دراسات أدبية

دورية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية- الجزائر

العدد التاسع (09)/فيفري 2011

دور الزمن في رواية"الصحن"للروائية الأردنية سميحة خريس

د.جودي فارس بطاينة

العلة عند اللغويين و الأصوليين

أ.عتيق موسى

الفيلولوجيون الألمان و دورهم في دراسة الأدب العربي أهم المساهمات الألمانية في دراسة الأدب العربي

أ.مسعود مكيد

أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية

أ.رشيد بن قسمية

التناص القرآني في شعر يحي السماوي

د.عباس طالب زاده

أ.رسول بلاوي

الشّعراء الصّعاليك(الذاتية و الخصوصية)

أ.فهد بن إبراهيم بن سعد البكر

أسرار الحروف في القرآن الكريم

أ.زينب عقبان

الرقم الدولي ISSN 046X – 2170

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات أدبية

دورية فصلية محكمة تصدر عن:

مركز البصيرة

للبحوث والاستشارات
والخدمات التعلمية

- العدد التاسع -

(09)

رئيس التحرير

ريوقي عبد الحليم

eladabiya@hotmail.fr

هيئة التحرير

- بن يامنة سامية ـ جامعة مستغانم ـ
- أ. فتيحة بن يحي ـ جامعة تلمسان-
- أ. محصول سامية ـ جامعة المدية

المراسلات باسم مدير مركز البصيرة

46 تعاونية الرشد القبة القديمة. الجزائر

ها: 0021321289778

فا: 0021321283648

البريد الالكتروني:

markaz_ bassira@.yahoo.fr

الموقع الالكتروني:

www.albasseera.net

حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 2008/1900

ISBN 2170-046X ردمد

التوزيع

دار الخلدونية للنشر والتوزيع

05، شارع محمد مسعودي القبة الجزائر.

ها/فا: 021.68.86.48 ها: 021.68.86.49

قواعد النشر

ترحب مجلة دراسات أدبية بإسهامات الأساتذة والباحثين من مقالات وبحوث ودراسات ذات صلة بالدراسات الأدبية وفق قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث مبتكرا وأصيلا (غير مسبوق ولا مدروس)، ولم يسبق نشره في أية وسيلة نشر أو اتصال... (مجلة، كتاب، مواقع الإنترنت...).
- أن لا يكون جزءا أو مقتطفا أو مقتبسا من رسالة تخرج، أو من موضوع مقدم لنيل شهادة علمية.
- أن يكون البحث المقدم له علاقة بالدراسات الأدبية (لغوية، نقدية...).
- أن يراعى فيه المنهجية العلمية، ومناهج البحث العلمي، والالتزام بالموضوعية، وتوثيق الهوامش، ومصادر البحث ومراجعه في نهاية البحث.
- الأعمال المترجمة يجب ذكر مصدرها الأصلي، وإرفاق النص المترجم بنسخة للنص الأصلي، وأن تكون له قيمة علمية وغير مترجم فيما سبق.
- أن لا يقل حجم البحث عن عشر صفحات بخط traditional arabic وبحجم 16 (وإن كان البحث المتميز لا يحدد بعدد الصفحات، وإنما هو شرط ليكون البحث شاملا، وبدراسة وافية).
- يقدم البحث مكتوبا على الحاسوب، ويصححه صاحبه من الأخطاء الإملائية والنحوية... بمعرفته الخاصة، وإن وجدت فيما بعد في بحثه بعد النشر فيتحملها صاحب البحث وحده، والمجلة بريئة منها.
- على كل مقدم بحث أن يكتب عليه عنوان المقال، واسمه ولقبه، والجامعة التي ينتمي إليها، وأن يكتب روابط الاتصال الخاصة به (الهاتف، البريد الإلكتروني) وهذا من أجل الاتصال به وتبليغه قرار اللجنة العلمية.
- يلتزم المركز بتغطية تكاليف الطبع، ويقدم مكافآت تحفيزية للباحثين تتناسب مع أهمية الجهد المبذول.
- تخضع البحوث المقدمة للتقييم والتحكيم على نحو سري من طرف لجنة علمية يختارها المجلس العلمي للمجلة، ويبلغ أصحابها بالقرار النهائي المتعلق بالقبول أو التعديل المطلوب أو الرفض.
- يكون للمركز الحق في إعادة نشر البحث منفصلا أو ضمن مجموعة أبحاث بلغته أو مترجما.
- البحوث التي تصل المجلة لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر، ولا يحق لأصحابها الاعتراض فيما بعد على نشرها أو عدمه.

