من الوصف يعطي للقصة بعدا تداوليا، يستهدف الذات المتقبلة، لحملها على عدم تبني موقف (النمر الورقي) معتمدا على معجم تداولي. يكسب القصة توجيها حجاجيا هدفه الاستنتاج.

والسارد شخصية منفعلة، يستدرج القائ لمشاركته هذا الانفعال؛ وذلك بتحريك مشاعره، مستعملا معجما عاطفيا، يساعد هذه المشاعر على الخروج.

وقد اختار الوصف الموضوعي حينا، والذاتي حينا آخر، لكي يوجه خطابه القصصي توجيها حجاجيا، وقد فوض للمتلقي شأن استخلاص النتيجة.

كما أن السارد عندما استهل القصة بفعل ماض، ليؤكد على أن زمن السرد لاحق بزمن الحدث الحقيقي، وهو الفعل المضارع الذي يعطي للسرد وتيرة سريعة ويزيد من تأزيم القصة (سيصبح بعد أيام نمراً من ورق)[٤] رغبة منه في توريط المتلقي باعتباره شاهد عيان يرى ويسمع، وما عليه إلا الخضوع والتصديق.

ومن هنا يتبين لنا بأن القاص يتقمص دور السارد، والقارئ يتقمص دور المسرود له، وعلى هذا الأخير أن يرقى إلى مستوى السارد، بأن يلتقط المضمرات النصية والتناصية والتداولية، لفك شيفرات القصة، وتأثيث فضائها وترميم ثغراتها.

وما السارد إلا ناقل لأحداث القصة، أعارَهُ القاص صوته، وأن التفاعل القائم بين السارد والمسرود له، هو تفاعل في الظاهر فقط، أما التفاعل الحجاجي المقصود، فيكون بين القاص والقارئ، حيث القاص يريد إقناع المتلقي بضرورة التنديد بالوضع السياسي العربي الذي يقمع الحريات.

٣- تشييد الذات المحاجِجة

نظرا لأن المروض يتحكم في مفردات السرد، فإنه يعرف جيدا خصمه (النمر)، يُسوقه ويقدمه للقارئ عاريا إلا من حججه الواهية، رغبة منه في دحض أطروحته، وعندما يصيغ صورة النمر بهذه الطريقة فإنه في نفس الوقت يبني ذاته، بتمجيدها وتقديمها بصورة مشرقة، من أجل دعم موقفه الذي يعتقد أنه الموقف الصائب.

وعندما يتأكد المروض بأنه كسب الجولة، ونجح في إقناع القارئ ببطلان حجة النمر، يعلن عن نتيجة هذا النجاح وهي إرجاع المدينة كلها أقفاص وسكانها نمور من ورق.

إن السارد في هذه القصة يطرح الرأي ويؤكده بالحجج الدامغة الصريحة والمضمرة، وهي عبارات يسعى من خلالها توجيه القارئ نحو وجهة معينة، وهي ضرورة الخضوع للإيديولوجية المهيمنة.

[٤] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٧

كما أن السارد ومن ورائه القاص الإله الخفي، يهيمن على السرد بصفته الشخصية المحورية في القصة، فنرى من خلاله أفعال الجبابرة الطغاة، الذين أتيحت لهم فرصة التعبير عن أنفسهم عبر رؤية السارد باعتباره الحوذي الذي يمسك بالزمام في قيادة عربة السرد، لاستمالة المتلقي وجعله شريكًا أساسيًا في توليد النتائج، وهو بذلك يعمل من خلال تدخلاته على تهيئة أفق انتظار المتلقي لاستقبال وجهة السارد المؤطرة بالحدود الحجاجية. وهو فعل تأثيري يرتكز على المواجهة المتعارضة التي تستدعي فعلي (الترسيخ/الدعم) و(النقض/الهدم)، أي محاولة السارد تدعيم وجهة نظره أمام القارئ بشتى الوسائل الحجاجية المتاحة، وفي نفس الوقت يسعى إلى نقض وجهة النظر المضادة وإبراز ضعف حجيتها وإظهار ثغراتها، لأن الخطاب الحجاجي القصصي بطبيعته يسعى فيه السارد جاهدا إلى تحصين مواقفه، ودحض أطروحات غيره، وفي هذا استمالة لمشاعر القراء والتأثير فيهم، وتأكيد رأيه النهائي يظهر من خلال النتيجة النهائية، وهي استثارة المتلقي ودفعه إلى تبني الأطروحة النقيض التي تحث على رفض القمع والتسلط.

٤ـ القصة القصيرة وحوار الأيديولوجيات

إن مرسل القصة القصيرة غير محدد دائما بوضوح، لأننا أمام مرسِلَين، مرسل خارج النص، ومرسل داخله، وينبغي لنا الكشف عن المرسِل الأساس" لأنه من الضروري الكشف عن علامات حضور أو غياب المرسل المتكفل بمكتوبه أو غير المتكفل به"[٥]

ويرى تودوروف بأن الخطابات ليست أحادية اللغة والصوت، كما أن ثلاثة أرباعها مكونة من ذوات غير ذات المخاطِب كما يرى (غوستاف لانسون)[٦] بمعنى أن الخطاب يتضمن خطابات أخرى، تدعم طرح الملقي وتقوي قضيته، وتجعل منه خطابا أكثر حجية، لأن المتلقي عندما يتلقاه يعتقد بأنه "ليس خطابا شخصيا يخص المتكلم، بل هو خطاب مشترك، يتكلم فيه المتكلم، وتتكلم داخله أصوات أخرى مستمدة من المرجعيات الثقافية التي تحدد المخاطَب نفسه"[٧] وهي أصوات ذات حمولة فكرية أيديولوجية ينتقيها الملقي لتوجيه المتلقي.

وهذا ما نستشفه من خلال هذه القصة، حيث إن القاص يلعب على وتر المتلقي الذي يشعر بعدميته في هذا الكون، وأنه صغير في أعين الناس لأنه فاقد الأهلية، ولعل هذا الخطاب السياسي هو الذي كان سائدا وما زال في مشاهدنا الثقافية العربية، حيث العربي

---

[٥] MarcLits,Récits, Médias etsociété,p :117

[٦] غوستاف، لانسون (١٩٧٩م)، منهج البحث في تاريخ الأدب، ت.محمد مندور، ص:٤٠٠

[٧] المودن، حسن، حجاجية المجاز والاستعارة، كتاب الحجاج، ج١، ص:٢٥٤

لا يفتح فمه كما يقال إلا عند طبيب الأسنان، وهذه العبارة يؤكدها القاص ويستفز بها قراءه، ويحرضهم على الخروج من حالة الخنوع والخضوع التي طال أمدها، وينبغي التخلص منها.

والقصة من هذا المنظور لم تعد تكتفي بتحقيق المتعة للمتلقي، وإنما تسعى إلى توصيل رسالة، بإقناع المتلقي بفحواها ومضمونها الأيديولوجي، أي أنها مكان تقاطع الوظيفة الجمالية والوظيفة التداولية، مما يعطيها فرصة توليد المعاني المختلفة والسياقات المتعددة، كما أنها تقوم بمهمة استدعاء نشاط الذاكرة المشحونة بالهموم والمعاناة.

وبهذه الوظيفة الحجاجية التداولية، يستطيع القاص، تمرير خطابات فعالة، توجه المتلقي المباشر، والقارئ الضمني، وتجعلهما أكثر جاهزية لتقبل الموقف السياسي، والأفكار الأيديولوجية التي تسعى إلى تغيير السلوكات والقناعات.

ثانيا: الحجاج في خطاب القصة

١- حجاجية العنوان

يعد العنوان بؤرة القصة فهو "الثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"[٨] له قوة إيحائية تستفز القارئ لمعرفة مضمون القصة القصيرة وفحواها، يضم معنى مركزيا يؤطر القصة ويفتح مغاليقها ويضيء عتمتها، بأن يفتح كوة في سديم الظلام من خلالها يدخل القارئ إلى متن الخطاب القصصي[٩].

وعنوان القصة التي تحت مجهر التحليل (النمور في اليوم العاشر) علامة سيميائية مضللة، لم يقدم مفاتيح حقيقية لمضمون القصة وإنما أحدث إرباكا في ذهنية المتلقي، رغبة في محاورة أفق انتظاره لتحضيره نفسيا في سياق تصيده وإثارة اشتهائه، لأن العنوان "يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة"[١٠] وأمام صدمة العنوان يبقى القارئ فاغرا فاه لاستكمال الجملة؛ حيث يبادر من تلقاء نفسه ويملأ الفراغ لما حدث للنمور في الأيام التسعة السابقة، ومن العنوان يصبح المتلقي طعما سهلا بين يدي القاص يفعل به ما يشاء.

٢- بنية القصة مدخل لتوريط المتلقي

عندما يقرأ القارئ قصة ما، يكون محكوما بالسياحة في عوالمها الممكنة وغير الممكنة، من أجل فهمها وإعادة بنائها، استنادا إلى فرضيات وتوقعات يمحصها التفاعل الذي يتم بين موسوعيته وموسوعية القصة، ولا يحصل الفهم إلا "عندما تستيقظ التمثلات، والإحساسات في نفس القارئ وفقا للنظام والعلاقة الكائنين في نفس

[٨] كاصد، سليمان، عالم النص، ص:١٥ (قولة لجاك ديريدا)
[٩] يوب، محمد (٢٠١٢م)، مضمرات القصة القصيرة جدا، دفاتر الاختلاف، مكناس، ص: ٢٠
[١٠] المرجع نفسه، ص: ٢١

المؤلف"[١١] بمعنى أن الفهم هو إعادة إنتاج القصة من طرف القارئ، وإعادة تأويلها، وفق مقروئيته ومرجعياته الفكرية.

وفهم القصة يعني الدخول معها ومع منتجها في حوارية نقدية، حول ماذا تقول القصة؟ و"ماذا تريد القصة أن تقول؟" أي محاولة إسناد معنى ثان لها، دون طمس هويتها وضياع حقيقتها.

لقد ابتدأت قصة (النمور في اليوم العاشر) بجملة فعلية (رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص)[١٢] وهي جملة خبرية تحتمل الصدق والكذب، والغاية منها استثارة المتلقي لكي يتوقع ما سيحدث من نتائج. وهي قصة رمزية يشير ظاهرها إلى الخضوع والخنوع وباطنها يضمر بوادر الثورة والتمرد. فالنمر رمز للشعب، والمروض رمز للسلطة الطاغية، التي تعلم مريديها كيفية الإخضاع، وهي رسالة إلى المتلقي العربي الذي ينبغي عليه التمرد ضد الطغاة الذين يسلبون الأرض والعباد.

لقد اجترحت هذه القصة لنفسها بنية هرمية صاغ القاص من خلالها أحداثه بشكل سلمي تراتبي، ابتدأ من نقطة البداية "رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص" ليتزايد السرد توترا، حتى تبلغ مداه في نقطة قصوى هي بؤرة السرد "سيصبح بعد أيام نمراً من ورق"[١٣]، ثم تعود أدراجها في ارتخاء، لتصل إلى الحل (وفي اليوم العاشر اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص؛ فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة) وتعتبر درجات التوتر والارتخاء فرصة لاستدراج المتلقي وإدخاله في لعبة السرد، ليصبح مكونا أساسيا في تأثيث فضاء القصة لاستساغة الموقف والأطروحة التي يؤمن بها القاص.

٣- التقطيع الحجاجي للقصة

يعتبر التقطيع في الدراسات الحجاجية عملية إجرائية يتمكن من خلالها الباحث القبض على الخيوط الناظمة للجمل القصصية، ويعتبر المقطع وحدة حكائية حجاجية ضمن حكاية أكبر هي الخطاب القصصي القصير الحاضن والمتربع على عرش السرد، ويمكننا الوقوف على وضعيات القصة كما يأتي:

أ- وضعية الانطلاق: وهي مرحلة التفكير الأولية التي تبدأ بحكاية النمر (رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص) وهو وهو الشخصية الرئيسة الذي يتصف بالأنفة، لكن عندما غادرته الغابة التي ترمز إلى الحرية، وبات حبيس القفص يفعل به المروض ما يريد، والغرض من هذه الوضعية استثارة المتلقي وإدخاله في صلب

[١١] فا. وولف، عن محمد شوقي، الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر ونقد، العدد:١٦، السنة:٢، فبراير ١٩٩٩، ص:٧٧

[١٢] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٤

[١٣] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٧

الأحداث ليتفاعل مع القصة وتفاصيلها.

ب- وضعية التحول: وهي الوضعية الحجاجية الوسطى التي تربط مفصليات القصة، وتمنعها من التفكك، خاصة أن الأحداث ستعرف انعطافة جديدة عندما يعلن السارد بأن النمر قد تم تدجينه وأصبح نمرا من ورق يموء كما تموء القطط.

ت- وضعية نهائية: وهي مرحلة التفكير النهائية التي انتهت إليها القصة، حيث النمر قد أصبح مواطنا صالحا وأن المدينة تحولت إلى قفص لكافة النمور (فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة)[١٤]

وفي ذلك استهزاء وسخرية بالمواطن العربي، واصفا إياه بمواصفات لا تليق بالإنسان الطبيعي، رغبة منه في استفزاز المتلقي واستثارته من أجل الاقتناع بقضيته الضمنية التي تتوارى بين سطور القصة، وهي حث الإنسان العربي للخروج من هذا الوضع المخزي المسيء.

٤- الحجاج والسرد

إن السرد القصصي يتكون من السارد والقصة والمسرود له، ويعرف السارد بأنه الشخص الذي يسرد الحكاية سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهو الذي يتكلم باسم الكاتب، إما بضمير الأنا أو يتراجع حضوره في ضمير الهو، وهو الذي يحدد وجهات النظر، أما المسرود له فهو الشخص الذي توجه إليه القصة، يسهم في تأسيس هيكل القصة، ومن خلاله يتوجه الخطاب القصصي إلى القارئ. والقصة هي تفاعلُ السارد مع ما قدمه من أقوال وتقنيات ووظائف لإقناع المسرود له.

إن القصة استطاعت أن تتجاوز السرد الكرونولوجي إلى سرود أخرى أقرب إلى التشظي و التشطير المشهدي، حيث يصبح المقطع القصصي مقطعا مشهديا، يكون حاملا للصور الخيالية القائمة على الإبداء و العرض، في زمن لا زمني بعيدا عن السيرورة والتطور والبرهنة. فالسرد فيها يلخص الحوادث بقدر قليل من الجمل، وبأفعال ملموسة تضج بالحركة، معتمدا الحوار الخارجي المليئ بالحركية والدينامية التي توضح أفكار المتحاورين وطبائعهم وتدفع الأحداث إلى النمو والتطور.

والسرد القصصي في قصة "النمور في اليوم العاشر" يعتمد على تقنية المسخ والتحويل حيث الشخصيات غير مألوفة وغير معتادة، يختفي فيها الكائن البشري وتنوب عنه كائنات أخرى تتصف بالعجائبية والغرائبية (النمر) وهي عبارة عن علامات مادية تنقل الرسالة، ولا تهتم القصة هنا بالواقعة وإنما تهتم بمعنى الواقعة ، حيث إنها تقوم بإلغاء الأشكال الطبيعية لصالح ابتكار مدى معين من العلامات الأولية التي تقف أشكالها المتوافقة نقيضا للرؤية العادية.

---

[١٤] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٨

ولغة السرد فيها تتصف بأنها أيقونية تحول الرسالة إلى شيفرة تولد تمثلات وتصورات لعوالم أخرى خيالية، وهذه الشيفرة تساهم في إنتاج كيانات لغوية جديدة أطول من الجملة، تعتمد أسلوب الدهشة والصدمة المنتجة للمعاني المنشطرة والمتشظية.

فالقاص لم يعد مجرد كاتب للعمل بل أصبح صانعا له، بمعنى أن القصة القصيرة أصبحت صنعة تعمل على تصنيع المشاهد الذهنية المتخيلة، تلتغي فيها الهنا والآن، كما تعمل على فصل السارد عن حاضره وانفتاحه على مدى لا محدود، وتأخذ القارئ إلى عوالم، يمتزج فيها الواقع بالخيال، والمعقول باللامعقول، عبر أحداث مثيرة ولغة ممتعة وحبكة ذكية، تدفع القارئ إلى التفكير والتحليق مع القاص.

وغرائبيتها تكمن في طريقة تناولها للأحداث، فهي قصة تنكتب ولا تكتب، يشارك فيها الملقي والمتلقي، فهي قصة صادمة ومثيرة يمتزج فيها الخيال بالواقع، وتحكي عن هموم الإنسان وخوفه وضعفه، وسط عالم مضطرب يسود فيه جبروت الطغيان، بحبكة مشوقة تثير لدى القارئ الفكر والتأمل، وتمده بالمتعة واللذة القرائية.

٥- حجاجية اللغة القصصية

إن القصة القصيرة تكتبها اللغة، واللغة فعل أيروتيكي تتراقص وتتجاذب لتخلق متعة فنية وجمالية ، ينتجها كل من السارد والمسرود له، ولذلك فإنها تكون مليئة بالحركية والديناميكية، تفتح فضاءات مختلفة ومتنوعة في ذهن المتلقي، يكون فيها هذا الأخير جزءا لا يتجزأ من مشاهدها، يتنقل عبر آلة الزمن في المستقبل بحثا عن عالم لم يجده في الماضي ولا في الحاضر، عالم يتصف بالغربة والغرابة، يملك القارئ فيه زادا معرفياً ، يمكنه من كشف مغاليقه الظاهرة والمضمرة.

كما أن لغة الكتابة فيها تمارس سلطة لا مرئية يتواطأ فيها السارد وتقنيات السرد والفضاءات الممكنة والمستحيلة، معتمدة على مجموعة من الرموز التي تتخذها كأدوات للتواصل، وهي أدوات متناسقة، لها معنى، تنتجها عملية القراءة والتأويل لإنتاج فائض المعنى، حيث يكون القارئ منهمكا في تتبع حركية اللغة بحركية العين (متابعة سرد الأحداث وبلاغة توزيع السواد على البياض) وعندما تتحرك العين فإنها تنقل اللفظة من مستوى الحروف لتعكسها صورا متحركة بألوانها الطبيعية، وكأن العين هي عدسة الكاميرا تتجول بطريقة زومية بؤرية، بشخصيات غرائبية تصنعها مخيلة السارد وتتأثر بها ذائقة القارئ؛ شخصيات لها وظائف مختلفة ومتنوعة (شخصيات ممثلة acteurs) قد تكون هي الأبطال المفترضة التي تنقذ العالم وتنجيه مما تقترفه يد الإنسان من أفعال إجرامية آثمة. وهي بذلك تهيئ المتلقي سيكولوجيا لتغيير نظرته من الواقع الواقعي إلى الواقع المتخيل.

وقد اعتمد السارد لتأكيد حجاجية اللغة على مجموعة من الروابط الحجاجية، لأنها " ذات وظيفة مزدوجة، تربط بين وحدتين دلاليتين من جهة، وتؤدي دورا حجاجيا في

الوحدات الدلالية التي تربط بينها"[١٥] وسنركز في هذه المقاربة على بعض استعمالاتها وتجلياتها من خلال تقصيها ومتابعتها تطبيقيا في هذه القصة القصيرة.

أ- الرابط الحجاجي(الواو)

تعد "الواو" من أهم الروابط الحجاجية؛ لأنها تجمع بين دورين:

- الجمع بين الحجج ورصفها وربط المعاني.

- تقوية هذه الحجج وزيادة تماسكها بعضها ببعض وتقوية كل منها بالأخرى؛ من أجل تحقيق النتيجة المبتغاة.

وينتج عن الربط بـ (الواو) علاقة التتابع؛ التي تجعل المخاطِب يلقي حججه بطريقة متسلسلة ومرتبة، فالربط الحجاجي بواسطة هذه الأداة، يسهم في بناء مكونات الخطاب ويضبط منهجه ويربط المقدمات بالنتائج داخل الخطاب الواحد .

وتعمل (الواو) " على الربط النسقي أفقيا على عكس السلم الحجاجي"١٦

ويمكننا أن نمثل بذلك بالمشهد الآتي: " ولكنك الآن لست نمراً. أنت في الغابات نمر. وقد صرت في القفص. فأنت الآن مجرد عبد تمتثل للأوامر، وتفعل ما أشاء"١٧

ب- الرابط الحجاجي (الفاء)

وهي من الروابط الحجاجية التي تفيد في ترتيب الحجج، وربط النتائج بالمقدمات، والسبب بالنتيجة؛ وتقوم بالربط بين الأحداث، وهو ما يسمح بإقامة بنية حجاجية مركبة من علاقات حجاجية بين الحجج والنتائج تقوم أساسا على التتابع، و لذا تعد هذه العلاقة الحجاجية من أقدر العلاقات التي تفيد في بناء النص وتوالده وانسجامه، مما يجعل الفعل الحجاجي عند المتلقي مقنعا، وبالتالي تسهم في توجيه سلوكه لأنها ضرب مخصوص من العلاقات التتابعية يحرص فيها المحاجج على ربط الأحداث والأفكار ربطا سببيا، فيتولد عن ذلك استدلال مباشر للنتيجة، وما يميز به هذا النوع من الترابط التتابعي عن غيره من الترابطات المنطقية الأخرى هو خاصية الترتيب الزمني فهو الأساس فيه[١٨] .

ولذلك عدت الفاء من الروابط المدعمة للحجج المتساوقة، نظرا للدور الذي تؤديه في الجمع بين الحجج وتقويتها ودعمها، بالإضافة إلى ذلك فإن الفاء تتوفر على طاقة حجاجية عالية، لكونها تدخل ضمن " ما يسمى بالسبيل التفسيري في الحجاج وهي تقنية

Dominique Maingueneau, pragmatique pour le discourlitteraire, edition Natanher, paris ,2001,p:54[15]

[١٦] الشهري، عبد الهادي، بن ظافر (٢٠٠٤م)، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط ١، بيروت ـ لبنان، ص: ٤

[١٧] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٧

[١٨] صغيور، ابتسام، دور الروابط الحجاجية وأثرها في الانسجام النصي، (دراسة تطبيقية في سورة الأعراف) ص: ٨٦

تثير الانتباه وتجلب الإصغاء وتيسر بالتالي قبول الحجة القاطعة"[١٩] ويمكننا أن نسرد نماذج لذلك من البنية القصصية: (قلد النمر مواء القطط، فصفق المروض)[٢٠] ومن خلال الرابط الحجاجي الفاء استطاع السارد شد انتباه القارئ باستفزازه وإثارة غضبه، لينهي القصة (وفي اليوم العاشر اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص؛ فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة)[٢١]

ج- الرابط الحجاجي (إن)

يستخدم الرابط الحجاجي (إن) لغرض تأكيد وإثبات الشيء، وهو من الآليات الفعالة حجاجيا، لما يوفره هذا النوع من الربط من إثبات و تأكيد للأمور والقضايا والحجج، فيكون بذلك أقدر على الإقناع، كون التأكيد على الكلام وإثباته يزيل ما حوله من شك أو ارتياب وإبهام وهو ما يترك أثرا في نفس المتلقي ويحثه على تقبله والاقتناع به، ولذا فإنه من الروابط التي تسهم في ربط السبب بالنتيجة عبر تقوية ودعم النتيجة وتعليلها ما يحمل المخاطب على القبول والإذعان ومن ثم الاقتناع لأن "المتكلم يلجأ إلى استعمال (إن) حين يريد أن يبين، أن ما بعدها يصح به ما قبله ويحتج له ويبين وجه الفائدة فيه[٢٢] وهذا ما يؤكده المقطع التالي من القصة التي بين أيدينا (قل إنك جائع فتحصل على ما تبغي من اللحم)[٢٣]؛ حيث إن الرابط (إن) جاء ليؤكد المعنى ويزكيه.

إن هذه الروابط ساهمت في تشكيل البنية الحجاجية للقصة القصيرة، وساعدت على سهولة تلقي القارئ للقصة والتأثر بها حد الاقتناع.

د- الرابط الحجاجي (لكن):

تعمل (لكن) تعارضا حجاجيا بين ما يتقدمها وما يتلوها، وهي تربط بين حجتين الحجة الأولى تتمثل في (ونادى النمر الغابات بضراعة)[٢٤] تخدم نتيجة ضمنية تتمثل في لاجدوى التضرع ، أما الحجة الثانية التي جاءت بعد "لكن" والمتمثلة في "ولكنها كانت نائية"[٢٥] والتي تخدم نتيجة ضمنية من قبيل استحالة الالتحاق بالغابة لأنها أصبحت بعيدة جدا.

- أداة الاستفهام (أ): عبارة عن أسلوب أو تركيب يستعمله السائل لمعرفة شيء كان

---

[١٩] الساعدي، حازم طارش حاتم (٢٠١٤م)، التراكيب التعليلية في القرآن الكريم، دراسة حجاجية، رسالة جامعية، ص:١١٨

[٢٠] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٨

[٢١] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٦٠

[٢٢] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ص:٢١١

[٢٣] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٦

[٢٤] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٨

[٢٥] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٨

يجهله وقد استعمله القاص بمعنى التحقير "أتأمرني وأنت سجيني؟"[٢٦]

ه- السلميات الحجاجية

تعد السلميات الحجاجية استراتيجية خطابية، يعتمدها الكاتب من أجل الوصول إلى غايته الحجاجية المتمثلة في الإقناع، وهي مؤشر واضح على مرونة اللغة وقوة المنطق الطبيعي الذي يستطيع الكاتب من خلاله إنجاز الاقتناع، من دون اللجوء إلى أساليب المنطق الرياضي البرهاني، فالسياق والكفاية الثقافية والأساليب اللغوية المتمثلة في الاستعمالات النحوية والصرفية والبلاغية، وكل الظروف المحيطة بالقصة يمكن للكاتب أن يستثمرها في صورة حجج تقود إلى النتيجة التي يريد إيصالها إلى المتلقي.

وتعرف هذه القصة نوعا من التراتبية والانسجام في تقديم الجمل السردية، ابتداء من المقدمات وانتهاء بالنتائج؛ حيث إن القاص ابتدأ القصة بالجملة الفعلية (رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص)[٢٧] وهي مقدمة متخيلة وظفها القاص بسلمية منطقية، ينتظر نتيجة منطقية كذلك، وهي أن الإنسان عندما يفقد حريته يصبح سجين الطغاة؛ وجاء التوظيف هنا بهذا الشكل العنيف، بغرض استفزاز المتلقي ودفعه إلى الرفض، وعدم الانسياق وراء هكذا حياة غارقة في العبودية والخنوع، والقاص هنا بطريقة أو بأخرى يؤسس لحجية الثورة بديلا عن حجية الخضوع والانصياع.

٦- البعد الحجاجي للفضاء القصصي

إن الشخصيات في القصة تحاول اختراق الزمن الفيزيقي لتعيش الزمن التخيلي النفسي، النابع من ذاكرة السرد، فتحاول دمج الماضي بالحاضر والدخول به إلى زمن المستقبل المقلق لأننا عندما نستدعي الزمن الماضي فإننا نستدعي الذكريات البعيدة التي تقف على خط فاصل بين الماضي والحاضر وعلى شرفة المستقبل المقلق[٢٨].

كما أن فضاء القفص ينهض وينمو على الدينامية والحركية، نراه يتحرك بتحرك اللغة وبمدى ما تنتجه من دلالات، فالسارد يجعل الثبات الفضائي يتحرك ويُحرك،كما أن الملقي والمتلقي يمنحانه الحياة، فيتحول من المكان السكوني القار إلى المكان الدينامي المتحرك الذي يخترق الزمان الفيزيقي إلى أزمنة أخرى يملأها القارئ بما يتاح له من فضاءات.

الزمن الماضي هو زمن رحيل الغابة (رحلت الغابة)[٢٩] ليمتد إلى الزمن الحاضر، المليء بالخيبة واليأس وفقدان الهوية. غير أن هذا المشهد هو الحلقة المستفزة في القصة، لأنه يستثير المتلقي ويدفعه إلى رفض بنية الخنوع والخضوع، والبحث عن بنية

[٢٦] ز تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٩
[٢٧] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٤
[٢٨] فرشوخ، أحمد (١٩٩٦م)، جمالية النص الروائي، دار الأمان، ص:٨٥
[٢٩] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٤

الخلاص، وهي البنية التي خطط لها القاص واستهدفها في هذه القصة.

وإذا كان الزمن يسير بالتوازي مع نفسية الشخصيات، فإن المكان تنحته الكلمات وتبني أساساته الجمل الوصفية التي توهم القارئ بصدقية السرد وحقيقة الأحداث بالرغم من طابعها الغرائبي، والفضاء المكاني المسيطر في القصة هو القفص، وهو بؤرة القصة، وانحباس النمر (البطل) داخله لم يكن ابتغاء تأمينه وحمايته من خطر يتهدده وإنما كان من أجل خنقه وتقييد حريته وهو علامة دالة على القهر الذي يعانيه الإنسان العربي.

ولقد صير السارد القفص مكونا أساسيا في لعبة السرد، ويرمز به إلى الواقع العربي، وهو بالرغم من رمزيته السلبية فله جمالية خاصة مضمرة، تدفع المتلقي للبحث عن أقرب فرصة للثورة على هذا الواقع، وفي هذا المشهد قوة حجاجية إقناعية، استطاع السارد التغلغل عميقا في نفسية المتلقي لإقناعه بضرورة الثورة على هذا الواقع المتردي.

٧- الحجاج والمفارقة

المفارقة هي فن قول شيء دون قوله حقيقة، أي أننا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود، وليس من خلال ما يدل عليه لفظا، بل بما يكمن في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدل عليه القول وهي "تعبير بلاغي ينشأ عن ذهن متوقد للذات بما يحيط بها، ويرتكز على قاعدة قوامها علاقة ذهنية بين الألفاظ، لا تصدر عن تأملات خاصة مستقرة داخل الذات، ولذلك فهي ذات طابع عقلي، بعيد كل البعد عن الطابع العاطفي والغنائي"[٣٠].

وللمفارقة عدة عناصر رئيسة وهي (التضاد، العجائبية، السخرية) وهذه العناصر مجتمعة تحدد المعالم الأساسية للمفارقة، وإذا غاب عنصر منها ابتعدت المفارقة عن صورتها المثلى التي تصنع في الكلام ما يشبه الصدمة.

أ- المفارقة بالتضاد

يُعدّ الجاحظُ في كتابه (المحاسن والأضداد) من الرواد الذين التفتوا إلى قانون الثنائية الضدّية الذي يؤكد بأن العالم على ثلاثة أقسام: (المتفق، المختلف، المتضاد) وهو بذلك يلتقي مع مصطلحات بلاغية مجاورة من قبيل الطباق والتضاد والتكافؤ.

والتضاد يختلف عن الطباق لأن هذا الأخير يكون بين لفظتين، أما التضاد يكون بين جملتين هما طرفي الكلام، بينهما مسافة بعيدة، يمثل كل طرف الوجه المقابل للطرف الآخر، وتتدخل المفارقة بالتضاد لترسم للمتلقي حالة الصدام بين الشيئين، حيث يتفاجأ بما لا يتوقعه.

وفي هذه القصة اعتمد (زكريا تامر) على مجموعة من الثنائيات الضدية القائمة

[٨٥] نبيلة، ابراهيم (١٩٧٧م)، فن القص، القاهرة، مكتبة غريب، ص:١٩٧

على منطق التعارض والجمع بين النقائض، المدمرة للتصورات الثابتة والمتعارف عليها، التي تُدخِل القارئَ في عالم الاغتراب والتوتر، مما يؤدي إلى إخراج القصة من البناء التقريري السلبي، إلى البناء الحركي الذي يحدث عنفا فكريا وهزة في الموقف، من أجل تقبل موقف جديد (نمر يموء، نمر من ورق).

فقد اعتمد على مادة لغوية، لا تطابق الواقع المادي بتاتا ولا تحاكيه، بل تفارقه، وحركة المفارقة هي حركة نمو وتطور، لا توازي الواقع فتحلق فوقه كالظل يواكب صاحبه، بل تنمو وتنهض على حد صراعي هو حد التناقضات.

إن الطابع الفارقي للمتواليات السردية في هذه القصة تؤدي المعنى الدقيق وتحدث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، وذلك بخلق بنيات أو مسارات يحكمها التناقض والاختلاف، حيث يحيل الضد على ضده فيضيئه دلاليا(وصاح المروض بلهجة قاسية آمرة: قف.

فتجمد النمر تواً، وقال المروض بصوت مرح: أحسنت.

فسُر النمر، وأكل بنهم. بينما كان المروض يقول لتلاميذه: سيصبح بعد أيام نمراً من ورق.

وفي اليوم الرابع، قال النمر للمروض: أنا جائع، فاطلب مني أن أقف.

فقال المروض لتلاميذه: ها هو ذا قد بدأ يحب أوامري.

ثم تابع موجهاً كلامه إلى النمر: لن تأكل اليوم إلا إذا قلدت مواء القطط)[٣١]

إن المفارقة هنا تظهر أوجه التّناقض والتّضاد في علاقات وأطراف يجب أن تكون متوافقة، لكن ما يبدو لنا عكس الحقيقة، حيث نرى النمر يتكلم ويخاطب المروض، كما يبدو أنه جاهل بما يحاك له من مصيدة تحوله إلى نمر من ورق، حيث المفارقة هنا تصبح مضاعفة.

ومن خلال هذه الثنائيات يبين القاص درجة التناقض التي يعيشها الإنسان العربي المسلوب الإرادة، الذي يعاني من الفقر المادي والمعنوي. والغاية من هذه الثنائيات الضدية هي تحقيق ثنائية الهدم والبناء، أي هدم التصور القائم عن الإنسان العربي، وهو الخنوع والخضوع، والخوف من سياسة القمع التي يمارسها الحاكم العربي، لبناء مواطن سليم يرفض الذل والهوان.

ب- المفارقة والسرد العجائبي

إن القاص لا يكتب القصة القصيرة من أجل التفنن في اختيار الكلمات، وما تحدثه من جمالية وشعرية آسرة، وإنما يكتبها من أجل تبليغ رسالة معينة، فيها حمولة فكرية يؤمن بها ويريد إيصالها إلى القارئ، من أجل إقناعه بقضيته ودحض ما يعاديه

[٣١] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٧

ويناقضه، حيث الخطاب القصصي القصير بقدر ما يستحضر رونق وجمال الكلمة البليغة، بقدر ما يهدف إلى الغوص في نفسيات قرائه من أجل التأثير فيهم وتغيير رؤاهم الفكرية والأيديولوجية.

والقصة التي بين أيدينا غنية بالرموز والإيحاءات، التي تحيل إلى معان سياسية، يحس بها المواطن العربي، لكن القاص لم يستطع التعبير عنها مباشرة، وإنما عبر عنها بشكل ترميزي، يفتح باب التأويل على مصراعيه. ولم يستخدم القاص الرموز من أجل تعجيز القارئ، وإنما استخدمها بمفاتيحها، لضمان فهمها على الوجه الصحيح، والدافع الحجاجي من اللغة الرمزية، هو تمرير أفكار خاصة إلى المتلقي للتأثير فيه.

ويأتي بناء هذه القصة مكثفا على مستوى اللغة لكنه غني على مستوى الدلالة لأنه اعتمد تقنية السرد العجائبي ذي الأبعاد الرمزية، لأن القاص يريد التعبير عن الواقع العربي المتدمر من خلال توظيف بعض المشاهد العجائبية التي يتداخل فيها الواقعي واللاواقعي.

ففي الفضاء العجائبي، نرى الكلمات تتحرك، لترسم مشهدا مفارقا ينبني على تضخيم كل شيء والمبالغة فيه، معتمدة في ذلك على أسلوب المسخ والتحول الكفكاوي[٣٢] والجمع بين الخارق والمألوف، لإثارة الدهشة والفزع (وفي اليوم الثامن، قال المروض:

ـ سألقي مطلع خطبة، وحين سأنتهي صفق إعجاباً.

قال النمر: سأصفق.

فابتدأ المروض إلقاء خطبته، فقال: أيها المواطنون، سبق لنا ـ في مناسبات عديدة ـ أن أوضحنا موقفنا من كل القضايا المصيرية. وهذا الموقف الحازم الصريح لن يتبدل، مهما تآمرت القوى المعادية. وبالإيمان سننتصر.

قال النمر: لم أفهم ما قلت.

قال المروض: عليك أن تعجب بكل ما أقول، وأن تصفق إعجاباً به.

قال النمر: سامحني أنا جاهل أُميٌّ، وكلامك رائع. وسأصفق كما تبغي)[٣٣]

إنها أحداث غريبة مدهشة تأسِرُ القارئَ وتورطهُ بالدخول في لعبة السرد، للمشاركة في تأويل القصة من مرجعياته الثقافية والاجتماعية والنفسية ...ليصبح في النهاية ضحية سلطة القاص وحججه المقنعة والمؤثرة. ووسيلته في ذلك اعتماده على الأسلوب المفارق الذي يقدم المعنى المرغوب فيه بألفاظ متضادة ومختلفة، تهز ذهن المتلقي وتخلخله، من أجل فسح المجال لأطروحة القاص المضمرة في بطن الجملة. والقاص هنا يرسل رسالة مهمة مفادها الاستهزاء بالمواطن العربي المرعوب من الطاغية وزبنائه. كما نستنتج بأن هذا المقطع مرفوض ظاهريا لكنه مقبول ضمنيا، مما

[٣٢] نسبة إلى فرانس كافكا صاحب نظرية المسخ في السرد القصصي

[٣٣] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٩

يجعل القارئ ضحية اختراق واستلاب ذهني يدخله في شرك القصة وأهدافها.

ج- المفارقة بالسخرية

من خلال قراءتنا للقصة يبدو لنا بأنها انحرفت عن مسطرة السرد المألوف، لخوض مغامرة السرد الحجاجي بين شخصيتين متعارضتين هما: شخصية المروض وشخصية النمر، حول الحق في الحرية ورفض كل أشكال التعذيب النفسي والمادي وكل طرف يدلي برأيه، وهو تعارض في الرؤى والمواقف، أو ما يسمى بصراع الرؤى، لاستقطاب المتلقي وشد انتباهه، وتقويض حجج الرؤى المخالفة، يتوسل كل واحد منهما بعدد من الطرائق الممثلة لآليات الحجاج المنهجية التي يمارس عبرها فعلي التدعيم والنقض، وصولاً إلى الهدف الإقناعي، وفي النهاية تكون الغلبة للمروض على أمل أن يتحرر النمر من القفص الذي قيد حريته.

وقد استخدم السارد السخرية لتدعيم الخطاب الحجاجي، وهي من أكثر الأساليب الحجاجية شيوعاً واستعمالاً عند شعوب دول العالم الثالث، ويرجع ذلك إلى أن هذه الشعوب لا تستطيع أن تنتقد ما يجري في بلدها بصراحة ودون خوف، فنراها تلتجئ إلى طريقة ساخرة غير مباشرة وفي بعض الأحيان لاذعة، لتصوير ما يمرّ عليها من المصاعب والمصائب، الناتجة عن تسلط حكامها وغطرستهم.

والسخرية "صورة بلاغية من النوع (الفوق – بنيوي)، والتي تتلاعب بالتوصيف المكثف للملفوظ"[٣٤]، مرتبطة بالتمثلات والصور الذهنية المنطبعة عفويا بعد الإدراك المباشر للعلامات، سواء أكانت علامات لغوية أو علامات بصرية بكل تمفصلاتها، وكيفية النظر إلى الأشياء والعالم.[٣٥]

ومن جماليات الخطاب الساخر وأثره في التأثير على المتلقي هو أنه لا يقدم حججه بطريقة مباشرة وإنما يقدمها بطريقة غير مباشرة، كالتهكم مثلا الذي يشوق المتلقي ويدفعه إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء الصورة البلاغية التهكمية (النمر يأكل الحشائش، يموء كما تموء القطط، النمر يصفق دون أن يفهم ما يقال له)[٣٦] فالقاص هنا لم يقدم هذه الصورة من أجل المتعة الفنية، وإنما قدمها من أجل دلالات مؤلمة، تعكس واقع الإنسان العربي الذي يعيش مسلوب الإرادة.

إن هذه القصة تتعامل مع مرجعها الواقعي بلغة ساخرة، إلى حد العبث بشخصياته الغريبة الغارقة في السلبية والانبطاح، وهو نوع من جلد الذات الذي يمارسه السارد على شخصياته، وهدم لواقع مرفوع ورغبة في بناء واقع مأمول.

وللخطاب الساخر دور كبير للتعبير عن موقف السارد من العالم، يعبر عنه بطريقة

---

[٣٤] Georges Molinié Dictionnaire de Rhétorique 1992.p180

[٣٥] العابد، عبد المجيد، مباحث في السيميائيات، ص: ١١٠

[٣٦] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٧

غير مباشرة من خلال سيميائية الأسماء ودلالاتها (نمر من ورق) ليس نمرا ولا أي شيء، نمر بدون أنياب، مسلوب الإرادة، لا يمكنه أن يغير الواقع، يأكل ويشرب ويتناسل كما تتناسل البهائم، لا يفكر في مستقبله ولا يغير حاضره؛ وهو الكائن البشري الذي تريده الحكومات العربية.

إن هذه الصورة الساخرة للنمر العربي تريد أن تنفي التسمية لكل من يدعي البطولة العربية، تستهزئ منه وتطنَز به، والغاية من ذلك خلق صورة ذهنية ساخرة تثير مخيلة القارئ وهواجسه تجاه ما يقرأ ويتفاعل معه وينفعل به، وتوسع آفاق تخيلاته، رغبة في استثارة التفكير الاستنتاجي الناقد، الرافض للركود والمحفز على التغيير، وهذا يؤكد لنا بأن (السخرية لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللاَّمرغوب فيه والمبتذل، إنها بديل أخلاقي وإيديولوجي للاَّأخلاقي الرديء)[٣٧]

وللسخرية دافعية مؤثرة تشد القارئ وتجذبه إليها من خلال لغة التشويق، حيث استطاع السارد تمكين النمر من النطق بسرد الأحداث، ويقص بالطريقة التي يقص بها الإنسان، وقد اقترنت هذه العادة السردية بالآداب الشعبية؛ مثل كليلة ودمنة؛ فهي مرويات ساهم بها المخيال الشعبي والرواة الشعبيون.

ومن هنا ينبغي أن نشير بأن هذه القصة تتضمن خطابا رمزيا، فيه الغمز السياسي والاجتماعي، لأنها تعبر عن روح التمرد الشعبي، وإذا قرأناها في ضوء مجريات الأحداث السياسية في العالم العربي فإنها تتضمن العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

وقد اهتدى القاص إلى طريقة اعتقد بأنها الأكثر نجاحا في صنع الإثارة لدى القارئ، والأكثر نجاحا في توصيل المنظومة الدلالية المرافقة للقصة. لأن هذه الأخيرة عادة في الظروف التي يعيشها القاص العربي غالبا ما يستحسن السرد بلسان الحيوان؛ حيث يكون الهدف من ورائها تمرير خطاب سياسي معين؛ وبذلك ظلت السياسة والسرد يضمن أحدهما للآخر الاستمرار والتأثير؛ لأن السرد هو الذي يجسم الأفكار الوعظية والسياسية في صور قصصية ذات بعد حجاجي مغلف في قالب جمالي.

ثالثا: الحجاج في خطاب المسرود له

١- المسرود له داخل القصة

ظلت الدراسات النقدية القديمة تختزل وظيفة القصة القصيرة في عملية التطهير، مبعدة أهمية المتلقي في تأثيث فضاء القصة القصيرة، غير أنه في الدراسات النقدية المعاصرة بدأ المتلقي يستأثر باهتمام الباحثين، باعتباره عنصرا مهما وليس ترفا، سواء على المستوى التلفظي أو على المستوى التأويلي، حيث إن المتلقي بات يسيطر على مساحات نصية فارغة من فضاء القصة التي ينبغي عليه أن يملأها بما يتلاءم رؤيته من

[٣٧] المرجع نفسه، ص:٥٧

العالم التخييلي، للخروج من قوقعة الجمود والتكلس الفكري؛ لأن النص نتاج يجب أن يكون مصيره التأويلي جزءا من آليته التوليدية الخاصة.

وقد عرفت عملية التلقي مجموعة من المقاربات التي تربط بين القصة والقارئ، منها الدراسة الهيرمنيوطيقية عند (ياوسH.R.Jauss) والفينومينولوجية عند (إيزرw.Iser) وسميائية التلقي عند (إيكوU.Eco) وسوسيولوجية القراءة عند (لينهارت Leenhardt)، وسنركز على سيمائيات التلقي عند إيكو التي تأخذ بعين الاعتبار القارئ بوصفه مكونا أساسيا في بناء النص القصصي، خاصة القارئ النموذجي الذي يتعاطى إيجابا مع الخطاب القصصي القصير[٣٨].

ويعتبر رولان بارث أول من تحدث عن مفهوم المسرود له، عندما أثارته محفزات جاكوبسون التي تقيم علاقة تواصلية بين السارد والمسرود له، وبعده جاء (لبرانسG.Prince) الذي ميز بين اختلاف المسرود لهم، فهناك نوع يسمى (المسرود له في درجة الصفر) وهناك نوع يعرف لغة السارد وانتماءه الثقافي، يملك بعض الخاصيات الاستدلالية، ويتوفر على ذاكرة قوية تسترجع الأحداث المسرودة، مما يلزمه على متابعة السرد من بدايته إلى نهايته. وتظهر شخصية المسرود له من خلال مجموعة من الإشارات مثل:(كيف حال ضيفنا العزيز) (أيها المواطنون، سبق أن أوضحنا موقفنا من كل القضايا المصيرية)، أو من خلال ضمائر المخاطبة التي تحيل إليه (أنت مرغم على طاعتي، لأني أنا الذي أملك الطعام).كما يظهر المسرود له من خلال العلامات التي ترد على لسانه بصيغة النفي (لا أحد يأمر النمور). والمسرود له بهذا المعنى يحدد شخصية السارد وفي تأكيد بعض الموضوعات ونفي بعضها، وفي مساهمته في تطوير الحبكة وتوجيه القارئ إلى فهم القصة، إذ إن المسرود له هو الوسيط بين السارد والقارئ، فمن خلال المسرود له يتم تحفيز القارئ إلى فهم القصة القصيرة وأن يأخذ الموقف المناسب تجاه الأحداث.

نستنتج أن المسرود له لا يكتفي بدور سلبي ينحصر في تلقي ملفوظات السارد والشخصيات، بل يتحرك على عدة مستويات بتحرك أحداث القصة وأزمنتها ولذلك يمكن أن نسميه بالذات الثانية للقارئ النموذجي، لأنه ينظم القراءة من الداخل وينوب عن القارئ في طرح الأسئلة المتعلقة بأحداث القصة[٣٩].

٢- التفاعل بين النص والقارئ

إن القصة القصيرة تتكون من قطبين: قطب فنيArtistique وقطب جمالي

---

[٣٨] سرحان، حسن (٢٠١٢م)، في التلقي الأدبي، نحو تصور جديد للقراءة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط:١، ص:١٧

[٣٩] سرحان، حسن (٢٠١٢م)، في التلقي الأدبي، نحو تصور جديد للقراءة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط:١، ص:٢٧

Esthetique فالقطب الفني هو المنتوج القصصي والقطب الجمالي هو ما تحققه القصة في نفسية المتلقي، ونحن عندما نقرأ هذه القصة نشعر بأن السارد يجعل شخصياته وأحداثه تتحرك في القصة، وتنمو أمام عين المتلقي، فهو لا يدفع بشخصياته كلها مرة واحدة، بل يجعلها تدخل إلى نسيج المشهد وفق نسب محددة، يستطيع المسرود له معها أن يكتشف جوانب هذه الشخصية مرة تلو الأخرى، وحين يشكل من خلالها الحدث، يمنحه هذا البعد في التدرج، ليكتمل حين يتم السارد غرضه من هذه الشخصية وهذا الحدث. إذ إننا نرى بأن السارد قدم النمر قويا لكنه شرع في الحد من قوته، وحوله تدريجيا من حيوان لاحم إلى حيوان عاشب بعد أن قلم أظفاره.

وهذا النوع من الصراع يعتمد على منطقية التتابع التي يخلقها السارد في القصة، بالتحول من نقطة البداية إلى نقطة الذروة، التي تجسد منتهى الحدث، حيث النمر بدأ يتخذ قرار الخضوع والخنوع الذي أثر في الصراع.

٣- المتلقي والاستلزام الحواري

إن حجم القصة القصيرة محكوم بعدد الكلمات وعدد الصفحات على المستوى البصري، لكنها مفتوحة وغير مكتملة في ذهن المتلقي، تولد لديه قصصا متعددة من خلال عملية التخييل التي ينتجها؛ والتخييل ينهض وينمو من خلال ما يترجمه ذهن القارئ من مضمرات، لأن الموسوعة اللغوية على الرغم من ضيقها على المستوى البصري، فإنها على مستوى ما توحي به من دلالات يجعلها أكثر عمقا؛ لأنها مفتوحة على التأويل والتواصل المتجدد؛ وهذا التجدد يزيد في تخصيب مستوى الدلالة، من خلال عدول اللغة عن الحقيقة إلى المجاز؛ وتوسعها في المعاني؛ وانزياحاتها الأسلوبية؛ وهكذا تصبح اللغة أداة إخفاء وستر ؛بقدر ما هي أداة كشف للقارئ أو المؤول. فعمق اللغة وإبداعها هو في باطن النص وليس في ظاهره؛ ومهمة القارئ الفطن البحث فيما تقوله اللغة في العمق وليس في الظاهر؛ فالتأويل معني بما تخفيه اللغة أكثر من عنايته بما تظهره.

بمعنى أن القصة القصيرة محكومة في شكلها الملفوظ وحجمها الملحوظ بعدد معين من الصفحات، لكن لها امتدادات زمنية في نفسية القارئ؛ لما تشكل لديه من رؤية ارتدادية في أعماق الذات لتجسيد انفعالاتها[٤٠].

والقصة القصيرة التي بين أيدينا هي عالم من الدلالات والإحالات، ينتجها القاص والقارئ، لكن الذين يُؤديانها هما: السارد والمسرود له، هذا الأخير يتلقى القصة ويحاول تفسيرها وفق رؤيته وقناعته.

والمسرود له هنا هو المقابل الخيالي للسارد، الذي يتوجه إليه ضمنا بالقصة

[٤٠] سرحان، حسن (٢٠١٢م)، في التلقي الأدبي، نحو تصور جديد للقراءة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط:١، ص:٣٧

القصيرة، يرسم له صورة خيالية في ذهنه تحفزه على إكمال السرد، يشير إليه من خلال مجموعة من الإشارات الدالة، برواية العليم الذي يروي لنا الأحداث دون وجود أحد (ولما اشتد جوع النمر حاول أن يأكل الحشائش، فصدمه طعمها، وابتعد عنها مشمئزاً. ولكنه عاد إليها ثانية. وابتدأ يستسيغ طعمها رويداً رويداً)[٤١] إن الضمير المستعمل هو ضمير الغائب، يوجه فيه الخطاب إلي شخصية متخيلة في ذهن القاص دون أن يشير إليه بملامح محددة، تكشفه لنا الجملة الوصفية، ويقصد به (المواطن العربي) الذي يحيل إليه الضمير الغائب.

وتدخل القصة من حيث الموضوعة وطريقة تقديم الشخصيات في حوارية مع كليلة ودمنة التي قدمت شخصياتها باسم حيوانات في الغابة، والغاية من ذلك أن الإنسان العربي عبر الزمن مخنوق حد الموت، لايمكنه الإفصاح عن رأيه حقيقة، وإنما يتكلم مجازا لكي لا يعرض نفسه للمساءلة والمحاكمة التي تفضي إلى المقصلة.

وباختصار شديد إن هذه القصة تدخل في إطار السرد الساخر اللصيق بالواقع، لكنها لا تعكس الواقع بشكل آلي وإن كان مصوغا من مفرداته، تكشف قوانينه الداخلية الغارقة في التسلط من أجل هدمها وإعادة بنائها في حلة إنسانية جديدة، معتمدا في ذلك على لغة إيحائية عجيبة وأسلوب بديع للدخول إلى العالم اللاواعي عند المتلقي وتنفذ إليه مع موافقة الوعي وعدم اعتراضه عليها[٤٢].

إنها قصة ذات بعد سياسي، أنتجها القاص زكريا تامر بدقة متناهية وبأقل الكلمات، بأفعال كلامية تنهض في الزمان والمكان، متتبعة حركية ونفسية الشخصيات المتوترة؛ التي تزيد من توتر الأحداث، بلغة تتحرك من اللفظة الى التركيب ثم الى التعبير متضمنة حمولة فكرية تعبر عن وعي جمعي جماعي، يستهدفه القاص بغرض التأثير والإقناع.

فالقاص يعمل من خلال الصور والأخيلة على ابتكار لغة خاصة تعبر بها الصوائت والصوامت، حيث يصبح للقصة لسان، تعبر به عن حالات اجتماعية ونفسية يعيشها الإنسان ويدركها القارئ بين سطور القصة، وأحيانا تقرأ بواسطتها ما وراء السطور، وهو ما يمكن تسميته بالسرد الاستباقي، الذي يستبق الأحداث قبل وقوعها وهذه قيمة مضافة في السرد القصصي عند زكريا تامر.

لأن قصة (النمور في اليوم العاشر)، بنت هيكلها المعماري على الجانب النفسي، للتأثير في المتلقي، وذلك بإثارة الجوانب الانفعالية والعاطفية فيه، وأسباب القلق والمخاوف والآراء والمواقف. وتعتبر هذه المداخل بمثابة نقاط ضعف المسرود له، من خلالها يدخل السارد ويفرض قصته المفارقة، مستعينا بمجموعة من المقومات اللغوية

---

[٤١] تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، ص: ٥٩

[٤٢] سرحان، حسن (٢٠١٢م)، في التلقي الأدبي، نحو تصور جديد للقراءة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط:١، ص: ٥٦

Doi: 10.12816/mdad.2021.152297

والسياقية.

كما أن هذه القصة تقوم وتنهض على استراتيجية البناء والهدم وإعادة البناء مرة ثانية، مستفيدة من الأفعال اللغوية التي ترتفع وتنخفض بحسب السياق، وهي التي جعلت أحداث القصة تتحرك، وتنمو أمام عين المسرود له، والسارد لا يدفع بأحداثه مرة واحدة، بل يجعلها تدخل إلى نسيج المشهد القصصي بشكل متدرج، وفق نسب محددة.)

المراجع :

تامر، زكريا (١٩٨١م)، النمور في اليوم العاشر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:٢.

غوستاف، لانسون (١٩٧٩م)، منهج البحث في تاريخ الأدب، ت.محمد مندور، ص:٤٠٠

المودن، حسن، حجاجية المجاز والاستعارة، كتاب الحجاج، ج١، ص:٢٥٤

يوب، محمد (٢٠١٢م)، مضمرات القصة القصيرة جدا، دفاتر الاختلاف، مكناس، ص: ٢٠

فا. وولف، عن محمد شوقي، الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر ونقد، العدد:١٦، السنة:٢، فبراير ١٩٩٩، ص:٧٧

الشهري، عبد الهادي، بن ظافر (٢٠٠٤م)، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط ١، بيروت ـ لبنان، ص: ٤

صغيور، ابتسام، دور الروابط الحجاجية وأثرها في الانسجام النصي، (دراسة تطبيقية في سورة الأعراف) ص: ٨٦

الساعدي، حازم طارش حاتم (٢٠١٤م)، التراكيب التعليلية في القرآن الكريم، دراسة حجاجية، رسالة جامعية، ص:١١٨

سرحان، حسن (٢٠١٢م)، في التلقي الأدبي، نحو تصور جديد للقراءة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط:١، ص:١٧

Dominique Maingueneau, pragmatique pour le discourlitteraire, edition Natanher, paris ,2001,p:541

Doi: 10.12816/mdad.2021.152297

جهود الزمخشري فى فهم النص القرآني فى كتاب الكشاف

(قراءة مُعاصرة فى أبعاد العلاقة بين الالتفات والإعلامية النصية)

Al-Zamakhshari's efforts in understanding the Qur'an text in Kitab al-Kashshaf (contemporary reading in the dimensions of the relationship between attention and textual media)

اعداد

د. حمدي على بدوي أحمد

كلية الآداب جامعة سوهاج - مصر

Doi: 10.12816/mdad.2021.152298

الاستلام : ٢٨/ ١١/ ٢٠٢٠ القبول : ٢٢ / ١٢ /٢٠٢٠

المستخلص :

تتناول الدراسة العلاقة التكاملية بين مؤلف النص ومتلقيه، و كيف أن الزمخشري - في فهمه للنص القرآني- قد راعي أفق انتظار متلقيه ، وجعل من تصرف الالتفات بعدًا ذا قيم جمالية، تمثلت في :مراعاة الحس اللغوي والنفسي، وفي صدمة المتلقي توخيا للإفهام والفهم، والإقناع والاقتناع. فتصرف الالتفات يكشف خوالج النفس، ويجعل المتلقي مجبورًا علي المتابعة والتفاعل .و إجمالا فإن هذا البحث يُعنى بالنقاط الآتية : تقديم نبذة مختصرة عن الزمخشري و كشَّافِه . يليها المحور الأول وينصب على الالتفات وتعريفه لغة وإصطلاحا، وقوفا على اللغة العرفية، وتنـــوع الأسلوب و التفنن فيه. أما المحور الثاني فينصب على البعد النفسى للالتفات، حيث نستجلي أثره من عدة زوايا وقوفا على دوره في استنفار الحواس، والتجديد والمغايرة الأسلوبية، وصدمة أفق انتظار المتلقى ومراعاته. أما المحور الثالث فيتناول البعد الجمالي للالتفات، بما فيه من حديث حول مسألة توسيع الدلالة ، وديناميةالاتصال، وإنتاج الجمال من خلال التخييل . تم تأتي الخاتمة محتوية على أهم النتائج والتوصيات. والله من وراء القصد ، وهو الهادي إلى سواء السبيل .

الكلمات المفتاحية : المؤلف و المتلقي ، أفق الانتظار ، جمال الالتفات.

Abstract:

The study deals with the complementary relationship between the author of the text and its recipient, and how al-Zamakhshari - in his

understanding of the Qur'an text - took into account the horizon of waiting for the recipient, and made the behavior of Enallage a dimension of aesthetic values, represented in: the consideration of the linguistic and psychological sense, and the shock of the recipient in order to understand and understand, and persuade And conviction. Enallage behavior exposes the awkwardness of the soul, and makes the recipient forced to follow up and interact .In general, this research is concerned with the following points: Presenting a brief overview of Al-Zamakhshari and his scouts. It is followed by the first axis and focuses on Enallage and definition of language and idiom, and standing on the customary language, and the diversity of style and mastery of it. As for the second axis, it is focused on the psychological dimension of Enallage, as we explore its impact from several angles, standing on its role in mobilizing the senses, renewal and stylistic contrast, and the shock of the waiting horizon of the recipient and his consideration. As for the third axis, it deals with the aesthetic dimension of Enallage, including the discussion on the issue of expanding the connotation, the dynamic of communication, and the production of beauty through imagination. The conclusion was made containing the most important findings and recommendations.

Key words: for author and audience, horizon of waiting, beauty of attention

أوَّلًا : المقدمـــة:

عـرف الإسـلام ظهـور الكثيـر مـن الفـرق ، التـي تختلـف فـي مرجعيتهـا وتوجهاتهـا ، وواقعها ، وأثرها في تفسير الأصول الإسلامية ، واختلافها حولها ، ولم تنشأ تلك الفرق من العدم ، بل لابد لها من إرهاصات على مستوى الفكر؛ وقد تعاضد كل ذلك في نشأتها ؛ فظهر الشيعة والخوارج والمعتزلة ، وغيرهم من الفرق الإسلامية . وكان مرد هذا الانقسام هو اختلافهم في تفسير بعض الأصول.[1]

ويعدُّ الزمخشري من كبار شيوخ المعتزلة في القرن السادس الهجري ، حيث كان

[1] الفصل في الملل والأهواء و النحل ، لابن حزم الأندلسى ، تحقيق : محمد إبراهيم نصر، و عبد الرحمن عميرة ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، (د. ت) ، ١ : ٤٨

شديد العلم ، كثير الفضل ، غاية في الذكاء ، مفتنًا في علم العربية ، قويًّا في اعتزاله ، مجاهرًا به ، داعيًا إليه . فقد وُلد الزمخشري بزمخشر سنة(٤٦٧ هـ) ، وكان ذلك في فترة حافلة بالأحداث الدينية والتطورات السياسية ؛ وتوصف هذه المرحلة بأنها مرحلة ضعف و تصارع ، فقد شهدت تقسيم العالم الإسلامي إلى العديد من الإمارات والمناطق ؛ وقد أثّر كلُّ ذلك في شتَّى جوانب الحياة . فازدهر مذهب الاعتزال ، تجسيدًا لحالة التنازع بين طوائف المجتمع الإسلامي ، فكان طبعيًّا أن يعتنقه خلق كثيرون . وقد عاش الزمخشري في بيئة تموج بالاعتزال والمعتزلة ، وكان لشيخه أبى مضر الضبّى أثر في ترسيخ هذا المذهب لديه ، وقد كان شيخه هذا من أئمة المعتزلة ، وهو أول من أدخل الاعتزال إلى أهل خوارزم ، كما كان لشيخه الثاني أبى السعد الجشمى أثر كبير في ترسيخ الاعتزال في فكر الزمخشري ، لأجل هذا زخر الكشاف بمسائل الاعتزال .[٢]

كتاب الكشَّـــاف :

جسَّد الكشَّاف مادة المعالجة التطبيقية لفكر المعتزلة ، فقد ألَّفه صاحبه لشيعته من أهل الاعتزال ، تلبية لطلب جماعة من إخوانه و طلابه ، فأصبح هذا الكتاب يُمثل طريقة المعتزلة في فهم كتاب الله ، فإذا بدت معانٍ تُخالف معتقد الاعتزال رأينا سيلًا من التأويلات والحمل على المجاز ؛ يقول : " واستطيروا شوقًا إلى مصنفٍ يضم أطرافًا من ذلك [٣] حتى اجتمعوا إليَّ مقترحين أن أُملى عليهم الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، فاستعفيت ، فأبوا إلَّا المراجعة والاستشفاع بعظماء الدين ، وعلماء العدل والتوحيد".[٤] ففي تفسير قوله - تعالى: ' اعبدوا ربَّكم الذي خلقكم والذين من قبلكم لعلكم تتقون'.[٥] فيقرِّر أن العبد يظل في طاعة ، لا ينفك عن ذلك ؛ وأن صلاحه يُقاس بقصاري جهده ، وأن تقصيره مردود عليه سلبًا لا إيجابًا ؛ قال الزمخشري : فإن قلت : فهلَّا قيل:' تعبدون ' لأجل اعبدوا أو اتَّقوا لمكان تتقون ، ليتجاوب طرفا النظم ؟ قلت : ليست التقوى غير العبادة ، حتى يؤدي ذلك إلى تنافر النظم ، وإنما التقوى قصارى أمر العابد ، ومنتهى جهده ، فإذا قال :' اعبدوا ربكم الذي خلقكم '. للاستيلاء على أقصى غايات العبادة ، كان أبعث على العبادة ، وأشد لزامًا لها ، وأثبت

---

[٢] انظر : المسائل الاعتزالية في تفسير الكشاف للزمخشري (في ضوء ما ورد في كتاب الانتصاف لابن المنير) (٦٢٠ - ٦٨٣ هـ) (عرض و نقد) ، تأليف : صالح بن غرم الله الغامدى ، (ط ١) ، دار الأندلس للنشر ، حائل ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٨هـ ، ج١ : ٣٩

[٣] المقصود بذلك الإشارة إلى : علوم العربية والأصول الدينية .

[٤] الكشاف ، ١ : ١٩

[٥] سورة البقرة : ٢١

لها في النفوس ".[٦]

قال أبو حيان : انتهى كلامه ، وهو مبني على مذهبه في أن الخلق كان لأجل التقوى ، وأما قوله : ليتجاوب طرفا النظم ، فليس بشيء ، لأنه لا يمكن هنا تجاوب طرفا النظم ، لأنه يصير المعنى : اعبدوا ربكم لعلكم تعبدون ، أو اتقوا ربكم لعلكم تتقون ، وهذا بعيد في المعنى ، إذ هو مثل : اضرب زيدًا لعلك تضربه ، واقصد خالدا لعلك تقصده . ولا يخفي ما في هذا من غثاثة اللفظ ، وفساد المعنى ، والقرآن منزه عن ذلك ، والذي جاء به القرآن في غاية الفصاحة ، إذ المعنى: أنهم أمروا بالعبادة على رجائهم عند حصولها حصول التقوى لهم ، لأن التقوى مصدر اتقى ، واتقى معناه : اتخاذ الوقاية من عذاب الله ، وهذا مرجو حصوله عند حصول العبادة ، فعلى هذا فالعبادة ليست نفس التقوى ، لأن الاتقاء هو الاحتراز عن المضار ، والعبادة فعل المأمور به ، وفعل المأمور به ليس نفس الاحتراز، بل يوجب الاحتراز ، فكأنه قال : اعبدوا ربكم فتحرزوا عذابه .[٧]

ويجب التنبيه إلى أن الزمخشري و كشَّافه يمثلان حالة متفردة ،عكست علاقة وطيدة بين الذات و رموزها ، إذ يعبر الكشاف فى كلِّ رسم عن صاحبه ، نفسًا ، و علمًا و طموحًا ، فقد وضع الزمخشري خلاصة ما استوعبه فى صديقه الكشَّاف ، ليس كتابه، وعبَّر عن ذلك بصيغتيه المقصودين ؛ (فإن قلتَ) و (قلتُ) ، وكان مما أحاط الزمخشري بأبعاده تصرف الالتفات وأثره فى عرض القصد و جمال الغرض ، واحتفاءً بمتلقيه ، فوجب أن نتناول الالتفات فى أبعاده الثلاثة ، و هى :

١- البعد اللغوي .
٢- البعد النفسي .
٣- البعد الجمالي .

ويُمكن تناول ذلك على النحو الآتي :

المحور الأول : البعد اللغوي للالتفات :

- **الالتفات فى اللغة و الاصطلاح**

الالتفات ظاهرة أسلوبية بارزة ، تسترعى الانتباه ، وقد اكتشفه البلاغيون القدامى ، وصنَّفُوه ضمن أنواع الخروج عن مقتضى الظاهر في الأسلوب ؛ لداعٍ من الدواعي البلاغية ذات التأثير في النفوس والأفكار[٨] ومنهم من جعله تحت مباحث علم البيان ، و

---

[٦] الكشاف، لجار الله الزمخشري ، شرح و ضبط و مراجعة : يوسف الحمادي ، ط١، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م ، ١ : ٩٩ – ١٠٠

[٧] البحر المحيط ،لأبي حيان الأندلسي ، دراسة و تحقيق و تعليق : عادل أحمد عبد الموجود و آخرين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٣م ،١ : ٩٦

(٨) دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية ، تأليف: د. سليمان الطراونة (د.ط) ، عمان ،الأردن، ١٤١٧هـ/١٩٩٢م : ١١٨ – ١٤١.

منهم من جعله تحت مباحث علم المعاني ومنهم من صنَّفه ضمن مباحث علم البديع ، ويُلقبه العلماء بـ: باب فى شجاعة العربية [٩] لأن البلغاء من الأدباء كانت لديهم شجاعة بيانية ، استطاعوا بها مفاجأة المتلقى ؛ بالتنقل بين طرق الكلام ، قاصدين إلى أغراض بلاغية ، منبهين عليها بذلك .[١٠] ويُقصد بشجاعة العربية : شجاعة المُلقي – الذى يُبدع فى التعبير – بما يُحدثه فيه من تشكيلات رائعة من زاوية المتلقي .

من المعروف أن الالتفات كان معروفًا عند العرب فى جاهليتهم ، ولكنه لم يكن مشهورًا بهذا الاسم ، فقد أشار أبو عبيدة معمر بن المُثنَّي(ت ٢١٠هـ) إلى مفهوم الالتفات ، بوصفه من طرائق التعبير ، و من سنن العربية ، و أنه مما جاء به الذكر الحكيم ، حين علَّق على قراءتىْ جر الكاف و نصبها فى قوله – تعالي : " مالك يوم الدين ".[١١] وذهب إلى أن النصب فيها على النداء ، مجازه : يا مالك يوم الدين ؛ لأنه يُخاطب شاهدًا ؛ ألا تراه يقول : إيَّاك نعبدُ . فهذه حجة لمن نصب ، و مجاز من جرَّ : مالك يومِ الدين . أنه حدَّث عن مخاطبة غائب ، ثم رجع فخاطب شاهدًا ؛ فقال : إيَّاك نعبدُ و إيَّاك نستعين اهدنا.[١٢]

ويقترب الفرَّاء(ت ٢٠٧هـ) من التحديد الاصطلاحي لمفهوم الالتفات ، ويُردد ذلك فى مواضع متعددة ، من ذلك ما أشار إليه فى قوله – تعالي : " كلَّا بل تحبُّون العاجلةَ . وتذرون الآخرة ".[١٣] قال : و قرأها ابن كثير : (بل يُحبُّون) المعجمة بالياء المثناة التحتية ، و القرآن يأتى على أن يُخاطب المنزَّلَ عليهم أحيانًا ، و حينًا يُجعلون كالغُيَّب ".[١٤] ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن أول من اقترح للالتفات هذا الاسم الاصطلاحيَّ ، هو الأصمعي (ت ٢١٦هـ) [١٥] من دون أن يذكر له تعريفًا ، بل أطلقه على ما يُعرف بـ : التذييل ؛ فقد روي أبو هلال العسكري ، قال : أخبرنا أبو محمد ، قال : قال الأصمعي : أتعرف التفاتات جرير ؟. قال : لا . فما هى ؟ . فقال :

---

[٩] الخصائص ، لابن جني ، تحقيق : محمد على النجار ، (د . ط) دار الهدي للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، (د . ت) ، ٢ : ٤٠

[١٠] البلاغة العربية ، تأليف : عبد الرحمن حبنكة الميداني ، (د. ط) دار القلم والدار الشامية ، دمشق ، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م : ٤٧٩-٤٨٠ .

[١١] سورة الفاتحة : ٤

[١٢] انظر : مختصر فى شواذ القرآن من كتاب البديع ، لابن خالويه ، (ت ٣٧٠هـ) ، شرح العلامة الألماني ، برجشتراسر ، (د . ط) مكتبة المتنبي ، القاهرة ، (د . ت): ١

[١٣] سورة القيامة : ٢٠ - ٢١

[١٤] معاني القرآن ، للفرَّاء ، تحقيق : محمد على النجار ، (د . ط) الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ، (د . ت) ، ٣ : ٢١٢

[١٥] انظر : البلاغة تطور وتاريخ ، د: شوقي ضيف ، ط٩، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥م : ٣٠

Doi: 10.12816/mdad.2021.152298

أتنسي إذ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمى	بعود بشامةٍ سقي البشام .[١٦]

أما تراه مقبلًا على شعره ، حتى إذا التفت إلى البشام فدعا له ، و قوله :

طرب الحمام بذي الأراك فشاقني	لا زلت في غُلل و أيكٍ ناضر.[١٧]

فالتفت إلى الحمام ، فدعا له.[١٨]

- **الالتفات فى اللغة :**

الالتفات من مادة (ل، ف ، ت) ، ويدور لفظ الالتفات فى اللغة حول معاني الصرف والتحوُّل من جهة إلى أخري ، وهو مصدر الفعل (لفت) بمعني: اللَّيّ وصرف الشيء عن وجهته . يقول ابن منظور : لفت وجهه عن القوم ؛ وتلفت إلى الشيء ، والتفت إليه : صرف وجهه إليه ؛ ولفته عن الشيء يلفته لفتًا :صرفه ، فاللفت هو الصرف. يُال : ما لفتك عن فلان . أى : ما صرفك عنه ، واللفت : لواه عن رأيه ، وقيل : لـيُّ الشيء عن وجهته ، أى : صرفه عنها ".[١٩]

- **الالتفات فى الاصطلاح :**

لا يكاد المعنى الاصطلاحي يختلف عن المعني اللغوي للالتفات ، فهوفن بلاغي ، ومن أجلِّ علوم البلاغة ، التى تعتمد على الذوق السليم ، والوجدان الصادق ، ويقوم فى جوهره على الإدهاش النفسي ، من تلفت الإنسان يمنة ويسرة ، ومن حيرته بين الدلالات المتتابعة والمتباينة ، وفيه دليل واضح على قوة الفصاحة، واتساع المعاني ، فلا يبرز فيه إلَّا الحذاق من أرباب الفصاحة والبلاغة . وهو: الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، ومن موضوع إلى موضوع ، ومن صيغة إلى أخري ، ليُحدث نوعًا من الإبداع والمتعة ، وهو دليل ثراء فى اللغة العربية ، ومن طرائق اتساعها و بلاغتها .

١- فى اصطلاح القدماء :

مما يعبر عن الالتفات فى اصطلاح اللغويين ما قاله – قدامة بن جعفر: " وهو أن يكون الشاعر آخذًا فى معنى ؛ فكأنه يعترضه ، إما شكٌّ فيه ، أو ظنٌّ بأن رادًا يرد عليه قوله ،

---

[١٦] البشام : شجر ذو ساقٍ و أفنانٍ .

[١٧] ذى الأراك : مكان ينبتُ فيه شجر الأراك . و الأيك : الشجر الملْتَفُّ . وغُلل : المكان الخصيب الذى يجود بالغلَّة .

[١٨] انظر : الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، تحقيق : على محمد البجاوي ، و محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة البابى الحلبي ، القاهرة ، (د.ت): ٤٣٨ والعمدة ، لابن رشيق ، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، ط٥ ، دار الجيل بيروت ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م : ٢ : ٤٦ ، والتفاتات جرير (دراسة تحليلية حول نص نقدى) مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط ، ع ٢٦،١٤٢٨ هـ/ ٢٠٠٨م : ٥٦

[١٩] انظر: لسان العرب (لابن منظور) تحقيق : عبد الرحمن بن قاسم النجدى ، ط١ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٣م .(مادة : لفت)

أو سائلًا يسأله عن سببه ، فيعود راجعًا على ما قدمه ؛ فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه ".[٢٠] وهو: هذا النوع من التعبير ، و ذلك الفن من الكلام ، الذى يظن المخاطب أن محدثه قد فرغ منه ؛ و انتهى من معناه ، و أنه سيترك هذا المعنى و يتجاوزه إلى معنى آخر ، فإذا به يلتفت إلى المعنى الذى فرغ منه ؛ فيذكره بغير ما تقدم ذكره به .[٢١] ومن الالتفات قوله - تعالى : " فمن تمتع بالعمرة إلى الحج فما استيسر من الهدى ، فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام فى الحج و سبعة إذا رجعتم ، تلك عشرة كاملة ".[٢٢] يقول صاحب الدر المصون : " وفى قوله - تعالى : (رجعتم) التفات ؛ فإن قبله:(فمن تمتع)، (فمن لم يجد) ؛ فجاء بضمير الغيبة عائدًا على (من) ، فلو سيق هذا على نظم الأول ، لقيل : إذا رجع ، بضمير الغيبة .[٢٣] أما ضياء الدين بن الأثير فقد عرَّف الالتفات بقوله: "وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه و شماله ؛ فهو يُقبل بوجهه تارة كذا ، وتارة كذا ، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة ، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة أخري ، كالانتقال من حاضرٍ إلى غائبٍ ".[٢٤]

٢- فى اصطلاح المحدثين :

الالتفات فنٌ من فنون القول يشبه تحريك آلات التصوير السينمائى ، ينقلها من مشهد إلى مشهد آخر، لمفاجأة المشاهد بلقطات متباعدات ، لكنها تدخل في الإطار الكليّ الذى يُراد عرض طائفة من مشاهده ، تدلّ على ما يُقصد الإعلامُ به .[٢٥] وهو: التحول فى التعبير الكلامى من اتجاه إلى آخر ، من جهات الكلام أو طرقه الثلاث : (التكلم - والخطاب - والغيبة) ، مع أن الظاهر فى متابعة الكلام ، يقتضى الاستمرار على ملازمة التعبير ، وفق الطريقة المختارة ، أولًا ، دون التحول عنها .[٢٦] ويسوق الباحث أمثلة يستشهد بها لفن الالتفات ، و دوره فى رفع الإعلامية النصية ، فمن أمثلته : قوله – تعالى : " و آذان من الله و رسوله إلى الناس يوم الحج الأكبر .. فإن تبتم فهو خير لكم .." .[٢٧] انظر

---

[٢٠] انظر: تاج العروس من جواهر القاموس ، للزبيدي ، دار الفكر للطباعة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤م ، مادة (ل، ف ، ت)، ٢: ١٣٤- ١٣٥

[٢١] فقه اللغة و سر العربية ، للثعالبي ، تحقيق : أملين نسيب ، (ط١) دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨م ، ١ : ٤٧٥

[٢٢] سورة البقرة : ١٩٦

[٢٣] الدر المصون فى إعراب الكتاب المكنون ، للسمين الحلبي ، تحقيق و تعليق : الشيخ على معوض و آخرين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م ٢: ٣٠٨

[٢٤] المثل السائر فى أدب الكاتب و الشاعر ، لابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، ط٢ ، منشورات الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٣م : ١٨١

(٢٥) دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية: ٤٨٣ – ٤٨٨ .

(٢٦) البلاغة العربية : ٤٧٩ .

[٢٧] التوبة : ٣

إلى الالتفات فى قوله – تعالي : " فإن تبتم فهو خير لكم ". وهو محل الالتفات ، حيث التفت – سبحانه – من الخطاب إلى الغيبة ، فالضمير الأول (أنتم للخطاب) والضمير الثاني (هو للغيبة) والأمران ليس لشخص واحد ، ويبدو التهديد و التخويف واضحين من الدلالة العميقة للآيات . ومن أمثلته قول النجاشيّ : { من بحر الطويل }

فلست بآتيه و لا أستطيعه	ولاك اسقنى إن كان ماؤك ذا فضل .[٢٨]

ومحل الالتفات فى قوله : فلست ، فالضمير (أنا) متكلم ، ثم التفت فى الفعل (اسقنى) فالضمير (أنت) للمخاطب ، وهو التفات من التكلم للخطاب ، ولو لم يلتفت لقال : أُسْقَى . ولعل الغرض منه إظهار الضعف والتودد والاستعطاف . ويعرفه الدكتور عبد الرحمن الميداني بقوله : هو من قبيل خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر ، فهو يدل على مطلق التحوُّل والانتقال – فى التعبير الكلامي – من اتِّجاه إلى آخر ، ومن معنى إلى معني ، أو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر ، بطريق من هذه الطرق : التكلُّم أو الخطاب أو الغيبة ؛ بعد التعبير عنه بطريق آخر منه [٢٩] وقد اشترط البلاغيون لذلك أن يكون المسند إليه فى الحالين واحدًا ، وأن يكون التعبير الثاني معدولًا به عن ظاهر الكلام ".[٣٠]

- الالتفات فى اصطلاح الزمخشري :

يجعل الزمخشري الالتفات ضربًا من ضروب علم البيان ، وليس فى كلامه هذا إخراجٌ للالتفات من دائرة علم المعاني ومباحثه ، فقد يُراد بالبيان علم البلاغة بمعناه الأشمل ، الذى يستوعب المعاني والبيان ؛ وإنما كان الالتفات من علم المعاني؛ لأنه مما يترتب عليه من الفوائد ، من جملة خواص التراكيب ، التى يبحث عنها علم المعاني . فيُشير إلى أن المؤلف يرغب من أسلوب الالتفات إلى تغيير أفقه، أو لإدهاشه و مفاجئته ؛ بالانتقال من حال إلى أخري ، ومن أسلوب إلى أسلوب ، أومن معنى إلى آخر ، أومن

---

[٢٨] البيت نسبه سيبويه للنجاشيّ فى الكتاب ، وذكر محقق الكتاب أنه على لسان ذئب ، استضافه النجاشيُّ للطعام و الشراب ، فقبل الذئب الشراب ، واعتذر عن عدم قبوله الطعام ، وذا فضلٍ : فاضلًا عن ربِّك ، وقد أورد ابن هشام الأنصاري عجزه فقط ، وهو الشاهد رقم (٤٣٩) فى مغنى اللبيب ،وهو شاهد على حذف (نون) لكن ، وأشار إلى أن الأصل فى (لاك) : لكن أنْ ؛ فطُرحت الهمزة للتخفيف ونون (لكن) لالتقاء الساكنين ، هو من أبيات رواها البغدادي فى الخزانة ، للبغدادى ، ط بولاق ، ١٢٩٩هـ ٤ : ٣٦٧ ، وانظر: الكتاب ، لسيبويه ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م ،١ : ٢٧-٢٨

[٢٩] انظر : البلاغة العربية ، أسسها و علومها ، فنونها ، د : عبد الرحمن الميداني ، ط١ ، دار القلم ، ١٩٩٦م ، ١: ٤٧٩، وانظر : من أسرار اللغة العربية ، د : إبراهيم أنيس ، ط٦ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨م : ١٥٨

[٣٠] انظر : التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية ، د : أحمد سعد محمد ، ط٤ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م : ٣٣٢

طريقة إلى أخري ، فكأن المؤلف يكيِّف الكلام بحسب المتلقى ومقامه، لذا يقول: " إن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على واحد ، وتختص مواقعه بفوائد ".[٣١] من الجيد التنبيه إلى أنه ليس صحيحًا القول بأن الزمخشري هو أول من بيَّن القيمة الفنية و البلاغية لفن الالتفات ، وأظهر جماله و محاسنه [٣٢] فقد سبقه إلى ذلك ابن جنِّى (ت ٣٩٢هـ) فعلى الرغم من أنه لم يُسمِّه باسمه ، فإنه ذكر أبعاده ، ووظَّف ذلك فى توجيهه للقراءات ، فى تعليقه على قوله – تعالي : " فبذلك فلتفرحوا".[٣٣] بالتاء [٣٤] يقول ابن جني :" و الفارق بين قراءة الياء التحتية المثناة المعجمة ، و اختها التاء يدلك على تمكُّن أمر الحاضر ، أنك لا تأمر الغائب بالأسماء المسمي بها الفعل فى الأمر ، نحو : صهْ ، و إيهْ ، ولهذا المعني قوى ضمير الحاضر على ضمير الغائب ، فقالوا : أنت و هو ؛ فلما صاغوا لهما اسمًا واحدًا صاغوه على لفظ الحضور ، لا لفظ الغيبة ؛ فقالوا : فيضموا الحاضر إلى الغائب ، فهذا كله يُريك استغناءهم بقم عن لتقُم و نحوه و كأن الذى حسَّن التاء – هنا – أنه أمرٌ لهم بالفرح ، فخُوطبوا بالتاء ، لأنها أذهبُ فى قوة الخطاب ".[٣٥] لكن يُمكن أن يُقال إن الزمخشري قد نقل أبعاد الالتفات من التنظير إلى التطبيق ، وأبان فيه عن مواضع حُسن ، وهذا ما أكده القزوينى ، حيث يقول : " واعلم أن الالتفات من محاسن الكلام ، ووجه حُسنه على ما ذكر الزمخشري هو: تنشيط ذهن السامع ، و إيقاظ إصغائه إلى البلاغ و صاحبه ".[٣٦]

- **القوالب اللغوية و الالتفات (قوة الالتفات بالأفعال) :**

تتباين قدرة القوالب اللغوية على حمل أبعاد الالتفات ، فنري الأسماء لا تحمل تلك القدرة ، في حين تتقاسمها الأفعال و الحروف ، كلٌّ بنصيب ؛ إذ للأفعال الأثر الكبير فى تلوين الأساليب ، وتنويعها ، و إثارة فعاليتها ؛ لما تحدثه من حركية فى المعاني ، بفعل النشاط الذى تبثه فى العبارات ، حيث الانتقال من الماضى إلى المضارع إلى الأمر .

---

[٣١] الكشاف ، ١ : ١٦٣

[٣٢] ذهب إلى ذلك الدكتور محمد أبو موسي ، فى كتابه : البلاغة القرآنية فى تفسير الزمخشري ، ط٢ ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٨٨م : ٤٤٣

[٣٣] سورة يونس – عليه السلام : ٥٨

[٣٤] وهى قراءة : النبى – صلى الله عليه و سلم – وعثمان وأُبيّ بن كعب ، و الحسن ، و أبى رجاء ، و محمد بن سيرين ، و الأعرج . انظر : المحتسب ، لابن جنِّى ، تحقيق : على النجدى ناصف ، و الدكتور : عبد الحليم النجار ، و الدكتور : عبد الفتاح شلبى ، (د . ط) المجلس الأعلي للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م ، ١ : ٣١٣

[٣٥] انظر : المحتسب ، لابن جنِّى ، تحقيق : على النجدي ناصف وآخرين ، (د. ط) المجلس الأعلي للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م ، ١ : ٣١٤

[٣٦] انظر : الإيضاح ، للخطيب القزوينى ، (د. ط) ، دار الكتب العلمية ، ، بيروت ، (د.ت) :٧٥

وقد أشار الزمخشري إلى دور الأفعال الحاسم فى التخصيص و حُسن الدلالة ، واستحضار الصورة ، لقدرتها على تحديد الحدث و زمنه وإشارته ، وعلى ذلك وجَّه استخدام المضارع بدلًا من الماضى، وقد عد ذلك من الالتفات الحسن ، وهو التفات خاص بالزمن ، وفيه التفات من زمن الحال إلى زمن الماضى؛ فى قوله تعالى: " ففريقًا كذبتم و فريقًا تقتلون".[٣٧]

وقد كان تسلسل الكلام يقتضى أن يقال : قتلتم ؛ ليحدث نوعًا من التناسب و الثبات ؛ لكن لما كان الأمر فظيعًا ، وأُريد استحضار الصورة فى النفوس ، وتصويره فى القلوب جىء بالمضارع ، وقد جاء – تعالى- بالمضارع ؛ عوضًا عن الماضى لاستحضار تلك الحال الفظيعة ، التى عليها اليهود ، وهى حالة قتلهم رسلهم ، كما أن فى صيغة (تقتلون) بالمضارع مراعاة للفواصل ، بذلك تحققت بلاغة المعنى وحُسن النظم . وقد عبَّر القرآن بصيغة المضارع ؛ ليدل - أيضًا - على استمرا ر اليهود فى قتل الأنبياء ، يقول الزمخشرى : " فإن قلت : هلَّا قيل : وفريقًا قتلتم ؟. قلت : هو على وجهين ، أن تُراد الحال الماضية ؛ لأن الأمر فظيع ، فأُريد استحضاره فى النفوس ، وتصويره فى القلب ، وأن يُراد : و فريقًا تقتلونهم بعد ؛ لأنكم تحومون حول قتل محمد – صلى الله عليه و سلم – لولا أنى أعصمه منكم ، ولذلك سحرتموه ، وسممتم له الشاة ".[٣٨]

أشار الزمخشري إلى أن التفات الأفعال قد يتحقق فى الصيغة الجذرية الواحدة ، مع تحوُّل فى الحدث والزمن والدلالة ، كما فى قوله – تعالي : يسألونك ماذا يُنفقون قل ما أنفقتم من خير فللوالدين ..".[٣٩] والالتفات بين الصيغتين (ينفقون) بلفظ المضارع ،و(أنفقتم) بلفظ الماضى ،وفى هذا السياق يقول الزمخشري :" فإن قلت " كيف طابق الجواب السؤال فى قوله :" قل ما أنفقتم". وهو قد سألوا عن بيان ما ينفقون ، وأُجيبوا ببيان المصرف؟. قلتُ : قد تضمن قوله : ما أنفقتم (من خيرٍ). بيان ما يُنفقونه ، وهو كلُّ خيرٍ، وبُنى الكلام على ما هو أهم ، وهو بيان المصرف ، لأن النفقة لا يُعتد بها إلَّا أن تقع موقعها.[٤٠]

- **اللغــة العرفيــة :**

ويستخدم الالتفات أفعالًا عُرفية فى الحياة اللغوية لأطراف الخطاب (المؤلف، و المتلقى ، والسياق) حتى يستطيع المتكلم أن يُفهم المتلقي قصدًا ما بمنطوقٍ محددٍ ، و يُعلمه ما يريد منه ؟ مع تعظيم قدرة الغرابة و الغموض و الخداع اللفظي فى تكثيف الدلالة و شحن الألفاظ. و قد يُعبر عن آلية الالتفات بالعبارات الآتية :

---

[٣٧] سورة البقرة : ٨٧
[٣٨] الكشاف ١ : ١٦٣
[٣٩] سورة البقرة : ١١٥
[٤٠] الكشَّاف ، ١ : ٢٤٦

- أنا المؤلف أبلغك (المتلقي / المعني (س) / أصرح لك أو أَضمِّن لك / ثم أنتقل إلى أن تتحدث أنت (المعني) (ص) ثم أعود إلى الحالة (س) بالطريقة (ع) لأوضح لك أو أفسِّر أو أفصِّل أو أؤكِّد لك الحالة (س) ، و يبدو من تصرفي اللغوي ارتباطى بالحالة (س) .موضوع النص .
- أو أنقل لك خبرًا ثم أوجهك نحوه ، و أستثمر لك دلالاتى التعبيرية ، أو أحملك على فعل ما ، ثم ألزم نفسى بفعل ما / الفعلان جميعهما مرتبطان بالخبر الأول ، مستخدمًا عوامل الاستثارة الذهنية و الوجدانية لك .و هذه الحالة (س) قد تكون خبرًا / إيجابًا / سلبًا / تقويمًا / سلوكًا / معلومات / أو أن أطلب منك أن تتخذ موقفًا ، أو تبدى رأيًا / نحو فعل لغوي / أفعال لغوية ، ترتبط بنواح دلالية .

ومما يرفع من الكفاءة الإعلامية فى أسلوب الالتفات عند الزمخشري أن يكون المؤلف على خلفية تامة بأحوال المتلقى ؛ ظاهرها و باطنها ، مدركًا أنه قادر على المتابعة و اصطياد القصد ، وأنه كلما تعددت قراءته التذ وتوحد مع المؤلف ، وصار أحرص على المتابعة ، وفى هذا السياق يقول الزمخشري : " و قد يعدل المؤلف من المضمر إلى الاسم الظاهر ، مراعاة لقرينة علم المخاطب ، و ثقة فيه ، و يأتى ذلك العدول ليتكمن المؤلف من إجراء صفات على هذا الاسم ، و فيه تفخيم المتلفت إليه ، ففى قوله – تعالي : " يا أيها الناس إنى رسول الله إليكم جميعًا الذى له ملك السماوات و الأرض لا إله إلا هو يحيى و يميت فأمنوا بالله و رسوله النبى الأمى .. ".[٤١] يقول : " فإن قلت : هلا قيل : فآمنوا بالله و بى ، بعد قوله : " إنى رسول الله إليكم ".؟ قلت : عدل عن المضمر إلى الاسم الظاهر؛ لتجري عليه الصفات التى أُجريت عليه، ولما فى طريقة الالتفات من مزية البلاغة، وليُعلم أن الذى وجب الإيمان به واتباعه هو هذا الشخص المستقل بأنه النبى الأمى، الذى يؤمن بالله و كلماته ؛ كائنًا من كان أنا أو غيري، إظهارًا للنصفة ، وتفاديًا من العصبية لنفسه ".[٤٢]

- **تنـــوع الأسلوب و التفنن فيه :**

يسهم الالتفات فى تحقيق التماسك النصى ؛ حيث يقوم على تنوع الأساليب و تغييرها ، مع تغيير الصيغ ، والإطارين الزمانى و المكانى للدلالة ، وخضوع الكيان الشكلى لتلك الضوابط ، حيث تتغير الصيغ الصرفية وفقًا لضابط البعد الدلالي ؛ لذا يحاول المؤلف تلوين تراكيبه و كلماته ، بل و حروفه ، قاصدًا مباغتة المتلقي ، و التأثير فيه ؛ بتقله من خبر إلى آخر ، و من قضية إلى أخري ، و من قصده إلى تهميشه إلى إدراجه طرفًا مهمًا فى خطاب موجه إليه ، أو إلي غيره ؛ إذ يقوم الالتفات على المشاكسة اللفظية (الشكلية)

[٤١] سورة الأعراف : ١٥٨
[٤٢] الكشاف ١ : ٧٣

الدلالية ، فيلجأ المؤلف إلى غض الطرف عن القضية التى يتناولها إلى قضية أخري ، ثم يعود إلى قضيته الأولى التى كان بصددها .

يحقق الالتفات حالة من (التفنن) التلوين الشكلى و الدلالي ، فتارة تضع المتلقى فى بؤرة الاهتمام ، فتوجه حديثك إلى نفسه مباشرة ، و أخرى تجعله هامشيًّا ، و ثالثة تجعله شريكًا للمتلقى فى قصده ، و رابعة تجعله فاعلًا فى كل حدث شكلة دلالي ، و خامسة تعتمد على تحقيق لذة له من خلال الغموض الفني ، الذى يحقق له هزة وجدانية ، تدفعه إلى التفاعل ، و التفهم ، و التوحد ، و الإنتاج ؛ كل ذلك بعيدًا عن الرتابة – القول المعاد أو النمط الواحد - التى تنفر منها نفوسنا ، و لا تستعذبها أذواقنا ، و لا تتفاعل معها أحاسيسنا ، و لا تحقق لنا جمالًا نتعايش معه .

ويروم المُلتفِت مباغتة المتلقى و التأثير فيه ، بنقله من قضية إلى أخري ؛ بالتجنيس بين التراكيب و التلوين فى الألفاظ و الحروف ، وقد أدرك الزمخشري ما فى تنويع الأسلوب من لذة وإدهاش ، حين عدَّ اللفت و الفتل أخوين ، و جعلهما بمعنى الانصراف [٤٣] فى قوله – تعالي : " قالوا أجئتنا لتلفتنا عمَّا وجدنا عليه آباءنا " . [٤٤]

يدرك المتأمل لكلام الزمخشري عن الالتفات أنه يجعل التغيير فى الأسلوب ، و التلوين فى الكلام مخلصًا مما تنفر منه نفوسنا و أذواقنا و أحاسيسنا الجمالية ، التى تملُّ النبرة الواحدة و النغمة نفسها ، و الإيقاع عينه ، و القول المعاد ، و أن البحث عن اللذة و توحد الإحساس هو الباعث على ابتكار الالتفات ، استجابة لأفق انتظار المتلقي ، أو لتغييره ، أو لإدهاشه ، أو مفاجأته ؛ بالانتقال من حال إلى حال ، و من معنى إلى معني ، فالمتلقى – فى الالتفات – ناطقٌ صامتٌ ، بينما يستحضر الملقى سؤال هذا المتلقي ، فيجيب عنه ، وبذا يتحقق الحجاج ، الذى يكون فيه المتلقى حاضرًا بالقوة ، و الملقي حاضرًا بالفعل ، فمراعاة لنفسية المتلقي و ذوقه تحدث التنويعات و التلوينات و التحويرات فى أشكال التعبير و بناه و دلالاته ". [٤٥]

كما فى قوله – تعالي : "إيَّاك نعبدُ و إياك نستعين ".[٤٦] يقول : وممَّا خُصَّ به فى هذا الموضع أنه لما ذُكر الحقيقُ بالحمد ، وأجري عليه تلك الصفات العظام ، تعلق العلم بمعلوم عظيم الشأن ،حقيق بالثناء ، وغاية الخضوع و الاستعانة فى المهمات ؛ فخوطب ذلك المعلوم المتميّز بتلك الصفات ، فقيل : (إيَّاك) . يا من هذه صفاته ، نخصُّ بالعبادة و الاستعانة ، لا نعبد غيرك ، و لا نستعينه ؛ ليكون الخطاب أدلَّ على أن العبادة له ، لذلك

---

[٤٣] انظر : الكشَّاف ، ٢ : ٢٣٥

[٤٤] سورة يونس – عليه السلام : ٧٨

[٤٥] اللغة ودلالتها : تقريب تداولي للمصطلح البلاغي ، محمد سويرتي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٨ ، العدد الثالث ، يناير / مارس ٢٠٠٠، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت : ٤٥

[٤٦] سورة الفاتحة : ٥

التميُّز الذى لا تحقُّ العبادة إلَّا به ". [٤٧]

- **تنوع الفصـــاحـة :**

وقف الزمخشري عند الالتفات المتحقق من تبـايُن القراءات القرآنيـة ، والـذى يُجسِّد قوة فى الفصاحة ، ودقة فى البلاغة ، وأن المؤلِّف يروم التنوع ، ليُحقق أبعادًا لغوية وجماليـة فى نفس المتلقِّي ، كما فـى توجيهـه لقراءة اليـاء والنـون مـن كلمـة (فيُوفِّيهم). مـن قولـه – تعالي : " فأما الذين كفروا فأُعذبهم عذابًا شديدًا فى الدنيا و الأخرة و ما لهم من ناصرين . وأمـا الـذين ءامنـوا و عملـوا الصـالحات فيُوفِّيهم أُجورهم و الله لا يحـبُّ الظـالمين". [٤٨] يُشير الزمخشري إلى أن الخطاب القرآني قد انتخب قوالـب لغويـة ، تحمـل المعنـى تامًّـا ، مـع جـرس موسـيقيٍّ ، فقد أسـند الخطـاب القرآنـي الفعـل (أعـذِّب) ، والفعـل (أحكم) إلـى ضمير المتكلم وحده ، و هو الله – تعـالي – تـارة مـن بـاب تفسير المتقدم ، و أخـري مـن باب الإشارة ، هذا فيه ما فيه من تنوع الفصاحة ، ثم يُسند الخطاب القرآنـي الفعل (وفَّـى) إلـى أمـرين : ضـمير المفـرد المعظـم نفسـه ، فـى قـراءة (فنـوفيَّهم) بـالنون والياء ، وإلـى ضـمير المفرد الغائـب ، وهـو - ذاتـه - المفـرد المعظـم نفسـه ، وكـان اختـلاف القـراءتين اختلافًا ، عكس حالة من تنوع الفصاحة المقصودة ، التى ترتكز علـى المخالفـة الصـرفية فـى بنيـات القوالـب اللغويـة ، تعكـس قـدرة المؤلـف و تمكنـه ، وتلـك الحالـة المتفـردة مـن الفصاحة منهج يقوم عليه بناء القرآن الكريم فى كل قوالبه اللغوية . [٤٩]

- **الالتفات مزيةُ البلاغة :**

قد يُعدل عن المضمر إلى الظـاهر و العكس ، وهذا ضـرب خـاص مـن الالتفـات ؛ يُعبِّر عن تجـاوب النـظم ، ويُسـهم فـى إبـراز قصـدية الالتفـات ، وأن المظهـر خليـقٌ بـالظهور ، والتنبيه على ارتباطه بربه ، وحث البشر على تعظيمه ، وإجلاله فى نفوسهم ،إضـافة إلـى تأكيد الخبر ، والإشـارة إلـى ضـرورة التسليم لـه واتِّباعـه ، كمـا فـى قولـه – تعـالي: " قل يأيُّها النـاسُ إنِّـى رسـولُ الله إليكم جميعًـا الـذى لـه مُلك السماوات والأرض لا إلـه إلَّا هو يُحـي و يُميتُ فـأمنوا بـالله و رسـوله النبـيِّ الأُمِّـيِّ الـذى يُؤمنُ بـالله وكلمتـه واتَّبِعـوه لَعلَّكم تهتدون ". [٥٠] ينطلق الزمخشري فـى قولـه بالجمـال فـى هذه الآيـة الكريمـة أنـه قـد ذكـر الخطاب القرآني : فأمنوا بالله و رسوله . بعد قوله : إنِّى رسولُ الله إليكم .إذ يُعد التركيـب القرآني الأول قوالـب لغويـة استثمرت الطاقـة الدلاليـة الأسماء الظـاهرة ، ويعد التركيـب الثانى قوالب لغوية استثمرت الطاقة الدلالية للمضمرات ،

يقول الزمخشري :" فإن قلتَ : هلَّا قيل : فـآمنوا بـالله وبـى. بعد قولـه : إنـى رسـول الله

---

[٤٧] انظر : الكشَّاف ، ١ : ٣٢

[٤٨] سورة آل عمران : ٥٦ ، ٥٧

[٤٩] انظر : الكشَّاف ، ١ : ٣٣٧

[٥٠] سورة الأعراف : ١٠٨

إليكم.؟. قلتُ : عدل عن المضمر إلى الاسم الظاهر لتجري عليه الصفات التى أُجريت عليه ، ولما فى الالتفات من مزية البلاغة ، وليُعلم أن الذى وجب الإيمان به واتِّباعه هو هذا الشخص المستقل بأنه النبيُّ الأُميُّ ، الذى يؤمن بالله و كلماته ، كائنًا من كان أبًا أو غيري ؛ إظهارًا للنصَفة وتفاديًا من العصبية لنفسه ".[٥١]

من المفيد الإشارة إلى أنه ليس تصرف الالتفات تصرفًا لغويًّا فحسب ، أى : على مستوى الصياغة و تلوين الأصوات ، و تنويع مصادر الخطاب ، وهو ليس مجرد طريقة من طرائق التعبير فى اللغة العربية ، التى تقف عند السطح اللغوي إنما هو كيان مقصود ، يحمل أغراضًا بلاغية ، أو يدلُّ على التوسع فى اللغة ، أو يحمل أبعادًا نفسية و جمالية . مما يجعل من الضرورة التعرض للأبعاد النفسية لأسلوب الالتفات .

المحـــور الثاني : البعد النفسي للالتفات

من المفيد الإشارة إلى أن الزمخشري قد عدَّ الالتفات من ضروب علم البيان ، لما كان يمثله هذا المفهوم من كيان متسع ؛ ليشمل كل صنوف البلاغة ، فتعمق فى مفهومه ، وعرَّفه تعريفًا بلاغيًّا ، ونقله من التنظير إلى التطبيق ، أو من المعيارية إلى الاستعمال . وتقوم التفاتات الزمخشري - للتأثير فى نفس المتلقي - على أدوات التلوين الشكلى و الدلالي و الجمالي ، الذى يحقق ما يلى :

١- التصاعد الدلالي فى نفس المتلقي .

٢- يحقق قرعًا متواليًا على أوتار النفس ، يحملها على اليقظة و التنبه .

٣- يعتمد على أسلوب المراوغة و المغايرة فى إدراك البعد الجمالي للنص .

٤- فى انتقاله الدائم بين السؤال و الجواب ، و الذى عبرت عنهما الصيغتان : (فإن قلتَ ؟ . قلت) .

٥- استخدامه للمادة المعجمية التى تدول حول الانتقال و المغايرة ، ممَّا يُمكن أن نُسمِّيه : صيغة الالتفات : (فقد عدل) .

- **استحضار الذات المخاطَبة (المنبهات الداخلية) :**

عدّ الزمخشري الالتفات من المحركات الداخلية للنفس ، إذ يوفِّر قدرًا كبيرًا من الاستثارة النفسية والذهنية والجسدية ، طالما أن المؤلِّف لم يتوقف عن إرسال مثيرات ، لفظية أو جسدية أو نفسية أو سياقية ؛ فهو –إذًا- حديثُ المواجهة ، والإقبالِ على المخاطِب ، وهو حديث النفس ؛ وما ذاك إلَّا لاستحضار الذات الفاعلة ، وجذب المتلقين، ولفت انتباههم إلى تأمِّل المعاني التى تتعلق بها مواضع العدول ، والتفكير فى الأغراض التى تنعقد عليها ؛ ترغيبًا وترهيبًا فى مقامات الوعد و الوعيد.[٥٢]

جاء فى الكشَّاف فى قوله – تعالي : " وإذ نادى ربُّك موسي أن ائت القوم الظالمين قوم

---

[٥١] الكشَّاف ، ٢ : ٧٢ - ٧٣

[٥٢] انظر : التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية : ٣٤٢

فرعون ألا يتقون".[٥٣] . يقول الزمخشري : " و أما من قرأ : ألا تتقون ؟. على الخطاب فعلى طريقة الالتفات إليهم ، وجّبْهِهِمْ ، و ضرب وجوههم بالإنكار و الغضب عليهم ، كما ترى من يشكو من ركب جناية إلى بعض أخصائه ، و الجانى حاضر ، فإذا اندفع إلى الشكاية و حرَّ مزاجه ، و حمى غضبه ، قطع مباتة صاحبه ، و أقبل على الجاني يوبخه ويعنف به . فإن قلت : فما فائدة هذا الالتفات و الخطاب مع موسى – عليه الصلاة والسلام – فى وقت المناجاة ، والملتفت إليهم غُيَّب لا يشعرون ؟. قلت : إجراء ذلك فى تكليم المرسل إليهم ؛ فى معنى إجرائه بحضرتهم ، وإلقائه إلى مسامعهم ؛ لأنه مبلّغه ومنهيه ، و ناشره بين الناس ، وله فيه لطف و حث على زيادة التقوي ، وكم من آية أنزلت فى شأن الكافرين ، وفيها أوفر نصيب للمؤمنين ، تدبرًا لها ، واعتبارًا بموردها ، وكأنه يقول : ألم تتق . ألم تستح من الناس؟ ".[٥٤]

وينطوي معنى الالتفات عنده على مطالبة المخاطبين بالإقبال ، أو مواجهتهم بالمُلقي إليهم ، بأن يحمل الالتفات معنى التوبيخ و التقريع و الإنكار ، أو للدلالة على شدة الغضب ؛ لأجل ذلك يحمل الزمخشري قراءة (ألا يتقون) بالياء المعجمة التحتية المثناة ، ويُشير أن فيه معنى التخويف ، يقول : إن المعنى : ألا يا ناسُ اتَّقون . كقوله : ألا يا اسجدوا ، فيخوفهم من ثلاثة : التكذيب ، و ضيق الصدر ، وامتناع انطلاق اللسان . [٥٥]

ويذكر الزمخشري أن فى الالتفات إلهابًا للنفس ، ودفعها إلى الإثارة ، لما يعرض لها من صنوف التوبيخ ، والردع والزجر ، والمواجهة ، وأن فيه كشفًا لتباين الأنفس ، وفضحًا لدرجة الإيمان ؛ ثبوتًا ، واضطرابًا ؛ يقول معلِّقًا على القراءة السابقة: و قرئ : تبغون بالتاء و الياء ، وقرأ السُّلَّميُّ: أفحكمُ الجاهلية يبغون؟. برفع الحكم على الابتداء ، و إيقاع يبغون خبرًا ، و إسقاط الراجع عنه ؛ كإسقاطه عن الصلة فى : " أهذا الذى بعث الله رسولًا ".[٥٦] وعن الصفة فى : الناس رجلان : رجلٌ أهنتَ و رجلٌ أكرمتَ ، وعن الحال فى: مررتُ بهندٍ يضرب زيدٌ . و قرأ قتادة : أفحكمَ الجاهلية على أن هذا الحكم الذى يبغونه إنما يحكم به أفعى نجران أو نظيره من حكام الجاهلية ، فأرادوا بسفههم أن يكون محمدٌ خاتمُ النبيين حكمًا ، كأولئك الحكام.[٥٧]

وعنده أن فى الالتفات تحديدًا للذات المخاطبة ، وتخصيصًا له ببلاغ ما ، وهذا فيه ما فيه من الضغط على تلك الذات ، و تكثيف الشحنة الدلالية الموجهة إليها ؛ فتدرك أنها المقصودة من خطاب الالتفات ، من دون غيرها ، فيدفعها ذلك إلى اليقظة ، محقِّقًا متعة

---

[٥٣] سورة الشعراء : ١٠ - ١١
[٥٤] الكشاف ٣ : ٢٦٧
[٥٥] انظر : الكشَّاف ، ٣ : ٢٦٧
[٥٦] سورة الفرقان : ٤١
[٥٧] الكشَّاف ، ١ : ٥٦٦

التلقي أو صدمته . كما فى توجيهه قراءة (ستعلمون) بالتاء فى قوله – تعالي: " سيعلمون غدًا من الكذَّابُ الأشِرُ ".[٥٨] وفى قراءة (سيعلمون) بالياء إخبارٌ من الله – تعالي – و ردٌّ على كلامهم ، و اتهامهم صالحًا بالكذب ، أما قراءة (ستعلمون) بالتاء ؛ على حكاية ما قال لهم صالحٌ مجيبًا لهم ، أو هو كلامُ الله – تعالي – على سبيل الالتفات " .[٥٩]

أما الالتفات عن الخطاب إلى الغيبة فيدل على التصريح بما تحمله الأنفس من مشاعر؛ وليدل على توبيخ الملتفَت عنه واستهجانه ، ووسمه بأنه خلاف الحقيقة ، ولتشريف الملتفت إليهم ، وأن صنيعهم يستوجب التشنيع بهم ، كما فى قوله – تعالي:" لولا إذ سمعتموه ظنَّ المؤمنون و المؤمنات بأنفسهم خيرًا وقالوا هذا إفكٌ مبينٌ ".[٦٠] يقول الزمخشري :" فإن قلتَ : هلَّا قيل : لولا إذ سمعتموه ظننتم بأنفسكم خيرًا و قلتم ، و لم عُدل عن الخطاب إلى الغيبة ، و عن الضمير إلى الظاهر؟. قلتُ : ليبالغ في التوبيخ بطريقة الالتفات ، وليُصرِّحَ بلفظ الإيمان ؛ دلالةً على أن الاشتراك فيه مقتضٍ ألَّا يصدِّقَ مؤمنٌ على أخيه ، ولا مؤمنةٌ على أختها قولَ عائبٍ و لا طاعنٍ ؛ و فيه تنبيهٌ على أن حقَّ المؤمن – إذا سمع قالة فى أخيه – أن يبنيَ الأمر فيها على الظنِّ ، لا على الشكِّ ،وأن يقول بملء فيه – بناءً على ظنِّه بالمؤمن الخيرَ : " هذا إفكٌ مبينٌ ".[٦١] هكذا بلفظ المصرِّح ببراءة ساحته ؛ كما يقول المستيقن المطَّلع على حقيقة الحال ، وهذا من الأدب الحسن ، الذى قلَّ القائمُ به ، والحافظ له ، وليتك تجد من يسمع فيسكتُ ، ولا يشيع ما سمعه بأخواتٍ ".[٦٢]

- **توسيع الدلالة :**

جعل الزمخشري الالتفات سببًا فى توسيع الدلالة و تفصيلها ، وإن بدا للظاهري عدم استواء النظم بتمامه ؛ و قرر أن فى الالتفات خروجًا عن اللغة العرفية ، التى تواضع عليه أبناؤها ، من لزوم أن تمهد الجملة الأولى لدلالة الثانية ، و تكون الثانية نتيجة للأولى أو عنها ، أو تفصيلًا لها ، بل قد يأتى الالتفات لصدمة الأفق لدى المتلقى ، و يكون ذلك لعلة التفصيل ، أو إقرارًا من المؤلف بامتلاكه لأبعاد النظم ، مع دورانه حول أفق الانتظار ، لكنه يتعمق دلاليًّا ، و يشير إلى فى دلالة الالتفات عمقًا ، يلزم المؤلف المتلقى به ، على سبيل الإقرار و الخضوع . ذلك ما قاله الزمخشري من أن الله – سبحانه وتعالي – قد أتبع حديثه وأمره لعباده بالتقوى بحديث عن الخلق ، وكنهه ، وأنه – تعالي – خلقنا من نفس واحدة ، ثم فرَّع من أصل واحد أمما و شعوبًا ، وارتبطوا

---

[٥٨] سورة القمر : ٢٦
[٥٩] انظر : الكشاف ، ٤ : ٣٧٥
[٦٠] سورة النور : ١٤
[٦١] سورة النور : ١٤
[٦٢] الكشَّاف ، ٣ : ١٩٢ – ١٩٣

بأرحام ، فيقرر أن رب سائل يسأل : ألا يقتضى سداد النظم و جزالة الكلام أن يجاء عقب الأمر بالتقوي بما يوجبها ، أو يدعو إليها ، ويبعث عليها ؟. وينتصر الزمخشري للأسلوب القرآني ، وأن فى الالتفات نكتة بلاغية دلالية عقدية ، وهى أن فى أسلوب الالتفات دلالة على مقدرة الله العظيمة ، و أن الالتفات – هنا – من الخطاب إلى الغيبة ؛ وقد أدى دورًا دلاليًّا حمل معه الإقرار بقدرة الله العظيم ، الذى خاطب عباده بقوله : (ربكم) ثم فصَّل قضية الخلق ؛ تهديدًا للعصاة ، و تذكيرًا بقدرته على كل شىء ؛ فألزمهم أن يتقوه ، فلا يقطعوا ما يجب عليهم وصله .[٦٣] ولنا أن نحس الاتساع الدلالي فى المغايرات الدلالية التى يحققها قراءة الفعل (يعملون) بالياء و التاء ، فى قوله – تعالي : " و ما الله بغافلٍ عمَّا يعملون ".[٦٤] فمن قرأ بالتاء ؛ فيحتمل أن يكون المراد به هم المؤمنون ، بدليل قوله : فولِّ وجوهكم شطره . أو أن يُراد به أهل الكتاب ، فيكون من الالتفات ، و النكتة فى هذا الالتفات تتمثل فى أن خطابهم بأن الله لا يغفل عن اعمالهم ، و أن فى ذلك تحريكًا لهم بأن يعملوا بما علموا من الحقّ ؛ لأن التحويل إلى الكعبة هو الحقُّ ؛ ولأن المواجهة بالشىء تقتضى شدة الإنكار و عِظم الشىء الذى يُنكر ، و من قرأ بالياء ، فالأرجح أنه عائد على أهل الكتاب ؛ لمجىء ذلك فى نسقٍ واحد من الغيبة.[٦٥] ومن أمثلته : الالتفات من مخاطبة الاثنين إلى خطاب الواحد ، كما فى قوله – تعالي :" فلا يُخرجنَّكما من الجنة فتشقي".[٦٦] ففى قوله – تعالي:" يُخرجنَّكما". الخطاب ورد بصيغة الاثنين ، ثم انتقل إلى صيغة المفرد فى قوله – تعالي: " فتشقي". يقول الزمخشري : "وإنما أسند إلى آدم وحده ، فعل الشقاء دون حواء بعد إشراكها فى الخروج ؛ لأن فى ضمن شقاء الرجل- وهو قيِّمٌ - أهله وأميرهم شقاءهم ، كما أن فى ضمن سعادته سعادتهم ؛ فاختصر الكلام بإسناده إليه دونها مع المحافظة على الفاصلة".[٦٧]

- **استنفار الحواس و حسن التخلص :**

أقِرت اللسانيات النصيَّة بتحقق الكفاءة الإعلامية لنص ما ، حين يستوعب الكثير من حواس الإنسان ، وهذا ما عبَّر عنه عبد القاهر، بقوله:" ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز فى الرأى؛ هل تجد لاستحسانهم[٦٨] وحمدهم، وثنائهم، ومدحهم منصرفًا؟؛ إلَّا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت

---

[٦٣] انظر : الكشاف ١ : ٤٢٠ (بتصرف) .
[٦٤] سورة البقرة : ١٤٤
[٦٥] انظر : الكشَّاف ، ١ : ١٩٩ (بتصرف)
[٦٦] سورة طه – صلى الله عليه و سلم : ١١٧
[٦٧،٦٦] الكشَّاف ، ٣ :٨٣.
([٦٨]) إشارة إلى قول كثير عزة :
لما قضينا من منى كل جانب و مسَّح بالأركان من هو ماسح .انظر : الصناعتين: ٤٢

غرضها. ونجد كلام الزمخشري السابق متعمقًا فى الأبعاد النفسية لطرفي الخطاب، والذى يحققها أسلوب الالتفات. فأفاد الزمخشري من حُسْن التخلص في دلالة مصطلح الالتفات، الذى يعبِّر عن الانتقال، فاستخدمه فى التنبيه على طرائق حسن التخلص، فينبغى لمستخدم النص أن يذكر الغرض الأول ؛ بأن يُستدرج منه إلى الثانى، ويجعل مآخذ الكلام فى الغرض الأول صالحة مهيأة؛ لأن يقع بعدها الغرض الثانى موقعًا لطيفًا، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالًا مستطرفًا".[٦٩] ولا بد للمؤلف – حتى يرفع من الكفاءة الإعلامية لنصه - من أن " يكيِّف خطابه على قدر عقل متلقيه ؛ ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقى ونيل رضاه ؛ لأنه مشارك للمؤلف فى إنتاج النص . وقصد المؤلف قد يكون صريحًا ، فلا يكدُّ ذهن المتلقى فى الوصول إليه ؛ إنما يدرك من خلال ظاهر النص ، وقد يكون مخفيًّا يُتَوَصَّل إليه بحسن إدراك المتلقى للبنية العميقة ، لذا فهو يحتاج إلى جهد.[٧٠] وقد نقل العلوى عن الزمخشرى أن الالتفات يكون فى الكلام " إيقاظًا للسامع عن الغفلة ، و تطريبًا له من نقله من خطاب إلى خطاب آخر ؛ فإن السامع ربما ملَّ من أسلوب، فينقله إلى آخر ، تنشيطًا له فى الاستماع ، واستماله له فى الإصغاء إلى ما يقوله .[٧١] وفى هذا السياق يقول: " هو فن من الكلام جزل فيه هز و تحريك من السامع ، كما أنك إذا قلت لصاحبك حاكيًا عن ثالث لكما : إن فلانًا من قصته كيت وكيت . وقصصت عليه ما فرط منه ، ثم عدلت بخطابك إلى الثالث فقلت : يا فلان ! من حقك أن تلزم الطريق الحميدة فى مجاري أمورك ، وتستوى على جادة السداد فى مصادرك و مواردك ، نبهته - بالتفاتك نحوه - فضل تنبيه ، واستدعيت إصغاءه إلى إرشادك زيادة استدعاء ، وأوجدته بالانتقال من الغيبة إلى المواجهة هازًّا من طبعه ما لا يجده ؛ إذا استمررت على لفظة الغيبة ، وهكذا الافتنان فى الحديث والخروج فيه من صنف إلى صنف ، يستفتح الآذان للاستماع ، و يستهش الأنفس للقبول ".[٧٢]

ومن أمثلة ذلك –أيضًا- الالتفات من الجمع إلى المفرد ، ثم من المفرد إلى الجمع ، كما فى قوله – تعالي : " ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم

---

(٦٩) منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، صنعة أبى الحسن حازم القرطاجنى ، تقديم و تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط٣ ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦م . وط(٢) دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨١م : ٣١٤

(٧٠) دينامية النص (تنظير و إنجاز) للدكتور : محمد مفتاح ، ط٣ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٧٨م .: ٥١

(٧١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، للعلوى ، (د . ط) مطبعة المقتطف ، مصر ، ١٩١٤ م، ٢: ١٣٣- ١٤١، والكشاف١: ١٤ ،١: ٦٤ ، واللغة ودلالتها (تقريب تداولى للمصطلح البلاغى) ، محمد سويرتى ، مجلة عالم الفكر، م ٢٨، ع ٣، : ٤٤- ٤٥

٧٢ الكشاف ١ : ٩٦

عـذابٌ عظـيمٌ ".[٧٣] ففـى الآيـة السـابقة جـاءت كلمـة (قلـوبهم) جمعًـا ، وتوسـطت كلمـة (سمعهم) بإفرادها ، وتلتها كلمة (أبصارهم) جمعًا ؛ فالتفت المؤلف – سبحانه- بمفرد بين جمعين ، وغدا فى الآية تحولان ،يقول الزمخشري : فإن قلت : أىُّ فائدةٍ فى تكرير الجار ، فى قوله : وعلى سمعهم ؟. قلتُ: لو لم يُكرر لكان انتظامًا للقلوب و الأسماع فى تعدية واحدة ، وحين استجدَّ للأسماع تعدية على حدة ؛ كان أدلَّ على شدة الختْم فى الموضعين ، ووُحِّد السمعُ؛ كما وُحِّد البطنُ فى قوله: كلوا فى بعض بطنكم تعفوا .يفعلون ذلك إذا أُمن اللبس ، فإذا لم يؤمن – كقولك: فرسهم وثوبهم ، وأنت تريد الجميع – رفضوه ، ولك أن تقول: السمع مصدر فى أصله و المصادر لا تُجمع ؛فلمح الأصل يدلُّ عليه جمع الأذن ، فى قوله : وفي آذاننا وقرٌ".[٧٤] وأن تقدِّر مضافًا محذوفًا ، أى : وعلى حواس سمعهم.[٧٥]

- **دينامية الاتصال :**

تتمثل القوة النفسية للالتفات فيما تعكسه كل صورة من الصور فى موقعها من السياق الذى ترد فيه ، من إيماءات ودلالات خاصة ، يتضح ، من منهج سيبويه (ت ١٨٢هـ) فى معالجته لضوابط العملية التواصلية ، وفي عنايته بالمتلقى ، وهو يشير إلى ما يُعرف عند المحدثين بضرورة مراعاة المؤلف لأفق انتظار متلقيه ، حال إعلامه بالمضمون القضوي الموجَّه إليه ، فقد ألزم المُعْلِم أن يتدرج في تبليغ المضمون ، بمعنى " أنه يبدأ بالمعروف من قبل المتلقى ، ثم يأخذ في تبليغه بشكلٍ تصاعديّ ؛ أى تقديم المعلومات الجديدة بصورة تدريجية منظمة ، وهو بذلك يساعد المتلقى علَى تحصيل الفائدة من الكلام ، فأساس الدينامية الاتصالية Dynamism Communicational أن المكونات الحوامل للمعلومات ، تتسم بأعلى درجات الحركية التبليغية ، فما يرد أولها ، يكون بدوره أضعف مما يرد آخرها ، وفق سلمية محفوظة ".[٧٦]

وترتفع الإعلامية النصية لبلاغ ما إذا ما تحققت دينامية الاتصال بين طرفي الخطاب ؛ هذا ما أدركه الزمخشري حين جعل المؤلف والمتلقى على درجة سواء ، فكلاهما يحتاج أسلوب الالتفات ، وكلاهما يلتذ به ، وكلاهما يتفنن فى إدراك خلفيات النص وفراغاته واستجلائه ، وتتذبذب كفاءة الإعلامية النصية بين التخييب والتصاعد ، حين يستحوذ المؤلف على الأخبار كلها ، أى يكون هو مصدر الخبر ، أو أن يغيِّب ذاته فى سبيل المتلقى. وذلك أمر قد أشار إليه الزمخشري ، وضمَّنه أسلوب الالتفات ؛ بدا ذلك فى

---

[٧٣] سورة البقرة : ٧

[٧٤] سورة فصِّلت : ٥

[٧٥] الكشَّاف ، ١: ٦٥

([٧٦]) التحليل الوظيفي في الدراسات اللسانية (المفهوم والإجراء)، صلاح الدين علاوي، صحيفة دار العلوم، ع٢٩ ذو الحجة ١٤٢٨هـ /ديسمبر ٢٠٠٧م:٣١٤.

تفسيره لقوله – تعالي : " وإذ نادى ربك موسي أن ائت القوم الظالمين قوم فرعون ألا يتقون ".[٧٧] و محل الالتفات قوله – تعالي : " إذ نادى ربك ". وهو للمخاطب ، ثم يلتفت إلى الغيبة فى قوله – تعالي : " ألا يتقون ". وهو خطاب للغيبة. يقول الزمخشري: " وأما من قرأ : ألا تتقون؟. على الخطاب فعلى طريقة الالتفات إليهم ، وجبههم ، وضرب وجوههم بالإنكار والغضب عليهم ، كما ترى من يشكو من ركب جناية إلى بعض أخصائه ، والجاني حاضر، فإذا اندفع إلى الشكاية وحرَّ مزاجه ، وحمى غضبه ، قطع مباتة صاحبه ، وأقبل على الجاني يوبخه ويعنف به . فإن قلت : فما فائدة هذا الالتفات والخطاب مع موسى – عليه الصلاة و السلام – فى وقت المناجاة ، والملتفت إليهم غُيَّب لا يشعرون؟. قلت : إجراء ذلك فى تكليم المرسل إليهم ؛ فى معنى إجرائه بحضرتهم ، و إلقائه إلى مسامعهم ؛ لأنه مبلِّغه و منهيه ، و ناشره بين الناس ، وله فيه لطف وحث على زيادة التقوي ، وكم من آية أنزلت فى شأن الكافرين ، وفيها أوفر نصيب للمؤمنين ، تدبرًا لها ، واعتبارًا بموردها ، وكأنه يقول : ألم تتق. ألم تستح من الناس؟ ".[٧٨]

- **كشف دواخل النفس :**

يربط الزمخشري مفهوم الالتفات ببعده النفسي ، الذى يُباشر المتلقِّين ، على اختلاف أفق انتظارهم ، فقد أبرز الالتفات ظنهم الهلاك ، وبالغ فى ذلك و أكَّده ، قد أدرك الزمخشري ذلك البعد ، فى معرض تناوله قوله – تعالي : " و اتقوا يومًا تُرجعون فيه إلى الله ".[٧٩] وقوله – تعالي : " حتى إذا كنتم فى الفلك و جرين بهم".[٨٠] ويقرر – فى هذا الموضع - أن غرض الالتفات هو الرفق بالمتلقى ، و ظاهر المقام التهديد و الوعيد، و فى ذلك استجلاء لدواخل المتلقى ، و قد علق على قوله – تعالي : " حتى إذا كنتم فى الفلك و جرين بهم".[٨١] بأنه من الالتفات الحسن ، و هو انتقال من الخطاب إلى الغيبة ؛ وأن الغرض منه هو التشهير و النداء ، حتى كأن المتكلم – بهذا الالتفات - يخيل أنه يحكى هذا الأمر المهم ، و يرويه لكل عاقل ، ليستذكره و يستقبحه . ثم يقول : " ما فائدة صرف الكلام عن الخطاب إلى الغيبة ؟ قلت : المبالغة كأنه يذكُرُ لغيرهم حالهم ؛ ليعجِّبهم منها ، و يستدعي منهم الإنكار و التقبيح .[٨٢] فعد الالتفات ضربًا من الاتِّساع فى اللغة ، لانتقاله من لفظ إلى لفظ ؛ لذا يقول الزمخشري : " إن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، و إيقاظًا للإصغاء إليه من

---

[٧٧] سورة الشعراء : ١٠ - ١١
[٧٨] الكشاف ٣ : ٢٦٧
[٧٩] سورة البقرة : ٢٨١
[٨٠] سورة يونس : ٢٢
[٨١] سورة يونس : ٢٢
[٨٢] الكشاف ٢ : ٢١٦

إجرائه على واحد ، و تختص مواقعه بفوائد ".[٨٣]

ويري الزمخشري أن الالتفات من الغيبة إلى التكلم قد يحمل معاني نفسية ، يروم المتلقى إخفاءها ، كالإحساس بالتهديد ، والتخويف من مواجهة المُلقى ، فيصير المتلقي أمام دواخله التى صرح بها التفات فى قراءة ما ، فإذا كان الملقى معلومًا خفَّت وطأة الرعب ، أما إن أضمر لأمر ما ، هاجت الأنفس ، وأصاب قلوبها الهلع والخوف ؛ كما فى قراءة (سنلقى) بالياء و النون ، فى قوله – تعالي : " بل اللهُ مولاكم وهو خيرُ الناصرين . سنُلْقي فى قلوب الذين كفروا الرعب بما أشركوا بالله ما لم يُنزّل به سُلْطانًا ".[٨٤] فقراءة الغيبة (سيُلقى) تجعل الضمير يعود على الله – تعالي – وأنه – تعالي- مولاهم و ناصر من اتَّبعوا دينه ، وأنه سيقذف الرعب فى قلوب المشركين ، وهذا فيه الكثير من الرجمة ؛إذ إن تجاور الفعل مع (مولاكم) فيه رأفة ، أما قراءة (سنلقى) بالنون ؛ فهى التفات من الغيبة إلى التكلم فائدته تأكيد الهزيمة للمشركين ، واختصاص الله – تعالي – بتعذيبهم ، وهذا فيه ما فيه من القسوة والجبروت ، وإقرارٌ بأن خوفهم ورعبهم وهزيمتهم بسبب إشراكهم".[٨٥]

ومن ذلك قوله – تعالي: " لقد جئتُم شيئًا إدًّا[٨٦] ".[٨٧] فقد ذكر الزمخشري أن فى الالتفات أبعادًا نفسية ، إذ يدل الالتفات على التعرض لسخط الله – تعالي – وتأكيد ذلك ؛ كما فى ورود الآية السابقة بعد آيات كثيرة توجه الحديث فيها إلى الغيبة ، يقول الزمخشري: " و فى قوله – تعالي: " لقد جئتُم ".[٨٨] - وما فيه من المخاطبة بعد الغيبة ، وهو الذى يُسمى الالتفات فى علم البلاغة – زيادةُ تسجيل عليهم بالجرأة على الله ، والتعرض لسخطه ، و تنبيهٌ على عظم ما قالوا ".[٨٩]

- **تحقيق الأنس و الطمأنينة للأنفس :**

قد يُشير الالتفات عند الزمخشري إلى معاني البُشْرَي و الفوز لجمهور المتلقين ، كما فى قراءة (تكفروه) بالتاء المعجمة المثناة الفوقية ، فى قراءة الجمهور بالياء فى قوله – تعالي : " و ما يفعلوا من خيرٍ فلن يُكفروه ".[٩٠] فقد أشارت قراءة الياء إلى ضمير

---

[٨٣] الكشاف ، ١ : ١٦٣

[٨٤] سورة آل عمران : ١٥٠، ١٥١

[٨٥] الكشاف ، ١ : ٣٨٧

[٨٦] الإد ؛ بالكسر و الفتح : العجب ، أو العظيم المُنكر ، والأدَّة : الشدة ، وأدَّنى الأمر وآداني : أثقلنى ، و عظُم عليَّ أدًّا . انظر : لسان العرب : مادة (أ ، د ، د) .

[٨٧] سورة مريم : ٨٩

[٨٨] سورة مريم : ٨٩

[٨٩] الكشَّاف ، ٣ : ٤٢

[٩٠] سورة آل عمران : ١١٥

الغيبة قبلها ، وهو قوله – تعالي : " من أهل الكتاب أمة قائمة".[٩١] أما قراءة التاء فهى التفات تأنيسًا لهم ، و استعطافًا عليهم ، يقول الزمخشري : " لما جاء وصف الله – عزَّ و جلَّ- بالشكر فى قوله : " والله شكورٌ حليمٌ ".[٩٢] فى معني توفية الثواب نفى عنه نقيض ذلك ؛ فإن قلت : لم عُدى إلى مفعولين ، و شكر و كفر لا يتعديان إلَّا إلى واحد؟. تقول : شكر النعمة ، و كفرها ؟. قلتُ : ضُمِّن معنى الحرمان ، فكأنه قيل : فلن تُحرموه ، بمعني : فلن تُحرموا جزاءه ، و قراءة التاء فيها بشارة للمتقين بجزيل الثواب ، و دلالة على أنه لا يفوز عنده إلَّا أهل التقوى . [٩٣]

- **تأكيد الخبر و تعظيم صاحبه :**

يذكر الزمخشري أن فى الالتفات من الغيبة إلى التكلُّم تأكيدًا للخبر و تعظيمًا لصاحبه ، وذلك فى توجيهه قراءة (ويُعلِّمه) بالياء و النون ، من قوله – تعالي : " قالت ربِّ أنَّى يكون لى ولدٌ و لم يمسسْني بشرٌ و لم أكُ بغيًّا . قال كذلك الله يخلُقُ ما يشاء إذا قضى أمرًا فإنَّما يقول له كنْ فيكون . و يُعلِّمه الكتاب و الحكمة ".[٩٤] فقوله – تعالي: و يعلِّمه . بالياء أو النون ، معطوف على جملة القول ، أما قراءة الياء ، فهى من المقول لمريم على سبيل الاغتباط و التبشير بهذا الولد [٩٥] أما قراءة (نعلمه) بالنون ، ففيه التفات ، انتقل فيه الضمير من الغيبة إلى التكلُّم ، فالضمير فى الجمل السابقة ، تقديره : هو ، يعود على الغائب فى الفعل : قال ، إلى ضمير التكلم ، يكون تقديره : نحن ، و يعود على لفظ الجلالة – سبحانه – ويكون الله قد أخبر مريم بأنه – تعالي – يخلق الأشياء الغريبة ، التي لم تجر بها عادة ؛ مثل ما خلق لك ولدًا من غير أب ، و أنه – تعالي – يُعلِّم هذا الولد ما يُعلِّمه قبله من الكتاب والحكمة والتوراة ، فيكون فى هذا الإخبار أعظم تبشير لها بهذا الولد وإظهار بركته ، وأنه ليس مشبهًا أولاد الناس من بنى إسرائيل ، بل هو مخالفٌ لهم فى أصل النشأة ، وفيما يُعلَّمه من العلم.[٩٦] ويوجز الزمخشري هذا المعنى كلَّه بقوله : " ونُعلِّمه ". عطفٌ على يبشِّرك ، أو على وجيهًا ، أو على يخلق ، أو كلامٌ مستأنفٌ . [٩٧]

- **تعظيم الملتفَت إليه فى نفوس المتلقين :**

---

[٩١] سورة آل عمران : ١١٣
[٩٢] سورة التغابن : ٧٦
[٩٣] انظر : الكشَّاف ، ١ : ٣٦٨
[٩٤] سورة آل عمران : ٤٧ ، ٤٨
[٩٥] انظر : البحر المحيط : ٢: ٤٧٠
[٩٦] التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية : ٣٤٨
[٩٧] الكشَّاف ، ١ : ٣٣٤

كما فى قوله – تعالي : فاستغفروا الله و استغفر لهم الرسول ".[٩٨] فقد عدل الخطاب القرآني من الخطاب إلى الغيبة ، ومن الإضمار إلى الإظهار ، ليعلى قيمة الملتفت إليه فى نفوس متلقي الخطاب القرآني ، فيعظموه و يجلوا قدره ، و يقبلوا عليه إنصاتًا و احتذاءً ؛ وفى هذا السياق يقول الزمخشري : " ولم يقل : و استغفرت لهم ، و عدل عنه إلى طريقة الالتفات ؛ تفخيمًا بشأن رسول الله – صلى الله عليه و سلَّم- وتعظيمًا لاستغفاره ، و تنبيهًا على أن شفاعة مَنْ اسمه الرسول من الله بمكان ".[٩٩]

وتجدر الإشارة إلى أن تناول الزمخشري للبعد النفسي للالتفات قد جاء كاشفًا لأبعاد الذوات من ناحية ، و ملهبًا للأنفس من أخري ، ومحققًا لها المتعة و الجلد من ناحية ثالثة ، ومطمئنًا لها من ناحية رابعة ، ومؤكِّدًا للخبر الموجَّه إليها من ناحية خامسة ، ودافعًا لها إلى المتابعة و التوحد باستنفار حواسها ، حتى يُمكن القول : إن فى حديث الزمخشري عن الالتفات إدراكًا منه إلى أن البعد النفسى هو المقصود من التغيير فى الصياغة اللغوية ، وأن فى التفاته إدراكًا وجمالًا يُحيطان النفس ويُمتعانها. فكان لزامًا على البحث أن يتطرق لبعض أبعاد الجمال فى أسلوب الالتفات .

المحـــور الثالث : البعد الجمالي للالتفات

تجدر الإشارة إلى أن جمال اللفظ إنما يتمثل فى حمله معناه مع رشاقته ، ولا يمكن أن يقتصر ذلك الجمال على اللذة الشكلية ، التى تمنح المتلقى شعورًا باليقظة ، ولا سيما حين تنقل الألفاظ من أسلوب إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى؛ والأصوب أن يقاس الالتفات على أساس أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ، أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته ؛ غير أن تلك الفائدة لا تحدُّ بحدٍّ ، ولا تُضبط بضابط ، لكن يُشار إلى مواضع منها ، ليُقاس عليها غيرها. وتجدر الإشارة إلى أن هناك العديد من الأبعاد التى تمنح بناء الالتفات جمالًا ، يمكن التعرض لها على النحو الآتي :

- **مراعاة أفق الانتظار :**

يُعرف أفق الانتظار بأنه : " مجموعة من المعايير و المرجعيات ، التى يعتمد عليها المتلقى عند قراءته لأى عمل ؛ وتقويمه تقويمًا جماليًّا ".[١٠٠] وقد استمد ياوس مفهوم أفق الانتظار من فلسفة جادامر، وبخاصة في أثناء حديث جادامر عن تداخل الخلفيات المعرفية، واندماج الأفاق وتلاحمها، وفي ذلك إشارة إلى الترابط الحتمي بين الماضي

---

[٩٨] سورة النساء : ٦٤

[٩٩] الكشَّاف ، ١ : ٤٧٢

([١٠٠]) انظر : الأدب العام و المقارن ، تأليف : دانيى هفرى باجو ، ترجمة د : غسان السيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧م ، نسخة مضغوطة pdf على موقع www.awu-dam.com : ٧٣

Doi: 10.12816/mdad.2021.152298

والحاضر.[١٠١] ومن الضروري الإقرار بأن أولئك الذين يتلقون الأعمال الأدبية، ليسوا خواء من أي شيء، وليسوا صفحة بيضاء، تخلو من الخبرة والمعرفة، أو على الأقل فإنهم يمتلكون فكرًا فطرهم الله به ، ورأيًا يديرون به حياتهم وسلوكهم، وإنما يمتلكون فكرًا خاصة بهم، أو عامًّا بجماعتهم ، ومحيطهم السوسيوثقافي ، الذى يعيشون فيه بصورة تبادلية ، بين التأثر والتأثير، ذلك الأفق أسهم في تشكيله وبنائه تراكمات بسيطة ومركبة من الأفكار والرؤى والخبرات والتجارب، وعلى ضوء ذلك الأفق يتلقون الأعمال الأدبية، ويقرءونها، ويفهمونها، ويتم التفاعل بينهما إيجابًا أو سلبًا. ويتكون أفق الانتظار لدى المتلقى من عوامل أساسية، منها:

١- الطبيعة النفسية.

٢- التجربة المسبقة التي يتوافر عليها الجهود في مجال الجنس الذى ينتمي إليه الأثر.

٣- شكل الآثار السابقة وموضوعاتها، التي يفترض في العمل الجديد أن يكون ملما بها.

٤- التعارض الحاصل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بين العالم المتخيل والواقع اليومي.[١٠٢]

ومن قواعد الإعلامية النصية أن زيادتها مرهونة بأمرين ؛ أحدهما : اللغة العرفية التى يستخدمها المؤلف؛ و الآخر : إصرار المؤلف على تبليغ المتلقى قصدًا ما ، و التشديد على ذلك ، رغبة منه فى أن يستوعب المتلقي جميع بلاغه ، لأنه مناط تكليف ، أو لأنه يرجو له خيرًا ، أو لأنه ملزم بالامتثال إلى قصده ، ولاسيما إن كان الحديث من الله – سبحانه و تعالي – فى تلك الحالة يتيقظ المتلقى ، ويصرُّ على المتابعة ، لأن فى القصد طلبًا وشدة . وقد أدرك الزمخشري تلك القاعدة ، وضمَّنها فنَّ الالتفات ، بدا ذلك فى معرض حديثه عن قوله – تعالي : " واتَّقين الله ".[١٠٣] و محل الالتفات من الغيبة إلى الخطاب ، وهو فى قوله : " واتَّقين الله".[١٠٤] ولم يقل: ويتقين الله. يقول الزمخشري : " وقيل : كُره ترك الاحتجاب عنهما ؛ لأنهما يصفانها لأبنائهما ، وأبناؤهما غير محارم ؛ ثم نقل الكلام من الغيبة إلى الخطاب ، وفى هذا النقل ما يدل على فضل تشديد ، فقيل : " واتَّقين الله ".[١٠٥] فيما أُمرتن به من الاحتجاب ، وأنزل فيه الوحي من الاستتار ، واحتطن فيه وفيما استثنى منه ما قدرتن ، واحفظن حدودها واسلكن طريق التقوي فى حفظهما ، وليكن عملكم فى الحجب أحسن مما كان ، وأنتن غير محجبات ، ليفضل

---

(١٠١) مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي د: محمد إقبال عروي، م ع الفكر، م٣٧ع٣ : ٤٥.

(١٠٢) مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي: ٤٦.

١٠٣ سورة الزخرف : ٥٥

١٠٤ سورة الزخرف : ٥٥

١٠٥ سورة الزخرف : ٥٥

سركم علنكم ".[١٠٦]

وقد استثمر الزمخشري قدرة الإخبار فى الإعلامية النصيَّة ، لأن الخبر مفيد للثبوت ، و لتحقق المضمون لدى السامع ، و منعه من الشك ، وقد انطلق الزمخشرى من تلك القاعدة النظرية [١٠٧] فى قوله - تعالى: " الله يستهزئ بهم".[١٠٨] قال المعاندون الجاحدون:"إنما نحن مستهزءون".[١٠٩] فجاء الخبر اسمًا نكرة ، ليدل على استخفافهم ، وإنكارهم للإسلام ، و الإقرار بخلافه ، هذا ما دل عليه التنكير مع الاسمية .

وجاء قوله تعالى : (الله يستهزئ بهم) فعلًا مضارعًا ، ولم يقل - تعالى : الله مستهزئ بهم . والأصل تطابق التراكيب والقوالب اللغوية ، التى لا يصح العدول عنها ؛ إلا للمحة بلاغية ، أو طرفة دلالية ، أو تنسيق جمالى . يقول الزمخشرى : " فإن قلت : كيف ابتدئ قوله : " الله يستهزئ بهم " ، ولم يعطف على الكلام قبله؟ قلت : هو استئناف فى غاية الجزالة و الفخامة ، و فيه أن الله – عزَّ و جلَّ – هو الذى يستهزئ بهم الاستهزاء الأبلغ ، الذى ليس استهزاؤهم إليه باستهزاء ، و لا يؤبه له فى مقابلته ؛ لما ينزل بهم من النكال ، ويحل بهم من المزلة والهوان . وفيه أن الله هو الذى يتولى الاستهزاء بهم ؛ انتقامًا للمؤمنين ، ولا يحوج المؤمنين أن يعارضوهم باستهزاء مثله ؛ فإن قلت : فهلا قيل : الله مستهزئ بهم ؛ ليكون طبقًا لقوله : إنما نحن مستهزءون؟. قلت : لأن يستهزئ يفيد حدوث الاستهزاء وتجدده ، وقتًا بعد وقت ، وهكذا كانت نكايات الله فيهم ، وبلاياه النازلة بهم.[١١٠]

- **مباغتة المتلقى و التأثير فيــه :**

يعتمد الالتفات فى رفع الكفاءة الإعلامية لنص ما على أنه قد يصدم أفق التلقي ، لتلك الذات المتتبعة الناقدة الباحثة عن قصد ملقيه ، وتروم تلك الصدمة تحقيق اليقظة للمتلقى ، فينشط ذهنه ؛ اعتمادًا على التغاير الدلالي ؛ فهو أحيانًا يستمع إلى ذات متكلمة ، تحدث عن نفسها أو تتناول موضوعًا عامًّا ، ثم ما يلبث أن يجد نفسه مخاطبًا حول موضوع ما ؛ خاصًّا أو عامًّا ، و تارة ثالثة ينتقل إلى الغيبة ؛ فهو دائم اليقظة ، باحث عن اللذة التى يراها فى عدم النمطية ، والتى يراها فى حرص المؤلف على تحقيق الجدة فى دلالاته ، فيتابع القصد، فى توجد و تفاعل .بل يعد الالتفات عدولًا عن منطقية الترتيب اللغوي

---

[١٠٦] الكشاف ٣ : ٤٩٥ - ٤٩٦

[١٠٧] انظر : دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، ط٢، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٨٩وط مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م . وتصحيح : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للنشر و التوزيع ، بيروت ، ١٩٧٨م : ١٢٨ – ١٤١ (بتصرف)

[١٠٨] سورة البقرة : ١٥

[١٠٩] سورة البقرة : ١٤

[١١٠] الكشاف ١ : ٧٨

Doi: 10.12816/mdad.2021.152298

الدلالي بالنسبة إلى الكثير من أنماط القراءة .

وهنا تتذبذب درجة الكفاءة الإعلامية للخطاب بين التخييب و الارتفاع ، إذ إن المتلقي بين أمرين : إما أن يشعر بتهميش المؤلف له ، فينصرف عن الخطاب ، ولا سيما إن كان الخطاب فى معرض لوم أو تبكيت ؛ أوقد يشتاط غضبًا ، و تتصاعد إعلاميته النصية طرديًّا مع تصاعد الشحنات الدلالية ، ولا سيما لو جعله المؤلف محور اهتمامه ، واحتفى به ؛ التى يعكسها أسلوب الالتفات . وقد أدرك الزمخشري ذلك البعد النفسي لأسلوب الالتفات ، و ساق أمثلة على تصاعد درجة الإعلامية النصية ، حين يكون المتلقى فى بؤرة اهتمام المؤلف ، وأكَّد أنه قد يكون الالتفات من الخطاب إلى الغيبة بغرض المدح والثناء ، و إظهار التعظيم والشرف، وكأن المؤلف يحكى الخبر للمتلقي ، على سبيل التعجب و الاستعظام ، وهنا تمتلىء نفس المتلقى غبطة و سرورًا ، فينجذب إلى خطاب مؤلفه ، و تشمله يقظة مبررة . يقول الزمخشري فى قوله – تعالي : " وما آتيتم من زكاة يريدون وجه الله فأولئك هم المضعفون ".[١١١] فقوله – تعالي: " فأولئك هم المضعفون".[١١٢] التفات حسن ؛ كأنه قال لملائكته و خواص خلقه : فأولئك الذين يريدون وجه الله بصدقاتهم ، فهو أمدح لهم من أن يقول : فأنتم المضعفون ، والمعنى : المضعفون به ؛ لأنه لابد من ضمير يرجع إلى ما ، ووجه آخر ، وهو : أن يكون تقديره : فمؤتوه أولئك هم المضعفون ، و الحذف لما فى الكلام من الدليل عليه ، وهذا أسهل مأخذًا والأول أملأ بالفائدة .[١١٣] فهنا تصاعدت درجة الإعلامية النصية متابعة لأسلوب الثناء والمدح والتعجب والاستعظام .

- **تخييب الإعلاميـــة :**

قد يتحول المتلقى عن بؤرة الاهتمام ، وهنا تخيب الكفاءة الإعلامية لنص ما ، ويمل المتلقى ، لكن هناك دافعًا يُجبر المؤلف أن يُقصي المتلقى جانبًا ، ويجعله فى دائرة التهميش ، أو قد يضحى هذا الأسلوب صادمًا لأفق المتلقى ، ولاسيما إذا كان ممن يمتلك بعدًا ثقافيًّا خاصًّا ومتصاعدًا ، فترتفع الكفاءة الإعلامية لنص ما، لذا فالزمخشري يرى أن فى أسلوب الالتفات مراعاة لطرفي الخطاب المؤلف والمتلقى ؛ فهما دائما البحث و التلذذ و المتابعة . فقد يجىء الالتفات عن المتلقى لاستهجانه وازدرائه ، حال عناده ، وإصراره على الفحشاء ، والكذب على الله ، والتطاول عليه وعلى رسوله ؛ فيقول – معلقًا على قوله – تعالي : " إنما يأمركم بالسوء و الفحشاء و أن تقولوا على الله ما لا تعلمون و إذا قيل لهم اتبعوا ما أنزل الله قالوا بل نتبع ما ألفينا عليه آباءنا".[١١٤] يقول

---

[١١١] سورة الروم : ٣٩

[١١٢] سورة الروم : ٣٩

[١١٣] الكشاف ٣ : ٤٢٦

[١١٤] سورة البقرة : ١٦٩ – ١٧٠

منبهًا على ضلالهم : " (لهم) الضمير للناس ، و عدل بالخطاب عنهم على طريقة الالتفات ؛ للنداء على ضلالهم ، و أنه لا ضال أضل من المقلد ؛ كأنه يقول : للعقلاء : انظروا إلى هؤلاء الحمقى ماذا يقولون ؟.[١١٥] فى هذا الموضع يسود السأم والضجر ، ويمتنع الإمتاع و التجويد والتنوع ، ويسيطر على الخطاب بلاغ واحد ؛ وهو إما من فقط وإما إلى فقط ، وكان – غالبًا فى معرض اللوم أو إظهار الغضب . وقد أدرك الزمخشري تلك القاعدة ، فى معرض قوله – تعالي: " عبس و تولى أن جاءه الأعمي وما يدريك لعله يزكي".[١١٦] وفى الآيات السالفة الذكر التفات من الغيبة إلى الخطاب ؛ وإشعارًا بأن المؤلف يقبل على المتلقي ، معلنًا له اللوم و الإنكار و التوبيخ ؛ يقول : " و فى الإخبار عمَّا فرط منه ، ثم الإقبال عليه بالخطاب دليل على زيادة الإنكار ، كمن يشكو إلى الناس جانيًا جنى عليه ، ثم يقبل على الجاني ؛ إذا حمى فى الشكاية ؛ مواجهًا له بالتوبيخ و إلزام الحجة ، وفى ذكر الأعمي نحو من ذلك ؛ كأن يقول : قد استحق عنده العبوس والإعراض لأنه أعمي ، وكان يجب أن يزيده – لعماه – تعطفًا و ترؤفًا و تقريبًا و ترحيبًا ".[١١٧]

- **الجمال من خلال التخييل :**

من ذلك الالتفات : الانتقالُ من الفعل الماضى إلى الفعل المضارع ، و ذلك فى قوله – تعالي : " والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابًا فسقناه ".[١١٨] والالتفات – هنا – بين الفعل الماضى (أرسل) الدال على الماضى ، وبين الفعل (فتثير) الدال على المضارع ؛ والسر البلاغى هو استحضار الصورة البديعية الدالة على قدرة الله – تعالي – وكأنها مشاهدة ؛ لأن التعبير بالفعل المضارع من الماضى يدل على الاستمرار والتجدد واستحضار الصورة ، يقول الزمخشري : " فإن قلت : لما جاء (فتثير) على المضارعة دون ما قبله و ما بعده ؟! قلت : ليحكى الحال التى تقع فيها إثارة الرياح السحاب ، وتُستحضر تلك الصور البديعة الدالة على القدرة الربانية ، و هكذا يفعلون بفعل فيه تمييز وخصوصية ؛ بحال تُستغرب أو تُهم المخاطب ، أو غير ذلك ".[١١٩]

- **تنشيط الذهن و تحريكـــه :**

أدرك الزمخشري أن فى الالتفات بعدًا جماليًّا ، وهو التطرية لنشاط السامع والمتكلم على السواء ، فكلاهما متيقظ منتخب متابع متحايل مراوغ ، حتى يصل كل منهم إلى مبتغاه ؛ لما يحققه من هزة داخلية ، وغموض فنى ، وإطراب للحس . يقول الزمخشري

---

[١١٥] الكشاف ١ : ٢٠٩
[١١٦] سورة عبس : ١ - ٣
[١١٧] الكشاف ٤ : ٥٩٩ - ٦٠٠
[١١٨] سورة فاطر : ٩
[١١٩] انظر : الكشاف ٣ : ٥٣٩

فى قوله – تعالي: (ألم) إلى قوله – تعالي:" يا أيها الناس اعبدوا ربكم".[١٢٠] : " لما عدد الله فرق المكلفين من المؤمنين و الكفار و المنافقين ، و ذكر صفاتهم وأحوالهم ومصارف أمورهم ؛ وما اختصت به كل فرقة مما يسعدها ويسقيها ويحظيها[١٢١] عند الله و يرديها أقبل عليهم بالخطاب ، وهو من الالتفات المذكور [١٢٢] عند قوله : " إياك نعبد و إياك نستعين ".[١٢٣]

الجمال – هنا – هو الذى يحققه الالتفات من خلال عدم الاستقرار على حالة مزاجية واحدة ؛ فالمتلقى دائم اليقظة ، دائم البحث ، دائم التفسير و الجواب ، دائم البحث عن عاطفة النص و قصده ، يجد كل ذلك فى حالة البحث السرمدي . يقول الزمخشري : فإن قلت : لم عُدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب ؟ قلت : هذا يسمى الالتفات فى علم البيان ، وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، ومن الغيبة إلى التكلم ، كقوله – تعالي: " حتى إذا كنتم فى الفلك و جرين بكم ".[١٢٤] وقد التفت امرؤ القيس ثلاث التفاتات فى ثلاثة أبيات : { من بحر المتقارب}.

تطاول ليلُك بالإثمدِ	و نام الخليُّ و لم ترقُدِ
و بات و باتت له ليلةً	كليلةِ ذى العائر الأرْمَدِ
و ذلك من نبإٍ جاءنى	و خُبِّرته عن بنى الأسودِ.[١٢٥]

و ذلك على عادة افتنانهم فى الكلام و تصرفهم فيه .[١٢٦] فامرؤ القيس – هنا - لا يُخاطب أحدًا بل هو يُخاطب نفسه، و لكنه ضمَّنها ضمير المخاطب (أنت) ليكون مقتضى ظاهر الكلام (الخطاب) و باطنه (الحضور) لقصد الشاعر العدول بالضمير ،

---

[١٢٠] سورة البقرة : ١ - ٢١
[١٢١] يحظيها عند الله و يُرديها : يجعل لها حظًّا أو يُلقى بها فى مهاوي الردي .
[١٢٢] الكشَّاف ، ١ : ٩٦
[١٢٣] سورة الفاتحة : ٥
[١٢٤] سورة يونس – عليه السلام : ٢٢
[١٢٥] البيت من قصيدة دالية لامرئ القيس بن حجر الكندي ، و قد نسبه ابن الكلبي لعمرو بن معد يكرب ، و قد رواه ابن دريد منسوبًا لامرئ القيس بن عانس الصحابي ، وروى ابن هشام الأنصاري صدره ، و استشهد به على ورود من فى محل اللام بمعنى التعليل ، وهو الشاهد رقم (٤٨٤) من شواهد المغنى ، انظر : مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، لابن هشام الأنصاري ، وبهامشه مختصر شرح شواهد المغنى للعلامة السيوطي ، تدقيق ، د : صالح عبد العظيم الشاعر ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م : ٢٦٢، وانظر : ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ط:٣، دار المعارف القاهرة: ١٩٦٩م .، ط٥ ، القاهرة ١٩٩٠م. : ٧٨
[١٢٦] الكشاف ١ : ٣١ - ٣٢

تعميقًا لحس الفجيعة ،الذى يستولي عليه .[١٢٧] ويربط الزمخشري بين فن الالتفات – بوصفه تصرفًا لُغويًّا – والكفاءة الإعلامية لنص ما ، إذ يقرّر أن فى الالتفات مبالغة فى إدهاش المتلقي ، و فى معاونته على إدراك ما رامه المؤلف من قصد ، بدا ذلك فى أثناء تعرضه لتفسير قوله – تعالي : " حتى إذا كنتم فى الفلك و جرين بهم بريح طيبة ".[١٢٨] يقول : ما فائدة صرف الكلام عن الخطاب إلى الغيبة ؟ قلت : المبالغة كأنه يذكُرُ لغيرهم حالهم ؛ ليعجّبهم منها ، ويستدعي منهم الإنكار و التقبيح .[١٢٩] فهذا يؤكِّد أن الالتفات من سنن العربية ، وطرائقها فى التعبيرات الكلامية ؛ وفى الأبيات السابقة انتقال بصورة مفاجئة من خطاب إلى غائب ، أو العكس ، أو الانطلاق من الغائب مرورًا بضمير المتكلم ؛ للإخبار عن بداية الخطاب ثم الرجوع إلى الإخبار عن ضمير المتكلم.[١٣٠]

- **يُحقق الالتفات الهزَّة الوجدانية (متعة التلقي) :**

قد يدل الانتقال فى الكلام من التكلُّم إلى الغيبة على أبعاد جمالية ، منها ما يُخاطب نفس المتلقى ، ومنها ما يقرع سمعه و ذهنه ، ومنها ما يؤكِّد الخبر لديه ، كما فى كلام الزمخشري حول قوله – تعالي : " طه . ما أنزلنا عليك القرآن لتشقي .إلَّا تذكرةً لمن يخشى . تنزيلًا ممن خلق الأرض و السماوات العُلي.[١٣١] يقول الزمخشري : " فإن قلتَ : ما فائدة النقلة من لفظ المتكلم إلى لفظ الغائب ؟.[١٣٢] قلتُ : غير واحدة منها : عادة الافتنان فى الكلام ، و ما يُعطيه من الحسن و الروعة ، و منها : أن هذه الصفات إنما اسرَّدت مع لفظ الغيبة ، ومنها : أنه قال – أولًا – أنزلنا ، ففخم بالإسناد إلى ضمير الواحد المُطاع ، ثم ثنَّى بالنسبة إلى المختص بصفات العظمة و التمجيد ؛ فضوعفت الفخامةُ من طريقين ، و يجوز أن يكون أنزلنا حكاية لكلام جبريل والملائكة النازلين معه.[١٣٣]

وعي الزمخشري أن الالتفات ليس شيئًا فى صياغة الكلام فحسب ، إنما هو نشاط نفسي لدى طرفي الخطاب ، المُلقى و المتلقى ، هذا النشاط لا يتحقق إلَّا عن طريق تفاعل المتلقى مع أبعاد النص ، الشكلية و المضمونية ؛ وهذا التفاعل يرتبط كيانه بدرجة

---

[١٢٧] انظر : شعرية الالتفات ، د : عبد القادر فيدح ، جامعة البحرين ، مجلة النصّ الجديد ، العدد(٥) ، الرياض ، ١٩٩٦م : ٢٧

[١٢٨] سورة يونس – عليه السلام : ٢٢

[١٢٩] الكشاف ٢ : ٢١٦

[١٣٠] انظر : العربية بين الطبع و التطبيع ، د : عبد الجليل مرتاض ، (د . ط) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٣م : ١٠٩

[١٣١] سورة طه – صلى الله عليه و سلم : ١-٤

[١٣٢] يشير لفظ التكلم إلى قوله – تعالي : " ما أنزلنا عليك القرآن لتشقي " . فى حين يُشير لفظ الغيبة إلى قوله – تعالي : " تنزيلًا ممن خلق الأرض " .

[١٣٣] الكشَّاف ، ٣ : ٤٧ - ٤٨

الإعلامية لنصٍّ ما ، فيصبح البلاغ أقل عبئًا على الوجدان والذهن، فتغشي المتلقى هزة وجدانية ومتعة ذهنية ، تساعده على الالتذاذ بالنص ، وتقبله . وليس من شكٍّ فى أن الشعور بتلك اللذة الناجمة عن الالتفات تؤدِّى إلى سرعة تثبيت النص ؛ لفظًا ومعنًي فى ذاكرة المتلقى.[١٣٤] ومن المفيد الإشارة إلى أن هذا التصرف اللغوي بالالتفات تصرفٌ فيها الكثير من الجمال ، وخاصة الجمال الصوتي والجمال النفسي ، وجمالية القصد ، وهذا الجمال يؤدِّى إلى سرعة دخول المعني للقلب والعقل ، لأن الأذن والنفس ترتاحان إليه.[١٣٥]

والمتأمل لحديث الزمخشري يجده يكشف عن هذا البعد الجمالي للخطاب القرآني ، حين يدغدغ المشاعر، أو يستنفر الحواس ، أو يستثير الوجدان ؛ وهنا يعمد إلى حديث الالتفات ، لما فيه من إيحاءات [١٣٦] و دقة فى أساليب الحوار بين الملقى والمتلقى ؛ فتعم المتلقى هزة وجدانية جميلة و لذيذة ، هى أساس انفعاله و استجابته َوِردَّة فعله ، فينفعل الجسد ، ويكون جزءًا من حديث الالتفات ، أو ما يُمكن تسميته : التفات الجسد . يقول:" هو فن من الكلام جزل فيه هز و تحريك من السامع ، كما أنك إذا قلت لصاحبك حاكيًا عن ثالث لكما : إن فلانًا من قصته كيت و كيت . وقصصت عليه ما فرط منه ، ثم عدلت بخطابك إلى الثالث فقلت : يا فلان ! من حقك أن تلزم الطريق الحميدة فى مجاري أمورك ، وتستوى على جادة السداد فى مصادرك و مواردك ، نبهته - بالتفاتك نحوه - فضل تنبيه ، واستدعيت إصغاءه إلى إرشادك زيادة استدعاء ، وأوجدته بالانتقال من الغيبة إلى المواجهة هازًا من طبعه ما لا يجده ؛ إذا استمررت على لفظة الغيبة ، و هكذا الافتنان فى الحديث والخروج فيه من صنف إلى صنف ، يستفتح الآذان للاستماع ، و يستهش الأنفس للقبول ".[١٣٧]

وجاء فى الكشاف فى قوله – تعالي : " وإذا قيل لهم اتَّبعوا ما أنزل الله قالوا بل نتَّبع ما ألفينا عليه ءاباءنا أولو كان ءاباؤهم لا يعقلون شيئًا و لا يهتدون ".[١٣٨] بعد قوله – تعالي: " إنما يأمركم بالسوء و الفحشاء وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون ".[١٣٩] يقول

---

[١٣٤] انظر : القوة الإيقاعية فى الخطاب اللغوي ، د : حازم على كمال الدين ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م : ٢٣

[١٣٥] انظر : علم الجمال اللغوي ، د : محمود سليمان ياقوت ، (د . ط) ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ١ : ٢١٨

[١٣٦] انظر : الأمثولة بين الشعر و السرد ، د : عبد الرحيم الكردي ، بحث منشور ضمن أبحاث المؤتمر الدولي الرابع للسرديات (السرد و الشعر) ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، المملكة العربية السعودية ، (٣-٥) مايو ٢٠١١م :٢٠

[١٣٧] الكشاف ١ : ٩٦

[١٣٨] سورة البقرة : ١٧٠

[١٣٩] سورة البقرة :١٦٩

الزمخشري : (لهم) الضمير للناس ، وعدل بالخطاب عنهم على طريقة الالتفات ؛ فقال :" اتبعوا ما أنزل الله ". بالخطاب ، ثم قال :" بل نتَّبع ما ألفينا عليه ". للنداء على ضلالهم ؛لأنه لا ضال أضلُّ من المقلِّد ، كأنه يقول للعقلاء : انظروا إلى هؤلاء الحمقى ماذا يقولون ؟. قيل : هم المشركون .[١٤٠] فهو يواجههم بالتوبيخ و الإنكار ، والتسفيه ، وإلقاء الحق على مسامعهم ، وحثُّهم على الامتثال لأوامر الله ، والتحذير من مخالفته ، كل ذلك سبيل لاعتصار الأنفس ، وهزِّها داخليًّا ، فتتيقظ ، وتتوحد مع الخطاب القرآني ، وتتفاعل مع جزئياته ، فتدرك كلَّ نسق من أنساق القصد .

ومن شواهده قوله – تعالي : " زُيِّن للذين كفروا الحياة الدنيا و يسخرون من الذين آمنوا و الذين اتَّقوا فوقهم يوم القيامة و الله يرزق من يشاء بغير حساب ".[١٤١] فقد جاء جمال الالتفات فى الانتقال من الفعل الماضى إلى الفعل المضارع ، فانتقل الخطاب القرآني من الفعل (زُيِّن) إلى الفعل المضارع (يسخرون) ، و البناء للمفعول فى الفعل الأول فيه إشارة صريحة إلى الشيطان ، الذى يزيِّن للإنسان الحياة الدنيا و يغويه ، أما المقصود بالفعل (يسحرون) فهم : الكفرة ، الذين يسخرون من المؤمنين ، الذين لا حظَّ لهم فى الدنيا كابن مسعود ، و عمَّار ، و صُهيب ، و غيرهم .[١٤٢]

ليس أجمل من أن ينتقل المؤلِّف فى حديثه متدرجًا من الأيسر إلى الأصعب ، ومن المعروف إلى المُراد إفهامه و فهمه ، بأن يُراعي أفق التلقى و نمطه ، والخلفيات المتعددة الرابطة بين طرفي الخطاب ، وأن يُعالق بين الرمزية و الرسم ، وكان ذلك تناول الزمخشري لقصد الالتفات وأثره فى ذهنية المتلقى ، وإعلاميته ، فتارة يُراعي أفق الانتظار ، حتى لا يُخاطب المتلقى بما لا يعيه ،ولا يستطيع اصطياد القصد منه ، وأخري يورده موارد المتعة فتنتشى نفسه و يهشُّ لذلك ، وثالثة يُنشط ذهنه و يُحرك وجدانه ، ورابعة يصدمه ويباغته ، وخامسة يمنحه قدرة على إدراك الجمال بالتخيُّل والتحليق فى عوالم الدلالات المطروحة ،كلُّ ذلك يجعله متوحدًا مع النصِّ القرآني ، شاعرًا بجماليته ، مدركًا لقصديته ، متفاعلًا مع مؤلِّفه .

- فى آخر المطاف من هذا البحث يُمكن أن يُقال : إن حديث الزمخشري عن الالتفات و الإعلامية عكس قوة باهرة فى الخطاب القرآني ، قوة شملت الصياغة و القصد و الجمال .
- جاء فهم الزمخشري للخطاب القرآني فهمًا مستوعبًا ؛إلَّا ما أخضعه إلى أصوله الاعتزالية ، فلسنا مطالبين بالتسليم بها ، و ليس هذا موضع تفنيدها .
- جاء نص الالتفات قويًّا كفنًّا ألجأ المتلقى إلى اليقظة و المتابعة فزادت درجة

[١٤٠] الكشَّاف ، ١: ٢٠٩
[١٤١] سورة البقرة : ٢١٢
[١٤٢] الكشَّاف ، ١ : ٢٤٤

الإعلامية عنده .

الخاتمـــة ، و فيها :

أهم النتائج :

– قـرأ الزمخشـري الـنص القرآنـي قـراءة مسـتوعِبه ، دسَّ – فـى كشَّـافه – أصـول الاعتزال بطريقة فيها الكثير من الحنكة والبراعة . وصدق العلامة محمد الناشد الحلبي إذ قال : لولا الأعرج والكوسج لظلَّ القرآن بكرًا ، لم تتبيَّن بلاغته على وجهها الصحيح ، والأعرج هو: الإمام الزمخشري، والكوسج هو: الإمام السكاكى صاحب مفتاح العلوم .

– شملت أبعاد الفهم للخطاب القرآني ، التعرض للسطح و للبنية العميقة ، و ربط الجذور المعجمية بجميع المعاني المحتملة و المعروضة و المقبولة.

– عبَّرت تفسيرات الزمخشري للآيات عن إدراكه لمفهوم الالتفات ، وأنها دارت حول ما تحمله مادة (ل ، ف ، ت) فى المعاجم اللغوية، وفى اصطلاح أهل البلاغة وعلماء التفسير.

– أدرك الزمخشري أن جمالية الالتفات فى الخطاب القرآني ليست فى صياغته فحسب، إنما فيما يحمله الالتفات من أبعاد جمالية و أخري نفسية .

– عكست تفسيرات الزمخشري لأسلوب الالتفات إدراكًا منه لأثر السياق بأنواعه المختلفة فى توجيهها ، و تضييق الفيوضات الدلالية .

– حقَّقَ بناء الالتفات عند الزمخشري متعة لوجدان المتلقى وإلهابًا لنفسه ، وكشفًا لدواخلها ؛ مما دفعه إلى الإصغاء والمتابعة، فارتفعت كفاءة الإعلامية فى حديث الالتفات .

– حقَّق التفات الزمخشري جمالًا صوتيًّا ، و لغويًّا و دلاليًّا و نفسيًّا .

التوصيات :

– دراسة الأبعاد الجمالية و النفسية للالتفات عند الزمخشري فى دراسة مستقلة.

– دراسة أثر الاعتزال فى أسلوب الالتفات عند الزمخشري .

– دراسة أثر أسلوب الالتفات فى تحقيق التماسك النصيّ عند الزمخشري .

– دراسة الشحنات الانفعالية التى يحملها أسلوب الالتفات عند الزمخشري.

واللهَ اسألُ صدقًا و إخلاصًا فى كلِّ ما أريد ، وإليه أدفع العمل دفعًا ، لعلَّه يُتَقبَّلُ ، يرافقه حسنُ الظن بخالقٍ رحمان رحيم ، رحمته سبقت غضبه ، وقارئ البحث مرآة صادقة لكل ما يقرأ ، فإن كان توفيقٌ فمن الله الموفِّق ، و إن كان تقصير فمن العبد المقصِّر ، الذى أغواه شيطانه ، ولكن حسبنا خلوص النية ونبلُ المُراد، فالحمد لله إنه ولىُّ كلِّ شىءٍ و القادر عليه .

ثبت المصادر و المراجع

الأدب العام و المقارن ، تأليف : دانيى هفرى باجو ، ترجمة د : غسان السيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧م ، نسخة مضغوطة pdf على موقع www.awu-dam.com

التفاتات جرير (دراسة تحليلية حول نص نقدى) مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط ، ع ٢٦،١٤٢٨ هـ/ ٢٠٠٨م .

الأمثولة بين الشعر و السرد ، د : عبد الرحيم الكردي ، بحث منشور ضمن أبحاث المؤتمر الدولي الرابع للسرديات (السرد و الشعر) ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، المملكة العربية السعودية ، (٣-٥) مايو ٢٠١١م.

الإيضاح ، للخطيب القزوينى ، (د.ط) ، دار الكتب العلمية ، ، بيروت ، (د.ت).

البحر المحيط ،لأبي حيان الأندلسي ، دراسة و تحقيق و تعليق : عادل أحمد عبد الموجود و آخرين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٣م .

البلاغة العربية ، أسسها و علومها ، فنونها ، د : عبد الرحمن الميداني ، ط١ ، دار القلم ، ١٩٩٦م .

البلاغة العربية ، تأليف : عبد الرحمن حبنكة الميداني – دار القلم والدار الشامية – دمشق ، ط : ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م .

البلاغة القرآنية فى تفسير الزمخشري ، الدكتور محمد أبو موسي ، ط٢ ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٨٨م.

البلاغة تطور وتاريخ ، د: شوقي ضيف ، ط٩، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

تاج العروس من جواهر القاموس ، للزبيدي ، دار الفكر للطباعة، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤م .

التحليل الوظيفي في الدراسات اللسانية (المفهوم والإجراء)، صلاح الدين علاوي، صحيفة دار العلوم، ع٢٩ ذو الحجة ١٤٢٨هـ /ديسمبر ٢٠٠٧م.

التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية ، د : أحمد سعد محمد ، ط٤ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م .

الخزانة ، للبغدادى ، ط بولاق ، ١٢٩٩هـ .

الخصائص ، لابن جني ، تحقيق : محمد على النجار ، (د . ط) دار الهدي للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، (د . ت) .

دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية ، تأليف: د. سليمان الطراونة – الأردن – عمان ط : ١٤١٧هـ = ١٩٩٢م .

الدر المصون فى إعراب الكتاب المكنون ، للسمين الحلبي ، تحقيق و تعليق : الشيخ على

معـوض و آخـرين ، ط١ ، دار الكتـب العلميـة ، بيـروت ، لبنـان ، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، ط٢، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٨٩وط مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م . وتصحيح : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للنشر و التوزيع ، بيروت ، ١٩٧٨م .
دينامية النص (تنظير و إنجاز) للدكتور : محمد مفتاح ، ط٣ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٧٨م .
ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ط:٣، دار المعارف القاهرة: ١٩٦٩م .، ط٥ ، القاهرة ١٩٩٠م.
شعرية الالتفات ، د : عبد القادر فيدح ، جامعة البحرين ، مجلة النصّ الجديد ، العدد(٥) ، الرياض ، ١٩٩٦م .
الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، تحقيق : على محمد البجاوي ، و محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة البابى الحلبي ، القاهرة ، (د.ت).
الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، للعلوى ، (د . ط) مطبعة المقتطف ، مصر ، ١٩١٤ م .
العربية بين الطبع و التطبيع ، د : عبد الجليل مرتاض ، (د . ط) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٣م.
علم الجمال اللغوي ، د : محمود سليمان ياقوت ، (د . ط) ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٩٥م .
العمدة ، لابن رشيق ، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، ط٥ ، دار الجيل بيروت ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .
الفصل في الملل والأهواء و النحل ، لابن حزم الأندلسى ، تحقيق : محمد إبراهيم نصر، و عبد الرحمن عميرة ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، (د . ت) .
فقه اللغة و سر العربية ، للثعالبي ، تحقيق : أملين نسيب ، (ط١) دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨م .
القوة الإيقاعية فى الخطاب اللغوي ، د : حازم على كمال الدين ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م .
الكتاب ، لسيبويه ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م .
الكشاف، لجار الله الزمخشري ، شرح و ضبط و مراجعة : يوسف الحمادي ، ط١، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م .
لسان العرب (لابن منظور) تحقيق : عبد الرحمن بن قاسم النجدى ، ط١ ، دار صادر ،

بيروت ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٣م .
اللغة ودلالتها : تقريب تداولي للمصطلح البلاغي ، محمد سويرتي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٨ ، العدد الثالث ، يناير / مارس ٢٠٠٠، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت .
المحتسب ، لابن جنِّى ، تحقيق : على النجدى ناصف ، و الدكتور : عبد الحليم النجار ، و الدكتور : عبد الفتاح شلبى ، (د . ط) المجلس الأعلي للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م .
المثل السائر فى أدب الكاتب و الشاعر ، لابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، ط٢ ، منشورات الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٣م .
مختصر فى شواذ القرآن من كتاب البديع ، لابن خالويه ، (ت ٣٧٠هـ) ، شرح العلامة الألماني ، برجشتراسر ، (د . ط) مكتبة المتنبي ، القاهرة ، (د . ت) .
المسائل الاعتزالية في تفسير الكشاف للزمخشري (في ضوء ما ورد في كتاب الانتصاف لابن المنير) (٦٢٠ - ٦٨٣ هـ) (عرض و نقد) ، تأليف : صالح بن غرم الله الغامدى ، (ط ١) ، دار الأندلس للنشر ، حائل ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٨هـ .
مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي د: محمد إقبال عروي، م ع الفكر، م٣٧ع٣ .
معاني القرآن ، للفرَّاء ، تحقيق : محمد على النجار ، (د . ط) الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ، (د . ت) .
مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، لابن هشام الأنصاري ، وبهامشه مختصر شرح شواهد المغنى للعلامة السيوطي ، تدقيق ، د : صالح عبد العظيم الشاعر ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م .
من أسرار اللغة العربية ، د : إبراهيم أنيس ، ط٦ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨م .
منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، صنعة أبى الحسن حازم القرطاجنى ، تقديم و تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط٣ ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦م . و ط(٢) دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨١م .

Doi: 10.12816/mdad.2021.152298

القيم الجمالية للصورة الفنيّة في شعر فتاة العرب عوشة السويديّ

The aesthetic values of the artistic image in the poetry of the Arab girl Ausha Al-Suwaidi

اعداد

د. شعبان أحمد بدير
جامعة الإمارات العربية المتحدة

Doi: 10.12816/mdad.2021.152299
الاستلام: ٢/١٢/٢٠٢٠ القبول : ٢٥/١٢/٢٠٢٠

المستخلص :
تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القيم الجمالية للصورة الفنية في شعر عوشة السويدي الملقبة بفتاة العرب، من خلال دراسة أدوات الصورة، كالصور الاستعاريّة، والتشبيهيّة، والكنائية، ثم دراسة مصادر الصور البيئية والتراثية والثقافية، وانتهى البحث إلى بعض النتائج أهمها: أن الصورة الفنية في شعر عوشة السويدي أدت وظيفة جمالية في نقل التجربة الذوقية إلى المتلقي، وكان لها أكبر الأثر في رقي اللغة الشعرية، وخلق العلاقات الجديدة داخل بنية الصورة والدلالة، وانعكس ذلك على جمال الوصف، وجودة السبك، وحركية المعنى المبتكر بين التشخيص والتجسيم، ومما أثرى القيم الجمالية في نص فتاة العرب ثراء المصادر التي استوحت منها عوشة عناصر صورها ومعانيها، بين التراث الإماراتي المتنوع والعريق، والمعاني والقيم الإسلامية، والبيئة البدوية والحضرية ذات الظلال الوطنية والروحية.
الكلمات المفتاحيّة: القيم الجمالية، شعر، فتاة العرب. عوشة، السويدي.

Abstract:
This study aims to reveal the aesthetic values of the artistic image in the poetry of Ousha Al-Suwaidi, dubbed the Girl of the Arabs, by studying image tools, such as allegorical, simulated, and metaphorical images, then studying the sources of environmental, heritage, and cultural images, and the research ended with some results, the most important of which are: The artistic image in

Ousha Al-Suwaidi poetry performed an aesthetic function in transmitting the taste experience to the recipient, and it had the greatest impact on the advancement of the poetic language, and the creation of new relationships within the structure of the image and significance, and this was reflected in the beauty of the description, the quality of casting, and the movement of the innovative meaning between diagnosis and anthropomorphism, which enriched aesthetic values. In the text of Girl of the Arabs, the richness of the sources from which Ousha was inspired by the elements of her images and meanings, between the diverse and ancient Emirati heritage, Islamic meanings and values, and the Bedouin and urban environment of national and spiritual shades.

Keywords: Aesthetic values, poetry, Arab girl. Ousha, Al Suwaidi

مقدمة:

تعددت الآراء واختلفت حول مصطلح (الأدب النسويّ الحديث) فهناك من رأى أن الأدب النسوي نسبة إلى الأدب الذي تكتبه النساء ليس غير، واستعملوا مصطلح (النسائي) بدلا من النسوي. وهناك من يفهم مصطلح (الأدب النسوي الحديث) فهما مغايرا. إذ يرى أن مفهومه نابع من الحركة الفكرية التي عملت، ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر على نصرة المرأة، وإزالة العوامل والعوائق التي دعت إلى تهميشها ... بيد أن هناك فريقاً ثالثاً لم يعبأ بالتمييز بين (النسائي) و(النسوي) في الأدب الحديث، فاستخدم الجمعين بمعنى واحد، ورأى أنهما دالان على الكتابات الإبداعية التي تعالج قضية المرأة من وجهة نظر الحركة النسوية، سواء أكان الكاتب رجلا أم امرأة.

وهناك فريق رابع رفض مصطلح (الأدب النسوي)، ولم يعترف به؛ لأن الأدب، في رأيه، أدب، سواء أكان منتجه ذكرا أم أنثى. فلا خصوصية جنسية في الإنتاج الأدبيّ؛ لأن الأدب نفسه لا يقبل هذه الخصوصية، ولا يعترف بالتمييز الجنسي[١].

وذهب د. سمر روحي إلى تحديد مفهوم للأدب النسوي قائلا: "وإنني أعتقد أن مفهوم مصطلح (الأدب النسوي) هو الأدب الذي تكتبه المرأة، وتهدف من خلاله إلى التعبير عن خصوصيتها الإنسانية، وتسهم بوساطته في تشكيل الوعي بالعوائق التي تحول دون

[١] الفيصل، سمر روحي: الرواية النسوية الإماراتية، (٢٠١٦) وزارة الثقافة وتنمية المعرفة، أبوظبي، ص١٣ -١٤ – ١٥.

حريتها وتأثيرها في حركة التحرر الإنساني"[٢]
ولقد حفل المشهد الأدبي الإماراتي بالأقلام النسائية التي أثرت الحياة الأدبية شعرا ونثرا، ولكنها لم تكن بذات الكثرة في الشعر النبطي؛ لأنّ "الشعر النبطي في الإمارات العربية المتحدة وغيرها من دول الخليج العربي ظلَّ عقودا من الزمن يروى ولا يكتب ... وبعض ما كتبت رائدات الشعر الشعبي في الإمارات جمع بعد أن انتشرت الطباعة وازدهرت الثقافة المكتوبة، غير أن كثيرا منه قد طواه النسيان"[٣]
ومن بين أهم الأصوات الأدبية النسوية الشاعرة الإماراتية (عوشة بنت خليفة السويدي) والملقبة بـ "فتاة العرب" والتي عرفت بأنها أهم شاعرة شعبية معاصرة في الإمارات، ويعدها النقاد واحدة من أهم شاعرات الخليج بعامة، والإمارات بخاصة، تتمتع بمكانة اجتماعية وأدبية عالية. فهي الشاعرة الوحيدة التي برزت خلال القرن الماضي كصوت نسائي له هويته وخصوصيته، بعد التجربة الوحيدة لـ(فتاة الحي) التي عاشت قبل ما يقارب ٤٠٠ عام في إمارة رأس الخيمة. اعتزلت فتاة العرب نظم الشعر في أواخر التسعينيات، وبقيت تروي أشعارها في مدح الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم.
صاغت "فتاة العرب" وبأسلوب عذب رقيق أكثر من مائة وخمسين قصيدة نبطية، تنوعت أغراضها ما بين المديح، وحب الوطن، والمساجلات الشعرية، وتدوين حياة البادية والصحراء والبحر، والكثير من فضاءات الأمل والفرح والحزن.[٤]

إشكالية البحث وأسئلته:

تعد فتاة العرب رائدة الشعر النسويّ النبطيّ، بما تتميز به من الوفرة في الإنتاج الشعريّ، مع التنوع في الأغراض والدلالات، وما يتميز به شعرها من خصائص فنية عالية، جعلها تستحق التقدير والتكريم، وعلى الرغم من ذلك لم ينل شعرها خاصة والشعر الشعبيّ النبطيّ عامة حقه من الدراسة النقدية والأسلوبية، ومن ثم فقد خصصت هذه الدراسة لبيان أبرز القيم الجمالية للصورة الفنية في شعر فتاة العرب، باعتبار الصورة الفنية روح القصيدة وجوهر الخيال، ولها علاقة جوهرية ببنية العمل الشعري ومعاييره الجمالية. ويحاول البحث الإجابة عن الأسئلة التالية:

١- ما الذي يميز شعر فتاة العرب حتى نالت كل هذا القدر من الشهرة والتكريم؟
٢- ما المقصود بالشعر النبطي؟ وما أنواعه؟ ومتى نطلق عليه الشعر الشعبي؟
٣- ما المقصود بالقيم الجمالية؟ وما أهم معايير الجمال في الشعر؟
٤- ما أبرز القيم الجمالية في الصورة الشعرية في شعر فتاة العرب؟

---

[٢] المرجع نفسه، ص.١٦
[٣] مزيد، بهاء الدين محمد: الأدب النسائي في الإمارات العربية المتحدة، (٢٠١٢) وزارة الثقافة وتنمية المعرفة، أبوظبي، ص١٦.
[٤] ينظر، فتاة العرب.. الفكر في صور الشعر (مقال سابق).

٥- ما أدوات الصورة وما أبرز مصادرها في شعر عوشة السويدي؟

- **منهجية البحث :**

اتبعت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ؛ حيث قمت بعرض آراء النقاد المتخصصين في علم الجمال، وكذلك آراء النقاد ومؤرخي الأدب في الشعر النبطي والشعبي، وكذلك في الصورة الفنية وعلاقتها بالقيم الجمالية، مطبقا ذلك على شعر فتاة العرب، جاعلا النص الشعري هو العمدة في الدراسة والتحليل لأستنبط منه أهم القيم والمعايير الجمالية في الصورة الشعرية.

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة مباحث، وخاتمة، وثبتٍ بأهم المصادر والمراجع، وذلك على النحو التالي:

- **التمهيد:** الشعر النبطي البدوي، النوع والنشأة.

المبحث الأول- القيم الجمالية والصورة الفنية.

المبحث الثاني- أدوات الصورة الفنيّة.

المبحث الثالث- مصادر الصورة الفنية.

التمهيد:

الشعر النبطي البدوي، النوع والنشأة

يعد الشعر النبطي الوعاء الأكثر شيوعا للتعبير عن الذات الفردية والجمعية في المجتمع الإماراتي؛حيث يقوله الشعراء متقنا بالفطرة والسليقة المتوارثة، ويتداوله الناس في حياتهم اليومية فهو مخزن تجاربهم ومستودع حكمتهم. ولكي ينضبط معنى المصطلح في تحديد هوية الشعر النبطي بين أنواع الشعر الأخرى لابد لنا أن نوضح الفرق بين الشعر الشعبي والشعر العامي، وهل هما مترادفان، أم أن أحدهما فرعٌ من دوحة الآخر، يرى الدكتور بدوي طبانة أن الأزجال، أو الشعر العامي أو البدوي أو النبطي، حقائق واقعة في بيئاتنا العربية، وهي فنون يعبر بها العامة عن أغراضهم، ويصفون تجاربهم ومشاعرهم باللغة التي يعرفونها، ولا يجدون غيرها وسيلة للتصريح بها عن مكنونات أنفسهم، ولكننا "لا نستطيع أن نعد الاختلاف في لغة الشعر هي الحد الفاصل بين الشعر الشعبي والشعر المعروف الذي يمثل أدب الخاصة في كل جيل من الناس. ولكن الحد الفاصل بينهما يتمثل في شيء واحد يختص به هذا الشعر الشعبي: هو أن هذا الشعر هو ملك للشعب كله، أو لمجموعة كبيرة منه، وليس لأحد أن يدَّعيه لنفسه، أو أن ينسبه لغيره.

وعلى هذا يتصف الأدب الشعبي بالقدم والعراقة، وبأنه مجهول القائل، وبذلك يمكن الحكم عليه بالشعبية، وعندئذٍ يكون من هذا الأدب ما هو صحيح فصيح، وما هو عامي

أو بدوي، أو نبطي، أو غير فصيح.[٥]
وترى الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم أن هناك نوعين آخرين مهمين كثيرا من أجناس الشعر الشعبي عرفا في عصرنا. أولهما "الشعر الذي ينقلك برمتك من حس الجماعة، ولا يدع مجالا لإحساس فردي، لكنه مع ذلك شعر فردي تماما {أي خاص بالفرد}، له لغة تغوص في التاريخ وفي العادات والمعتقدات، مثل إبداعات الشاعر الشعبي.
وثانيهما، هذا الشكل الشعري الشعبي الذي له قواعد ينبغي مراعاتها، وأشياء مشكلة ينبغي الكشف عنها دائما، قد تتجسد في المفردات أو الإيقاعات أو الصور أو الأخيلة، أو في نبضه الداخلي وفي موضوعات داخلية، ورؤى للعالم وللحياة متقاربة، كلّ هذه العناصر تكوّن بناءه وهيكله، ومن هنا تتأتى شعبيته، ومع أن مبدعي هذا الشعر في الأغلب معروفون، إلا أن نتاجهم يمثل ظاهرة شعرية متقاربة الملامح، يغلب عليها طابع واحد"[٦]
ونستنتج مما تقدّم أن العامية ليست شرطا في دخول نمط الشعر النبطي تحت مظلة الشعر الشعبي، ولكن وصفه بذلك؛ لأنه حقق التداول والانتشار بين طوائف الشعب، سواء جهل المؤلف أو كان معروفا بين الناس. والشعر النبطي لم يدخل تحت مظلة الشعر الشعبي لعاميته؛ لأنه، في منظور دكتور عبد الملك مرتاض، أرفع قدراً من مستوى العاميّة، يقول: "القصيدة النبطية، بالمصطلح الخليجي، لا! هي جنس آخر من التعبير. وهي ضرب آخر من الشعر الذي يرتفع بالضرورة عن الشعر العامي. ومن القصائد النبطية ما يعلو بالخيال فيتجنح به إلى أبعد الآفاق الممكنة، ومن أجملها ما كان يحكي حكاية غرام وقعت، أو حكاية مأساة تخيل وقوعها فتنتسج في أروع خيال وفي أدفأ عاطفة..."[٧]

المبحث الأول- القيم الجمالية والصورة الفنية

يطلق لفظ القيمة على كل "ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقاً للتقدير كثيرا أو قليلا، فإن كان مستحقًّا للتقدير بذاته كالحق والخير والجمال كانت قيمته مطلقة، وإن كان مستحقا للتقدير من أجل غرض معين كالوثائق التأريخية والوسائل التعليمية كانت قيمته إضافية"[٨]. ويرى مجدي وهبة أن مصطلح القيمة هو "أساس ما يسمى بالحكم

---

[٥] طبانة، بدوي: في قضية الشعر النبطي، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية – الإصدار الرابع، مج ١، ع ٢، ١٩٩٣م. ص ١٨-١٩.

[٦] نقلا عن قنشوبة، أحمد: في أنواع الشعر الشعبي، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية – الإصدار الرابع، مج ١٥، ع ٢٨، ٢٠٠٧، ص١٥٦ – ١٥٧.

[٧] مرتاض، عبدالملك: بنية اللغة في الشعر النبطي، تحليل لنص قصيدة "سلام يا شيخ" للشاعر الشيخ محمد بن زايد آل نهيان، ط٢، ٢٠٠٣، وزارة الإعلام والثقافة، أبوظبي. ص٤٧ – ٤٨.

[٨] الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ط١، ١٩٩٨، دار الوفاء، القاهرة. ص٣٦، ٣٧.

التقويمي، أي ذلك الحكم الذي يمنح المدح أو الذم لصفات يراها المصدر للحكم في المفاضلة بين شيئين أو أكثر"[٩].

والجمال لا ينفك عن كونه معنى فلسفيا يقع على الصور والمعاني، فهو "قيمة، أي إنه انفعال وعاطفة، يخصّان طبيعتنا الإرادية، والذوقية، ولا يمكن أن يكون الشيء جميلا بدون أن يحدث متعة لدى أحد من الناس"[١٠] ومن ثم فالجمال يتصل مباشرة بذوق المتلقي؛ لأن "مهمة علم الجمال ليست مجرد تذوق الجمال وحسب، بل هي تفسير وتحليل وتقويم لهذا الذوق"[١١] ولأن النقد الأدبي ليس علما ذا أحكام ثابتة بل يعتمد على الذوق المتفاوت، فإنه ليست هناك معايير مطلقة أو صالحة لإصدار حكم القيمة الناضج الذي يعتمد في الأساس على الذوق المتغير المتحرك، والمتوقف على نمو الشخصية الأدبية أو المتلقية أو الناقدة أو يرتبط بالتجربة والتربية. وهذا يعني أن "إطلاق الأحكام ليس نسبيا وحسب، بل هو يعتمد إلى حدٍّ بعيدٍ على فطنة الناقد وسلامة طبعه، والأهم من ذلك كله عرام حساسيته واحتدامها؛ لأن الحساسية هي كل شيء في الآداب والفنون سواء من جهة إنتاجها أو من جهة نقدها"(١٢).

والذهن في كل عصر "دائما يحتضن سؤال القيمة كي لا يتساوى النفيس والخسيس، أو الرفيع والوضيع، أو لنقل كي لا يتساوى الذين يعلمون والذين يجهلون، فالاهتمام بالقيمة هو آية بيّنة على أنّ الحياة ما برحت عالية أو مصرة على الاتجاه صوب الأعلى. فقيمة النص الأدبي بأسرها يعتمد مستواها اعتماداً كبيراً وإن لم يكن كليًّا على محتواه أو على ما يعرضه من مضمون يبتغي إيصاله إلى الناس، فالمحتوى العظيم يهيئ النص الأدبي لمرتبةٍ عظيمةٍ، بينما لا ينال النص إلا قيمة منخفضة حين يكون محتواه عاجزاً على البلوغ إلى سويداء القلب"[١٣] ويتحقق الجمال في الشعر حين يطابق لفظه معناه دون زيادة ولا نقصان، وحين توافق الفكرة الشكل، إذ كانت الأذن هي الحاسة التي تبحث عن البيان والفصاحة وحسن الإيجاز والإصابة والتطريب وبلاغة البيان ووجاهة المعنى، كانت تسعى إلى حصر عناصر الجمال الشعري الشفوي في لحظة واحدة تلخصها صورة سمعية واحدة تنبئ ببراعة الشاعر وتفوقه وخروجه عن

---

[٩] وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، ١٩٨٤م، مكتبة لبنان، بيروت، ، ص ١٨٧.

(١٠) الديدي، عبدالفتاح: علم الجمال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨٥

(١١) الخليل، أحمد محمود: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦، ص٣١.

(١٢) اليوسف، يوسف سامي، الأسلوب والأدب والقيمة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١، ص٧٩.

(١٣) المرجع نفسه، ص٨٠، وما بعدها.

مألوف السماع وكأن مأمن الشياطين أصابه[١٤]

وعندما نسعى إلى تحديد القيم الجمالية في الصورة الفنية في شعر فتاة العرب فإننا لا ننفصل عن القيم الجمالية التي حددها القدماء للشعر، وهي ليست قيما جامدة ولكنها ذوقية شعورية، فـ"الشاعر النبطي مثل أي بدوي صحراوي هو ابن الموروث القيمي بامتياز، يعيش في بيئة محصّنة ضد كل بدعة قولية أو سلوكية طارئة، وإعادة قول المقول يدخل ضمن احترامه لعادات قبيلته وذاكرته الجمعيّة..."[١٥] ولأن الشعر النبطي هو شعر سماعي في الأساس يعتمد على الأداء الشفوي أكثر من بلاغة الكلمة المقروءة، فقد حرص الشعراء على حشد كل طاقاتهم القولية والموسيقية للارتقاء بشعرهم إلى مقاييس الجمال المتماهية مع الحياة بكل حسنها وجمالها والتفاعل معها، فـ"الشعر العربي لم يكن يوما -كما لم يكن الشعر النبطي- فنا منعزلا عن الحياة، وإنما هو فن الحياة، الذي يقال لجماله، ولمعناه ولقضاياه.

ولقد طرق الشعراء النبطيّون موضوعات الغزل، والمدح، والقضايا الاجتماعية، والهجاء، والفخر والنصيحة، والحكمة والمثل، والقضايا السياسية والقومية، والوصف وشكوى الزمان، كما تطرقوا إلى تفصيلات الحياة اليومية، وشاركوا في الأحداث والمناسبات الاجتماعيّة، فكان شعرهم سجلا للحياة القديمة، وكان حاملا لمشعل النهضة الحديثة مبشرا بها.[١٦]

وواضح أن كثيرا من هذه الموضوعات تقليدي متوارث، لكن بعضها ليس كذلك، فقد كان للبيئة أثرها، ولخصوصية الحياة التي يعيشها الشعراء أثرها أيضا، ذلك أن الشعر النبطي كان خير معبر عن بيئته، ففيه ظهرت البداوة بمظاهرها، من كرم الضيافة إلى الاهتمام بالصقور والصيد بها كمعلم من معالم بيئة الشعر النبطي، كما ظهر أثر الغوص في المعاني والأخيلة، بل إن الغوص نفسه كموضوع إنما كان صدى للفترة التي سبقت عصر النفط[١٧]

وإذا كانت القيم الفنيّة في الشعر تشمل اللغة، والتراكيب والموسيقى، والأسلوب والصور الفنية. فإننا سنجعل مدار حديثنا عن الصورة الفنية لشمولها أكثر العناصر السابقة، والانطلاق إلى أعماق الصورة الفنية عند فتاة العرب لابد أن يبدأ من أعماق

---

(١٤) عبّو، عبدالقادر، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ط١، ٢٠١٥، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، ص٣٠.

(١٥) عياش يحياوي: العادات القوليّة في الشعر النبطي بالإمارات، ط١ ٢٠١٢م، أبوظبي، ص٩.

(١٦) الحسن، غسّان: الشعر النبطي وشعر الفصحى تراث واحد دراسة في علاقات الشعر النبطي بشعر الفصحى، ٤٦.

(١٧) المرجع نفسه.

التجربة الجمالية ذاتها التي عاشتها بوجدانها سواء في بيئتها البدوية الأولى أو في البيئة الحضرية في دبي، وما عايشته من تجارب، مما جعلها عاشقة للجمال، تتذوقه وتعبر عنه، من خلال الخيال الذي مكنها من المضايفة بين المجرد والحسي، وبين الفكر والمادة باعتبار الخيال هو الرحم – العائل الوحيد – الذي تتخلق فيه الصورة الفنية، وتتولد، وأن أى مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم الخيال الشعري نفسه فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس فيها- ومن خلالها - فاعليته ونشاطه وبذا تكون الصورة نتاجا لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو فسخه وإنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة..." [١٨].

إذن الصورة في الشعر تحقق جوهرى للخيال الفعال؛ لأنه يستطيع أن يجوب في طبائع الأشياء فيكتشف حقائقها عن طريق المشاهدة والوجدان، ويلبسها ثيابا زاهية منمقة أو يلبس مظاهرها لمشاعره وعواطفه حتى ينقلها إلى عالم الحس، "وبهذا يكون الخيال الإبداعى والصور الشعرية متضايفان، يتجلى كل منهما في الآخر على نحو يسمح بتبادل دوري للجمل في سياق من العلاقة بين العقل والانفعال والرابطة بين الوظيفة والتحقق، وينتج لنا هذا الوضع أن تتمثل الصور مطابقة للخيال، إذ يؤول كلاهما إلى وسط متوتر تتصور في ديالكتيك المحايثة والعلو"[١٩].

أما الانقسام فلأن الصورة ترتبط بالمحسوس وتعلو عليه في آن واحد [٢٠]، وهذه الجزئية الأخيرة تأخذنا إلى طبيعة الصورة الفنية أنها تقوم على أساس المضايقة بين الحسي والمجرد، وكيفية إيجاد معادل موضوعى لما تحتوي عليه التجربة الشعورية من أفكار وخواطر وأحاسيس وعواطف؛ لأن "الصور في الأسلوب تقتضى بإعطاء الفكرة المجردة شكلا محسوسا في الشعر خاصة ترتدى الفكرة صورة تحدد شكلها ولونها وبروزها"[٢١].

حقا إن الشاعر عندما يتجرد من الحس ويسبح بروحه ووجدانه في عالم الروحانيات والعواطف، يستطيع الغوص إلى جوهر العلاقات بين أجزاء المحس أو المعنى المجرد أو الصراع النفسي، ولكن ذلك لا يصبح بناء إبداعيا إلا في إطار صورة خلافية تستطيع من خلالها قياس براعة الشاعر وعبقريته.

---

[١٨] جابر عصفور: قضية الصورة في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ص ٥٦.

[١٩] نصر، عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٢٧٦.

[٢٠] المرجع نفسه، ص ٢٦١، ٢٦٢.

[٢١] البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ١٩٨٦، دار الفكر اللبناني، ص٥.

المبحث الثاني- أدوات الصورة الفنية في شعر عوشة:

مهما تعددت محاولات الفصل بين الصورة الشعرية بالمعنى الحديث والأوجه البلاغية[٢٢] لكون الصورة ناتجة عن الخيال الحر، بينما الصور البلاغية -كالاستعارة - هى عمل مقصود وإرادي وقابل دائما للشرح والتفسير، ولكن ستظل الصور المجازية أو البيانية كالاستعارة والتشبيه والكناية هي عماد الصورة والخيال الحر، بل إن رتشاردز يحصر الخيال في استخدام لغة المجاز بقوله: "... لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه، لا سيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف يقال عنهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال" [٢٣]، لأن التشبيه والاستعارة يخاطبان خيال المتلقي وتساعدانه على الإطلاع على علاقات جديدة يكشف عنها، ومن ثم أعلى النقاد من شأن التشبيه والاستعارة على ما عداهما من ألوان التصوير البياني باعتبارهما من أهم العناصر التي يقوم عليها الشعر الجيد، وبلغ الاهتمام بها إلى درجة قول فاندرة بروتون: "إذا استثنينا الاستعارة والتشبيه فإن الأوجه البلاغية الأخرى التي تعددها البلاغة تبدو عديمة الفائدة [٢٤].

ولكن لا يجب أن يدفعنا كون الاستعارة والتشبيه من علامات التعاطف وأن مجال الاختيار منفسح فيهما بحرية إلى إهمال لون مهم آخر هو الكناية بما تمثله من دور - وخصوصا في شعر الصوفية - حيث تلتقى مع الصور الرمزية وتساعد على الإفضاء بمخزون شعوري وفكري شديد الخصوصية، ولكنها أيضا نابعة من استيعاب خيالي وفكري للتناسب بين المواجيد والطبيعة، ومن ثم تكون البداية بأبرز الصور البيانية في شعر فتاة العرب ممثلة في الصور الاستعارية والتشبيهية والكنائية، التي استمدت أخيلتها من معين ثَرٍّ يحيط به، ألا وهو معين البيئة المحلية الذي لا ينضب. فمنه استخراج الشعراء رموزا عبروا بها عن حالاتهم وأسقطوا عليها مشاعرهم، بل وتحدثوا من خلالها عن أنفسهم وكامل تجربتهم كمعادل موضوعي.[٢٥]

١- الصور الاستعارية:

الاستعارة لون من ألوان البيان يتمكن الشاعر- من خلالها وبالاستعانة بمخيلته- من تحسس العلاقات الخفية بين الحقائق وإدراكها فيقرب بينها مجازا، ولإدراك هذه العلاقات داخل الصورة الاستعارية لابد أن "نأخذ في اعتبارنا النظرة الرمزية والإشارية

---

[٢٢] المرجع نفسه، ص١٩.

[٢٣] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، الناشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣، ص ٣٠٩.

[٢٤] صبحي البستاني: الصورة الشعرية، ص ١٩.

[٢٥] الحسن، غسّان حسن أحمد: الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية دراسة علمية، القسم الثاني، ص٩٦٠.

للغة. والاستعارة الجيدة أو الناجحة هي التي تحقق ضربا من المعاني الكشفية وتثرى العالم وتجدد روابطنا به وما يقدمه الحمل الاستعاري Metaphorical Predicate من صور... رؤية حدسية للأشياء قد لا نعدم وجودها في لغة الإنسان الأولى"((٢٦)).

وللاستعارة أهمية كبيرة في خلق الجمال في العمل الأدبي، حيث إنها "تعطيك الكثير من المعنى باليسير من اللفظ ... وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها وتقصر عن أن تنازعها مداها... فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"((٢٧)) فالاستعارة تحقق الإيجاز والتشخيص والتجسيم والتجريد، ولذا فهي تظل مبدأ جوهرياً وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر.

ويرى ريتشاردز أن الاستعارة "هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا الاستعارة جيداً، وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في حالات قليلة جداً، إن الاستعارة هي وسيلة شبه خفية بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة" (٢٨).

ولقد لعبت الاستعارة دورا جماليا في صنع الصور الكلية والجزئية والمركبة في شعر فتاة العرب التي تفننت في استخدام الاستعارة، وقرنت بين الحسي والمجرد، والتشخيص والتجسيم، تقول:

برز سحر المفاتن في عيونه ونادَىَ من يبارز بالحديّه(٢٩)

فهذه صورة غزلية تبدع فيها معنى جديدا، يبرز خلالها سحر المفاتن في عيون المحبوب كالفارس المغوار الذي ينادي على بقية فرسان الجمال والحسن بالمبارزة، فلا يقوى أحدهم على الخروج له. فهي صورة تشخيصية ترسمها فتاة العرب بريشة فنان مبدع، وخيال خلاق لعوب. و"التشخيص هو بقايا الروحانية ولذلك يخلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة، ولكنها أكثر من كونها بقايا أثرية غير فعالة، وهى أيضا تكثيف للحافز الروحانى الذي يحتاج إلى شعراء من نوع خاص وإلى فترات

---

(٢٦) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه ص ٢٨١، ٢٨٢.

(٢٧) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، ، ط الأولى ١٤١٢ه -١٩٩١م، دار المدنى بجدة، ص٤٣.

(٢٨) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ص٣١٠.

(٢٩) السويدي، عوشة بنت خليفة، ديوان فتاة العرب، جمع وتقديم حمد خليفة أبو شهاب، الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩١، ص ٥٥.

تاريخية خاصة" [٣٠].

وأحيانا تجمع فتاة العرب بين الاستعارة التشخيصية والمفارقة التي تعنى "تسجيل التناقض بين ظاهرتين لإثارة تعجب القارئ دون تفسير أو تعليل، وكلا النوعين يرتد إلى أصل واحد يرتبط بقضية واحدة، فالمفروض أن للظواهر منطقاً، وأن هناك صلة معقولة "بين الأشياء، فإذا اختل هذا المنطق وانبترت هذه الصلة كانت المفارقة، وإذا أقيم منطق جديد أو صلة جديدة بين الظواهر كان حسن التعليل"[٣١].

ومن أمثلة هذه الاستعارات التي تختلط بالمفارقة قولها:

وقدٍّ بالصبا والحسن تايه تهضعه النّسيم انْ يَتْ جذيّه[٣٢]

فهي صورة تشخيصية تمثل فيها الاستعارة بؤرة الإشعاع العاطفي النفسي والجمالي، حيث وصفت قوام المحبوبة وقد هب عليها نسيم الصبا فحرك غصنها وجعل حسنها تائها متفرقا على عناصر حسنها وجمالها.

وفي صورة استعارية تشخيصية تقول في ردها على الشاعر عمير بن راشد آل عفيشه الهاجري:

يُومْ اطّلِبْ السّلوان قال الصّبر هيهات ايشافى الجريح اللّي له الرّوح مفتونه[٣٣]

فهي تطلب (السلوان) أي نسيان المصاب الجلل والحزن الذي تعبر عنه في هذه القصيدة، وإذا بالروح تبعث في (الصبر) فينطق معبرا عن استحالة ما تطلب، لأن جريح الروح ليس له دواء، فهي صورة مبدعة تخللت ثنايا الروح بجمالها، ورآها المتذوق أمام عينيه من خلال تشخيص الصبر وإجابته لها، فالتشخيص "يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعيا لا شبهة فيه من صنعته وأناقته..." [٣٤].

ونلاحظ أن عناصر الصورة الاستعارية ومصادرها مستقاة من البيئة ومن التاريخ، مثل النسيم والأطيار، والأنغام. تقول مصورة التحية الموجهة من صاحب السمو الشيخ محمد بن **راشد:**

تحية من عبير الورد تشدو شَدَى الأطيارْ بانغامٍ شجيويّهْ[٣٥]

فالاستعارة هنا قائمة على التجسيم، حيث صور التحية المعنوية في صورة

---

(٣٠) س. دى. لويس: الصورة الشعرية، ت أحمد نصيف الجنابي، وأخرين، منشورات وزارة الثقافة العراق ١٩٨٢م، ص ١٢٣.

(٣١) عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، ط القاهرة (من دون تاريخ)، ص ٩٦.

(٣٢) ديوان فتاة العرب، ص٥٦.

(٣٣) المصدر نفسه، ص١٨٩.

(٣٤) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولي ١٣٧٨ ه - ١٩٥٨، ص ١٣٦.

(٣٥) ديوان فتاة العرب، ص٣٤.

حسية تجسيمية بعبير الورود الحسي الذي يفوح في بستان تتغنى فيه الأطيار بأنغام طربية جذابة، "فالشاعر الشعبي لا نجده يعتمد كثيرا على أسلوب الحسي بالحسي بينما يميل نحو تشبيه الحسي بالمجرد أو المجرد بالحسي لذا تأتي تشبيهاته عميقة وواعية"[٣٦]. ومن تشبيه المجرد بالحسي قولها واصفة شعرها:

فلست ابمن يباهي في مقاله ولا من يَدّعي بالعبقرية
فلاكني بحوري في المعاني غميجة والمواهب ألمعيّة
افرِّز من مخاميلي فروطه فروط الْيك وانقىَ الجوهرية[٣٧]

فهي لا تتباهى بشعرها ومعانيها، ولا تدّعي العبقرية، ولكن معانيها مثل البحر العميق التي لا يستطيع أحد أن يصل إلى قرارها، وموهبتها متوهجة ومتوقدة، وخيالها يمكنها من فرز المعاني التي يصورها بالجواهر والدرر. فهذه الصورة وغيرها الكثير في ديوان فتاة العرب تثبت قدرتها على الابتكار وتوليد المعاني والمضايفة بين أركان الاستعارة، "فقد ابتدع الشعراء النبطيون صورا كثيرة استقوها من تجاربهم الخاصة وبيئاتهم وخيالاتهم، فجاءوا منها بالكثير الجديد، والطريف غير المبتذل، والمبتكر، ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة الإماراتية (المياسة) في تصوير بطء مرور الوقت في غياب الحبيب:

والدقايق كنّها شيخٍ هِزيل ما يحرّك ساكنٍ كنّه يمد[٣٨]

ومن أبرز الصور الاستعارية المبتكرة في ديوان عوشة قولها:

غزا قلبي بجيش الحب والميدان غَزّالي تشربك مغزلي ويّاه هو ينقض وانَا اطوي[٣٩]

فالحبيب غزا قلبها بجيش الحب الذي ترمز به لقوة تأثيره وسيطرته على قلبها، مما كان له الغلبة عليها في ميدان الغرام، ثم تترشح الاستعارة وتمتد لتتولد منها استعارة أخرى، أكثر إبداعا وابتكارا حيث صورت غزوه لقلبها، بمن ينقض الغزل بعد نسجه، فهو ينقض وهي تطوي وتعالج. فالصورة الاستعارية عند فتاة العرب تمتزج وتتماهي بالصور الرمزية، ومن خلال استعراض أساليب الشعراء النبطيين في التصوير، نلاحظ مقدرتهم البالغة في أساليبه المختلفة، فهم قد استخدموا الرمز الجزئي الذي يقع في اللفظة الواحدة، واستخدموا الرمز المركب الذي يكون صورة كاملة متكاملة الجوانب، كما

---

[٣٦] الخروصي، حمد: الصورة الفنيّة في الشعر الشعبي، جريدة الوطن، مسقط، الأحد ٢٩ من سبتمبر، ٢٠١٣م.
[٣٧] ديوان فتاة العرب، ص٥٦.
[٣٨] الحسن، غسّان حسن أحمد: الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية دراسة علمية، القسم الثاني، ص٩٨٦.
[٣٩] ديوان فتاة العرب، ص١٩٢.

استخدموا الرمز الكلي أو المعادل، الذي يستغرق القصيدة بكاملها. ويعبر الشاعر فيه عن موضوعه الحقيقي بموضوع موازٍ مشابه. وهم يكونوا قد كونوا صورهم بأساليب التشبيه المباشر التي تستند إلى العقل وقوانينه المنطقية في بناء المقارنات ما بين الأشياء لبيان صفاتها الحسية والتأثيرية. وكذلك كونوا صورهم بأساليب الاستعارات والمقارنات غير المباشرة التي تستند إلى المقاييس الداخلية للنفس البشرية التي مستودعها الوجدان لا العقل والمنطق، وبالتالي وصلوا إلى مرحلة التجريد والتخييل البعيدين عن العقل والحس، واصطبغت لغتهم الشعرية بصفات مجازية أضافت إلى مفرداتها، وتراكيبها ظلالا إضافية محملة بالمشاعر والأحاسيس الشخصية الخاصة بعيدا عن المعاني المعجميّة الجامدة وعلاقاتها وروابطها التقليديّة.(٤٠)

ومن أبرز هذه الصور الرمزية (تراسل الحواس) وهو من الوسائل التي يستعين بها الشعراء الرمزيون لتوفير الصفات الإيحائية للصورة تعنى بها اللغة الوجدانية والذي يعرف بأنه "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المسموعات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة..."[٤١]. ويبدو ذلك في قول فتاة العرب:

عيني تِخِصَّهْ بالفؤاد البصيري حسّاس لو تبعد عن العين رؤياه[٤٢]

فاللغة الشعرية في هذا البيت وغيره تخترق خبايا النفس وتدخل في علاقات لغوية جديدة يربط فيها الشاعر بين مجالين حسيين؛ حيث يحتل الفؤاد في الرؤية محل العين، فيتحول معه البصر إلى بصيرة ليرى بقلبه ما لا تستطيع العين رؤياه وهذا معنى صوفي حدسي.

٢- الصور التشبيهية:

استشعر الشعراء بحدسهم - منذ القدم - قيمة التشبيه كمؤشر مهم من مؤشرات التصوير في العمل الشعري ووسيلة لبيان حقيقة التجربة التي يعانيها الشاعر، ويوضح الجوانب الخفية منها وهو قائم على العلاقة بين طرفين، ومن ثم يعرفه د. جابر عصفور بقوله "التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهنى الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضرورى أن

---

[٤٠] الحسن، غسّان: الشعر النبطي وشعر الفصحى تراث واحد دراسة في علاقات الشعر النبطي بشعر الفصحى، ص٤٧، ٤٨.

[٤١] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣١٥ – وينظر، في تعريف تراسل الحواس: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب ط الأولى ١٤٢٤ – ٢٠٠٣ م ص ١٧ وما بعدها – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشرى زايد، ط٣، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ-١٩٧٧. الرمز والرمزية، محمد فتوح أحمد ٣٣٧ وما بعدها. الرمزية لأنابلكيان ص ٤٣ /١٩١ - والرمزية لتشارلز تشادويك ص ٦٠، ٦١.

[٤٢] ديوان فتاة العرب، ص١٨.

يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو كثير من الصفات المحسوسة" [٤٣].

فالتشبيه قائم على التقريب بين حقيقتين، والجمع بينهما لإحداث علاقة جديدة بين طرفي التشبيه تولد من إيحاءات ومدلولات، بعد كشف طبيعة كل حقيقة إذا كانت مجردة أو حسية، عند ذلك يصبح التشبيه وسيلة كشف وخلق في الوقت نفسه، حيث يتجاوز ظاهر الأشياء إلى بواطنها، ومدركاتها الحسية إلى أرواحها الخفية، حتى يتمكن من الجمع والتقريب بين المتباعدات، وكلما كانت العلاقة بين الحقيقتين المتآلفتين بعيدة وصحيحة اكتسبت الصورة قوة أكبر وقدرة تأثيرية أعمق وشاعرية أبين..." [((٤٤))].
فالتباعد والصحة شرطان لجودة الصورة التشبيهية.

ويؤدى الخيال دوره الخلاق في الجمع بين أجزاء التشبيه "وقدرة التشبيه على بناء الخيال التصويرى منوطة فيما أحسب بعوامل متعددة: من أهمها طبيعة المادة المكونة لعناصر التشبيه ومدى ما تتميز به من طرافة مثيرة ونوعية الأداة المستخدمة ودرجة إلحاحها على إقامة التخييل، فيما اقترحت تسميته بظاهرة التدويم الأسلوبية... ثم جوهر الرؤية الشعرية نفسها كمحرك أساسى لعمليات التخييل[٤٥].

وبهذا يستطيع الشاعر إيضاح مشاعره إيضاحا وجدانيا، فإن التشبيه هو التعبير الصادق عن تصوير النفس لما تحسه وتجيش به من صور، ومن هنا "فسيظل المقياس الصحيح للتشبيه في الشعر كمقياسه في سائر أنواع البيان والبديع، يقوم على العنصر النفسي العاطفي الذي يكمن وراءه..." [٤٦].

فالجامع النفسي وما تقدمه الصورة التشبيهية للشاعر أثناء محاولة استكشاف تجربته هما أساس التشبيه ومعيار تفوقه، فليست التشبيهات "غاية في ذاتها وإنما هي غاية لمعان تمثلها معان تصور انطباعات روح الكون في خيال الأديب. ولكل أديب انطباعاته، وكذلك لكل أديب استعاراته وتشبيهاته ومجازاته التي تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود" [٤٧].

ومن خلال هذا المحور النفسي انطلقت فتاة العرب في صورها التشبيهية بما يتوافق مع تجربتها الإبداعية، سعيا إلى تحقيق أكبر قدر من الجمالية والحسن في الأسلوب، "فالتشبيه يقوم بوظيفة ذات أهمية في تحقيق الجمالية في الفن، وذلك أنه ينقل

---

[٤٣] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٢٠٨.
[٤٤] صبحي البستاني: الصورة الشعرية ص ٢٨.
[٤٥] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية ص ١٥٧.
[٤٦] عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، ط القاهرة (من دون تاريخ) ص ١٣٣. وراجع د. عبد الغني بركة: بين البلاغة القديمة والنقد الحديث، ط دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٩، ص ١٢٢.
[٤٧] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط السادسة، دار المعارف القاهرة، ص ١٧٣ بتصرف.

الصورة الأصلية إلى صورة متخيلة تكسو الشعر جمالا وتكسبه مَنْقبة وترفع من قدره، فتضاعف قواها في تحريك النفوس إليها ودعوة القلوب لها"[٤٨]

ولقد تنوعت التشبيهات في شعر فتاة العرب، وتفننت في استخدامها في رسم صورة فنية متنوعة بين الحسي والمجرد، وخصوصا في الصور الغزلية، التي تنوع فيها وصف المحبوبة بصفات مختلفة ومتكررة يغلب عليها الأوصاف البدوية للمحبوبة، فنظرة أهل البادية لمقاييس الجمال وقيمه قد تختلف عن المقاييس الحضرية، فأهل البادية يغلب عليهم الأوصاف الحسية، فالمرأة البدوية منذ وعيها بأنوثتها تعلمت أن تعيش بجسد مثقل بأعباء قيمية متوارثة تصب تطبيقاتها في إرواء ظمأ الرجل وتنشيط مخيلته[٤٩]. ومن ثم غلب على شعراء البادية ومنهم فتاة العرب الأوصاف الحسية، ولكن فتاة العرب حاولت الموازنة بين الحسي والمعنوي (المجرد)، فتفننت في قصائدها من وصف القد والخدود والشعر والأرداف، والعيون والشفاه الذابلة، وجميعها أوصاف تقليدية اعتاد عليها الشعراء منذ العصر الجاهلي، ولكنها حاولت الابتكار بما يتلاءم مع البيئة، مثل تشبيه قوام المحبوبة بغصن الموز في صور متكررة:

يا عود موزٍ في مغاريس أنعم من الديباج ملموس[٥٠]

يالموز يا ميال لغصون ياسالبْ اعقول الندامى[٥١]

فوصف قوام المرأة بـــ (عود الموز) الميال الذي يسلب العقول معنى غريب وغير مألوف يتلاءم مع البيئة البدوية ومعايير الجمال فيها، ومن ثم تكرر على ألسنة شعراء النبطي، ومن تشبيههم للقد بغصن الموز، قول الشاعر الأفلاجي:

صاحبي غصن موز والهوى به يميل ليت من هو بعال الغصن يقطف جناه[٥٢]

والملاحظ في هذه التشبيهات وخصوصًا في الشعر النبطي أنهم يستدلون على ليونة تلك الأغصان وطرواتها بأنها تميل لأدنى هبة رياح حتى ولو كانت نسناسًا، وهو النسيم اللطيف العليل كما في البيت الأخير أعلاه."[٥٣] ومن ذلك قول فتاة العرب:

باب نسناس الهـــــوى الدايس ريحتـــــه مـن نفحة اعطوره

بين عـاذد مـوز وغـرايس بالنـدى تتفتـح ازهـــــوره

---

[٤٨] القداح، محمد مرشد قسيم، القيم الجمالية في شعر ابن المعتز، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، ٢٠١٥، ص٤٩.

[٤٩] يحياوي، عياش:

[٥٠] ديوان فتاة العرب، ص ٢٧٦.

[٥١] ديوان فتاة العرب، ص٢٤٧.

[٥٢] القاضي، عبد العزيز، سياحة في بيت عود ريحان، صحيفة الجزيرة السعودية، الإثنين ١٣ يناير ٢٠٢٠ https://www.al-jazirah.com/2020/20200113/tr1.htm

[٥٣] القاضي، عبد العزيز، سياحة في بيت عود ريحان، مرجع سابق.

جس نبضك للجسم رايس خلـــني للحـــــب دختـــــوره
كـــم طـــــول الليل باقيس من صنـوف الحب وخطوره
شط بي واضناني الهايس منك وادعى النفس مضروره
بين جفني والكرى حايس يوم نـــــوم الدلـــْ في شوره[٥٤]

ولقد اعتاد الشعراء على تصوير القوام بالغصن، المتمايل؛ إيحاءً بجمال أنوثتها، يقول عنترة بن شداد:

تَمْشي وَتَرْفُلُ في الثِّيابِ كأنَّها غُصْنٌ تَرَنَّحَ في نقـــا رَجْراج [٥٥]

ولكن كما نلاحظ أن عنترة لم يسلم في وصفه من معايير الأنوثة في البيئَة البدوية، فهم لا يحبون المرأة النحيفة؛ ولكنهم يميلون أكثر للمرأة السمينة ومن ثم وصف عنترة هذا الغصن بالترنح والاضطراب والترجرج من أثر ما يحمل من سمنة.

وتكررت هذه التشبيهات في شعر فتاة العرب كثيرا، في هذه الأوصاف المثقلة بقيم المجتمع، تقول:

تجاذبها ردوفٍ تنتصف والقد غصن البان وكشحينٍ هضيمه ملتقى الشبرين يطويها[٥٦]

متعزل مثل المها ردفه ثقيل وإللي تخطر كالقطاه في مشيته[٥٧]
يكسيه منشولٍ على ردفٍ يشيل كالليل داجنْ والضيا في غرته[٥٨]

وقد انتبهت فتاة العرب إلى وصف العرب للردفين بالعجيزة، فحين تقول العرب "أرداف النجوم" فهي تعني تواليها وتوابعها، فوصفت عوشة عناء التجاذب بين الردفين وبقية جسد المرأة مستعملة فعل "تجاذب" وهو يعني التجاذب بين طرفين (تجاذبها ردف تنتصف) وتلك دلالة على ضخامة الردفين ولقد كانت مستملحة عند بعض الشعراء ومطلوبة عند غيرهم في جمال المرأة. وفي بيت آخر كررت فتاة العرب المعنى بصيغة مباشرة وهو قولها: ردف ثقيل"[٥٩].

ولقد تعددت التشبيهات وتكررت كذلك في وصف المحبوبة في شعر عوشة السويدي ووصفها بالريم، وأردافها بأرداف المها، وعيونها بعيون البقر الوحشية، وقوامها كالغصن في اعتداله في مثل قولها:

بي كاعـبٍ شـرهٍ زعولي نَـزْهٍ يـداري فـي القفايا

---

[٥٤] ديوان فتاة العرب، ص ١٢٠.
[٥٥] ابن شداد، عنترة: ديوان عنترة بن شداد، شرحه وعلق حواشيه محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، بيروت، (بد ت) ص٣٢.
[٥٦] ديوان فتاة العرب، ص٦٠.
[٥٧] المصدر نفسه، ص١٣٦.
[٥٨] المصدر نفسه، ص٦٧.
[٥٩] انظر، عياش يحياوي، العادات القوليّة في الشعر النبطي بالإمارات، ص١٦٤.

ماخذ من الريم اليفولي العنق وارادفْ المهايا
عين الوضيحيِّ القتولي بالسحر وحشاتٍ دهايا
يزهي بلا دِلٍّ أوعدولي ما بين زينات الهوايا
عَرْب النّبا ذرْبٍ خجولي نَزْهٍ تحلّيه السّجايا
إنْ نشّ كالغصن امْعزولي عوده وساقينِهْ ملايا[٦٠]

فهذه صورة كلية تنوعت فيها التشبيهات والأوصاف وجميعها تشبيه الحسي بالحسي، وبعدت عن المجردات، ولكن الخيال حاضر ليخلق المعنى الثالث المأخوذ من وجه الشبه بين الطرفين؛ فوقوف الفنان متأملا ومصورا محاسن الجسد الإنساني المخلوق أصلا على أحسن تقويم، يحتاج في النحت والرسم إلى حساسية الخيال الثانوي" على رأي الناقد الإنجليزي كولردج" باعتبار أن الخيال يمزج ويركب ويعيد صياغة الموجودات بجزئياتها المتفرقة وفق مشهد مثير وجديد"[٦١]

ومن قيم الجمال التقليدية التي اعتاد عليها الشعراء (الشعر الطويل)، الذي يكسي كتفي المرأة، فشبهته بالليل المشول والليل الداجن شديد الظلام، تقول:

يعسعس في سماها ليل مشولٍ على لردان يهضعها ايلي قامت تتلّه في تمشيها[٦٢]
يكسيه منشولٍ على ردف يثيل كالليل داجنْ والضيا في غِرّته[٦٣]

وكذلك تكرر تشبيه جبين المحبوبة بالقمر المضيء، وخدودها بالورود:

ياضي جبينه والقمر لون نور الخدود أو ورد لوجان [٦٤]
يسني بياض خدودها من ورا الشيل ظبي القفر تقطف زهر كل عنقود[٦٥]
جذاب واخدوده مشاريج وفيه الجبين اتشع لبروق[٦٦]

ولقد اقترن وصف الجبين المضيء والخدود بالزهور والورود عند شعراء العرب منذ القدم، يقول عمر بن أبي ربيعة:

لو يبصرُ الثَّقفُ البصير جبينها وصفاء خديَّها، العتيق لحارا[٦٧]

مثل وصف المرأة المحبوبة بالغزال النحيل، وعنقها وعينيها بعنق الغزال، فلولا الحناء في كف المرأة لشبهتها بالغزال، في جمالها وقوامها، تقول:

---

(٦٠) ديوان فتاة العرب، ص٢٣٩.
(٦١) عياش يحياوي، العادات القوليّة في الشعر النبطي بالإمارات، ص١٤٢.
(٦٢) ديوان فتاة العرب، ص٦٠.
(٦٣) المصدر نفسه، ص٦٧.
(٦٤) المصدر نفسه، ص٢٤٤.
(٦٥) المصدر نفسه، ص٢٧.
(٦٦) المصدر نفسه، ص٤٦.
(٦٧) ابن أبي ربيعة، عمر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدّم له ووضع فهارسه وهوامشه فايز محمد، ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م، دار الكتاب العربي، ص١٤٦.

ريم على القيعان لولا التحنّي في الكف مثلته غزالٍ سحاوي[٦٨]

ولقد أثرت البيئة الحضرية تأثيرا واضحا في أسلوب فتاة العرب ولغتها وتشبيهاتها، فأكسبتها رقة وعذوبة وأوصافا وديعة راقية، تقول عوشة:

مياس في عوده وله خصرٍ نحيل مثل الوضيحي وان شبح في لفتته
يدني الخطا مثل القطا مشيه رفاق حذرٍ وسَيْرِه في دروب التقايف [٦٩]

فالقوام صار مياسا والخصر نحيلا مثل (الوضيحي) وهو غزال المها. وفي البيت الثاني يتهادى في مشيته مثل (القطا) ونلاحظ توالى التشبيهات واحداً بعد الآخر مما يشير إلى أنها من النوع المفروق [٧٠]، الذي يقصد إلى جمع أكبر قدر من التفصيلات الحسية الظاهرة. مثل قولها في غرض المدح موجهة حديثها لصاحب السمو الشيخ محمد بن راشد:

تحية من عبير الورد تشدو شَدَى الأطيارْ بانغامٍ شجيّه[٧١]
تهنيني بهذا العيد وانتِهْ لنا الأعياد والدنيا البهيهْ
وانته كَنْز هذا الجيلْ كِلّهْ ورمز الفخر والنفس الأبيّة
وانته ذِخْرنا وانته حِمانا ايليْ قَلَّتْ من الناس الحميّهْ
ونبراس الوفا لَيْ نقتديْ بكْ مثالْ الجودْ في جَمعْ البريّه[٧٢]

ومع إغراق تشبيهات فتاة العرب في الحسية، إلا أن ديوانها حفل كذلك بالعديد من الأمثلة على تشبيه المجرد بالحسي، في مثل قولها:

له قوافي كالصّخر ملسا المنقّا من حجر ماسه[٧٣]
دقات قلبي كنّها في الحشا دفّ واليوف له بين الحنايا عزيفي[٧٤]
خلك ولا له في هوى غيرك بديل فردوس ناره لك ونارك جنته[٧٥]

ونلاحظ أن فتاة العرب تكثر من استخدام التشبيه البليغ الذي من مقاييسه "البعد والغرابة والتعبير عن حنايا النفس وخفايا الشعور، التشبيه البليغ لا تتحكم فيه الصور والأشكال وإنما تجليه وتعليه مطابقته الحال وكشفه عن الموقف بدقة ووضوح، وجمعه المختلف

---

[٦٨] ديوان فتاة العرب ص ٣٣.
[٦٩] المصدر نفسه، ص٧٥.
((٧٠)) ينظر، مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية، ط الثانية ١٩٩٦م، مكتبة لبنان ناشرون، ص ٣٤٧.
(٧١) ديوان فتاة العرب، ص٣٤.
(٧٢) المصدر نفسه، ص٣٤.
(٧٣) المصدر نفسه، ص٣٠.
(٧٤) ديوان فتاة العرب، ص٢٣.
(٧٥) المصدر نفسه، ص٦٩.

وتقريبه للبعيد، وإنما حسن التشبيه أن يقترب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك" [٧٦]، فالتشبيه البليغ صار أداة البيان في مخيلة عوشة؛ لوصف صاحب السمو لأنه هو العيد والبهجة والسعادة، وكذلك هو كنز شعبه المدخر ورمز الفخر والعزة والكرامة، وهو كذلك الذخر والحصن المنيع الذي يحتمي به شعبه، والقدوة في المعاني الجليلة كالوفاء والجود، فنلاحظ كيف أن التشبيه البليغ يمزج بين المشبه والمشبه به.

ويرى د. صلاح فضل أن التشبيه البليغ الذي تحذف منه الأداة يقع من الوجهة المنطقية داخل معبد المجاز، إذ يثبت للموضوع محمولا لا ينتمى إلى عالمه إلا بالتأويل" [٧٧]، على عكس الأنواع الأخرى التي تقف على عتبة المجاز لالتزامها بالأغلب الأعم من حالات مستوى الدلالة في العبارة دون نقل أو استعارة، وبهذا يصبح التشبيه البليغ ممتزجا بالتجربة مضايفا بينها وبين ما يمكنها من العلو والبروز، مقدما لها محاور جديدة تنمى من دلالتها، ويزف إليها عرائس جديدة من بنات أفكار الشاعر أو مواليد صحيحة من رحم خياله ومشاعره.

ومن أمثلة ذلك قول فتاة العرب:

أحب من حِبّك ردود المراسيل منشود لِكْ مِنّي على رَدّ منشود
دِرٍ مِنَقّى ما حِوته المخاميـــل واصفى من اللّولو نظامه بالعقود[٧٨]
صعب الشّكيمة في اِللقى واثق الحيل سِبْع عرينه مِدْهِم الحندس السّود
تقضت ليلتي وآنا سِهِيرْ أو فكرتي هوياه أهَيَّس النّوم عن عيني مشرَّ والعباد ارقود
منصى الرّكاب اللّي لِفنَّه مداهيل م البعد وارموا من محاجبهن اليوم
في مجلسٍ يحدو به البنّ والهيل وموقده ضيّانهم بازْرقْ العُود[٧٩]

٣- الصور الكنائية:

امتلك الشعر النبطي قدرات فنية وتعبيرية عالية مكنت شعراءه من التعبير عن مشاعرهم ورؤيتهم للحياة والمجتمع، والتعبير عن ذواتهم، بأسلوب مباشر وغير مباشر حتى يتمكنوا من جذب القارئ إلى أضواء القصيدة بفكره مع مشاعره ووجدانه للغوص وراء المعنى القريبة ليتحول هذا المتلقي من سلبى الاستقبال إلى إيجابي، فيشارك الشاعر في تشكيل صورة النص، ومن هنا جاءت أهمية الحاجة إلى الكناية؛ لأن الكناية "بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماما

(٧٦) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده ٢٨٩.
(٧٧) فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية ص ١٥٧ وراجع عن التشبيه البليغ: معجم المصطلحات البلاغية ص ٣٣٠، ٣٣١.
(٧٨) ديوان فتاة العرب، ص٢٤.
(٧٩) المصدر نفسه، ص٢٧.

بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"(٨٠).

فالكناية بهذا تعمق الصورة بإثارة الانفعالات، والذهن، وتوسيع دائرة الوجدان لدى المتلقي فهي "لون بديع من ألوان الخيال ووسيلة من وسائله الخصبة لا تقل عن الاستعارة في الأثر النفسي. الكناية تجسم المعنى المجرد وتبرزه في صورة محسة متخيلة، ويتخذ عناصرها من مقومات الطبيعة..." (٨١).

ولقد تنوعت الكناية في شعر فتاة العرب في إشارات رمزية ودلالات موحية نابعة من داخل النفس الشاعرة، التي تمكنت من تفجير دلالات رامزة في الكناية صارت أبلغ من التصريح، والذي يمكّن الكناية من ذلك ما تحتوي عليه من علاقة الاستبدال "التي تجعلنا نقبل بورود معنى المعنى في تعبير الكناية، وذلك إذا اعتبرنا لفظ الكناية ذاته دالًّا ذا مدلولين، فيكون أولهما معناه المباشر، ويكون ثانيهما المعنى المردف لهذا المعنى الصريح هو المعنى المستتر خلف الجلي، وهو المعنى المتوارى دائما خلف طيات من القول... فتبرز لدى الشاعر المجيد الفرصة في أن يتناص من روح أخرى في قصيدته: يرتدى قناعها أو يستدعيها لتتحدث بلسانه أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنعه"(٨٢).

وهكذا فالكناية حلية لفظية معنوية يأتي بها الشاعر لإثبات صفة معنوية أو لإثبات ذات، وهذا يرتفع بقيمة هذه الصفة ليجعلها في مصاف القيم الجماليّة فيجذب الأسماع ويبهر القلوب. ومن أمثلة الكناية المشحونة بالرمز عند فتاة العرب قولها في الرد على قصيدة شهد:

يا سلسل الشهد الفراتي يَالْعذْب في فنّك اومعنـــاك
مفنود وصفك والسماتي تمتاز عن جملـــة رعاياك
ما حدّ يا سِيدي شراتي يجسّ نبضك باطن اعضاك
وِيعرفْ مِنْك المخفياتي مع ارتجال الشّعر هوياك(٨٣)

ففي ردها على هذه القصيدة أرادت أن تعبر عن تميز الشاعرة وفصاحتها، وسمو معانيها، فكنّت عن عمق رموزها ومعانيها أن أحدا لا يستطيع أن يجس نبضه، أي لا

(٨٠) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان ط١ – ١٩٩٧، ص١٨٧.

(٨١) علي علي صبح: البناء الفني للصورة عند ابن الرومي، ص٢٠٩.

(٨٢) محمد سعد شحاته: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ١٣٦، يوليو ٢٠٠٣ ص ٢١٩.

(٨٣) ديوان فتاة العرب، ١٣٧.

يملك أحد أن يسبر غوره، ويعرف ما يخفي في باطنه، على الرغم من أنه يهوى ارتجال الشعر على رؤوس السامعين.

وتضفي الكناية المزيد من الجمال على المعنى والأسلوب، ويتحقق ذلك في قول فتاة العرب في قصيدتها الغنائية التي مطلعها:

هلاً يا مرحبا بللّي جدانا عَنَو والحقُّ واجبهم علينا(٨٤)

تقول فيها معبرة عما نالها من شرف بعد زيارتهم وتواصلهم:

ولا شمتـــوا الحساد فينـــا محبي يوم حققتوا رجـــــانا
تطاولنا من الفرحه سمـــانا ونوطي فوق لاعدا قاهرينا
وقلنا يا هـــــلا بللي لفانا ولو ندري فرشنا الياسمينا(٨٥)

فوظفت الكناية للتعبير عن هذا السمو والشرف الذي حل بهم بحلول هذا الضيف الكريم عليهم، مما زادهم فخراً وتيهاً ورفعةً وعلواً حتى السماء قاهرين عداهم، أو كما يقولون بالعامية (طالت رقابنا عندما حللتم أرضنا). وكنَّت كذلك عن الترحيب بهؤلاء الأحبة والضيوف بصورة رمزية وشعبية في الوقت نفسه، وهي فرش الأرض التي يعبر عليها هؤلاء الضيوف الكرماء بالزهور والياسمين؛ حباً وكرامةً لهم.

وهناك الكثير من صور الكناية المتكررة والمتماهية مع الرمز في شعر فتاة العرب، فنراها تكني عن الحزن ولوعة الأحبة بالونَّة:

يا ونّتـــي ونّـــات مـــن ونّ مضروب من يمنى طليبه(٨٦)
إلي ونّيت: بي شِمْتْ العذولي وشاب القلب من قول الوشايا(٨٧)

الونّة هي الأنين، وفي اللغة، الأنين: مصدر من أنّ، وهو صوت التوجّع أو التأوّه ألمًا، ... فالونّة، هي صوت المريض والمتوجع من مرض وغيره، كما هو معروف. ويقصد بها: الأنين الذي يصدر منه حيث لا يقوى على إصدار شكواه ولا الكلام لمن حوله لشدة الإعياء، وإنما يسمع له شكوى بواسطة الأنين فقط، أو لأنه فاقد لشعوره بمن حوله، ولهذا استعيرت الحالة وشبه بها كل من أعياه التعب أو الهم والحزن وتكالبت عليه الهموم، فأخذ الشعراء حالة المريض في مرحلة الأنين وشبهوا حالتهم به فصاغوا أبياتهم مستهلين قصائد الحزن والألم بكلمة الأنين وقولهم: يا ونتي، أو ياونة

(٨٤) المصدر نفسه، ١٣٣.
(٨٥) المصدر نفسه، ص١٣٣.
(٨٦) المصدر السابق، ص٢٦٥.
(٨٧) المصدر نفسه ، ص٢٢٧.

ونيتها، أو ونيت"[٨٨]. وهذه التعبيرات حاضرة جميعها في ديوان فتاة العرب للتعبير عما يعتمل بالنفس من مشاعر الحزن والكمد، سواء في كطالع قصائدها أو في تضاعيفها، كما رأينا في البيتين السابقين، ومثل قولها في مطلع إحدى القصائد:

يا ونتي ونات من ون مضروب من يمنى طليبه
يزقر أبصوته غير لكن ما حد لو يعزى يثيبه[٨٩]

وكان للحس الديني حضوره في كنايات فتاة العرب، وهذا واضح في تعبيرها عن الانشغال بالمحبوب بصورة إسلامية بديعة مأخوذة من الصلاة بظلالها الروحانية، تقول:

آه يا من بات مشغول الفكر ساهي لاهي ولا عنده شعور
إنْ بدا بالشّفـــع ينويه الوتر وان سِهى في الفرض قال الله غفور[٩٠]

فلقد استدعت الشاعرة هنا السهو في صلاتي (الشفع والوتر) وكذلك صلاة (الفرض) بما تحمله من ظلال؛ لتلتقط منها معنى يتناسب مع الانشغال الشديد بالمحبوب، للدرجة التي جعلته ينوي صلاة الوتر بدلا من الشفع، بل السهو في الفرض ذاته، ولكنه يطلب المغفرة من الله؛ لأن هذا السهو خارج عن إرادته. والكناية، بهذا تدخل إلى نسيج الصورة الرمزية، صانعة لونا بديعا من الجمال، أرقى من التصريح أو المعنى المباشر، أو كما يقول عبد القاهر الجرجانى: "وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشانها وألطف لمكانها، كذلك إثبات الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[٩١].

وهكذا مثلت الصورة على اختلاف أدواتها وصورها مصدر الجمال في شعر فتاة العرب، وتمثل ذلك في جمال الاستعارة وبلاغة التشبيه، وبراعة الكناية، التي تعانقت مع الرمز، وهذه الصفات جعلت فتاة العرب في القمة من الشعراء النبط الشعبيين، بماء تحقق لأسلوبها من براعة السبك ولمعانيها وصورها من الخيال العجيب اللعوب الذي خلق العلاقات.

---

(٨٨) الحميضي، ناصر: أنين الشعراء في مستهل قصائدهم إعلام عن حالة الشاعر في شكواه، صحيفة الرياض، الأربعاء ٦ جمادى الأولى ١٤٣٦ هـ - ٢٥ فبراير ٢٠١٥م - العدد ١٧٠٤٧ - http://www.alriyadh.com/1024849

(٨٩) ديوان فتاة العرب، ص٢٦٥.

(٩٠) المصدر السابق، ص٢٣١.

(٩١) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر مطبعة المدنى القاهرة، ط٣، ١٩٩٢ ص ٣٠٦.

المبحث الثالث- مصادر الصورة في شعر فتاة العرب:

تنوعت المصادر والينابيع التي استقت منها فتاة العرب صورها فالشاعر الصادق والفنان المبدع يتميزان بأنهما، يستمدان جذور خيالهما من عالمي الشعور واللاشعور الجمعي والغريزي مع ملاحظة أن الشعور واللاشعور في تفاعل مستمر، وفيهما عمل الخيال ومصدره؛ لأن مصادر الخيال منها المحسوس وغير المحسوس، "والواقع أن التسليم بوجود خيال خلاق يستلزم وجود لاشعور، وهو بهذا المعنى مازال سائداً اليوم بغير اعتماد على تأكيد إلهي، كجزء من نظرية النقد هذه الأيام إنه الجزء من العقل الذي ينفذ منه الجديد إلى الشخصية..." [٩٢]، فيتمكن الفنان من خلق كل مكونات الدنيا المناسبة مع فنه وإبداعه، فيناج قلبه وعقله ووجدانه، ويغزو بخياله كل الآفاق والأجواء التي لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها.

١- المكان والبيئة المحيطة:

يختف معنى المكان في العمل الفني عن معناه في الواقع المعاش، "إذ ليس المقصود بالمكان هنا الموضع الذي إليه ينتسب العمل الفني؛ فالمكان هنا ليس مجرد حدودٍ جغرافيّة أو أبعادٍ هندسيّة تُمنح له لتحدد موضعه، ففكرة المكان في العمل الفني كما يطرحها باشلار تتجاوز المكان الذي يتسم بالخصوصيّة القوميّة أو يحمل ملامح المدينة المألوفة؛ إذ إنه يتعلق بجوهر العمل الفني، فهو الصورة ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادرا على استحضار الصورة المتخيلة لذكريات مكانه الأليف"[٩٣]

ولقد عكست اللوحات الفنية في ديوان عوشة السويدي تماهيا بين الخيال والبيئة على اختلاف صورها ومكوناتها (البدوية والحضرية)، فنرى الظباء والريم والمها والنسناس (النسيم العليل) والحمام الساجعات، والسّحب والرعود والسقيا، تقول:

هلابِهْ عَدّ ماجرّ الحمام السّاجعات الحان على روس لْفنُون وماصِدَحْ بالدّوح شاديها
ويا هلَا عدّ مافَتّح زهور الورد فوع الوان وما هبّ الصّبا بالطّيب واذْرَتْ به ذواريها
ويا هلا عَدْ ما رِدْمٍ لمع به بارجٍ زفّات ضكيم السحب ورعوده تجاوب في نواحيها
عسى يود لحباب ايضِنْ وانْ ضنّت بك الخلّان ولا يسقي ديارٍ ما تعشب الْكُمْ مراعيها[٩٤]

فكما نلاحظ أن الصورة هنا نغمية طربية بألحان الحمام، تستمد ظلالها وعناصرها من

(٩٢) الرومانتيكية ما لها وما عليها، مقال بعنوان (نحو نظرية للرومانتيكية) لنورس بيكهام ص ٣١٤.
(٩٣) الإمام، غادة: جاستون باشلار جماليات الصورة، ط١، ٢٠١٠، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٢٨٩ – ٢٩٠.
(٩٤) ديوان فتاة العرب، ص٥٨-٥٩.

المجتمع العربي المضياف، ومن البيئة بجمال أفنانها وبساتينها التي تشدو فيها صادحات الطيور، وتفتحت فيها الزهور، وهبت فيها نسائم الصّبا، وبرقت فيها البروق ورعدت الرعود آذنة بهطول المطر من السحب، فهذه بيئة يهطل فيها الجود كالمطر، وتهطل فيها بروق الإلهام والأخيلة على مخيلة الشعراء فتجعلهم يبدعون بأروع الصور.

٢- التراث الشعبي الإماراتي:

يعد التراث الإماراتي مصدرا مهما من مصادر الصورة في شعر فتاة العرب، وعملية توظيف الموروث داخل السّياقات الشعرية هي مسألة غاية في الأهمية؛ ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي وتفاعله مع النص، ولقد استطاع عدد غير قليل من الشعراء المبدعين توظيف الموروث العربي، بكل أنواعه داخل منظومة نصهم الإبداعي، وأظهروا في ذلك شاعرية كبيرة، حتى صار ذلك ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الشعر العربي الحديث"[٩٥].

إنّ علاقة الشّاعر الإماراتي بالتراث الشعبي علاقة وثيقة؛ حيث يعيشه في وجدانه ويمتزج به في كل ركن من أركان حياته حتى صار التراث مصدر إلهام وإيحاء مهم، لا غنى للشاعر عنه، ويعبر الشاعر مانع سعيد العتيبة عن تلك المكانة التي يمثلها التراث عند الشاعر الإماراتي وحضوره في وجدانه ليربط من خلاله ماضي الأمة بحاضرها المجيد في قوله:

وكنت تردد شعر التراث وتعطي ويحلو لديك العطاء
لتربط حاضر شعبي بماضٍ وتروي القلوب بماضي الدماء[٩٦]

وقد جاء توظيف التراث بصوره ومجالاته المختلفة، كنقش الحناء الذي اعتادت عليه النساء في الزينة، حتى صار من معايير الجمال لديهن، والتزين بالذهب ولبس الخلاخيل، تقول:

ويْهلا عَدّ ما يِسجع حمام الرّاعبي بغْنَاه وعد النقش من حِنّا الروايب في كفوف الخود
سلامٍ حرّك اشْجان الحشا في ضامري معناه وذكّرني ابْفِراخ الهوى وانغام صوت العود[٩٧]
يا شوق عذراً لبّسوها الخلاخيل ومن الذّهبْ لاحْمر لها طُوْقْ وزنود[٩٨]

ووظفت كذلك عادات المجالس والسباقات الشعبية الإماراتية، مثل تعود المجالس في

---

[٩٥] بدير، شعبان أحمد: أبعاد توظف الموروث الشعبي في الشعر العربي، مانع سعيد العتيبة نموذجا. مجلة المؤتمر الدولي السادس للغة العربي، ٢٠١٧، ص ١٦١.
[٩٦] المرجع نفسه، ص١٦٢.
[٩٧] المصدر السابق، ص٢٠.
[٩٨] المصدر نفسه، ص٢٧.

استضافة الأضياف على القهوة (البن والهيل) وتعطيره برائحة العود والبخور، وسباقات الهجن والخيول، تقول فتاة العرب:

في مجلسٍ يحدو به البنّ والهيل وموقّده ضيّانهم بازْرقْ العود
شوق الهجنْ والخيل لاجلِه تعنى للجيش والجند المدرَّبْ امْخاوي[٩٩]

وتعد **"الأمثال الشعبية والعربية"** ركنا مهما من أركان التراث الشعبي الذي تحتفي به الإمارات احتفاء شديدا، ومن ثم لعبت دورا مهما في إضفاء لون من الجمال على الصورة الفنية في شعر عوشة السويدي، والمثل هو: "قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأول فيه التشبيه فقولهم: مثل بين يديه، إذا انتصب، وفلان أمثل فلان أي أشبه بما له من الفضل"[١٠٠]

ولقد عدت الأمثال رافدا مهما من روافد الدلالات والصور في شعر فتاة العرب؛ والنصُّ الشّعري الإماراتي من خلال تضفير المثل الشعبي فيه، وإن الاحتفاء بهذه الأمثال أكسب النصّ ثراءً دلالياً وجمالياً. "فمن هذه الأقوال ما تنطبق عليه شروط معينة، مثل إيجاز المعنى وسلامة المنطق وقوة السبك ورصانته وتوفر التشبيه والكناية"[١٠١].

ولقد وظفت الشاعرة الأمثال بصورة صريحة دون تحوير أو تغيير، مما جعله جزءا مهما من اللفظ والدلالة والصورة كذلك، تقول:

وهذا الشّانْ من طبع الغواني نوادرْ ليْ بهنْ تلقا وفيّة
مواعيد لها عرقوب ثاني تِخلّفِهْنْ ولا فيهنْ حِميّهْ[١٠٢]
القولْ من تكثر هِرُوجهْ هذيري ما قلّ دلْ وتفْهَمْ النَّاسْ مَعَنَاه[١٠٣]

فالشاعرة تناصت مع مثلين، أولهما: مثل مكون من مركب إضافي من كلمتين **"مواعيد عرقوب"** وهو مثل عربي قديم، يعود في مورده إلى العصر الجاهلي والذي على قصره يضرب به المثل في المماطلة والخلف بالوعد والكذب، والمثل الثاني: **"خير الكلام ما قلّ ودل"** والذي يضرب به المثل في الإيجاز والبعد عن الإطالة وهرج الكلام.

٣- التناص وإثراء الصورة الشعرية:

استخدمت فتاة العرب التناص كثيرا حتى عد من مظاهر الجمال في الصور

---

[٩٩] المصدر نفسه، ص٣٣.
[١٠٠] الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدّين عبدالحميد، ١، (د.ط)، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ص٦.
[١٠١] الطابور، عبدالله علي وآخرون، مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، ط١، مركز زايد للتراث والتاريخ، أبو ظبي ٢٠٠٢، ص١٢٣ – ١٢٤.
[١٠٢] ديوان فتاة العرب، ص٦٣.
[١٠٣] المصدر نفسه، ص١٨.

والأسلوب، ويعرف التناص بأنه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[(١٠٤)]. يعتمد في تمييزها على ثقافة المتقلى وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح.

والتناص له صور متعددة يقود إليها التحليل النصى، "فهناك مثلا خواص شكلية محددة مثل الإيقاعات، والأوزان والأبنية المقطعية، ومثل أنماط الشخصيات والمواقف التي يمكن استخدمها كحد أدنى للتناص، وتتمثل الدرجة الوسطى من التناص في الإشارات المتضمنة والانعكاسات غير المباشرة.

أما الدرجة القصوى من التناص، فتقوم بها تلك الممارسات الاقتباسية والمعارضات، مما يحيل على مجموعة الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة بشكل لا يمكن أن يخفي على القارئ المتوسط، وهو المجال الذي تمثله أبواب السرقات في النقد العربي القديم"[(١٠٥)].

ولقد شاع هذا اللون البديعي في الشعر النبطي وخصوصا فتاة العرب التي استخدمت الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم ومن حديث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ومن كلام العرب وأشعارهم، ومن ذلك قولها مقتبسة من حديث الرسول الكريم:

صنايع المعروف عَنْها تدافعْ الشّر من طلْبِهْ فقيرٍ دعا لْهَا
ومن فضلها كم فرّجت هَمْ مِعْسِر واعْطتْ إبيمناً مادرتْ بِهْ شمالها
ما يحولْ معهـــا المال تدّ زكاته ولا: مِ الربا يستثمر البنك مالها[(١٠٦)]

فنلاحظ كيف وظفت التضمين في إبداع صورة رمزية موحية، فالبيت الأول (صنايع المعروف عنها تدافع الشر) مأخوذ من حديث الرسول الكريم: "صَنَائِعُ الْمَعْرُوفِ تَقِي مَصَارِعَ السُّوءِ، وَصَدَقَةُ السِّرِّ تُطْفِئُ غَضَبَ الرَّبِّ، وَصِلَةُ الرَّحِمِ تَزِيدُ فِي الْعُمْرِ"[(١٠٧)]

وكذلك المعنى في البيت الثاني الذي رسمته بريشة الاستعارة، مستوحى من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: "سبعة يُظلُّهم الله في ظلِّه يوم لا ظلَّ إلا ظلُّه .. فذكر الحديث، وفيه :ورجلٌ تصدَّق بصدقةٍ فأخفاها، حتى لا تعلم شمالُه ما تُنفق يمينه" .متفقٌ عليه.

---

(١٠٤) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط ٢ – الدار البيضاء – المغرب – المركز الثقافي العربي ١٩٨٦ ص ١٢١.

(١٠٥) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٣١٠.

(١٠٦) ديوان فتاة العرب، ص١٧١.

(١٠٧) موسوعة الحديث النبوي:
https://ainpedia.com/article/%D8%B5%D9%86%D8%A7%D8%A6%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%88%D9%81

بل إنها لا تكتفي بتوظيف التناص بهذا الجمال الفني، فجاءت في البيت الثالث بشرط فقهي لأداء زكاة المال وهو أن يحول عليه الحول، وأن يكون طيبا نقيا من أي شبهة ربا.

ولقد اقتبست الشاعرة عوشة السويدي من قصص القرآن الكريم ووظفت أسماء الأنبياء وقصصهم، وغيرها من الأسماء والقصص التي وردت في القرآن، واستوحت منها عبرا وكانت لها بمثابة نقاط ارتكاز للانطلاق منها نحو عالم قدسي، وذلك من خلال اسقاط ملامح الشخصيات ومدلولاتها على ألفاظها وتراكيبها الشعرية:

طوفان نُوحْ أو محملي لوح امعَلِّي وشراعي ايشيح(١٠٨)

حط ابحشايِهْ عرْشْ بلقيس وله امعلوقي كرسي إيلوس(١٠٩)

تحكم في الهوى وانته حكيم الرّاي يا لُقْمَان بحور الحب ما تخفاك دِرّه من لآليها(١١٠)

م البيض بِسوى مال قارون والفين حورية م لاجْنان

لو هو ظهرَ في اللي يعبدون ما قام في ملكه سليمان(١١١)

فاقتباس الشاعرة من قصص الأنبياء وغيرهم مثل قصة (نبي الله نوح – سليمان مع هاروت وماروت – لقمان – قارون) دليل وعي بتجربة هذه الأسماء، ودلالتها الرمزية، فاستحضار الشاعرة شخصية نوح "عليه السلام" الذي يرمز للبحث عن المصير والهدف"، وقد ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا "بالطوفان" الذي يمثل نقطة التحول والقلب، و"السفينة" وهما يشكلان جزءا من هذا العالم القديم الذي يبدأ به العالم الجديد، فوظفت الشاعرة الإشارة القرآنية السفينة وأشارت إليها بـ " أو محملي لوح" هذا اللوح الذي بمثابة طوق النجاة من الهلاك والعذاب.

وبنفس الصفة الرمزية تم توظيف قصة "بلقيس" ملكة سبأ مع نبي الله سليمان، ووصول عرشها واستقراره في قصره، ولكن تستوحي منه الشاعرة دلالة رمزية حيث يستقر الكرسي بحشاها حتى يستقر عليها كل من تعلق به قلبها.

وقصة "لقمان" الذي كان يتمتع بالحكمة ووصاياه لابنه مضرب المثل في القرآن الكريم بل وردت سورة باسمه في القرآن الكريم. وكذلك قصة "هاروت وماروت" مع نبي الله "سليمان" وما يتعلق بقصتهم من السحر، فلو عاين السحرة سحر حاجب المحبوب وجماله لتخلوا عن سحر هاروت.

بوحاجبٍ كالقوس مقرون ودّع سحر هاروت لعيان(١١٢)

---

(١٠٨) ديوان فتاة العرب، ص٢٧٧.
(١٠٩) المصدر نفسه، ص٢٧٦.
(١١٠) المصدر نفسه، ص٦٠.
(١١١) المصدر نفسه، ص٢٤٤.

ومن المعاني والألفاظ الدينية التي وظفتها الشاعرة في رسم صورها وإضفاء كل معاني الجمال على شعرها، ألفاظ "الفرض والورد" تقول:

انت فرضي لي مصلِنّه وانت وردي وانته اتلافي(١١٣)

فالمحبوب المتغزل به هنا صار "فرضها" الذي تصليه ولا يمكن تركه لأن تركه من الكبائر، وكذلك هو "وردها" الذي تتلوه مثل القرآن، وفي هذا التشبيه البليغ الذي يقرب بين المشبه والمشبه به حد التماهي بينهما تعبير عن قمة تمسكها به إلى جانب من يمثله لها من معان روحية.

كذلك استوحت فتاة العرب صورها من قصص الشعراء العاشقين مثل "قيس وليلى" بما تحمله من ظلال وإيحاءات، تقول:

بي وجد ما هيَّمْ المجنون قيس ابْهِوى ليلى هياما(١١٤)

فالوجد وحرقة الشوق الذي ألم بها من أثر العشق بلغ الدرجة التي وصلت بقيس إلى الجنون، عندما هام بحب ليلى هياما.

الخاتمــة:

وبعد رحلة الجمال الممتعة في شعر فتاة العرب انتهى البحث إلى بعض النتائج أهمها:

١- أن الشعر النبطي البدوي، هو شعر شعبي، اكتسب شعبيته من انتشاره في الأوساط الشعبية الإماراتية، وتعلق الناس به وتداولهم له في مجالسهم ومنتدياتهم.

٢- أدت الصورة الفنية في شعر عوشة السويدي وظيفة جمالية في نقل التجربة الذوقية إلى المتلقي، وكان لها أكبر الأثر في رقي اللغة الشعرية، وخلق العلاقات الجديدة داخل بنية الصورة والدلالة.

٣- انعكست الوظيفة الجمالية للصورة في ديوان فتاة العرب على جمال الوصف، وجودة السبك، وحركية المعنى المبتكر بين التشخيص والتجسيم.

٤- ومما أثرى القيم الجمالية في نص فتاة العرب ثراء المصادر التي استوحت منها عوشة عناصر صورها ومعانيها، بين التراث الإماراتي المتنوع والعريق، والمعاني والقيم الإسلامية، والبيئة البدوية والحضرية ذات الظلال الوطنية والروحية.

---

(١١٢) المصدر نفسه، ص٢٦٧

(١١٣) المصدر نفسه ص٢٤٨.

(١١٤) المصدر نفسه، ص٢٤٧.

مصادر البحث ومراجعه:

أولا – المصادر:

السويديّ، عوشة بنت خليفة، ديوان فتاة العرب، جمع وتقديم حمد خليفة أبو شهاب، الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩١.

ثانياً- المراجع العربية:

الإمام، غادة: جاستون باشلار جماليات الصورة، ط١، ٢٠١٠، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

ابن أبي ربيعة، عمر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدّم له ووضع فهارسه وهوامشه فايز محمد، ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م، دار الكتاب العربي.

ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط الأولى ١٩٨٧م.

ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط الثانية ١٣٨٣ه، ١٩٦٣م.

ابن شداد، عنترة: ديوان عنترة بن شداد، شرحه وعلق حواشيه محمد معروف الساعدي، دار الكتب العلمية، بيروت، (بد ت).

أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين، ت محمد على البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، ط١ ١٣٧١ه -١٩٥٢م.

بدير، شعبان أحمد: أبعاد توظف الموروث الشعبي في الشعر العربي، مانع سعيد العتيبة نموذجا. مجلة المؤتمر الدولي السادس للغة العربي، ٢٠١٧.

-لبستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط ١٩٨٦.

التطاوي، عبد الله: الصورة في شعر مسلم بن الوليد، ط دار غريب للطبع والنشر، القاهرة ط ٢٠٠٢ .

الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، ، ط الأولى ١٤١٢ه -١٩٩١م، دار المدنى بجدة.

.....: دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر مطبعة المدنى القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

الحسن، غسّان: الشعر النبطي وشعر الفصحى تراث واحد دراسة في علاقات الشعر النبطي بشعر الفصحى، ط١، ٢٠١٠، أبوظبي للثقافة والتراث.

الخليل، أحمد محمود: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦.

الديدي، عبد الفتاح: علم الجمال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١.

رسلان، صلاح الدين بسيوني: القيم في الإسلام (بين الذاتية والموضوعية)، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٩٠.
سلامة، إبراهيم: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مطبعة الانجلو المصرية ١٩٥٢.
شحاتة، محمد سعد: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ١٣٦، يوليو ٢٠٠٣.
الصّباغ، رمضان: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ط١، ١٩٩٨، دار الوفاء، القاهرة.
صبح، علي علي: البناء الفني للصورة عند ابن الرومى، ط ١٩٩٦، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.
-ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ط السادسة، دار المعارف القاهرة.
الطابور، عبدالله علي وآخرون، مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، ط١، مركز زايد للتراث والتاريخ، أبو ظبي ٢٠٠٢.
طبانة، بدوي: في قضية الشعر النبطي، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية – الإصدار الرابع، مج ١، ع ٢، ١٩٩٣م.
عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، ط القاهرة (من دون تاريخ).
عبد الغني بركة: بين البلاغة القديمة والنقد الحديث، ط دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٩.
عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف.
عبدالمطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان ط١ – ١٩٩٧
عبّو، عبدالقادر، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ط١، ٢٠١٥، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.
عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة.
فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط الأولي ١٩٩٦م الشركة المصرية للنشر لونجمان.
الفيصل، سمر روحي: الرواية النسوية الإماراتية، (٢٠١٦) وزارة الثقافة وتنمية المعرفة.
قنشوبة، أحمد: في أنواع الشعر الشعبي، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية – الإصدار الرابع، مج ١٥، ع ٢٨، ٢٠٠٧.
فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية،ط٢ ٢٠٠٢، مركز الحضارة العربية القاهرة.
مرتاض، عبدالملك: بنية اللغة في الشعر النبطي، تحليل لنص قصيدة "سلام يا شيخ"

للشاعر الشيخ محمد بن زايد آل نهيان، جزءان، ط٢، ٢٠٠٣، وزارة الإعلام والثقافة، أبوظبي.
مزيد، بهاء الدين محمد: الأدب النسائي في الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٢.
مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية، ط الثانية ١٩٩٦م، مكتبة لبنان ناشرون.
مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط ٢ – الدار البيضاء – المغرب – المركز الثقافي العربي ١٩٨٦.
الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدّين عبدالحميد، ١، (د.ط)، دار القلم، بيروت، (د.ت).
ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولي ١٣٧٨ ه - ١٩٥٨ م.
نصر، عاطف جودة: الخيال مفهوماته ووظائفه، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ م.
هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط دار النهضة العربية، ط٤، السنة ١٩٦٩.
وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.
يحياوي، عياش: العادات القوليّة في الشعر النبطي بالإمارات، ط١ ٢٠١٢م، أبوظبي.
اليوسف، يوسف سامي، الأسلوب والأدب والقيمة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١.

ثالثاً-الكتب المترجمة:

ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، الناشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣.
س. دى. لويس: الصورة الشعرية، ت أحمد نصيف الجنابي، وأخرين، منشورات وزارة الثقافة العراق ١٩٨٢م.

رابعا – الرسائل الجامعيّة:

القداح، محمد مرشد قسيم، القيم الجمالية في شعر ابن المعتز، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، ٢٠١٥.

خامساً- مقالات الشبكة العنكبوتية:

الحميضي، ناصر: أنين الشعراء في مستهل قصائدهم إعلام عن حالة الشاعر في شكواه، صحيفة الرياض، الأربعاء ٦ جمادى الأولى ١٤٣٦ هـ - ٢٥ فبراير ٢٠١٥م - العدد ١٧٠٤٧ - http://www.alriyadh.com/1024849
القاضي، عبد العزيز، سياحة في بيت عود ريحان، صحيفة الجزيرة السعودية، الإثنين ١٣ ينـــــــــــــــاير ٢٠٢٠ https://www.al-

jazirah.com/2020/20200113/tr1.htm
الخروصي، حمد: الصورة الفنيّة في الشعر الشعبي، جريدة الوطن، مسقط، الأحد ٢٩ من سبتمبر، ٢٠١٣م.
ندوة الثقافة والعلوم تقيم حفل تأبين للشاعرة عوشة بنت خليفة السويدي «فتاة العرب» جريدة الفجر، ٨ أغسطس ٢٠١٨.

رحلة البطل في ثلاث ملاحم قديمة

Hero's journey in three ancient sagas

اعداد

أ.د/ عايدي علي جمعة

أستاذ الأدب والنقد - كلية الإعلام

جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب- مصر

Doi: 10.12816/mdad.2021.152300

الاستلام: ٨/ ١٢/ ٢٠٢٠ القبول : ١ / ١ /٢٠٢١

المستخلص :

للبطل حضور فذ في وجدان الإنسانية التي طالما ثمّنت قيم البطولة وعدت البطل رمزا للخلاص من واقع شديد التعاسة. وليست غريبة تلك الكثافة البادية في التجلي الأدبي لرحلة البطل في الآداب العالمية بشكل عام، وفي الملاحم القديمة بوجه خاص؛ فالملحمة تعالج بطولات قومية، وتتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة. وتنصب هذه الدراسة على رحلة البطل في ثلاث ملاحم قديمة لها شهرتها الذائعة في عالم الأدب، هي: ملحمة جلجاميش، والإلياذة، والأوديسة. وعلى الرغم من أن هذه الملاحم تنتمي لحضارتين مختلفتين فإن أوجه التشابه فيها بين أساطير الأبطال تبدو لافتة، وهو الأمر الذي نتتبعه بالتحليل، وقوفا على بنية رحلة البطل وتركيبها، إذ إن لها، إن جاز القول، نمطا عالميا شاملا، رغم أنها ظهرت لدى جماعات أو أفراد لا تربطها بعضهم بالبعض الآخر أية علاقات ثقافية مباشرة.

الكلمات المفتاحية: الملاحم، أسطورة البطل، الرحلة، ملحمة جلجامش، الإلياذة، الأوديسة، الرمزية، الشخصية الضدية.

Abstract:

The hero has a unique presence in the consciousness of humanity, which has always valued the values of heroism and promised the hero a symbol of salvation from a very unhappy reality. It is not strange that the intensity shown in the literary manifestation of the hero's journey in world literature in general, and in ancient epics in particular; The epic deals with national

heroics, and includes events in which fiction and reality are mixed. This study focuses on the hero's journey in three ancient epics that are famous in the literary world, namely: Gilgamesh, The Iliad, and The Odyssey. Although these epics belong to two different civilizations, the similarities in them between the myths of the heroes seem remarkable, and this is what we follow through analysis, standing on the structure and composition of the hero's journey, as they have, so to say, a comprehensive global pattern, although they appeared in groups or Individuals who do not have any direct cultural relations with others.

Keywords: epics, myth of the hero, the journey, the epic of Gilgamesh, the Iliad, the Odyssey, symbolism, the antipersonal character.

مقدمة :

تعد الرحلة من الرموز الأولية في اللاوعي الجماعي، ومنذ الملاحم القديمة وجدنا عنصر الرحلة يأخذ أوفى نصيب في اللاشعور الجمعي. ولا يوجد أدب في العالم يخلو من سمة الرحلة باعتبارها عنصرا مهيمنا في التفكير الإنساني.

أما البطل فله حضور فذ في وجدان الإنسانية كلها، حيث وجدنا الإنسانية تمجد قيم البطولة على مدار تاريخها. يقول جوزيف هندرسون: "أسطورة البطل هي الأسطورة الأكثر شيوعا وانتشارا في العالم، إننا نجدها في الأساطير الكلاسيكية لدى الإغريق والرومان، في العصور الوسطى، في الشرق الأقصى، وكذلك لدى القبائل البدائية المعاصرة، وكذلك تظهر في أحلامنا أيضا، ولها سحرها المثير الواضح، كما أن لها أهميه سيكولوجية أقل وضوحا، إنما أشد عمقا" (١).

وكان النظر إلى البطل باعتباره رمزا للخلاص من واقع شديد التعاسة ذا حضور كبير في الآداب العالمية حتى الآن. و"البطل هو ذلك الإنسان، سواء كان رجلا أم امرأة، الذي له المقدرة على أن يكافح من خلال حدوده الشخصية والتاريخية المكانية في سبيل الأشكال الإنسانية التي تتمتع بالصلاحية المطلقة. أما رؤاه وأفكاره وإلهاماته فتأتي نقية منبثقة مع المنابع الأولى للحياة والفكر الإنسانيين. ومن هنا فهي حاسمة ولا ترد." (٢).

وقد جاء في دائرة المعارف البريطانية أن البطل هو "الشخصية الرئيسة في العمل الأدبي، أو الشخص المهم في القصص الأسطورية القديمة، وفي الملاحم البطولية، كإلياذة هوميروس أو ملحمة جلجامش"(٣).

وعلماء الاجتماع "لاينظرون إلى الأسطورة من خلال الفرد، بل من خلال علاقتها

بالطقوس التي تقوم بدور الجهاز العصبي في حياة الجماعة، ووصلوا بعد درس وتحليل ومقارنة، إلى أن الأساطير لم تكن إلا التعبير القولي عما يمارس عمليا في الطقوس القبلية وما البطولة في تلك الأساطير إلا تجسيما للوعي الجماعي ونظام حياتهم"[٤].

وللآلهة حضور كبير جدا في الملاحم القديمة "والبطل الملحمي قد يعتمد في حل المشكلات التي تعترضه على عقله وعدته ولكنه قبل ذلك يعتمد اعتمادا كليا على مساعدة الآلهة الخارقة ومساندتها، والآلهة في الملاحم تحذر البطل من أعدائه، وتنبهه لما يحاك ضده من شرور ومؤامرات، وهي تنزل من عليائها لتحل المشكلات، وهي عونه وسنده في الحروب والمنازعات"[٥].

والحقيقة أن "الملحمة ـ قديما ـ عبارة عن منظومة، قصصية، طويلة، تعالج بطولات قومية، وتتضمن وتعالج أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة"[٦].

ورحلة البطل كما يراها جوزيف كامبل في كتابه البطل بألف وجه تظهر من خلال التحرك عبر أربع مراحل: المرحلة الأولى هي العالم القار ثم النداء الذي يلبيه البطل ثم بطن الحوت حيث يدخل البطل في مرحلة عماء ومغامرات رهيبة يشبهها كامبل ببطن الحوت ثم تأتي النهاية بالعودة إلى المرحلة الأولى. [٧]

والحقيقة أن "البطل في الملحمة حقيقي أو أسطوري يدافع عن القيم التي تتمسك بها الجماعة، ليتحول إلى رمز من رموزها، ولذلك لابد من أن يتسم الحدث أو الشخصية بشئ من الغرائبية أو المبالغة لرفع البطل من الإنسان العادي إلى ما فوق البشر"[٨]

في ضوء ما سبق تنصب هذه الدراسة على إلقاء الضوء على رحلة البطل في ثلاث ملاحم قديمة لها شهرتها الذائعة في عالم الأدب. هي ملحمة جلجاميش والإلياذة والأوديسة.

وملحمة جلجامش ملحمة بابلية وسومرية قديمة تنتمي لأرض بلاد الرافدين، أماالإلياذة والأوديسة فهما ملحمتا هوميروس الخالدتان، وهما ملحمتان يونانيتان تنتميان للعالم الغربي.

وعلى الرغم من أن هذه الملاحم تنتمي لحضارتين مختلفتين فإن أوجه التشابه بينها واضحة، وفي هذا الصدد يقول هندرسون: "تتفاوت أساطير الأبطال هذه تفاوتا شديدا من حيث التفاصيل لكن بقدر ما يدقق المرء النظر فيها أكثر يرى أنها متشابهة، من حيث البنية والتراكيب تشابها كبيرا، إذ إن لها، إن جاز القول، نمطا عالميا شاملا، رغم أنها ظهرت لدى جماعات أو أفراد لا تربطها بعضهم بالبعض الآخر أية علاقات ثقافية مباشرة". [٩]

رحلة البطل في ملحمة جلجاميش:

عن ملحمة جلجاميش:

تعد ملحمة جلجاميش قمة أدبية شاهقة في تاريخ بلاد الرافدين. وهي من أغوى

ملاحم العالم القديم، ومنذ اكتشاف نصها حوالي منتصف القرن التاسع عشر وغوايتها لا تنتهي عند حد.

ولا يكاد يوجد شبيه لها في الآداب القديمة للشرق الأوسط. وقد ذكر الدكتور عبد الغفار مكاوي الذي ترجم هذه الملحمة إلى العربية أن بداية تدوين أجزاء من ملحمة جلجاميش لا تقل عما يقرب من أربعة آلاف سنة.(١٠)

وبذا فإنها تعد الأقدم بين الملاحم المعروفة.

الصراع في ملحمة جلجاميش:

تتمثل في ملحمة جلجاميش ثيمة الصراع: صراع البطل ضد قدره الذى لا فكاك منه. فالإنسان مقدر عليه الموت المحتم منذ الأزل، ولكن البطل لا يستسلم لهذا القدر، وإنما يقوم برحلة فائقة من أجل التغلب عليه.

سمات البطل:

يظهر جلجاميش فى هذه الملحمة ملكا على مدينة أوروك، وهو بطل مغوار محكما سيطرته على مدينته، لايقف أمامه أحد، ويتميز بالقوة الجسدية الفائقة حيث يصل طوله إلى أحد عشر قدما، وعرض صدره تسعة أشبار كاملة.

" لما خلق جلجاميش،
أكمل بطل الآلهة هيئته.
اشترك الآلهة فى صنع صورته:
فأضفى عليه الجمال شمِش السماوي، وحباه أدد البطولة.
على أروع صورة خلق الآلهة العظام جلجاميش:
بلغ طول قامته أحد عشر ذراعا،
وعرض صدره تسعة أشبار"(١١)

ورغم أن جلجاميش يظهر فى هذه الملحمة بمظهر الحامي لمدينته فإن المدينة لم تسلم من ظلمه وجبروته، مما جعل الآلهة تفكر فى خلق بطل لا يقل عنه قوة كي يكفكف من غربه.

فيظهر بطل خارق إلى الوجود هو أنكيدو الذي يتعرض لجلجاميش ويصارعه ولكن جلجاميش فائق القوة يتغلب عليه، فتنشأ صداقة متينة بين البطلين. وهذا البطل نصف إنسان لأن أمه بقرة وحشية.

والبطل يعيش حتى نهاية عمره في تسليم كامل بمصيره الذي لن يستطيع الإفلات منه ويموت ميتة طبيعية في وطنه غير مغترب.

رحلة البطل:

بدأت رحلة البطل جلجاميش بالاشتراك مع صديقه أنكيدو للذهاب إلى أقصى الأرض عبر الغابات البعيدة من أجل الحصول على الشجرة الممنوعة على الإنسان، أو

على أشجار الأرز. وكانت حجة جلجاميش فى القيام بهذه الرحلة هى تخليص العالم من الشر المتمثل فى الشيطان همبابا. واستطاعا سويا قتل الشيطان همبابا المرصود لحماية هذه الشجرة من قبل الإله أنليل إله الأرض والرياح والهواء وذلك بمساعدة شمِش إله الشمس.

وأثناء عودتهما اشتهت عشتار إلهة الحب جلجاميش، ولكنه صدها لمعرفته بالغدر منها بعد قضاء شهوتها ممن ترغب فيهم. مما جعل الإلهة عشتار تتوسل إلى أبيها أونو إله السماء كى يرسل ثور السماء على جلجاميش وأنكيدو لتدميرهما.

"طارد أنكيدو ثور السماء ليمسك به،
ثم أطبق على ذيله،
وقبض عليه بكلتا يديه،
وجلجاميش، كقصاب بارع،
طعن الثور السماوى بقوة وثقة"(١٢).

فقد استطاع البطلان قتل الثور السماوى. فكانت النتيجة اجتماع الآلهة واتخاذ قرار بمعاقبة أحد الرفيقين جلجاميش أو أنكيدو بالموت جزاء على هذا التجاوز. فمات أنكيدو. مما أصاب جلجاميش بانكسار القلب، وصمم على معرفة سر الخلود. ولم يوار صديقه أنكيدو الثرى لمدة سبعة أيام متواصلة حتى ظهر الدود على وجهه.

"بكى جلجاميش صديقه أنكيدو بكاء مرا
وهام (على وجهه) فى البراري:
"ألن يكون مصيرى، إذا مت، مثل مصير أنكيدو؟
نفذ الغم إلى وجدانى،
والخوف من الموت تمكن منى، وها أنذا أهيم في البراري،
(قاصدا) "أوتنابشتيم"، ابن "أوبار- توتو"
الذى اتخذت طريقي وحثثت الخطا إليه،"(١٣).

الدافع إلى الرحلة الكبرى:

وكان منظر أنكيدو بعد الموت وما آل إليه هو الدافع الذى حدا بجلجاميش من أجل القيام برحلة فائقة لمقابلة أوتنابشتيم ذلك الذى منحته الآلهة الخلود بعد الطوفان. وقد كانت رحلة جلجاميش بمفرده عبر الطرقات الوعرة والجبال المخيفة والبحار شديدة الرعب. وعبر به المراكبي أورشنابي - ملاح سفينة أوتنابشتيم التى نجا بها من الطوفان - عبر بحار الموت كى يلقى أوتنابشتيم. واستطاع لقاءه فأخبره أوتنابشتيم بقصة الطوفان، وكيف أن الآلهة قررت إفناء الإنسان، ولكن إله الحكمة عرفه قرار الآلهة. ودله على صنع سفينة عملاقة يضع فيها أسرته والبذور وأزواج الحيوانات حتى ينجو من هذا الطوفان المهلك.

ومن هنا فإن الدافع لرحلة جلجاميش الفائقة هو معرفة سر الخلود، حتى يعيد صديقه أنكيدو إلى الحياة مرة أخرى، وينجو هو من الموت المحقق.

مسار الرحلة:

وقد كانت رحلة البطل فى هذه الملحمة عبر جهات ثلاث، جهة السماء حيث ارتقى الجبال العالية مع صديقه أنكيدو أولا حينما صعدا سويا إلى الشيطان خمبابا من أجل القضاء عليه، وكان التوفيق حليفهما في هذه الرحلة، حيث تحقق الهدف منها، وهو القضاء على رمز الشر في العالم المتمثل في خمبابا. كما صعد جبل الشمس بمفرده ثانيا حينما انطلق فى رحلة البحث عن الخلود. وكان التوفيق حليفه أيضا، حيث تحقق الغرض من هذا الصعود، وهو الإبحار عبر مياه الموت إلى جده الخالد أوتنابشتيم.

أما الجهة الثانية فكانت أفقية فعبر الأرض والمياه حتى وصل إلى أوتنابشتيم. وكان التوفيق حليفه أيضا في هذه الرحلة، حيث تحقق الغرض منها، وهو مقابلة جده الخالد أوتنابشتيم.

والجهة الثالثة كانت إلى الأعماق منفردا حتى حصل على عشبة الخلود. ولكنه في رحلة العودة فقد النبتة وفقد معها الأمل في خلود الإنسان على هذه الأرض.

"وهنا شاهد جلجاميش حفرة ماء. كان ماؤها عذبا وباردا فنزل فيها واغتسل بالماء. وجاءت أفعى وشمت عبير النبتة، فصعدت إليها وأخذتها بعيدا.

ومن حيث إن الأفعى ابتلعت النبتة توصلت في الحال إلى القوة التي تسمح لها بتغيير جلدها وتجديد شبابها"(١٤).

المعين للبطل:

أما عن دور المعين فى الرحلة فى هذه الملحمة فيظهر من خلال الآلهة التي تحب جلجاميش.

" فجلجاميش قد شمله شمِش بعطفه (ورعايته)
كما حباه آنو وانليل وايا سعة الفهم"(١٥).

و كان المعين الأساسى من خارج دائرة الآلهة فى الجزء الأول من الرحلة هو صديقه أنكيدو الذى يكاد يضارعه قوة ومتانة وشجاعة قلب، فقد ساعده فى قتل الشيطان خمبابا وساعده فى قتل ثور السماء كما ساعده فى قتل الأسود، وكان له نعم الصاحب والمعين.

وفى رحلته المنفردة من أجل الخلود كان أورشنابي مراكبى أوتنابشتم هو رفيقه الذى يجدف له عبر مياه الموت الواسعة.

"شاق هو هذا المعبر، والدرب إليه مضني،
بينهما تمتد مياه الموت، (مياه الموت) عصية!
ربما أمكنك يا جلجاميش، أن تعبر البحر من أى مكان،

لكن ماذا تفعل ـ إن أمكنك بلوغ مياه الموت؟
جلجاميش، ها هو ذا "أورشنابي"، ملاح (سفينة) "أوتنابشتيم"،
ولديه الصور الحجرية، وهو هناك في الغابة يجمع الأرز.
(امض إليه) عساك تراه.
إذا استطعت فاعبر معه (البحر)
وإذا لم تستطع، فارجع أدراجك!" (١٦).

كما نجد الجد الخالد أوتنابشتيم يعين جلجاميش على تحقيق هدفه الأساسي، فيدله على نبتة الخلود، ولكن جلجاميش يفقدها في رحلة العودة، ويرجع خالي الوفاض.

المضاد للبطل:

يظهر المضاد للبطل في ملحمة جلجاميش عبر دوائر مختلفة، فهناك دائرة الآلهة التي تخلق أنكيدو ليكون عدوا لجلجاميش يكفكف من غربه، وتظهر الإلهة عشتار التي تتوسل لأبيها أونو إله السماء كي يرسل ثور السماء للقضاء على جلجاميش لأنه أهانها برفضه لطلبها فى الاستمتاع به.

وهناك دائرة الكائنات فوق الطبيعية التي تستخدمها الآلهة ضد جلجاميش، حيث ظهر منها الشيطان خمبابا الذي ذهب جلجاميش إليه مصطحبا معه صديقه أنكيدو، واستطاع جلجاميش القضاء عليه.

كما أن ثور السماء الذي أرسله إله السماء أونو للقضاء على جلجاميش بعد توسل من ابنته عشتار يعد من أعداء البطل، ولكن جلجاميش بمساعدة أنكيدو ذبحه.

وهناك دائرة الحيوانات متمثلة في الأسود التي قضى عليها جلجاميش بمساعدة رفيقه فائق القوة أنكيدو.

ولكن يبقى أكبر وأهم مضاد للبطل متمثلا في الحية التي حرمت جلجاميش من نبتة الخلود، وجعلت اليأس يسكن قلبه إلى الأبد.

النبل في رحلة جلجاميش:

من هنا تبدو رحلة جلجاميش ذات مذاق خاص، لأنها تتسم بالنبل الفائق، حيث تعد هذه الرحلة نموذجا أصليا لبحث الإنسانية الدؤوب عن قهر الموت الذى يفتك بها ليل نهار.

ومن ملامح نبل هذه الرحلة أن المحرك الأول فيها هو الصديق. وبذا تعلى قيمة الصداقة والأخوة على أى قيمة أخرى.

كما يبدو من غوايتها وإغراقها في النبل أن الجزء الأهم من الرحلة كان من نصيب البطل منفردا، وليس معه أحد ممن يعرفهم من قبل معه، فقد صعد إلى جبل الشمس الذى تختبئ فيه الشمس وقت غروبها، وقطع طريقا هائلا طويلا، مظلما ومخيفا بمفرده أياما طويلة، حتى رأى النور، فعبر مياه الموت نفسها حتى وصل إلى أوتنابشتيم. ولم يكتف

بذلك بل إنه نزل إلى أعماق المياه منفردا وحصل على نبتة الخلود، ولكن الفشل كان نصيبه فى النهاية.

لقد بدت جسارة جلجاميش فائقة، وقلبه لا يعرف التردد أو الوهن في سبيل تحقيق هدفه. وإذا كان الفشل حليفه فى النهاية فإنه فشل نبيل.

وعلى الرغم من عمليات الاستباق التى تؤكد لجلجاميش فشل رحلته فإنه ظل مصمما عليها، وهو في حالة من النبل الفريد.

" تكدر شمِش وذهب (بنفسه) إليه
قال لجلجاميش:
أين تمضى يا جلجاميش؟
إن الحياة التى تبحث عنها لن تجدها!" (١٧)

ومن قبل نجد أيضا ساقية الحان تؤكد له فشل رحلته:

"قالت له ساقية الحان، قالت لجلجاميش:
"إلى أين تمضي يا جلجاميش؟
إن الحياة التى تبحث عنها لن تجدها!" (١٨)

ويبقى الحزن الفائق الذي يحمله قلب جلجاميش المعنّى شاهدا فائقا على نبل هذا البطل ونبل رحلته.

نجاح الرحلة أو فشلها:

وقبل أن يعود جلجاميش يائسا دله أوتنابشتيم على نبتة الخلود، فقام جلجاميش منفردا برحلة من نوع خاص، إلى أعماق المياه حيث تنبت هذه العشبة، وربط أقدامه بحجارة ثقيلة حتى وصل إلى الأعماق، وحصل عليها، وتخلص من الحجارة الثقيلة التى ربط بها أقدامه، وركب المركب مع المراكبي أورشنابي، ولكنه فى طريق العودة نزل يغتسل فى الماء الصافى فجاءت حية وشمت نبتة الخلود فخطفتها وغيرت جلدها، وانطلقت بها إلى أعماق المياه ولم يستطع جلجاميش إعادتها.

"وعندما رأى جلجاميش بئرا باردة،
نزل فيها ليغتسل (بالماء)
شمت أفعى شذا النبتة.
فتسللت خارجة من الماء وأخذتها.
وعند عودتها غيرت جلدها.
هنالك جلس جلجاميش يبكي،"(١٩).

وعاد جلجاميش فارغ اليدين، وهو يعلم أنه لن يستطيع أن يعيد صديقه للحياة مرة أخرى، ولن يستطيع أن يعيش هو نفسه إلى الأبد، ولكن الجنس البشري سيظل من بعده.

رمزية الرحلة في ملحمة جلجاميش:

تبدو الرحلة في هذه الملحمة رامزة إلى رحلة البشرية الطويلة ومحاولتها الدؤوب من أجل قهر الموت، وقد استطاعت البشرية حتى هذه اللحظة قهر الموت،لأن الجنس البشري على هذه الأرض لم يفن بعد.

فالموت انتصر على الإنسان على المستوى الفردي، فلم نجد إنسانا خالدا، أو قاهرا للموت بمفرده، ولكننا وجدنا قهر الموت قد تم على يد البشرية فقد صمدت البشرية في مواجهة الموت على مدار رحلتها الطويلة.

رحلة أخيل بطل الإلياذة:

سمات البطل:

يظهر أخيل بطل الإلياذة باعتباره أقوى المحاربين على الإطلاق في حرب طروادة. هذه الحرب التى قامت بين اليونانيين والطرواديين من أجل هيلين زوجة منيلاوس التى خطفها باريس بن بريام ملك طروادة مما استدعى تجمع اليونانيين تحت قيادة أجا ممنون الأخ الأكبر لمنيلاوس، فتحرك الأسطول اليوناني عبر الأمواج المتلاطمة متوجها إلى طروادة ذات الأسوار المنيعة التى استعصت على كل المهاجمين من قبل.

واستمر حصار طروادة عشرة أعوام كاملة. وقد رصدت ملحمة الإلياذة لصاحبها هوميروس العام الأخير لهذه الحرب.

فى البداية تظهر كفة اليونانيين على أعدائهم بفضل وجود أخيل السريع القدمين على حد وصف الإلياذة له.

ويبدو جسده محصنا ضد أى سلاح بسبب من أمه التى تنتمى إلى الآلهة والتى تعرف ميراث أخيل البشري فتخشى عليه الموت فتغطسه فى نهر ستيكس المقدس، ولكنها تمسكه من كعبه فيصبح جسمه مستعصيا على أى سلاح ما عدا كعبه.

ومن هنا فإن أخيل نصف إله ونصف بشر. لأن أباه من البشر وأمه من الآلهة.

يموت أخيل وهو في ريعان شبابه ميتة غير طبيعية حيث أصابه سهم باريس بتوجيه من أبولو في كعبه فيخر البطل صريعا غريبا عن موطنه. ولم تذكر الإلياذة ذلك لأنها انتهت عند جنازة هيكتور الذي قتله آخيل.

كما يتميز أخيل بالغضب الحاد، فقد ترك المعارك مع الطرواديين غاضبا بسبب أخذ أجا ممنون لسبيته برسيس، وذاق الجيش اليوناني الأمرين من سيف هكتور عندما اعتزل أخيل الحرب.

كما ظهر غضبه الحاد بصورة مرعبة حينما قتل هكتور صديقه باتروكلوس، وعاد بغضبه الهائج إلى المعارك الطاحنة وقتل هكتور بطل الطرواديين بلا منازع.

وظهر غضبه شديد الحدة عندما ربط جثة هكتور بعد أن صرعه بعربته الحربية وظل يدور بها حول أسوار طروادة بلا رحمة اثنى عشر يوما، أمام زوجته وأبيه وأهل

طروادة وجيشها.

ومن هنا فإن سمة الوحشية لا تبدو بعيدة عن هذا البطل الشهير.

كما يبدو من سماته شدة الميل إلى النساء، فقد ظهر ميله الشديد إلى أسيرته الطروادية برسيس.

المعين لأخيل:

أخيل يقاتل على رأس جيش اليونانيين ومن هنا فإن الجيش اليوناني كله يعد فى دور المعين لهذا البطل.

ومن سمات هذا المعين الكثرة والشجاعة والهجوم على الخصوم. ومنهم أسماء لامعة مثل أوديسيوس ومعظمهم لم تذكر لهم الملحمة اسما.

ولكن يتحدد المعين النافع فى أم أخيل نفسه التى تأتيه بسلاح فاتك ودرع فائق من السماء نفسها ولا يوجد مثل هذا السلاح ومثل هذا الدرع لدى أحد من الشجعان ويكون درع أخيل وسيفه علامة مميزة له يعرفه الجميع ويكون هذا السلاح خير معين له فى حربه، كما أن بعض الآلهة يقفون إلى جانبه.

المضاد للبطل:

يتحدد المضاد للبطل فى هذه الملحمة من خلال ثلاث دوائر: الدائرة الأولى هى قومه الإغريق أنفسهم حيث ظهر منهم أجا ممنون نفسه قائد الجيش اليونانى الذى أغضب أخيل غضبا جعله يعتزل الحرب الدائرة، فقد أخذ سبيته التى أسرها من معبد أبولو، وكان اعتزال أخيل الحرب سببا جوهريا في رجحان كفة الطرواديين على اليونانيين.

الدائرة الثانية تتحدد من خلال جيش الطرواديين نفسه وهم كثرة كاثرة يدافعون عن أرضهم ولكن أخيل يفعل بهم الأفاعيل فى حربه ضدهم. ولكن يظهر منهم أقوى بطل طروادى على الإطلاق وهو هكتور مروض الخيول على حد تعبير الإلياذة نفسها. ولكن أخيل البطل اليوناني يذيقه الموت الزؤام. وتحسن المقارنة بين هذين البطلين الفائقين.

فمن ناحية القوة يعد أخيل أقوى المحاربين على الإطلاق، ولكن هكتور يكاد يقترب في قوته الفائقة من درجة أخيل نفسه.

ومن ناحية الأصل فإن أخيل نصف إله، أما هكتور فهو إنسان لأن أباه بشر وأمه من البشر أيضا.

ومن ناحية المستوى الاجتماعي فإن أخيل بن بيلوس ملك المرميديين وأمه من حوريات البحر.

أما هكتور فأبوه هو الملك بريام ملك طروادة ذات الشهرة العريضة في مناعة أسوارها.

ومن ناحية المرحلة العمرية فقد كان الاثنان في شرخ الشباب. ومن ناحية المهارة

القتالية فقد كان أخيل ماهرا مهارة لا تضارع في حين كان هكتور ماهرا أيضا مهارة لاتضارع.

ومن ناحية مهارات القيادة فقد كان أخيل قائدا شديد المهارة يطيعه الجنود ويأتمرون بأمره، وكان هكتور شديد المهارة في القيادة يطيعه الجنود ويأتمرون بأمره.

ولكن أخيل لم يكن هو القائد العام لجيش اليونان، حيث كان أجا ممنون هو القائد العام لجيش اليونان، وظهر بسبب ذلك خلاف شديد بينهما كاد يتسبب في هزيمة اليونانيين هزيمة ساحقة على يد هكتور مروض الخيول. ولم تكن هناك صلة قرابة بين أخيل من ناحية وأجا ممنون من ناحية أخرى، وكانت العلاقة بينهما تتسم بالسوء والقلق.

في حين كان القائد العام لجيش الطرواديين هو الملك بريام العجوز والد هكتور وكانت هذه العلاقة على مايرام، ولم يحدث خلاف بينهما حيث كان الوالد مفوضا قيادة الجيش الطروادي إلى ابنه البطل الخارق هكتور. حيث كانت العلاقة بينهما على أحسن ما يرام.

كما يظهر الجانب النفسي في عملية المقارنة فنجد أخيل يقاتل من أجل خلود الذكر والشهرة في حين كان هكتور يقاتل من أجل الدفاع عن الأرض والأهل والشرف.

ومن هنا فإنه رغم تغلب أخيل على هكتور وقتله في المعركة أمام أسوار طروادة فإن بطولة هكتور تظل خالدة ولها غوايتها الخاصة وذلك بسبب من سماته النفسية الخاصة وما فيه من نبل فقد حياته بسببه.

ويبدو من سمات هكتور النفسية حبه لزوجته وأسرته وأرضه ودفاعه بروحه عن كل ذلك.

ويظهر أيضا من أعداء أخيل باريس الأخ الأصغر لهكتور ومشعل هذه الحرب باختطافه لهيلين الجميلة، وهو الذى يسقط أخيل على يديه فقد وجه سهمه المصيب إلى كعبه. فمات أخيل. وكان ذلك بإيعاز من أبولو.

ومن هنا فإن "البطل المعادي ليس بالضرورة متناقضا مع البطل، إذ قد يكون بطلا مثيرا للإعجاب يملك كل مقومات البطولة"(٢٠)

الدائرة الثالثة تتحدد من خلال الآلهة الذين يقفون فى جانب الطرواديين، خصوصا أبولو الذى يدل باريس على نقطة ضعف أخيل فيصوب لها سهمه فيسقط البطل.

الحب عند أخيل:

يظهر الحب عند بطل ملحمة الإلياذة من خلال قصة العلاقة الشهيرة مع الأسيرة الطروادية التى أسرها أخيل فى معبد أبولو، واطمأن إليها وعشقها.

ولكن يحدث ما يغضب البطل. حين ينتزع قائد الجيش اليوناني أجاممنون هذه الأسيرة على غير رغبة من أخيل بطل اليونان. فيعتزل أخيل هذه الحرب فتعلو كفة الطرواديين على اليونانيين نتيجة لهذا الاعتزال. ومن هنا فإن ثيمة الحب والحرب لا

نعدمها فى الملحمة اليونانية.

هذه الثيمة التي ظهرت ملامحها بصور مختلفة، فمنها حب أخيل لأسيرته الطروادية برسيس، وعلاقة العشق والاختطاف بين باريس وهيلين التي كانت السبب المباشر في الحرب الضروس.

أما علاقة هكتور بزوجته أندروماك فلها مذاق خاص لأنها الحب العميق بين زوجين متفاهمين.

فضاء الرحلة:

يتحدد فضاء رحلة أخيل في اليابس والماء فهو قد انطلق من اليابس وهي مدينته منضما إلى الأسطول اليوناني مبحرا عبر الأمواج المتلاطمة في البحر الأبيض عبر مسافات طويلة من بلاد اليونان حتى شاطئ مدينة طروادة في الأناضول.

ومن هنا فإن رحلته تسير في هذا الاتجاه ولا تهبط عبر الأعماق كما أنها أيضا لم تصعد عبر الأعالي. ولذا فإن رحلته أفقية من الغرب إلى الشرق. مليئة بحماس الانتقام من الطرواديين، وإثبات بطولته الفائقة.

صعوبات الرحلة:

تبدو الصعوبات فى رحلة بطل الإلياذة من خلال الأمواج المتلاطمة التى يجب عبورها كى يصل إلى أسوار طروادة، وهذه الصعوبة تغلب عليها البطل ومن معه بسهولة إلى حد ما من خلال السفن الشاهقة التى تحمل أبطال اليونانيين.

كما بدت صعوبة أخرى فى مواجهة بطل الطرواديين هكتور مروض الخيول، الذى ذاق اليونانيون مرارة سيفه الفاتك. ولكن أخيل استطاع التغلب على هذا البطل الفذ بمعاونة من أثينا.

وتتمثل الصعوبة الثالثة فى جيش الطرواديين الجرار من أبطال يدافعون ببسالة عن وطنهم، لكن أخيل بذل فى ذلك أوفى نصيب وأذاقهم الأمرين.

أما أسوار طروادة الحصينة فإنها تمثل صعوبة حقيقية واجهت اليونانيين جميعا ومنهم البطل الفذ أخيل بطبيعة الحال. فقد ظلت هذه الأسوار عشر سنوات شامخة ومستعصية على الاختراق، حتى استطاع أديسيوس الاهتداء إلى حيلة بارعة تتمثل فى حصان طروادة الشهير، وكان ذلك بعد سقوط أخيل صريعا بسهم باريس أمام أسوار طروادة الشامخة.

نهاية البطل:

"الحدث الأخير في تاريخ حياة البطل هو الموت أو الزوال. وفي هذا الموت يجد المغزى الكامل لحياته نصيبه التذكاري. ليس من الضروري أن نقول بأن البطل يكون أصغر إذا كان للموت بالنسبة إليه رهبة بشكل ما، فالشرط الأول إذن هو المصالحة مع القبر"[٢١]

لم تتحقق للبطل العودة من رحلته شديدة الخطورة فقد مات على أرض طروادة ولم تكتب له النجاة.

وقد كانت هذه النهاية تحقيقا لنبوءة قدمتها أم البطل أخيل له. وقد اختار السير فى رحلته رغم معرفته بمصيره فيه.

"وتلعب النبوءة دورا كبيرا في إخراج البطل من حيز الإنسان العادي إلى حيز الإنسان الأسطوري، أي من الواقعي إلى الأسطوري، وفيها يدخل دائرة الكون الكبير ليصبح مرتبطا به ارتباطا وثيقا.

والنبوءة هي الإخبار بالمستقبل قبل وقوعه، أي أنها قراءة الغيب وتعرف ما هو مكتوب في قدر الإنسان"(٢٢)

ويثار سؤال هنا هل حقق البطل أخيل في ملحمة الإلياذة الهدف من الرحلة؟

على الرغم من موته صريعا بسهم باريس الذي لا يخطئ أمام أسوار طروادة، وعلى الرغم من عدم رؤيته هذه الأسوار، وهي تفتح أبوابها لليونانيين فإن الهدف من الرحلة قد تحقق. لأن الهدف الأساسي لرحلة البطل أخيل هو شيوع الذكر في العالمين والحصول على الخلود أبد الدهر. وهذا ما تحقق بصورة هائلة ، فاسم أخيل يتردد في جنبات المعمورة حتى الآن باعتباره البطل المفرد في هذه الحرب الطاحنة.

نبل الرحلة:

تبدو قيم البطولة البدائية فى هذه الرحلة البطولية لأخيل، فقد كان الدافع لها الغضب من اعتداء باريس على شرف ملك يونانى هو منيلاوس بخطف زوجته.

كما أن الدافع النفسي للبطل فى رحلته هو تسجيل اسمه فى سجل الخالدين. فهو يعلم أن هذه الحرب من الضخامة بمكان، ويشترك فيها أبطال عظام فأراد أن يستوفى منها أوفى نصيب.

وهذه الغاية كانت شديدة النبل في الأزمنة القديمة، حيث كانت تمجد هذه الأزمنة قيم البطولة الحربية الفائقة وتمنح البطل الفذ كل تقدير وإعجاب، ولكن يبدو الانحسار الواضح لهذا النبل في عصرنا، لأن التركيز الشديد على الرغبة في حيازة المجد الحربي وخلود الذكر بإظهار البطولة الفائقة يقلل بصورة واضحة من نبل الغاية وشرف المقصد.

ولأن غايته كانت في الأساس ذات طابع شخصي وهو حيازة الخلود لنفسه فإنه سرعان ما يحيد عن الهدف الأعلى للحرب التي شنها اليونانيون، ويغضب لنفسه إذا ما مسه أحد، وذلك كما بدا من اعتزاله الحرب، وتركه اليونانيين لسيف هكتور وجنوده.

رحلة البطل من حيث الإجبار والاختيار:

فى رحلة أخيل مع الجنود اليونانيين عبر الأمواج المتلاطمة كانت سمة الاختيار الحر للبطل هى السمة المهيمنة على رحلته. فقد انطلق فى رحلته الطويلة دون أن يجبره أحد عليها. وإنما تحرك بدافع من نفسه الراغبة في خلود الذكر.

وقد علمت أمه حورية البحر ثيتيس بأن ابنها سيلقى حتفه وهو في شرخ الشباب أمام أسوار طروادة فاجتهدت أن تبعده عن هذا المصير، وذلك بإلباسه ملابس بنت، ولكن ذلك لم يخدع أوديسيوس واسع الحيلة والدهاء فقد كشف حقيقته حينما رآه يطرب للسلاح. واستطاع إقناعه بالذهاب مع اليونانيين إلى الحرب الطروادية.

خلود البطل:

يبدو خلود هذا البطل بصورة واضحة في الوجدان العالمي من خلال ما كتب عنه وما تناول حياته وما صنعه الخيال.

فهو يعد من أشهر الأسماء الإغريقية على الإطلاق، ولا يضارعه في القوة أو يفوقه غير هيرقليس فائق القوة.

هذا على العموم، اما على الخصوص فهو أشهر بطل على الإطلاق في حرب طروادة.

وقراء إلياذة هوميروس الخالدة لا يحصون كثرة، وكان ذلك من أسباب شهرة هذا البطل في جنبات المعمورة.

وقد ألهبت شخصيته الخيال، وجعلت السينما تتناولها في الكثير من أعمالها، ويعد أشهرها فيلم Troy، وهناك روايات تناولت هذه الشخصية الشهيرة، مثل رواية أغنية أخيل.

أما دارسو الأدب القديم والمتخصصون في الملاحم فلهم حضورهم الفذ في عالمنا المعاصر، وبالتالي أسهم ذلك في حضور شخصية أخيل، وقد تحوّل كعب أخيل أو وتر أخيل إلى رمز يطلق على نقطة الضعف الموجودة في كل بطل مهما كان فائق القوة.

رحلة البطل فى الأوديسة:

تتناول أوديسة هوميروس عودة البطل أوديسيوس من حرب طروادة هو ورجاله.

الصراع في ملحمة أوديسيوس:

يتحدد الصراع في هذه الملحمة من خلال صراع البطل مع الآلهة، أو بمعنى أدق مع بوسيدون إله البحر الذي استخدم البحر الهادر كي يغرق أوديسيوس فيه، ولكن أوديسيوس استطاع التغلب على إله البحر، ونجا منه سالما.

سمات البطل:

في هذه الملحمة نجد البطل بشرا خالصا، فهو ليس نصف إله، وإنما أبوه هو لايرتيس، وأمه امراة عادية تموت كباقي النساء.

ولكنه مدعوم دعما كبيرا من الإلهة مينيرفا.

والبطل هنا يمثل شريحة كبيرة من القيم المهيمنة على ثقافة أمته. فجلجاميش يمثل قيم الأخوة والصداقة والنبل وحب الحياة والرغبة العارمة في السيطرة على الموت خاطف نفوس البشر.

وأخيل يمثل قيم القوة الفائقة والفروسية التي لا تعرف الكلل.

وأوديسيوس يمثل قيم الصبر الكبير في مواجهة الشدائد والمثابرة التامة والحيل البارعة واستخدام العقل إلى أقصى درجة، ومواجهة الصعاب بعزيمة لا تعرف الكلل.

يظهر أوديسيوس بطل هذه الملحمة ملكا على إيثاكا التي غاب عنها زهاء عشرين عاما.

وهو صاحب الحيلة الأشهر فى التاريخ القديم، وهى حيلة حصان طروادة الذى أدى إلى سقوط المدينة بعدما عجز اليونانيون عن اقتحام أسوارها شديدة المناعة.

كما يتميز هذا البطل بالحيلة التى تستطيع التغلب على ما يعترضه من مشكلات مهما كانت ضراوتها. فقد سد آذان رفاقه بالشمع حتى لا يسمعوا غناء الحوريات اللائي يخدعن الرجال عن أنفسهم، ويوردنهم مورد التهلكة. وربط نفسه فى صارى سفينته حتى يسمعهن هو ولا يذهب إليهن.

وتظهر قدرته الفائقة على التكيف مع أصعب الظروف. فقد اغترب عشرين عاما عن موطنه، ورأى خلال ذلك الأهوال التى تقضي على أولي العزم، ولكنه تكيف معها وفي النهاية تغلب عليها جميعا. وعاد إلى وطنه. ولم يفقد صحته وقوته وشجاعته.

كما يتميز بالشجاعة الفائقة فهو مقاتل من الطراز الأول، وإن كان لايصل فى شهرته القتالية إلى درجة أخيل بطل اليونان الذى لا يضارع أو هكتور مروض الخيول فإن شهرته القتالية تأتى فى مكان متقدم جدا.

كما يتميز هذا البطل بالقوة الجسدية التى تجعله يتعامل مع قوسه شديد الثقل الذى يعجز خطاب زوجته عن التعامل معه رغم قوتهم.

كما يتميز أيضا بعدم الإسراف فى الضخامة الجسدية فهو ليس عملاقا ممتلئا، فحينما رفعه السيكلوب كى يأكله لم يملأ عينه فتركه وتخير رفيقا ضخما من رفاقه فأكله.

كما يتميز أيضا باستخدام الكذب والمداراة وقت اللزوم، خصوصا وقت الخطر. فقد كذب على السيكلوب حينما أخبره بأن اسمه لا أحد.

ومن هنا فإن أوديسيوس "محارب وبحار وحكيم وكاهن ومتكلم ذرب اللسان ولكنه يستطيع أن يكون متهورا يتحدى العمالقة القاتلة وآكلة لحوم البشر، وفضوليا يريد أن يعرف ما لم يعرفه إنسان، وهو والد محب وزوج عاشق لزوجته وبيته، ومنتقم قادر على قتل عشرات الرجال دون أن يطرف له جفن، وداهية يخدع بتنكره أقرب الناس إليه، وملك محبوب، يحبه شعبه وزوجته، وتحبه وتقع في هواه نساء كثيرات، كما تحبه السماء وتغفر له خطاياه"(٢٣)

والبطل يعيش حتى نهاية عمره في هدوء وسعادة وقناعة بما آل إليه أمره. ويموت في وطنه بين أسرته ورعيته.

ولكنه يبدو في مرحلة عمرية متقدمة هي عمر الكهولة، حيث كانت الإشارات

متكررة إلى تقدمه في العمر عبر مقاطع الأوديسة.

الهدف من الرحلة:

يتحدد الهدف الأساسي من رحلة أوديسيوس فى العودة إلى موطنه إيثاكا بعد الانتهاء من حرب طروادة الشهيرة. حيث زوجته بنيلوب وابنه تليماك ومملكته.

ولكن يحدث أن يتوه فى البحر وجزره عشر سنوات كاملة.

ورغم ما رآه خلال هذه السنوات العشر، وما قابله من ساحرات فائقات الجمال أحببنه وتمنين إقامته معهن، خصوصا كاليبسو فإن هدف العودة إلى الوطن لم يغب عن باله أبدا.

صعوبات الرحلة:

تتحدد صعوبات الرحلة فى الأوديسة من خلال الأمواج المتلاطمة التى يجب على البطل ورفاقه عبورها حتى يصل إلى موطنه إيثاكا، والمسافات الطويلة التى تاه فيها بعيدا عن وطنه. وما يواجهه خلال هذه المسافات من صعوبات حقيقية. وبذا "يستطيع البطل الظامئ إلى الحياة أن يتغلب لزمن محدد على الموت وأن يدفع بمصيره قدما إلى الأمام"(٢٤)

وقد ظهر للبطل أعداء كان كل همهم تعطيل مسيرة البطل أطول فترة ممكنة بل والقضاء عليه.

ويعد بوسيدون أو نيبتون إله البحر هو أظهر هؤلاء الأعداء وأكثرهم أذى للبطل ورفاقه.

وقد اكتسب أوديسيوس عداوة إله البحر لما فعله مع السيكلوب لأنه كان ابنه. فقد دخل أوديسيوس ورفاقه كهف السيكلوب للمبيت فيه دون علم بوجود صاحب له. وحينما حل المساء دخل السيكلوب وقطعانه الكهف وأغلق باب الكهف بصخرة هائلة، وكان عملاقا هائلا بعين واحدة.

وحينما رأى السيكلوب أوديسيوس ورفاقه بدأ يتخير أسمنهم والتهمه. وبدأ يلتهم منهم واحدا واحدا. مما جعل ذهن أوديسيوس يتفتق عن حيلة ذكية، وهى وضع فرع ضخم من شجرة زيتون المحمى فى عين السيكلوب الواحدة أثناء نومه. مما أصابه بالعمى. عندما صرخ السيكلوب متألما وسمعه رفاقه من أصحاب الكهوف المجاورة قائلين له من فعل بك هذا قال: "لا أحد" فعل بى هذا.

وكان هذا الاسم "لا أحد" هو الاسم الذى اختاره أوديسيوس لنفسه حينما سأله السيكلوب عن اسمه.

فضاء الرحلة عند اوديسيوس:

يتحرك البطل فى رحلة عودته تحركا أفقيا عبر البحر وأمواجه المتلاطمة ويتنقل عبر جزره المختلفة. وما يكاد يصل إلى موطنه حتى يحدث ما يجعله يغرق فى البعد

عنه. وقد كانت الرحلة من أقصى شرق المتوسط إلى أقصى غربه، ولم تكن الرحلة خطية، وإنما يقترب ويبتعد وهكذا.

ولم تكن رحلة أوديسيوس قاصرة على ما فوق البحر فقط وإنما امتدت لتشمل مملكة الموتى أو هاديس كما هو شائع عند اليونانيين. فقد هبط البطل فى رحلته إلى العالم السفلى. والتقى بأمه وأصدقائه الموتى. وكان هدف رحلته إلى العالم السفلي هو لقاء الحكيم تيريزياس صاحب النبوءات الشهيرة التي لا تخطئ كي يعرف منه مصيره.

وقد نجح البطل في رحلته تلك والتقى تيريزياس وعرف منه أنه سينجو من هذه الأمواج المتلاطمة ويعود لوطنه سالما.

ولكن لم تذكر الأوديسة للبطل رحلة له عبر الأعالي. ومن هنا فهو يزيد عن بطل الإلياذة درجة في الرحلة بسبب هبوطه للعالم السفلي.

المضاد للبطل فى رحلته:

يتحدد المضاد هنا للبطل فى ثلاث دوائر: الدائرة الأولى من عالم ما فوق الطبيعة ويتمثل فى الإله بوسيدون إله البحر الذى منح رحلة البطل كتلتها السردية الكبرى بما وضعه من عراقيل فائقة فى طريق عودته. وقد استطاع البطل أوديسيوس التغلب على جميع حيل بوسيدون فى النهاية ولكن ذلك استغرق منه عشر سنوات كاملة.

كما يظهر السيكلوب بن بوسيدون باعتباره المحرك الأكبر لغضب بوسيدون على أوديسيوس ورفاقه. وقد كاد يقضي على البطل في كهفه. ولكن البطل استطاع التغلب عليه بفقء عينه الواحدة.

كما أن أن زوج بوسيدون أو نبتيون كانت أيضا من أعداء البطل فقد جاء في الأوديسة " وكان أخوف ما يخشاه أن يدفعه الموج على نتوء الصخرفيحطمه، أو أن تلمحه أمفتريت "زوج نبتيون"، عدوه اللدود، إله البحر، فتسلط عليه من وحش الماء ما يلقفه، أو يقذف به إلى أعمق الأعماق"[٢٥]

كماتعد الساحرات من أعداء البطل لأنهن عملن على تعطيله عن رحلة العودة إلى وطنه. خصوصا كاليبسو التى منحت اسمها للجزيرة التى تعيش عليها فيقال جزيرة كاليبسو. ورغم حبها لأوديسيوس ومحاولتها المستميتة الاستئثار به فإنها تعد من أعدائه لأنها وقفت فى طريق عودته.

كما ظهر من أعدائه الهولة شديدة القبح والدمامة ذات الرؤوس الست التي أكلت في مرة واحدة ستة من رجاله، بكل رأس بطلا من أبطاله، وهو ينظر عاجزا عن إغاثتهم.

كما يظهر أعداء للبطل فى نهاية رحلته وهم من بنى جلدته، خطاب زوجته بنيلوب الذين حاصروا قصره ونهبوا خيره، ولكن البطل استطاع التغلب عليهم جميعا فى الوليمة التى جمعتهم كلهم واستطاع قتلهم جميعا بسهامه التي لا تخطئ أهدافها.

المعين للبطل:

تبدو الإلهة مينرفا إلهة الحكمة هى أهم معين للبطل كي يتجاوز أزماته. واستطاعت أن تقدم له خدمات جليلة. فقد كانت تنزل من عليائها وتقدم خدماتها للبطل، وكثيرا ما حذرته من أعدائه، وحلت الكثير من مشكلاته. وكانت السمة المهيمنة على علاقة أوديسيوس بالآلهة عموما ـ ما عدا بوسيدون ـ ومينرفا إلهة الحكمة خصوصا هي التوافق. وكان أوديسيوس شديد الكرم مع الآلهة ينتقي لهم أطيب قطعانه ويذبحه قربانا لهم.

كما أن ملك شيريا وزوجته وابنه وابنته قدما للبطل خدمة جليلة، فقد تم استقباله في قصرهم. ومنحه كل سبل الدعم.

كما أن عروس الماء (إينو) ابنة قدموس أنقذته من الأمواج المتلاطمة "لقد تفجرت في قلبها شآبيب الرحمة من أجل أوديسيوس لما رأته في هذا الروع الذي ليس كمثله روع"(٢٦).

ثم قالت له: " ويحك أيها البائس فم أثرت غضبة نبتيون عليك حتى ليتبعك سربا في شعاب البحر، ويصب عليك كل تلك الرزايا ..؟

على أنني أنصح لك أن تدع هذا الرمث، تتدافعه الرياح حيث تشاء، ثم تخلع ملابسك، وتقفز في الماء، وتسبح بقوة وجلد حتى تصل إلى شطآن فيشيا، حيث تسلم بنفسك، وتكون بمأمن من بطش هذا الجبار. خذ، هاك زنارا من حرير من حياكة السماء، لفه تحت صدرك، فإنه يجعلك بمأمن حتى من مجرد التفكير في الموت، فإذا وصلت سالما إلى الشاطئ فارمه بكل ما أوتيت من قوة بعيدا عن البحر، وأدر وجهك بمجرد أن تفعل، بشرط ألا تنظر إليه وهو يسقط في الماء"(٢٧)

لقد كان لشفقة عروس البحر إينو دور كبير في مساعدة البطل على تجاوز هول الأمواج المتلاطمة، والرياح العتية.

كما يبدو ابنه تليماك من مؤازريه أيضا. وتبدو زوجته بينلوب فى غاية الإخلاص والحب له. فرغم غيابه عشرين عاما كاملة لم يدخل النسيان قلبها أبدا.

وعلى الرغم من كثرة خطابها ورغبتهم الأكيدة في الحصول عليها فإنها لم تخن زوجها. واشتهرت بلجوئها إلى حيلة نسج كفن لليرتيس والد أوديسيوس، وكانت تنقض بالليل ما تغزله بالنهار حتى عاد لها زوجها أوديسيوس. يقول أنتينوس أحد خطابها عنها مخاطبا ابنها تليماك: "لقد اتخذت لها منسجا وطفقت تعمل عليه وهي تغرر بنا، وتقول " أيها الإغريق: لقد قضى أوديسيوس ما في ذلك ريب، وكلكم تطمعون أن تفوزوا بزوجته، ولكن أبي ليرتيس رجل شيخ، وهو يدب بخطى وئيدة إلى حافة القبر، أفليس أخلق بي وبكم أن تنتظروا حتى أنسج له هذا الثوب، لتكون منه أكفانه، وحتى لا أكون مضغة في فم الإغريقيات إن تركته برغم ثروته الطائلة، وليس له كفن يضم رفاته"(٢٨)

نبل الرحلة:

تتميز رحلة أوديسيوس بالنبل، لأنها رحلة عودة إلى أرض الوطن، إلى زوجته المحبة وابنه العزيز، ومملكته الغالية. ومن هنا فإن لم شمل الأسرة هو ما يميز هذه الرحلة.

الرحلة من حيث النجاح والفشل:

رغم المعاناة الشديدة فى الرحلة والبطء فى إنجازها والأهوال الكثيرة التي صادفها البطل أوديسيوس فى رحلته فإنه استطاع التغلب على كل ذلك وتم له النجاح فى رحلته ووصل إلى أرض الوطن سالما من كل سوء. وهو وإن كان وجد أعداء له يعيثون فسادا في قصره، وهم هؤلاء الخطاب لزوجته العاشقون لها، والذين أقاموا في قصر أوديسيوس المنيف يأكلون من نعاجه ويشربون من خموره دون وازع من ضمير وعجز ابنه الشاب تليماك عن توقيفهم عند حدهم فإنه استطاع بحيلته التنكرية البارعة وبدعم من منيرفا إلهة الحكمة القضاء عليهم جميعا.

المراجع:

[١] كارل غ يونج، الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتألف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص١٣٦.
[٢] جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار الكلمة، للنشر والتوزيع، دمشق، دار الشفيق للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص٣١.
[٣] The New Encyclopedia Britanica/ The University of ChicagoPress, USA, 15th edition, 1980, volume,v, p: 02
[٤] شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ص٨٠
[٥] نسيمة زمالي، البطل في الآداب العالمية: من الأسطورة إلى الحداثة، مجلة الذاكرة، العدد ٥٠، ص٣٦٣.
[٦] هامش رقم ٥ من كاتب فن الشعر لأرسطو فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٦٠.
[٧] ينظر كتاب البطل بألف وجه لجوزيف كامبل.
[٨] خليل الموسى، قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢، ص١٢.
[٩] كارل غ يونج، الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتألف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص١٣٦.
[١٠] "ملحمة جلجاميش، ترجمة عبد الغفار مكاوي،المركز القومي للترجمة، ميراث الترجمة، ١٢٦٨، ٢٠٠٨ ص١١.
[١١] السابق، ص٢٠.
[١٢] السابق،ص١٣٦.
[١٣] السابق، ص١٦٠.
[١٤] جوزيف كامبل، السابق، ص١٩٣.
[١٥] ملحمة جلجاميش، ص٧٧.
[١٦] السابق، ص١٧٤.
[١٧] السابق، ص١٧٠.
[١٨] السابق، ص ص٧٢.
[١٩] السابق ، ص٢٠٦.
[٢٠] أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، ص ٥٦.
[٢١] البطل بألف وجه، ص٣٥٩

[٢٢] أحمد شمس الدين الحجاجي، السابق، ص ٤٨
[٢٣] من مقدمة سامي خشبة لهوميروس، الأوديسة، تعريب دريني خشبة، مطابع أخبار اليوم، ص٧.
[٢٤] البطل بألف وجه، ص٣٦٣
[٢٥] هوميروس، الأوديسة، تعريب دريني خشبة، مطابع أخبار اليوم ، ص٨٥
[٢٦] الأوديسة، ص٨٢
[٢٧] الأوديسة، ص٨٣
[٢٨] الأوديسة، ص٢٨.

Doi: 10.12816/mdad.2021.152300

الفضاء الصحراوي وجمالية تجريبه - قراءة في المنجز الروائي الجزائري المعاصر-

Saharan space and its aesthetics - a reading in the contemporary Algerian fictional achievement -

اعداد

أ.د/ عبد القادر سلاّمي العوفي نوال
جامعة تلمسان/الجزائر باحثة دكتوراه بجامعة بشار/ الجزائر

Doi: 10.12816/mdad.2021.152301
الاستلام: ٢٠٢٠/١٢/١٥ القبول : ٢٠٢١/١/٨

المستخلص :
إن الارتقاء بالفن الروائي مطمح يتمنى إدراكه أي مبدع تأسره اللذة الجمالية، وهذا ما يبرر التوجه الدؤوب للكاتب الجزائري صوب التجريب لابتكار عوالم متخيلة جديدة عن طريق الفضاء الصحراوي، لترضي رغبته الجامحة في إحداث تغيير يمس عمق تجربته الابداعية في ظل راهن زئبقي لا يحتمل الثبات، في هذا الصدد تسخر التجربة الإبداعية كل ما يتاح لها من وسائل وآليات لتحصيل الجمالية المكانية وفق رؤية مستحدثة لها فلسفتها الخاصة في توخي الفنية والجمالية.
الكلمات المفتاحية: الفن الروائي، المبدع، التجريب الجمالية المكانية، رؤية مستحدثة، عوالم متخيلة، الفضاء الصحراوي.

Abstract:
The advancement of fictional art is an aspiration that any creator who is captivated by aesthetic pleasure wishes to realize, and this justifies the relentless tendency of the Algerian writer towards experimentation to create new imagined worlds through the desert space, to satisfy his unbridled desire to make a change that touches the depth of his creative experience in the shadow of a mercurial and intolerable present. In this regard, the creative experience harnesses all available means and mechanisms to

achieve the spatial aesthetic according to a modern vision that has its own philosophy of pursuing the artistic and aesthetic.

Key words: fictional, creative, experimentation, spatial aesthetics, new vision, imagined worlds, desert space.

مقدمة:

شهدت الرواية الجزائرية مجموعة من التحولات رافقتها خلال مسيرتها الإبداعية المستمرة، فقد حاولت مواكبة التطور الحاصل في الخطابات السردية الغربية والعربية بما يتلاءم مع الواقع والفكر الجزائري، وعليه تأسست خلال هذه المسيرة الحافلة للخطاب السردي الجزائري عدة اتجاهات كرست انفتاح الرواية الجزائرية على الآخر، فلاحت في الأفق تجارب روائية متعددة ومتنوعة رسمت مسارا خاصا للرواية الجزائرية نأى بها عن التقليدية، فارتسمت معالم جديدة للخطاب الروائي الجزائري تتبنى مفهوم الحداثة والتجديد في الفن الروائي.

وقد ارتبطت الرواية الجزائرية المعاصرة بمفهوم التجريب الذي منح المبدع الحرية في التعامل مع الخطاب السردي، فلم يعد الالتزام بالنواميس القديمة ضروري في العملية الابداعية بل صار التمرد عليها واجبا لإبراز مفاتن الرواية. فتبني مفهوم التجريب صار ضرورة حتمية لابتكار شكل سردي مستحدث يواكب مستجدات الواقع الذي نعيشه. وضمن هذا الطرح تبرز الصحراء في الرواية الجزائرية بوصفها الفضاء الذي يتفرد بخصائصه الجمالية المتنوعة والمتعددة لما يثيره في نفس الإنسان من مشاعر متضاربة متناقضة وهو بخصائصه تلك يوفر للمبدع مناخا خاصا للتجريب.

المكان(الفضاء) وأهميته التجريبية:

يظل مصطلح "المكان" عنوانا لحقل دلالي ينضوي تحته كل من: البُقعة أوالبَقْع[١]والحيّز[٢]، والخَلاَء[٣] والفَرَاغُ[٤] ، والمَجالُ[٥]، والمَلاَ[٦]، والمَحَلُّ[٧] ، والمَوْضِعُ[٨] ، والمَوقِعُ[٩] ، و الفَضَاء[١٠].

ولئن مثّل الفضاء: المكان الواسع من الأرض والخالي الفارغ، الواسع من الأرض، والساحة وما اتسع من الأرض وما استوي من الأرض واتسع[١١]، فإنّ الصحراء: الصحراء مكان فضفاض يغيب فيه البصر الحديد ويمتد أمامه الأفق واسعا رحبا حتى كأنه لا نهاية له.[١٢]

قال الأعشى: [١٣] (من المتقارب)

وبَيْدَاءَ قَفْرٍ كَبُرْدِ(*)، السَّدِيرْ(*). مَشارِبُها(*)، داثِرَاتٌ(*)، أُجُنْ(*)

والصحراء بذلك فضاء واسع ممتد قفر، لا ماء فيه كالأنهار والجداول، قليلة الأمطار والنباتات وجو جاف. فما من حديث عن الصحراء إلا وكان مجسدا لصلابة صخور الصوان، ولهب الشمس فوق رؤوس الخلائق، وزفير الرياح، وعويل الوحوش

الشوارد. وهو الفضاء المفتوح على كل مارد، وعلى كل ما يتربص بالناس الدوائر، ويلحق بهم الأذى، مما يضفي على الصحراء رهبة، لذا مال بها "العربي" نحو المفازة، من حيث جعل منها ربعا ومنزلاً.

ويمثل الفضاء الصحراوي عنصرا مهما ومميزا من عناصر السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة. فالصحراء بما حباها الخالق من خصائص جمالية تساهم في تشكيل الأبعاد الواقعية والمتخيلة للخطاب السردي ككل، فهي تمثل بؤرة إدهاشية لأنها تثير مشاعر متناقضة لدى الإنسان، فهي تثير الرهبة والخوف كما أنها تثير الطمأنينة والسكينة،فقد استأثرت الرواية العربية المتعلقة بالصحراء، " لجعلها مكاناً بؤرياً بسبب ما تتمتع به الصحراء من خصوصية عربية مشهدية تنفتح باتجاه فكرية الرحابة القصوى، بالإضافة إلى أنّها مكان مفتوح يبدو بلا نهاية، ويبدو غير قابل لمطلقية الإحاطة وضبط التخوم." [١٤] لهذا لم يكتف المبدع الجزائري برسم الصورة الحقيقية للمكان، بل أضاف عليها بما جادت عليهم قرائحهم من خيال خصيب، وعبؤوه بدلالات ثرة ساهمت في إرساء جماليات الحيز الروائي ككل.

من هذا المنطلق سنحاول في هذه الدراسة ترصد صورة الصحراء في مدونة البحث لإبراز جماليات الصحراء في الرواية الجزائرية، وما هي الخصائص الجمالية التي تميزت بها الصحراء الجزائرية وكيف أهلتها هاته المميزات لممارسة التجريب على مستواها ، ونبين كيف استلهم المبدع الجزائري هذا الفضاء لتجسيد حيزه الروائي ككل.

٢/ الفضاء الصحراوي والتجريب الروائي:

يقودنا الحديث عن الفضاء الصحراوي في الرواية الجزائرية ولاسيما الجديدة منها إلى تلك النقلة النوعية للمبدعين الجزائريين المتمثلة في استلهامهم لعوالم الصحراء في رواياتهم بوصفها المكان الآسر بحكم جاذبيته الطبيعية، ناهيك عن عاداته وتقاليده الملفتة بغرابتها وتفردها، فـــ "مادامت الصحراء عالم الاقتصاد الكوني حيث كل شيء بنصيب، فإن معاني الصبر والحكمة والتريث، والاقتصاد في القول والفعل، تصبح سلوكات مرغوبا فيها لتحقيق منافع سياسية واجتماعية وذهنية ضرورية، كالتأمل والخلاص والرقي والبهاء والتأمل."[١٥]، وبهذه المميزات فهو فضاء مشجع على ممارسة الكتابة لا منفر، وفي ظل بحث المبدع الجزائري المستمر عن فرص جديدة للتجريب بزغت الصحراء كفضاء منح المبدع الجزائري آفاقا أكثر انفتاحا لممارسة تجربته الإبداعية بعشق منقطع النظير، لأنها الفضاء البكر الزاخم بالتنوع والغنى الثقافي الحافل بتراث محلي يغني المتخيل ويعطيه بعدا فنيا متفردا في خارطة الرواية الجزائرية.

تشكل الصحراء الحافز الأساسي للعملية السردية بفضل خصائصها الطبيعية المثيرة، وما تبثه في النفس الإنسانية من مشاعر الإعجاب والانبهار، فهي مخزن من مخازن التصوير، ومعين لا ينضب من المعاني المجردة، فهي بخصائصها المتعددة

والمتفردة، مثل جماليات التدفق الضوئي الرهيب، والاتساع الهائل لمدى الرؤية، والفراغ الموحش...تغري المبدع لممارسة التجريب الروائي، وتلهب خياله للابتكار، وتحفز تفكيره على البحث لتفسير مظاهرها الغامضة. ولعل الروائي الجزائري قد وجد ضالته في هذا الفضاء المغري المتناقض الذي يمنحه فرصا لممارسة التجريب.

تحضر الصحراء بقوة في العديد من الأعمال الروائية، ولاسيما التي تنزع للتجريب منها. فقد برر حسن مودن ذلك " أن الأدب السردي العربي قد عرف مع روايات الصحراء. ظهور نصوص سردية تجعل شخوصها وحكاياها وتأملاتها تستوطن الصحراء. تقود الصحراء ضد قوى الموت، وتلاحق أسئلة المطلق والخير والشر في صراعاته البدية".[١٦] فانتقاء الفضاء الصحراوي لممارسة التجريب إنتقاء موجه له مبرارته الاستراتيجية التي تقود المبدع لوضع بصمته الفنية الخاصة في بناء سردي جديد يتوخى الجمالية، ويكرسها في أعماله. وقد ساهمت طبيعة الصحراء ومكانتها في ذلك التواجد القوي في الخطاب السردي الجزائري.

إن سر توجه الروائي الجزائري صوب فضاء الصحراء تبرره القيمة المعنوية للصحراء في حد ذاتها. إذ "تحضر الصحراء بقوة في الوعي الجمعي الجزائري لكونها جزءا لا يتجزأ من الهوية الجزائرية تراتبيا، جغرافيا، مناخيا، سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا، ثقافيا، حضاريا."[١٧] ، فهي مكان له حضوره وله سطوته في الذاكرة الجمعية يرتبط بالموروث الثقافي، ومكانته الاقتصادية مهمة في الاقتصاد الوطني، لهذا كانت الصحراء مطمعا للاستعمار الذي لم يسلمها بسهولة، فهي الأرض التي واجهت حملات التنصير، وكانت محطة للتجارب النووية العسكرية، فهي سجل من سجلات التاريخ الوطني، ورمز من رموز هويته.

إن تكريس مفهوم التجريب في الرواية الصحراوية يعتمد على المبدع بالدرجة الأولى، حيث يسعى هذا الأخير إلى تبطين نصه بجماليات متنوعة تثير فضول القارئ وتحفزه للولوج إلى عوالم النص، فالروائي لا يكتفي بتعميق أسرار الصحراء، بل يجعلها صورة يفجر من أبعادها أشجانه، ويفجر من سماتها معاناته، ويجعلها مخزنا للتصوير، والتمثيل والتوسيع في المشاعر الإنسانية بشكل عام، ففي الصحراء متسع لصور لا حدود لها، وفي الصحراء متسع لخيالات يمكن الاتجاه بها حيثما تتم الحاجة إلى كشف أو تبين أو تعميق أو حتى يحلق في آفاق التعبير الجمالي، ولموتيفات(الأنماط الفنية) الصحراء إيحاءات تمنح الروائي قدرة على الكشف السريع، والعصف الانفعالي. لهذا فإن مقياس مدى نجاعة التجريب يتناسب طردياً مع الجماليات الفاعلة في النصوص السردية، لهذا يجب البحث في طرق تشكل الجماليات داخل النص، لأن التجريب يعتمد تقنيات خاصة هدفها الأساس خلق مواطن جمالية داخل النصوص المبدعة.

تكمن جمالية نص الرواية الصحراوية الجزائرية في غموضه وإبهامه وسعة فضاءاته، وذلك يتأتى بالربط بين الأمكنة والشخوص، وتأويل الأثر الناتج عن تلك العلاقة، فقد يرتقي المبدع بتلك العلاقة بفلسفته، أو بإضفاء سمة الصوفية على تلك العلاقة، فأهمية صورة المكان هي التي تحدد البعد الذاتي النفسي، وقد يذهب الروائي بعيدا بخياله إذا استخدم التهويم الأسطوري، فتضمحل العلاقات بين الأمكنة والشخوص لدرجة الانحلال والتماهي، فتطغى سمة الغموض المنشودة، وعليه فبقدر ما أبدع الكاتب في نصه متمثلاً ومسخراً كل مهاراته وأدواته الفنية، بقدر ما أبدع الناقد في تسخير أدواته التحليلية الموازية لفك طلاسمه، فالعلاقة متعدية بين الطرفين، فسمو النص وتعاليه يستوجب قارئاً مميزا بدرجة ناقد. لهذا يجب البحث في السبل الكفيلة التي ينتهجها الكاتب عن طريق التجديد والتجريب لإنتاج نص جميل يفتح شهية القارئ صوب النص.

و يسعى المبدع للتجديد من خلال بلورة مفهوم التجريب الذي يتنافى مع القديم ويهدمه لميلاد نص جديد و في هذا الصدد يرى عبد الملك مرتاض:" ولا يعني هذا إلا أن النص الأدبي لا قواعد له،وكما أن الإبداع الحقيقي إنما هو في رأينا للقواعد التقنية المتعارف عليها فإن النقد الحقيقي إنما هو بعض ذلك، ولكن تخريب المبدع لا يكون مؤذياً، وإنما هو تخريب يشبه عمل المهندس المعماري الذي يأمر بتهديم بناء قديم يشيد على أنقاضه تحفة رائعة "[١٨]، فالتجريب يمنح المبدع الحرية في استخدام الطرق والأساليب الكفيلة التجديد إلا أننا لا نستطيع إغفال الدور المهم لانتقاء الفضاء المناسب الذي تحيا فيه شخوص الحكاية، فقد كانت الصحراء بوصفها الفراغ الموحش في الواقع هي الفضاء الأنسب للتجريب، فالمبدع بخياله الخصيب يعمرها، بل يذهب بعيدا باستشراف المستقبل ليحول بواديها لحواضر، وهذا مالامسناه في رواية اعترافات أاسكرام[١٩] التي تحولت فيها تمنراست إلى تام سيتي. فمفهوم التجريب يعني البناء بعد الهدم حيث تكون عملية الهدم مدروسة وليست عشوائية أي بناء واقع متخيل جديد باللغة على أنقاض واقع متخيل قديم سابق، فتكون عملية هدم النص السابق مولدة لنص جديد يتجاوز النص الكلاسيكي من الناحية الجمالية.

لقد وجد المبدع ضالته في الصحراء فهي الفضاء الأرحب للتعبير لأنها تساهم في تشكيل عمق ثقافي وتعددي للإنسان الجزائري، فهي تلك الهوية الثقافية المنسية والمهمشة، وهي الذاكرة الموغلة في القدم، هي جزء لا يتجزأ من التاريخ الوطني، لم يلتفت لها المبدع بالرؤية التي يستحقها فضاءها الغني والملهم، فتناسها، أو بالأحرى غفل عنها، ليدرك سطوتها وروعتها في بحثه عن التجديد، فشكلت الملاذ لكل مبدع سعى لممارسة تجريبه، لهذا برزت عدة روايات جزائرية حديثة تبنى من خلالها كل مبدع إستراتجيته الخاصة لرسم تجريبه ليحصل في الأخير على عمل روائي مميز،فقد يعزف

على وتر التراث أو الأسطورة أو التاريخ حسب ما تقتضيه ظروف الكتابة الراهنة والمهارات الذاتية لكل فنان، ومهما اختلفت الطرق وتعددت فإن هاجس النتيجة واحد وهو الظفر على عمل فني مميز، وقد يعزف المبدعون على نفس الأوتار،لكن إبداعاتهم تتمايز فيما بينها،لأن الجمالية تكمن في كيفية التعامل مع تلك الروافد.

إن تكريس مفهوم التجريب في السرد الروائي كسبيل للتجديد، يجمع ليفرق ويهدم ليبني، فكل المبدعون يجتمعون حول هذا المفهوم ليتفرقوا بعد ذلك في طرق تناوله واستخدامه، وبهذا تتمايز الأعمال الإبداعية حسب مهارة الأداء، ثم أنهم في التفافهم حول المفهوم يتفقون على ضرورة هدم القديم لكنهم يختلفون في كيفية بناء الجديد. فالتجريب هو البحث عن صيغ جديدة تتحقق من خلالها متعة الكتابة الخلاقة وذلك بهدم القديم وإنشاء الجديد عن طريق الإقحام السلس لمعطيات الحضارة والثقافة من تراث وتاريخ، ولعل هذا ما استثمره المبدع الجزائري بتوظفيه للصحراء كفضاء يؤطر تجربته الروائية، فالصحراء تغذو فوق دلالتها المكانية والأسطورية، إطارا تاريخيا زمنيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام، الذي يجاوز البقعة المكانية بقاطنيها وتراثهم فيها إلى قيم دلالية وجمالية أسمى وأوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمته. فأدوات المبدع التجريبيه تنهل من المرجعيات، وآليات استثمارها بالتحويل والتحوير، والاقحام والإدماج، إذ يعكف المبدع على تجريب كل الطرق إلى درجة المشاكسة فيدمج هذا بذاك (الخيال مع الواقع)، فهو حينما يستلهم التراث يحاكي ويعارض في الآن ذاته. وفي جميع الأحوال فإن المبدع يجرب ليبدع نص جميل، حيث تتجدد وتتنوع الجمالية في كل نص سردي وليد.

ملامح التجريب الروائي في رواية الصحراء:

وظّف كتّاب الرواية الجزائرية الفضاء الصحراوي بوصفه الفضاء الجديد الذي يمنح الكاتب طاقات متجددة لتكريس مبدأ التجريب الروائي، فهذا الفضاء الذي تناساه الروائيين لفترة من الزمن حان الوقت لاستثماره من جديد برؤية مختلفة عن ما عهدناه في هذا الصدد يقول الباحث - عبد القادر بن سالم :" أما في الجزائر، وعلى الرغم من أن ثورة التحرير ما تزال ملهمة كتاب الرواية، فإننا نلفي عند بعض الكتاب ذلك الهاجس المستمر الذي يسعى إلى المغامرة حيث تكشف المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي عن انخراط عدد مهم من نصوصها في موكب التجريب، مع تفاوت درجات وعي كتابها بشروطه وآلياته لما يستثمرونه من أشكال وتقنيات بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة الناجمة عن تحولات المتأزمة التي مافتئت تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري من الاستقلال إلى الآن، وما نجم عنها من أحداث جعلت البحث عن أشكال تعبير جديدة يكون ضرورة نظر الجيل الجديد من كتاب الرواية الجزائرية."[٢٠] ، فولوج المبدعين الجزائريين فلك التجريب أمر مؤكد اقتضته ضرورة استحداث أشكال

تعبيرية قادرة على استيعاب تحولات الواقع الجزائري وتغيراته، ونتج عن ممارسة التجريب ميلاد أعمال إبداعية تتنوع حسب روافد التجريب المستخدمة في كل إبداع من جهة، وحسب المهارات الفردية لكل مبدع في استخدام التجريب ملهماً للتغيير والتجديد من جهة أخرى.

جسدت عدة أعمال جزائرية مفهوم التجريب في النصوص السردية مستغلة ما تمنحه الصحراء كفضاء مؤطر للخطاب السردي، فقد شكلت هاته الأخيرة مادة دسمة للنقد الجزائري والعربي، ويتأكد ذلك بشكل لافت للانتباه في العديد من الروايات الجزائرية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما كتبه الروائي لحبيب السائح في رواياته الأخيرة مثل "تلك المحبة".

وتسعى الرواية التجريبية إلى طرح شكل تعبيري سردي جديد يتلاءم ومعطيات الواقع الجديد الذي لا يستقر على حال معينة، لهذا فهي مضطرة إلى الظهور كل مرة في لبوس جديد يطرح علينا أسئلة جوهرية مغايرة، فالرواية لها موقفها الذي "يمتد بجذوره إلى آماد بعيدة، مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط جداً، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعاً من التعقيد والتجريد مسايراً في ذلك تطور مراحل نشوء الكتابة وارتقائها"[٢١]، تعبر الرواية عن مواقف الإنسان من الحياة،فكل موقف يناسبه ضرب معين من الكتابة،فالموقف البسيط تناسبه الكتابة البسيطة والموقف المعقد تناسبه الكتابة المعقدة وكلما زادت حدة التعقيد في الكتابة كلما ازدادت جمالية النص. والفضاء الصحراوي يمنح المبدع تللك الآفاق التجريبية بحكم طبيعته المتحولة، وتناقضاته الرهيبة، فضلا عن ثراءه التاريخي والأنثروبولوجي، فهو قبلة كل متأمل يطمح للتمعن في ملكوت الكون، فهو الملاذ والمفر، وهو عالم عجيب يعطيك سكينة وهدوءا، ووحشة وألفة، فهو بذلك يوفر ظروفا خاصة للمبدع لممارسة كتابة تعتقه من سلطة النموذج القديم، وتفتح له آفاقا جديدة لكتابة واعدة تسمو للتجديد الروائي.

تستدعي ممارسة طقوس الكتابة في الوضع الراهن مبدع مغامر ومعارض في الوقت ذاته، فهو "ينقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال،وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها"[٢٢]. يتضح من هذا الملفوظ الدور المهم الذي يلعبه المبدع في التأصيل والتأسيس للرواية التجريبية من خلال سعيه الحثيث في تجديد الخطاب السردي الروائي، وإن كان فعل التجريب قد مارسه كُتاب الرواية الجزائرية في مراحل سابقة ونشأت عنه اتجاهات للرواية الجزائرية، فإن فعل التجريب المعاصر يتخذ شكلاً آخر حيث تنفتح الرواية على الأجناس الأخرى فتصير الرواية أماً لكل الأجناس الأدبية، فنجد فيها الشعر والأسطورة والأمثال الشعبية، والخرافة، واللغات الأجنبية والفصحى والدارجة، فالكاتب له الحرية

المطلقة في إقحام ما يشاء إقحاماً سلساً ينهض بجمالية النص ولا يتنافى معها مع التزامه بقضايا المجتمع.وبذلك فهو يوازن بين ضرورة التأصيل وضرورة الجمالية الفنية.

لعل الرواية في الوقت الراهن تحاول التعبير عن مواقف معقدة جداً، فالحروب الأهلية، والاستبداد، والعنف، والإرهاب...كل هذه إشارات دالة على المناخ الاجتماعي القلق والمتوتر الذي يعيشه الإنسان والذي سينعكس لا محالة على الإبداع الروائي. إذا كان هذا هو الجو الاجتماعي الذي تنشط فيه التجربة الروائية، فإن الخطاب السردي التقليدي لن يفي بالغرض بحكم قواعده المتزمتة، لهذا وجب البحث عن ظروف أخرى تُمارس فيها الكتابة بكل حرية. بمعنى آخر يجب البحث عن البديل الذي يعتق المبدع ويحرره من سلطة النموذج القديم، وذلك ما لمسناه في الرواية الجزائرية التي اتخذت الصحراء فضاء مؤطرا لتجربتها الروائية. إذ عملت على استغلال التراث الصحراوي من خلال إعادة بعث المواد الحكائية الموروثة ثم تحويرها في البنية السردية بطريقة فنية تنم عن ذكاء ومهارة المبدع وقدرته على توليد الجمالية في المتن الروائي.إذ أن عملية الابتكار الفني تستوجب آليات معينة تشتغل داخل المتن الروائي، وذلك من خلال توظيف التراث بكل أشكاله الأدبية والتاريخية والدينية، إذ تعمل هذه الخامات اللغوية على تطعيم الرواية بطاقات لغوية متجددة تنصهر داخل المتن الروائي مع اللغة السردية وتتمازج لتشكل في الأخير خطاباً سردياً تتعدد وتتنوع جمالياته فنجد فيه اللغة الانزياحية وتنوع الصيغ في الخطاب الروائي وتعدد وتنوع الأصوات السردية .

ارتسمت ملامح التجريب على عدة روايات جزائرية انحازت للفضاء الصحراوي، فشكلت كل واحدة منها وجهاً جمالياً له سماته الخاصة، ففي كل مرة تطل علينا الرواية الجزائرية بلوحاتها الجميلة التي تنم عن مدى استيعاب المبدع الجزائري لهذه التقنية، فبعد قرابة العقدين سيعاود رشيد بوجدرة هذا التجريب بامتياز في روايته(تميمون)[٢٣]، بانتهاجه كتابة رواية السيرة الذاتية التي سبقته إليها الروائية مليكة مقدم[٢٤] في معظم رواياتها.

وتتوالى في الرواية الجزائرية الجديدة محاولات مماثلة شتى تتبنى الفضاء الصحراوي عند المبدع نفسه وعند غيره من المبدعين ليطل علينا هذا الشكل السردي بحلل جديدة متفاوتة الأناقة حيكت بمهارة فائقة من مبدعيها. فالكتابة الإبداعية عرفت نقلة نوعية لأنها صارت تبحث عن حساسية جديدة تلمس عمق العملية الابداعية، فهي بحاجة إلى تشريح الظاهرة الأدبية في عمومها وإجراء ما يشبه العمليات التجميلية التي تغير، ولا ترمم، فبزغ في الأفق ما يصطلح عليه بالحداثة، وما بعدها، فالمرحلة تطلبت تغييرا عميقا يتجلى في استحداث رؤية جديدة تتماشى مع التطور الحاصل في العالم، فبزغ تيار جديد يعنى بأدبية الأدب، ويسعى جاهدا للأخذ بالأسباب التي تمكن

الرواية الظفر بجماليات جديدة لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال ممارسة التجريب للحصول على روايات فنية بامتياز.

تعد الدينامية التحولية التي سبقت ظهور الرواية الجزائرية الجديدة مرحلة مهمة لبلورة وعي جديد بالبحث المستمر عن قواعد ،وأنظمة للأبنية، والأشكال، والأنساق التخيلية، والطرائق الكتابية، والموضوعات المستحدثة لابتكار بنية نصية جديدة تتميز عن بنية النص الكلاسيكي، فمرحلة البحث عن آليات جديدة هي مرحلة تأسيسية مهمة لـــ "حساسية جديدة" بنت أواصرها على " مبدأ التجريب" الذي يستدعي استحداث آليات وصيغ مغايرة للأنماط السائدة، فهذا التجديد يحتاج مبدعا جريئا يتمرد عن القديم ويتجاوزه ليبتكر عوالم متخيلة جديدة لم تتداولها الروايات السابقة، فالروائي يعيد صياغة تجاربه أو تجارب غيره، فيبني عوالم جديدة ويعمرها بالشخوص، وكأني به يبث الروح حتى تنضب رواياته بالحياة، وبهذا يبتكر عوالم متخيلة لم تداولها الروايات السابقة، فالتفرد الإبداعي يكمن في آليات كل مبدع في تحويل الواقع لخيال، والخيال لواقع، فالأمر الذي يجتمع فيه كل المبدعين هو سعة الاطلاع، بينما البصمة الإبداعية تتشكل في آليات الابتكار.

تعددت العوالم المتخيلة وتلونت في الرواية الجزائرية المعاصرة التي اتخذت الفضاء الصحراوي وعاء يلف مكوناتها السردية، فقد أبانت رواية الصحراء عن قدرة الروائي على تمثيل هذا الفضاء برؤية مستحدثة بإعادة توليف الخطاب الروائي على نحو مغاير يستمد الآليات و التقنيات الجديدة في سبيل القضاء على النمطية السائدة في الأشكال والمضامين التقليدية التي لم تصمد أمام التحولات التي مست المجتمع، والإنسان الجزائري فطوعت من أشكالها ومضامينها، بما يتناسب وهذه المستجدات والمتغيرات وبذلك، فلا يمكننا إنكار هذا الالتفات الواضح للفضاء الصحراوي في ظل المتغيرات الحاصلة في النظرة الجديدة للفن عموما، والرواية على وجه الخصوص، ويمكننا حصر جماليات الفضاء الصحراوي في ثلاثة عوالم وظفها المبدع الجزائري لرسم أبدع الصور للفضاء الصحراوي في الرواية الجزائرية.

٣/ الخصائص الفنية للفضاء الصحراوي في الرواية الجزائرية:

تعد الخاصية التي التف حولها أغلب الروائيين الجزائريين هي توظيف الصحراء بوصفها مكان ذو خصوصية لا محدودة فقد شكلت اتساعا وفراغا لا محدودين، إضافة إلى ذلك فهي المكان الذي يطبق فيه الصمت المطلق مما يبعث بالشعور بالخوف في المقيمين فيها، من هذا تأسست جمالية المكان الصحراوي في الرواية الجزائرية وفق نظام التناقض والتضاد، فهذا المبدأ تجلى بوضوح في رواية "تلك المحبة" للمبدع " لحبيب السائح"، إذ أظهر الروائي ذلك دون أن يغوص في سرد تفاصيل المكان، وكأني به يقدم خلاصة تجربة حياة في الصحراء: ((.... الحياة كلها صحراء، كما يقول الحكماء.

والمرأة هي الجمل الذي به يقطعها الرجل.)) فأبدت استغرابها: ((لم أكن أعلم هذا فهمس مقربا شفتيه من أذنها : ((عندما نختار نصبح ملزمين بأن نأخذ كل شيء أو نترك كل شيء، هكذا هي الصحراء ، صارمة في الخيارات الثنائية: أهل ووحشة. برد وحر. عصف وصمت. الله والتوه، لا شيء بينهما، الحقيقة والضلالة. لذا كانت الصحراء من أقسى الطبائع في الانتقاء، الصحراء تختبرك دون إشعار مسبق. فإن فشلت هزمتك. ولا أنيس لك فيها غير إمرأة)) [٢٥]

فالصحراء حسب هذا القول لغز ورمز بحكم فضائها الذي يلهب الخيال، ويدعو الإنسان للتأمل والتدبر في سرها وغموضها، وخياراتها الثنائية ، فهي مكان يقربك من الخالق، ويقربك من حقيقة هذا الكون، لهذا استند السارد على أقوال الحكماء الذين يرجحون العقل، وينطقون بالحكم بعد تدبر وإمعان.

تمكن الروائي من إبراز جماليات المكان الصحراوي دون الغوص في تفاصيل المكان، إذ أوحى له المكان بدلالات لا يصل إليها إلا الحكماء، بل إنه استفاد من الحكماء لمعرفة سر لغز الصحراء، فكان تخيله هنا مبني على جدلية الخلق النابع من المكان المتلون وبه، والمتأثر بسماته، فبقدر ما هو متوحش فهو ذي ألفة، وبقدر ما هو بارد فهو حار، وبقدر ما هو عاصف فهو صامت، ففيه نتوه لنصل إلى الحقيقة وهي الله هو خالق الكون، فكل شيء بقدر. ولعل الأجمل أن يصيغ الروائي كل هذه الدلالات في حوار بدى فيه أحد المحاورين (جولييت) متشغف لمعرفة حقيقة الصحراء التي خبلت العقول والقلوب.

هذا، تعد الثنائيات من أبرز الوسائل لإظهار جماليات الأمكنة في الرواية، فهي تجمع المتضادات، وهذا يكشفها ويجددها، أو يدخل الغموض والجلال والرهبة، وفي ذات الوقت يغمضها ويعومها، إنها الفراغ المراوغ الذي لا يمكن الإحاطة به وتثبيته وتحديده، بل إن الصحراء مكان ليس كالأمكنة ولذا فإن الفعاليات التي تقع فيه ليست كالفعاليات التي تقع في الأمكنة الأخرى، إن المكان يمنح الأحداث بعدا، ويخصصها ويميزها ويحتاط لها ويتداخل مع سماتها((تأمل عذرا أن يتحرر بصره بعيد، أين ينسكب هناك في مجاهل الضوء، في غياهب الصحراء، صحرائها التي تحن إليها، الصحراء المتمردة رمالها، صحراؤها التي ترتمي لتبسط سحرها على ربع القارة الإفريقية حيث كان أجددها الطوارق منذ آلاف السنين جزءا منها، من جنونها وصوابها، من هدأتها ويقظتها، من ثبات صخورها التي تنتصب منذ أزل ،غريبة الأشكال، عملاقة شاهقة، حتى لا تكاد تبدو أبدية، كانوا جزءا من سر تحرك الرمال وهشاشة كثبانها، يعرفونها كما يعرفون كفوف أيديهم، ويقرئونها كما يقرأون حروف التفينا، تتمرغ فوق حبيبات الرمل وتكلمها.))[٢٦]

وتعد الصحراء رمزا للموت والضياع والنهاية المحتومة، فهي حلقة لا يعرف لها أول من آخر، هي هذه الفضاءات التي هي الصحراء، فالصورة التي رسمها الروائي "عبد القادر بن سالم" في روايته " الخيل تموت واقفة....أو ما تبقى من ذاكرة قير" للواد وهو جزء من الفضاء الصحراوي لمنطقة قير يخضع للخيارات الثنائية الصارمة للصحراء((وباتت قير على خبر الفاجعة، ومن ثم، ظل الواد رمزا للحياة وللموت في آن، يحبه الناس ويبغضونه، عطوف كأب مرهف الإحساس، حين يهبهم الخصب والنماء، ويحول أرضهم إلى جنة خضراء تتعانق فيه سنبل القمح والشعير على مد البصر، وجبار حين يهيج، فيحول السهل إلى رماد.))[٢٧].

تتعدد وتتلون صور الصحراء في الرواية الجزائرية، فها هي في مشهد مغري تتلبس الجمال بخيوط ذهبية لامعة تصنع أجمل حالاتها الشمس حين تشرق أو تغرب، فيجتمع الناس من كل حدب وصوب لرؤية ذلك المنظر الاستثنائي الذي اختصت به أسكرام دون سواها، هكذا يصور الروائي عز الدين ميهوبي في روايته اعترافات أسكرام تهافت السياح على منطقة أسكرام قائلا: " أسكرام يفد إليها السياح من كل أنحاء العالم. يقولون إنهم يقصدونها لأجل أن يعيشوا أفضل لحظة لشروق الشمس وغروبها. يأتون بالآلاف من أجل تلك اللحظة الفارقة بين موعدين زمنيين. يأتون من أوروبا وأمريكا وروسيا واليابان وأستراليا، ويأتون أيضا من البلاد العربية."[٢٨] ، هكذا تبرز صورة الصحراء في مشهد عذري بريئ ينضح بالجمال والإغراء في لحظات، كما أنه قد يتلاشى في لحظات، فهذه الصور الجمالية الزئبقية لأمكنة الصحراء تحفز الفكر، وتلهب الخيال، فتتفجر ينابيع الإبداع بإلهام صحراوي منقطع النظير.

لقد حضر العالم الصحراوي حضورا مميزا في الرواية الجزائرية، فقد نالت الصحراء وعوالمها وبيئاتها حيزا مهما عند الروائيين الذين اتخذوها فضاء لتأطير تجربتهم الإبداعية، فقد تجلت الصحراء كمكون جمالي في الرواية الجزائرية المعاصرة، فقد غدت الصحراء مشروعا جديداً للرواية التجريبية يطرح نفسه بديلا عن السائد المكرس ثائراً بوعي جمالي انطلاقا من التجريب الذي يؤسس مفهومه على الإبداع، وتجاوز الممكن المتاح والسائد الجاهز ، فكل ما تجاوزه الإنسان كان في زمنه يعدّ مغامرة وتجريبا، على هذا الأساس تمكن المبدع الجزائري من خلال التجريب الروائي التأصيل لإبداعاته بإحياء الثراث الهائل للصحراء الجزائرية، والتجديد من خلال تحميل هذا الفضاء طاقات تعبيرية مستحدثة بواسطة التخييل، والإبهام والغموض والترميز.

١ـ ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ،ولم تتداولها السرديات السابقة خلقت منطقها الداخلي و بلورت جمالياتها الخاصة، فقد كشفت بل فجرت الرواية

مكنونات ظلت غائبة عن المتلقي، حيث تمكن المبدع الجزائري من رصد حيوات سابقة بطريقة بديعة عن طريق تقصي الحقائق التاريخية، والقصص التراثية.

٢ ـ توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي انطلاقا من استفادة الرواية بالقوالب الفنية لأنواع فنية أخرى، فلم تستثن أي فن، موسيقى، رسم، مسرح، دراما.....وغيرها .

٣ ـ اكتشاف مستويات لغوية التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع ، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات ، أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.

خاتمة:

أصبح النزوع نحو توظيف الفضاء في الرواية العربية عامّة والرواية الجزائرية على وجه الخصوص تحولاً مسّ عمق الظاهرة الأدبية، بحكم أنّ " التجريب قرين الإبداع، لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، الأمر الذي يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح."[٢٩] ، فالرغبة الجامحة في التجديد تستدعي إعلان القطيعة مع ملامح الكتابة ضمن قوالب جاهزة في أجواء التيار التقليدي لحلحلة الفن الروائي نحو تيار حداثي ينبذ الثبات ويحبذ الحركية ليساير عالما يتغير بسرعة فائقة، لهذا التحول في بنية الرواية وتقنياتها وأشكالها السردية بات أمراً ملحاً لا مفر منه.

الهوامش:

١ ابن منظور، لسان العرب، ط١، ج٨، ص ١٨، مادة (بَقَعَ).
٢ المرجع نفسه، ج٥، ص ٣٤١-٢٤٢، مادة (حَوَزَ).
٣ ابن منظور،لسان العرب، ج١٤، ص ٣١٠، مادة (خلا).
٤ المرجع نفسه، ج٨، ص ٤٤٤-٤٤٥، مادة (فَرَغَ).
٥ينظر:المرجع نفسه، ج١١، ص ١١٩-١٢٠مادة (جلل)وإبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط،ج١،ص١٣١،مادة(جلّ).
٦ ابن منظور، لسان العرب، ج١٥، ص ٢٩١-٢٩٢، مادة (الملا) وينظر:الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج٤، ص ٣٩٤، مادة(الملا).
٧ ينظر:ابن منظور ، لسا العرب، ج١١، ص ١٦٣-١٦٥، مادة (حَلَلَ)، و ينظر:الفيروزآبادي ،القاموس المحيط، ج٣،ص ٣٧٠-٣٧١،مادة(حلّ).
٨يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، ج٨، ص ٣٩٦-٣٩٩، مادة (وضع) وابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج٦، ص ١١٧، مادة(وَضَعَ).
٩ ابن منظور، لسان العرب، ج٨، ص ٤٠٣ - ٤٠٤، مادة (وَقَعَ).
١٠المرجع نفسه، ج١٥، ص ١٥٧ – ١٥٨، مادة (فضا).
١١ المرجع نفسه، ج١٥، ص ١٥٧ - ١٥٨.
١٢ ينظر:حمدان بن ناصر الدخيل، أثر الصحراء في نشأة الشعر العربي وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الثاني،العدد٢٣،ص ٠٣.
١٣ الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الديوان، ص ١٧.
(*) البرد: الثوب المخطط، ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج١، ص ٢٨٦، مادة (البرد).
(*) لسدير: أرض باليمن تنسب إلى البرود. المرجع نفسه، ج٢، ص ٤٦، مادة (السدر).
(*) مشاربها: جمع مشرب، وهو موضع الماء الذي يشرب منه، المرجع نفسه، ج١، ص ٨٩، مادة (الشرب).
(*) داثرات: قدمت كتداثر الثوب فهن مطموسات، ينظر: المرجع نفسه، ج٢، ص ٢٨، مادة (الدثر).
(*) أجن: مفردها آجن وهو الماء المتغير الطعم واللون، ينظر: المرجع نفسه، ج٤، ص ١٩٦، مادة (الآجن).

١٤ صلاح صالح، دراسة المكان الروائي في قساد الأمكنة، فصول، العدد٠٣، مجلد١٢، ١٩٩٣م،ص٢٥٥.
١٥عثمان الميلودي، العوالم التخييلية في روايات الكوني ،ص ١٣٧
١٦سليمان قوراري، تجليات عالم الصحراء في النص الجزائري، مملكة الزيوان، أنموذجاً. الأنترنت.
١٧حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النصي،ص١٢٧.
١٨عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، ص٠٥.
١٩عزالدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، جمعية البيت للثقافة والفنون،الجزائر، ٢٠٠٨م.
٢٠عبد القادر بن سالم، بنية في النص الروائي المغاربي الجديد ،ص٨٠.
٢١محمد المعتصم، الخطاب الروائي والقضايا الكبرى(النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة)، ،ص٦٦.
٢٢هناء عبد الفتاح ،أصول التجريب في المسرح المعاصر،النظرية والتطبيق، مجلة فصول، المجلد ١٤ ، العدد ، ص ٣٩.
٢٣رشيد بوجدرة، رواية تميمون، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، ١٩٩٤، الجزائر.
٢٤مليكة مقدم كاتبة جزائرية مقمة بفرنس،تكتب باللغة الفرنسية من مواليد ٠٥ أكتوبر ١٩٤٥م.من مؤلفاتها الممنوعة، أدين لكل شيء بالنسيان.
٢٥لحبيب السائح رواية تلك المحبة، ص١٦٥.
٢٦ربيعة جلطي، رواية نادي الصنوبر، ص١١٧.
٢٧عبد القادر بن سالم، الخيل تموت واقفة، ص١٣.
٢٨عزالدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، ص ١٠٤
٢٩صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص٠٣.

المصادر و المراجع:

-ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر.
-ابن منظور، لسان العرب، ط١، دار صادر، بيروت.
-إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر.
- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الديوان، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، المطبعة النموذجية، القاهرة.

-حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النصي، ط١، دار الأمان، الرباط، المغرب، ٢٠٠٩م.
- حمدان بن ناصر الدخيل، أثر الصحراء في نشأة الشعر العربي وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الثاني، مجلة جامعة أم القرى،مكة المكرمة، السعودية، ديسمبر ٢٠٠١م، العدد ٢٣.
- ربيعة جلطي، رواية نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٢م.
-رشيد بوجدرة، رواية تميمون، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، ١٩٩٤م.
-سليمان قوراري، تجليات عالم الصحراء في النص الجزائري، مملكة الزيوان، أنموذجاً. موقع الأنترنت.
-عثمان الميلودي، العوالم التخييلية في روايات الكوني ،ط١ ،الناية للنشر والتوزيع – محاكاة للنشر والتوزيع – الشركة الجزائرية السورية لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،٢٠١٣م.
-عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
-عزالدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، جمعية البيت للثقافة والفنون،الجزائر.
-عبد القادر بن سالم،بنية في النص الروائي المغاربي الجديد،،ط١، منشورات ضفاق والاختلاف المجلد ١، ٢٠١٣م.
- عبد القادر بن سالم، الخيل تموت واقفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٤م.
- صلاح صالح، دراسة المكان الروائي في قساد الأمكنة، فصول، مجلد١٢،عدد٠٣، ١٩٩٣م.
- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ، ط١،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة.
-الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت.
- لحبيب السائح رواية تلك المحبة، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر،٢٠٠٢ م.
٢٩محمد المعتصم، الخطاب الروائي والقضايا الكبرى(النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩١م.
-هناء عبد الفتاح ،أصول التجريب في المسرح المعاصر،النظرية والتطبيق، مجلة فصول ، المجلد ١٤ ، العدد الأول ، ربيع ١٩٩٥ م.

ثورةُ الشّكِّ الأدبيّ عند "طه حسين" من خلال كتابه: "في الشعر الجاهلي"

The revolution of literary skepticism among Taha Hussein through his book: In Pre-Islamic Poetry

اعداد

أ.د/ علاوة كوسة

كلية الآداب واللغات، جامعة بريكة/ الجزائر

Doi: 10.12816/mdad.2021.152302

الاستلام: ٢٠٢٠/١٢/٢٢ القبول: ٢٠٢١/١/١٥

المستخلص :

نتناول في هذا المقال قضيةَ "الشّك الأدبيّ" عند طه حسين من خلال كتابه"في الشّعر الجاهلي"، الذي أثار جدلا واسعا في الساحة النقدية العربية، حيث سنتوقف عند أسس مقاربات طه حسين للتراث الشعري العربي،ومبرراتِ هذا الشّك، والمسائلِ والقضايا المعتمد عليها في ذلك.

الكلمات المفتاحية : الشكّ الأدبي ؛ في الشعر الجاهلي؛ طه حسين.

Abstract:

In this article, we discuss the issue of "literary doubt" in Taha Hussein's "In the Pre-Islamic Poetry"("fi alsh¡er aljahli"), which raised a great debate in the Arab critical circles. The article will shed light on the bases of Taha Hussein's approaches to the Arab poetic heritage, and the reasons for this doubt in addition to the issues and questions on which it is founded.

Key words: literary skepticism; In pre-Islamic poetry; Taha Hussien .

مقدمة:

فَتَح طه حسين نقاشا واسعا في الساحة النقدية العربية والغربية من خلال كتابه -في الشعر الجاهلي –الذي ثار فيه على السائد في قراءة وتلقي النصّ الشّعري القديم بوصفه مقدَّسا ومتنزّها عن كل قراءة وتأويل،ووصل به الحد من خلال هذا المنجز

النقدي إلى الشك في كثير من مكونات هذا الخطاب الشعري ومنتجيه أيضا،وكان طه حسين ينظر إلى هذا الشك في الشعر الجاهلي بوصفه طريقا إلى التنوير،وادعى من خلاله أنه لا يجب أن ننظر إلى أقوال القدامى النقدية في هذه المنجزات الشعرية نظرةَ تقديس،لأنّ الكثير من هذه الآراء في الأدب وتاريخِه تحتاج إلى مراجعات وبحث عميق.

إشكاليات مفتاحية:

- ما أسباب هذه الثورة على كتاب نقدي تناول التراث الشعري الجاهلي بشيء من النقد والمجابهة؟
- ماسياقات هذه الثورة التشكيكية المفاجئة التي أثارها طه حسين في هذا الكتاب؟
- فيمَ شكك المؤلف،وما أدواته ومنهجه ومبرراته وأسلحته النقدية في هذه الثورة؟
- هل يعد هذا المبدأ التشكيكي شكلا جديدا من أشكال البحث في تاريخ الشعر العربي القديم؟
- ما استراتيجيات طه حسين في إعادة قراءة هذا المنتَج الشعري؟
- هل كانت هذه الثورة على الشعر الجاهلي مبنية على أسس علمية ومنطلقات معرفية واضحة؟
- كيف تلقت الساحة الأدبية والنقدية هذا الكتاب:"في الشعر الجاهلي"وكيف كانت الردود عليه؟

١- التراث الأدبي واستراتيجيات المقاربة والتأويل:

إذا كان التراثُ الأدبي كنزا معرفيا ،و جملةً من الذخائر الفنيّة التي تحفظ ذاكرتَنا ، وتحقّق لنا كثيرا من الكفايات الإنسانية والاكتفاءَ الجماليَّ الذي نعيش به ومن أجله ، فإنّ التعاملَ مع هذا التراث بأدوات معاصرة يظل الأمْرَ الأخطرَ على الإطلاق، لأنه لن يتمكن من إعادة فتح خزائنه إلا مَن يمتلك منظومةً من الأدوات القرائية والإجراءات التأويلية الحادة والصارمة والدقيقة،كي لا نقتل هذا المستعادَ في أول خلوة نقدية به،وذلك نظرا للقيمة الكبيرة لهذا التراث من جهة، ولقيمة ماننتجه من إعادة قراءتنا للتراث بأدوات العصر النقدية،و"يشكل التراث بكلياته المادية والمعنوية حضورا دلاليا وكينونيا في الوعي النقدي والفلسفي الحديث، ولعل ما يميز حضوره هذا هو نوعية الأسئلة التي يثيرها بوصفه معطى حضاريا كليا" [١]،ويتميز التراث أيضا بنوعية الأسئلة التي نطرحها عليه،واستراتيجيتنا النقدية في ذلكن من اجل فكّ كثير من مغاليقه،وإضاءة كثير من مساحاته المظلمة،الغامضة.

بالعودة إلى بعض المطارحات النقدية المعاصرة للتراث الأدبي العربي، استوقفتنا إحدى القراءات المثيرة للجدل النقدي والفكري والديني أيضا،ويتعلق الأمر بثورة الشك التي هزت بيتَ الشعرية العربية الجاهلية،والتي كان بطلها طه حسين ،من خلال كتابه "في الشعر الجاهلي" حيث أعلن الشكّ الصريح في وجود شعر جاهلي

أصلا، وراح يورد المبررات في سياقات مختلفة ويزرع الشك في جغرافيا القصائد الجاهلية وتاريخ المعلقات بالخصوص، من نواحي فنية وموضوعاتية تعدت حدود المسكوت عنه،وتحدت مسلمات عمّرت لآلاف السنين في الذهنية العربية التي تقدس هذا الشعرَ الجاهليَّ أيما تقديس.

إننا إذ نتصفح كتابَ طه حسين "في الشعر الجاهلي" تستوقفنا عبارات توحي بإيمان نقدي راسخ عند طه مفاده أن ما سيتضمنه الكتاب إنما هو بحث جديد ومقاربة متفردة في تراث أدبي ظلّ مقدسا مهيبا غير متاح للقراءة والتأويل،ومن ذلك ما قاله في صدارة كتابه:"هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديدٌ لم يألفه الناس عندنا من قبل،وأكاد أثق أن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه، وأن فريقا آخر سيزْورون عنه ازورارا،ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث أو بعبارة أصح أريد أن أقيده فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابي في الجامعة"[٢]،كما لم يخْفِ المؤلفُ توقعه لردود الأفعال التي ستتشكل بعد اطلاع القراء على ما يتضمنه هذا الكتاب وهذا البحثُ فافتتح تقديم بحثه بعبارات دالة على ذلك ومنها":وأكاد أثق بأن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه" وفعلا هذا مالقاه الكتاب المثير للجدل "في الشعر الجاهلي" عندما نشره في عام ١٩٢٦ وكأنه كان يتوقع أن تثور ثائرة الأزهر على الكتاب،قاضى عدد من علماء الأزهر طه حسين إلا أن المحكمة برأته لعدم ثبوت أن رأيه قصد به الإساءة المتعمدة للدين وللقرآن" [٣]

بدا طه حسين مقتنعا بحثه تمام القناعة وبمنهجه في البحث أيضا، وبالنتائج التي توصل إليها،مؤكدا انه خاض مجال ظل مسكوتا عنه، وبأنه فتح صفحات جديدة في الأدب العربي،"ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعا ما أعرف أني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي" [٤]، معتبرا أن منطلقاته الشكّية كانت تهدف إلى قراءات تنويرية منتجة،وليست مجرد طعنات في جسد شعري ظل حيّا محنّطا،"وانأ مطمئن أن هذا البحث وإن أسخط قوما وشق على آخرين،فسيرضي الطائفة القليلة من المستنيرين،الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذخر الأدب الجديد" [٥]

كما يرى طه أن بحثه هذا كان خيارا علميا في تناول التراث الشعري،كي لا يبقى القارئ العربي في منطقة وسطى بين تناول هذا التراث بجد أو تقبله كما هو،إذ "نحن بين اثنين: إما أن نقبل في الأدب وتاريخه ماقاله القدماء،لانتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذي لا يخلو منه كل بحث والذي يتيح لنا أن نقول:أخطأ الأصمعي،أو أصاب ووفق أبو عبيدة، أو لم يوفق، واهتدى الكسائي أو ضل الطريق،وإما نضع علم المتقدمين كله موضع البحث،لقد أنسيت،فلست أريد آن أقول البحث وغنما أريد أن أقول الشك" [٦]

٢- مبررات الشك عند طه حسين:

قبل أن يخوض طه حسين في بحثه راح يبرر لطريقته في تناول هذا التراث الشعري بمنهجه الشكي،ويؤسس لطروحاته من منطلقات جمالية في استكناه هذا التراث، ميالا إلى القراءة الحداثية له ، بعيدا عن قبول كل المسلمات النقدية التي قيلت في الشعر الجاهلي، معرجا على مَذهبين نقديين لهذا التراث،ويقصد مذهب القدامى ومذهب المحدثين،حيث"الفرق بين هذين المذهبين في البحث عظيم،فهو الفرق بين الإيمان الذي يبعث على الاطمئنان والرضا، والشك الذي يبعث على القلق والاضطراب،وينتهي في الكثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود" [٧]،ويستعرض طه مرتكزات أصحاب النظرة القديمة للشعر ويبدي عليهم بعض المآخذ في قوله:"فأما أنصار القديم فالطريق أمامهم واضحة،معبدة،والأمر عليهم سهل يسير،أليس قد أجمع القدماء من علماء الأمصار في العراق والشام وفارس ومصر والأندلس على أن طائفة كثيرة من الشعراء قد عاشت قبل الإسلام وقالت كثيرا من الشعر؟أليس قد اجمع هؤلاء العلماء أنفسهم على أن لهؤلاء الشعراء أسماء معروفة محفوظة مضبوطة تتناقلها الناس ولايكادون يختلفون فيها؟ أليس قد اجمع هؤلاء العلماء على أن لهؤلاء الشعراء مقدار من القصائد والمقطوعات حفظه عنهم رواتهم وتناقله عنهم الناس حتى جاء عصر التدوين فدون في الكتب وبقي منه ماشاء الله أن يبقى لأيامنا"،ويرد عليهم بجملة من الآراء والرؤى:" وإذا كان العلماء قد اجمعوا على كل هذا فرووا لنا أسماء الشعراء وضبطوها ونقلوا إلينا آثار الشعراء وفسروها فلم يبق إلا أن نأخذ عنهم ماقالوا راضين به مطمئنين إليه ، فإذا لم يكن لأحدنا بدّ من أن يبحث وينقد ويحقق فهو هذا دون أن يجاوز مذهب أنصار القديم" [٩]،ويستعرض في رده على أصحاب النظرة القديمة في تناول الشعر بعرض أراء أنصار النظرة الجديدة لهذا الموروث:"أما أنصار الجديد فالطريق أمامهم معوجة ملتوية،تقوم فيها عقاب لا تكاد تحصى وهم لا يكادون يمضون إلا غي أناة وريثٍ، هما إلى البطء أقرب منهما إلى السرعة،ذلك أنهم لا يأخذون أنفسهم بإيمان ولا اطمئنان أو هم لم يرزقوا هذا الإيمان،والاطمئنان فقد خلق الله لهم عقولا تجد من الشك لذة وفي القلق والاضطراب رضا وهم لا يريدون أن يخطوا في تاريخ الأدب خطوة حتى يتبنوا موضعها ،وسواء عليهم وافقوا القدماءَ وأنصارَ القديم أم كان بينهم وبينهم أشد الخلاف، هم لا يطمئنون إلى ماقال القدماء وإنما يلقون بالتحفظ والشك" [١٠]

يبدو التحريض النقدي واضحا في مقدمة الكتاب، حيث لا يكتفي المؤلف بعرض رؤية المحدثين إلى التراث الشعري الجاهلي،بل يشجعهم على إعادة الخوض فيه دون الإيمان بمسلمات النقاد القدامى الذين تناولوه بتقديس زائد،و"لعل أشد مايملكهم الشك حين يجدون من القدماء ثقة واطمئنانا ،هم يريدون أن يدرسوا مسالة الشعر الجاهلي،فيتجاهلون إجماعَ القدماء على ما أجمعوا عليه،ويتساءلون :أهناك شعر

جاهلي؟فإن كان هناك شعر جاهلي،فما السبيل إلى معرفته؟وماهو؟وما مقداره؟وبمَ يمتاز من غيره؟ ويمضون في طائفة من الأسئلة يحتاج حلها إلى رويّة وأناة،وإلى جهود الجماعات العلمية لا إلى جهود الأفراد" [١١]، وينتقد طه حسين أيضا الباحثين الجاهلين بتاريخ العرب، ويرى أنه لا بد للباحث في الشعرية العربية القديمة ان يكون عارفا بكل السياقات المحيطة بهذا النص الشعري القديم، لأنها أوجدته وأثرت فيه وفيه من محمولاتها الكثير،إذْ "هم لا يعرفون أن العرب ينقسمون إلى باقية وبائدة،وعاربة ومستعربة،ولا أن لأولئك من جرهم وهؤلاء من ولد إسماعيل،ولا أنّ امرأ القيس وطرفة وابن كلثوم قالوا هذه المطولات، ولكنهم يعرفون أن القدماء كانوا يرون ذلك،ويريدون أن يستبينوا أكان القدماء مصيبين أم مخطئين؟"[١٢]

٣-الحصانة الفنية في ثورة الشّك عند طه:

يتحصن طه حسين في ثورة شكه بحصون فنية بريئة خالصة كما يبدي للقارئ أولَ مرة "وأول شيء أفاجئك به في هذا الحديث هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي،وألححت في الشك أو قل ألح علي الشك،فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقينا فهو أقرب من اليقين،ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهليةفي شيء وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام،فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين" [١٣]،ويتضح من هذه الأحكام أنه لم يجد الروحَ الجاهلية مبثوثة في متون الشعر الجاهلي،وأنها كانت أقربَ إلى الروح الإسلامية منها إلى روح العصر الجاهلي من حيثُ أهواؤها وعواطفها ،ومن ثمة كانت انطلاقة طه الشكية في هذا الصرح الشعري العريق،منتهجا الشكّ الديكارتي،" في هذا الكتاب طبق طه حسين على الشعر الجاهلي المنهج الفلسفي- منهج الشك –الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء،وخلص إلى استنتاجاته وتحليلاته أن الشعر الجاهلي منحول – أي لاينتمي لقائله- وأنه كتب بعد الإسلام ونسب لشعراء ماقبل الإسلام،وبفضل هذا المنهج وصل إلى نتيجة منطقية زعزعت اليقين الذي كان يحوم حول الشعر الجاهلي" [١٤]

لا يخفى على قارئ كتاب طه "في الشعر الجاهلي"،الشك في الصورة الأدبية للأدب الجاهلي،وهو مرتكز فني آخر جعله طه مدخلا إلى بواطن هذا التراث لحاجة في نقده وبحثه،فيقول: "وأكاد لا أشك في أن ماتبقى من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدا، لايمثل شيئا ولايدل على شيء ولاينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي،وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية،ولكنني مع ذلك لا أتردد في إثباتها وإذاعتها،ولا أضعف على أن أعلن إليك وإلى غيرك من القراء أن ماتقرؤه على أنه شعر امرئ أو طرفة أو ابن كلثوم، أو عنترة ليس من هؤلاء الناس في شيء وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاف الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصّاص أو

اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين"[١٥]،ويتعدى شكه الصورة الأدبية لهذا الشعر، إلى الطعن في كل من يعتمد على هذا التراث الشعري في توصيف الصورة الأدبية الحقيقية الصحيحة لهذا العصر.

يطرح طه حسين أيضا في مقدمة هذا الكتاب بدائل أخرى للتعرف على الحياة في العصر الجاهلي بعدما نفى عن الشعر مقدرته على ذلك بحكم انتحاله وزيفه، ومن هذه البدائل والأدلة المتاحة للتعرف على الحياة في العصر الجاهلي،القرآن،التاريخ أمِ الأسطورة؟

إذ"نستطيع أن نتصوره تصورا واضحا قويا صحيحا،ولكن بشرط ألا تعتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية، والتاريخ والأساطير من ناحيةأخرى"[١٦]

٤-المسائل التي اعتمدها طه في تبرير نظرية الشك:

تطرق طه حسين في هذا الكتاب إلى مباحث سياقية محيطة ببيئة الشعر الجاهلي ومنها:

أ- الفرس والشام والعراق ومصر بعد الفتح وعلاقتها باللغة.

ب- نشأة العلوم الدينية واللغوية وعلاقتها بالأدب واللغة.

ج- اليهود في بلاد العرب قبل الإسلام وبعده وعلاقة اليهود بالأدب العربي.

د- المسيحية وانتشارها في بلاد العرب قبل الإسلام وتأثيرها في حياة العرب العقلية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية وعلاقة كل هذا بالأدب.

ه- مؤثرات سياسية خارجية عملت في حياة العرب قبل الإسلام وأثرت في الأدب العربي هذه المباحث الخمسة تنتهي كلها إلى تلك النظرية التي قدمها وهي أن كثرة الشعر الجاهلي ليست شعرا جاهليا.

ويقول عن هذه المباحث:

"لن أقف عند هذه المباحث لأنني أقف عندها فيما بيني وبين نفسي ،بل جاوزتها واري دان أجاوزها معك إلى نحو آخر من البحث أظنه أقوى دلالة وأنهض حجة من المباحث الماضية كلها،ذلك هو المبحث الفني واللغوي، فسينتهي بنا هذا المبحث إلى أن هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين،لايمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن" [١٧]

وبعد عرضه لهذه المباحث السياقية حول الشعر الجاهلي راح يخوض في المنهج الديكارتي المشكاك،" والواقع أن استيعابنا للتراث يستدعي تحديد الرؤية والمنهج اللذين يتحدد في ضوئهما علاقتنا بهذا التراث ووعينا له وفهمنا إياه"[١٨]،و" في هذا الكتاب طبق طه حسين على الشعر الجاهلي المنهج الفلسفي- منهج الشك –الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء،وخلص إلى استنتاجاته وتحليلاته ان الشعر الجاهلي منحول (أي لاينتمي لقائله) وأنه كتب بعد الإسلام ونسب لشعراء ماقبل الإسلام،وبفضل هذا

المنهج وصل إلى نتيجة منطقية زعزعت اليقين الذي كان يحوم حول الشعر الجاهلي" [١٩]،ولم يخفِ طه تأثره بهذا المنهج وبصاحبه،ورأى فيه المنهج الأنسب لتناول هذا التراث الشعري الزاخر،"سأسألك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولونه من العلم والفلسفة،أريد أن اصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه(ديكارت)للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شكل كان يعلمه من قبل أن يستقبل موضوع بحثه،خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما" [٢٠].

٥- تطبيق المنهج الديكارتي/الخلاص من المقومات :

يرى طه في منهج الشك الديكارتي خلاصا من كثير من المعيقات لروح البحث العلمي ونقد الشعر الجاهلي بصيغ منتِجة للمعرفة والحقيقة، ومن هذه القيم التي يرى ضرورة التخلص منها وولوج البحث دون قيودها : وهم القومية و سلطة الدين و وحدود التاريخ،وكل الأحكام المسبقة التي توجه البحث وتعرقل النقد العلمي الجاد،"ولنتقبل هذا الأدب وتاريخَه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل،وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضا، نعم يجب أن نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه،أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين،يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح" [٢١]،كما أنّ إلغاء الدين والقومية منهج شكي بامتياز في نظر طه حسين،"إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف(...)وهل فعل العلماء غير هذا وهل أفسد علم القدماء شيء غير هذا"[٢٢]،وذلك -حسب رأيه –لأن المسلمين بحاثة لايمتون إلى العلم بصلة وأعماهم دينهم عن الولوج إلى جواهر الأشياء بروح علمية تجعلهم قريبين من ألباب النصوص المدروسة والقضايا المطروحة للنقاش،إذ"كان قدماء المسلمين مخلصين في حب الإسلام فأخضعوا كل شيء لهذا الإسلام وحبهم إياه،ولم يعرضوا لمبحث علمي ولا لفصل من فصول الأدب أو لون من ألوان الفن إلا من حيث إنه يؤيد الإسلام ويعزه ويعلي كلمته،فما لاءم مذهبهم هذا أخذوه، وما نافره انصرفوا عنه انصرافا" [٢٣]

لقد أودى المنهج الديكارتي المشكاكُ بطه حسين إلى الشك في الشعر الجاهلي وفي كل السياقات المحيطة به، وورطه في بعض القضايا الموازية له والمصاحبة سواء من قريب أو بعيد، فراح يستعمل هذا المنهج معولا لهدم وتغييب كثير مما كان يرى الأوائل بقدسيتها كالتاريخ والدين والقومية الجارفة،وهو ما يكشف ربما لأن طه لم يكن متحكما في أصول المنهج وإجراءاته،لأن أسلوب الشك"وهو أسلوب ماكر من أساليب الغزو الثقافي أريد به إدارة الأبحاث الأدبية والعلمية والتاريخية في دائرة الأبحاث الإدارية،

والتشكيك والتهكم والسخرية،بحيث يرى القارئُ انه إزاء جو مغرق في الاستهانة والاحتقار،لكل ما يتناوله" [٢٤]،خاصة عندما تعلق الأمر بالأمور العقدية،ومن ذلك ما تحدث عنه"أنور الجنيدي" وما أورده من أقوال لطه حسين في هذا الكتاب"يقول الدكتور طه حسين في بحث له العبارة التالية"أخضعت للشك (دون أن أمس الدين) بعضَ المعتقدات التي ورد ذكرها في القرآن وأحاديث الرسول'.،أي أسلوب في المكر والتضليل أبعد من هذا حين يعترف بأنه أخضع بعض المعتقدات التي ورد ذكرها في القرآن للشك؟ وكيف انه حين فعل ذلك لم يمس الدين الذي هو مصدر الاعتقاد، والذي هو منطلق كل ما ورد في القرآن[٢٥]، ولامبرر لهذا التطرف النقدي في طابعه الشكي عند طه حسين سوى تأثره الأعمى بديكارت، ونشعر بهذا التماهي للمؤلف في إعلانه المنهجَ الديكارتيَّ الأجدر والأحق بالدراسات المعاصرة في كل الميادين،"فأنت ترى أن منهج ديكارت هذا ليس خصبا في العلم والفلسفة والأدب فحسب،وإنما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضا"[٢٦]ولم يتوانَ 'أنور الجنيدي' في الرد على هذا العمى المنهجي لطه حسين،فراح يحكم على المنهج الديكارتي في استعماله السيء للمؤلف، واصدر حكمه القاسي عليه ،"قد حاول الدكتور طه حسين أن يعتمد على ما أسماه مذهب ديكارت في إشاعة هذا الأسلوب، ولكن يبدو انه لم يكن يصدر عن أساس علمي أصيل، وإنما هي محاولة مظهرية خادعة،لخلق أرضية لإثارة الشبهات، حول كل القيم والعقائد والمفاهيم،التي يقوم عليها الأدب العربي،بل الفكر الإسلامي نفسه،وقد ركز الدكتور طه في اعتماد ما أسماه مذهب ديكارت على اعتقاد أن أحدا لن يناقشه في هذه الآراء" [٢٧]،كما أورد أنور الجنيدي بعض آراء المعاصرين لطه حسين ممن رأوه الناقد المارق المتطرف الهادم للتراث الشعري الجاهلي ومن هؤلاء:

أ-رأي عمر فروخ في شك طه حسين:

"إن من أبرز معالم أدبه تردده بين المفهوم وغير المفهوم والمنحول والثابت، والممكن وغير الممكن، ولم تره في كتاب إلا داعية للشك ولا في مقالة إلا آخذا بالظن، لم يثبت في حياته شيئا، بل كان ينفي مايثبت نفسه بنفسه وهو يكتب(لعل.ربما) ويقول رأيه على التأويل والدوران والتغيير" [٢٨]

ب-رأي العقاد:

"هناك النقيضة الظاهرة في أسلوبه بين الحزم والتشكيك،إن أخصب ألفاظ للشك، في كلامه من أمثال:ازعم،قد أزعم، ولعله يكون، ولعله لا يكون،ربما ضحكتن ربما بكيت،وتحسبه في الشك لا يستقر على شيء" [٢٩]

وهما رأيان حادان صارمان ضد من كان يعتقد انه عميد الأدب العربي فإذا به يهدم أسسه ويعكر صفاء بداياته،إذ ظل طه حسين طوال حياته مترددا مشكاكا لا يستقر على رأي،كما يرى معاصراه عمر فروخ والعقاد.

٦- بين القرآن والشّعر/الشاهد والمشهود عليه:

لقد نقلنا طه حسين من حديثه عن الشك الكبير في الشعر الجاهلي، وقناعته بان مانتدارسه في هذا العصر من شعر نعتقده جاهليا ما هو إلا نماذج منتحلة مكذوبة لا تمت إلى الحياة الجاهلية بصلة أو نسق أو ملمح،انتقل بنا إلى قناعة أخرى وهي أنه لا يمكن لنا أن نستشهد بهذا الشعر الموضوع المنتحل على تفسير القرآن وتأويل الحديث، من منطلق أن ما يؤسس على باطل فهو باطل، فلا يمكن في رأيه الاستشهاد بشعر مكذوب على نص سماوي وحديث نبوي،كما جاء في كتابه:"وسينتهي بنا هذا البحث إلى نتيجة غريبة،وهي أنه لا ينبغي أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث،وإنما ينبغي أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله،أريد أن أقول إن هذه الأشعار لا تثبت شيئا ولاتدل على شيء ولا ينبغي أن تتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم القرآن والحديث،فهي إنما تُكلفت واختُرعت اختراعا يستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه" [٣٠]، ويقرّ طه حسين أن محاولة تتبع حيثيات الحياة الجاهلية لايكون إلا من خلال النص القرآني لا من خلال الشعر الجاهلي، لأن روح الجاهلية مفقودة في ما نعتقد بأنه شعر جاهلي "مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس في القرآن لا في الشعر الجاهلي"[٣١] ، كما"لا أنكر الحياة الجاهلية ولكن أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الشعر الجاهلي فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وإنما اسلك إليها طريقا أخرى وادرسها في نص لا سبيل إلى الشك في صحته،، أدرسها في القرآن، فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه"[٣٢]

٧-الشعر الجاهلي لا يعكس تدين الجاهليين:

لايفوت طه حسين إنكاره للشعر الجاهلي واستحالة الاستدلال به على معرفة الحياة الجاهلية وروحها، بل يتجاوز ذلك إلى الإقرار بأن هذا الشعر لا يمكن أن نستدل به على الحياة الدينية في العصر الجاهلي ، لأنه يكاد يخلو من مظاهر تدين الإنسان الجاهلي الذي كانت له عقائد واهتمامات وتمظهرات دينية نكاد نفتقدها في الشعر الجاهلي الذي نعتقده كذلك،"ما أبعد الفرق بين نتيجة البحث عن الحياة الجاهلية في هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين والبحث عنها في القرآن..فأما هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القوي والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس والمسيطرة على الحياة العلمية،وإلا فأين تجد شيئا من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة أو عنترة؟

أوليس عجيبا أن يعجز الشعر الجاهلي كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليينّ..وأما القرآن فيمثل لنا شيئا آخر يمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال"[٣٣]، والقارئ المتعمق في ما وصلنا من شعر جاهلي لا يكاد فعلا أن يعثر

على إشارات واضحة عميقة للوجه الديني للإنسان الجاهلي،فالذي أبداه في تصوير الذات الجاهلية والفضاء الأهوائي الرهيب في لذلك العصر، كيف يعجز أو يغيب تصوير الحياة الدينية ؟وهو مايجعل فرضية طه حسين في هذه الجزئية قريبة من الحقيقة وتجيز له بشكل ما التشكيك في هذا الإرث الشعري الرهيب.

٨-الشعر الجاهلي و وإشكالية اللغة:

بعد أن أنكر طه حسين استحالة الاستشهاد بالشعر الجاهلي على الحياة الدينية في العصر الجاهلي، راح ينكر أيضا بان نستدل على اللغة الجاهلية انطلاقا من هذا الشعر المنتحل، وذلك انه لايمثل الحقيقة اللغوية للإنسان الجاهلي،"على أن هناك شيئا آخرَ يحظر علينا التسليم بصحة الكثرة المطلقة من هذا الشعر الجاهلي ولعله أبلغ في إثبات مانذهب إليه فهذا الشعر الذي رأينا لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب،الجاهليين بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه،والأمر يحتاج هنا إلى شيء من الروية والأناة،فنحن هنا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذي نجده في المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة مامعناه نريد بها الألفاظ من حيث هي ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازا مرة أخرى،وتتطور ملائمة لمقتضيات الحياة التي يحياها أصحاب هذه اللغة فنقول إن هذا الشعر الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية"[٣٤] ،كما كان للهجات في الجاهلية أثرها على العروض، وهو دليل إيقاعي يعزز الفرضيات والقناعات التي تحدث عنها طه في هذا الكتاب المشكاك،"اختلاف اللهجات له أثره لطبيعي اللازم في الشعر،في أوزانه وتقاطيعه وبحوره وقوافيه بوجه عام،ولسنا نستطيع أن نفهم كيف استقامت أوزان الشعر وبحوره وقوافيه كما دوّنها الخليل لقبائل العرب كلها على ماكان بينها من تباين اللغات واختلاف اللهجات"[٣٥]، وليس هذا شكا في النظرية الخليلية الدقيقة المعجزة، بل هو شك في الشعر الجاهلي الذي كان المدونة التي اشتغل عليها الخليل في ابتكار علم العروض.

٩-أسباب انتحال الشعر كمايراها طه حسين:

قبل تحدثه عن أسباب انتحال الشعر الجاهلي، يتطرق طه حسين إلى تاريخ الانتحال لدى الأمم الأخرى مبينا أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الأمة العربية فقط،"فلن تكون الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالا وحمل على قدمائها كذبا وزورا وإنما انتحل الشعر في الأمة اليونانية والرومانية من قبل وحمل على القدماء من شعرائها وانخدع به الناس وآمنوا له،ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية توارثها الناس مطمئنين إليها حتى هذا العصر الحديث ،حتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب واللغة والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا" [٣٦]،ومن الأسباب المباشرة لانتحال الشعر،ماارتبط بالجانب الديني،أي إن هناك علاقة بين الدين وانتحال الشعر لأنّ" الشعراء ينتحلون الشعر وينسبونه للجاهلين وكأنهم كانوا يتنبؤون بمجيء

النبي، خدمة للدين" فكل هذا الانتحال في بعض أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي وكان هذا النوع موجها إلى الناس عامة(...)وفي سيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ والسير ضروب كثيرة من هذا النوع الكثير "[٣٧]، فإذا كان المنتحلون نسبوا الشعر للجن فكيف لا ينسبونه لبشر؟ومن ذلك حين "رووا شعرا قالته الجن،تفتخر فيه بقتل سعد بن عبادة:

قد قتلنا سيدَ الخزرج سعدَ بنَ عباده - ورميناه بسهمين ولم نخطئ فؤادَه

وكذلك قالت الجن شعرا رثت فيه عمر بن الخطاب:

أبعد قتيل في المدينة أظلمت ... له الأرض تهتز العضاه بأسوق

جزى الله خيرا من إمام وباركت ... يد الله في ذاك الأديم الممزق"[٣٨]

لعل أخطر ما سببه الشكُّ في الشعر الجاهلي ليس المنتج الشعري في حدّ ذاته، بل كل ما تلا هذا المنتجَ بالدرس والنقد، أي إنه إذا كان الشعر الجاهلي منتحلا كما قال طه حسين فإن كل الكتب والمصنفات التي تناولته وصنفته طبقات ومراتب وتدارست مضامينه وفنياته قد هز أركانها الشكُّ ونسفها طه حسين في جرة قلم ولحظة شكّ، ومن ذلك تعجب طع حسين بل سخريته من مجهودات جبارة قام بها نقاد الشعر الجاهلي القدامى،ومنهم ابن سلام الجمحي، "ولعل من أوضح الأمثلة على انخداع ابن سلام لعن هذا الشعر المنتحل هذه الطائفة التي رواها على أنها أقدم ما قالته العرب ممن الشعر الصحيح،والتي يضاف بعضها إلى جذيمة الأبرش،وبعضها إلى زهير بن جناب، وبعضها إلى العنبر بن تميم،وبعضها إلى أعصر بن سعد بن قيس،وكل هذا الشعر إذا نظرت فيه سخيف سقيم ظاهر التكلف بيّن الصنعة،واضح جدا أن راويا من الرواة أو قاصا من القصاص تكلفه"[٣٩]، كما يرى طه أن للشعوبية الأثر البالغ في ظاهرة انتحال الشعر الجاهلي، بوصف هذه النعرات مبعثا للتسلح بأدوات مجابهة الآخر، فكان الشعر الأداةَ الأساس في هذا الجدل والحوار بين الفرق والطوائف،"أما نحن فنعتقد أن هؤلاء الشعوبية قد انتحلوا أخبارا وأشعارا، كثيرة وأضافوها إلى الجاهليين،والإسلاميين" [٤٠]،ويقسم طه حسين رواةَ الشعر الجاهلي إلى قسمين،" وهم بين اثنين:إما أن يكونوا من العرب،فهم متأثرون بما كان يتأثر به العرب،وإما أن يكونوا من الموالي،فهم متأثرون بما يتأثر به الموالي(...) ولعل أهم هذه المؤثرات التي عبثت بالأدب العربي وجعلت حظه من الهزل عظيما:مجون الرواة وإسرافهم في اللهو والعبث وانصرافهم عن أصول الدين وقواعد الأخلاق،إلى ما يأباه الدين وتنكره الأخلاق" [٤١]

هناك نقاط ومرتكزات كثيرة اتخذ منها طه حسين مبررات لثورة الشك في الشعر الجاهلي، وهو ماجعله يخلص في الأخير إلى ما بين بأنه سيثير الكثير من الردود بين الرفض والسخط، ومن هذه القرارات والشكوك والظنون قوله:"نظن أن أنصار القديم لا يطمعون مثلنا في أن نغير لهم حقائق الأشياء أوان نسمي الحقائق بغير أسمائها،لنبلغ

رضـاهم ونتجنـب سـخطهم،(...)ولن نسـتطيع أن نعتـرف بـان مـايروى مـن سـيرة هؤلاء،الشـعراء الجـاهليين ومـا يضـاف إليهم مـن الشـعر يمكـن الاطمئنـان إليـه أو الثقـة به"[٤٢]، حيث بدأ طه حسين كتابه بهذه العبارة' وأكاد أثق بأن فريقا منهم سيلقونه ساخطين عليه' وفعلا هذا مالقاه الكتاب المثير للجدل 'في الشعر الجاهلي' عندما نشره في عام ١٩٢٦ وكأنـه كـان يتوقـع أن تثور ثـائرة الأزهـر علـى الكتاب،قاضـى عدد مـن علمـاء الأزهر طـه حسين إلا أن المحكمـة برأتـه لعدم ثبوت أن رأيـه قصد بـه الإساءة المتعمدة للدين وللقرآن" [٤٣] ،ففي هذا الكتاب طبق طه حسين على الشعر الجاهلي المنهج الفلسفي-منهج الشك –الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء،وخلص إلى استنتاجاته وتحليلاته أن الشعر الجاهلي منحول –أي لاينتمي لقائله-وأنه كتب بعد الإسلام ونسب لشعراء ماقبل الإسلام،وبفضل هذا المنهج وصل إلى نتيجة منطقية زعزعت اليقين الذي كان يحوم حول الشعر الجاهلي[٤٤].

١٠- تخريجات ختامية:

-يعدُّ كتـاب طـه حسين "فـي الشـعر الجـاهلي" هزةً كبـرى فـي المشـهد النقدي العربـي الحديث، لما أحدثه من جدل علمي في مباحث تتعلق بالشعر الجاهلي.

- لم يكن شكّ طه في المدونة الشعرية الجاهلية ذا قيمة من حيث الأساليب في المعالجة أو أسبقيته في تطبيقات المنهج الديكارتي الشكّي، إنما أهميته وخطورته من حيث جرأتـه فـي محاولـة نسـف إرث شـعري عمـره آلاف السـنين، وقداسـته ذات جـذور ممتـدة فـي المتـون النقدية العربية عبر التاريخ.

- آمن طه حسين منذ البداية بأن بحثه سيلقى من الناقمين الكثير ومن المؤيدين الكثير وأن كلا الفئتين في صالحه لأن البحث القيم يلقى تقبلا كبيرا مهما اختلفت أحكامه.

- يـرى طـه حسين أن الشـعر الجـاهلي كـان منتحلا بصـفة كبيرة ، وانـه مجـرد نصـوص مقولة منتحلة من عصر غير العصر الجاهلي.

- يرى طه أن هناك أسبابا كثيرة لظـاهرة الانتحـال، ولعل أهمهـا ماكـان ذا بواعث دينيـة شعوبية، وكان أصحاب هذه الالتفاتات إلى الانتحال يرون في الشعر أدوات يجابهون بها نظـراءهم وأعـداءهم وغرمـاءهم، فاصـطنعوا الشـعر وقولـوا غيـرهم واسـتعاروه مـنهم وتصرفوا فيه ليخدم مقولاتهم وأغراضهم.

- لـم يعكـس مـا يسـمى بالشـعر الجـاهلي الحيـاةَ الاجتماعيـةَ والثقافيـة والدينيـة الجاهليـة الحقيقية ولا يمكن أن نتكئ على هذه التركة الشعرية المنتحلة للتدليل علـى مظـاهر الحياة الجاهليـة أبـدا كمـا يـرى طـه حسين، وأن النـص الوحيـد الـذي نعتمـده فـي مقاربـة الحيـاة الجاهلية هو النص القرآني فقط.

- يـرى طـه حسين أنـه لا يمكـن الاستشـهاد علـى العصـر الجـاهلي بالشـعر المنتحـل وأن النص القرآني هو من يعتمد عليه في معرفة الحياة الجاهلية وكامل مناحيها.

- يعد بحثُ طـه حسين غوصـا عميقا فـي المدونـة الشعرية العربيـة، وتـوغلا جريئـا فـي التراث ولكن بمنهج خطير يتجاوز المقدرة العلمية والكفاءة الإجرائية لطـه حسين وذلك ماعبر عنه كثير العارفين بالمنهج الديكارتي الذي كان أعتى من أن يهضمه طـه ويطبقه على تراث شعري غني وغزير وكثير المغاليق.

-يتطلب منا البحث في ثورة الشك عند طه حسين التوقف عند بعض الأسئلة العميقة التـي طرحها المؤلف، والتركيز على المقولات النقدية التي قارب بها طـه التراث الشعري الجاهلي، بعيدا عن أي تعصب ديني وفكري، وتصفية حسابات قرائية لهذا التراث، ويحتاج هذا منا قراءات مختلفة متأنية لكتاب"في الشعر الجاهلي" لطه حسين.

Doi: 10.12816/mdad.2021.152302

الهوامش:

١. خيرة حمر العين :جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،١٩٩٦،ص ٦٢
٢. طه حسين:في الشعر الجاهلي،- الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٢٦ ص ١
٣. نهى سيلين الزبرقان،ملخص كتاب في الشعر الجاهلي لعميد الأدب العربي طه حسين،موقع الحوار المتمدن، العدد٣٥٣٢،٣١-١٠-٢٠١١.
٤. طه حسين:المصدر السابق، ص١.
٥. المصدر نفسه والصفحة نفسها.
٦. المصدر نفسه والصفحة نفسها.
٧. المصدر نفسه،ص ٢
٨. المصدر نفسه، ص ٣
٩. المصدر نفسه،ص ٢
١٠. المصدر نفسه والصفحة نفسها
١١. المصدر نفسه،ص ٣
١٢. المصدر نفسه،والصفحة نفسها.
١٣. المصدر نفسه والصفحة نفسها
١٤. نهى سيلين الزبرقان،ملخص كتاب في الشعر الجاهلي لعميد الأدب العربي طه حسين، موقع الحوار المتمدنن العدد٣٥٣٢،٣١-١٠-٢٠١١.
١٥. طه حسين : المصدر السابق،ص ٣-٤
١٦. المصدر نفسه،ص ٤
١٧. المصدر نفسه والصفحة نفسها.
١٨. " خيرة حمر العين:المرجع السابق،ص ٦٤
١٩. نهى سيلين الزبرقان،ملخص كتاب في الشعر الجاهلي لعميد الأدب العربي طه حسين،موقع الحوار المتمدننالعدد٣٥٣٢،٣١-١٠-٢٠١١.
٢٠. طه حسين: المصدر السابق،ص ٥
٢١. المصدر نفسه والصفحة نفسها
٢٢. المصدر نفسه والصفحة نفسها
٢٣. المصدر نفسه والصفحة نفسها
٢٤. أنور الجندي:خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ،ص٨٥.
٢٥. المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٢٦. طه حسين: المصدر السابق، ص ٦

٢٧. أنور الجنيدي: المرجع السابق،ص٨٦
٢٨. المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٢٩. المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٣٠. طه حسين: المصدر السابق،ص ٤
٣١. المصدر نفسه،ص ٦
٣٢. المصدر نفسه والصفحة نفسها
٣٣. المصدر نفسه والصفحة نفسها
٣٤. المصدر نفسه، ص٩
٣٥. المصدر نفسه، ص ١٤
٣٦. المصدر نفسه،ص ١٨
٣٧. المصدر نفسه،ص٣٢
٣٨. المصدر نفسه،ص٣٣
٣٩. المصدر نفسه، ص٤٩
٤٠. المصدر نفسه، ص٥٠
٤١. المصدر نفسه، ص ٥٥
٤٢. المصدر نفسه، ص ٥٨
٤٣. نهى سيلين الزبرقان،ملخص كتاب في الشعر الجاهلي لعميد الأدب العربي طه حسين، موقع الحوار المتمدن، العدد٣٥٣٢،٣١-١٠-٢٠١١.
٤٤. المرجع نفسه.