في الأخير ترحب المجلة بالمراجعات النقدية الموضوعية للكتب الجديدة، والمقالات الحديثة، وتهتم بتغطية المؤتمرات العلمية والفكرية المهمة، والتعريف بالرسائل الجامعية.

الهيئة العلمية

● الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بن حسن العارف وكيل معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، السعودية.

◆ الأستاذ الدكتور سعيد بنكراد، كلية الآداب، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المملكة المغربية.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الله محمد العضيبي أستاذ الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى مكة المكرمة، السعودية.

◆ الأستاذ الدكتور سعيد يقطين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الكريم عوفي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.

◆ الأستاذ الدكتور محمد المشد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت المفتوحة، الكويت.

◆ الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبيد، جامعة 07 نوفمبر، تونس.

◆ الأستاذ الدكتور محمد هاشم فالوقي، جامعة الفاتح، طرابلس، الجماهيرية الليبية العظمى.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الرحيم مراشدة، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة جدارا، المملكة الأردنية الهاشمية.

◆ الأستاذ الدكتور عطا محمد إسماعيل أبو جبين، المديرية العامة لتطوير المناهج، سلطنة عمان.

◆ الأستاذ الدكتور محمد عبد الحي، جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا، الإمارات العربية المتحدة.

◆ الأستاذ الدكتور يسري عبد الغني عبد الله، خبير بالتراث الثقافي، جامعة القاهرة، مصر.

◆ الأستاذ الدكتور رباح اليمني مفتاح، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.

◆ الأستاذ الدكتور جيلالي بن يشو، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

◆ الأستاذ الدكتور محمد زمري، جامعة تلمسان.

◆ الأستاذ الدكتور محمد مرتاض، جامعة تلمسان.

◆ الدكتور هشام خلدي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.

◆ الدكتور عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الجليل مصطفاوي، جامعة تلمسان.

◆ الأستاذ الدكتور أحمد عزوز، جامعة وهران.

◆ الأستاذ الدكتور عبد القادر سلامي، جامعة تلمسان.

آراء الباحثين لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدورية

مركز البصيرة يرحب بأبحاثكم واقتراحاتكم ونصائحكم.

أمة تتعلم، أمة تتقدم

دورية بحثية متخصصة في الدراسات الأدبية

العدد (09) ـ فيفري 2011

المحتويات

الافتتاحية	رئيس التحرير	7
دور الزمن في رواية "الصحن" للروائية الأردنية سميحة خريس	د/ جودي فارس بطاينة جامعة جرش الأهليّة - المملكة الأردنية الهاشمية	9
العلة عند اللغويين والأصوليين	أ/ عتيق موسى قسم اللغة العربية و آدابها جامعة المسيلة	31
الفيلولوجيون الألمان ودورهم في دراسة الأدب العربي أهم المساهمات الألمانية في دراسة الأدب العربي	أ/مسعود مكيد جامعة الجزائر -02- بوزريعة	41
أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية	أ/ رشيد بن قسمية. جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر).	63
التناص القرآني في شعر يحيى السماوي	د/ عباس طالب زاده وأ/ رسول بلاوي جامعة فردوسي الجمهورية الإسلامية الإيرانية	81

الشُّعَرَاءُ الصَّعَالِيكُ(الذَّاتِيَّةُ والخُصُوصِيَّةُ)	أ/فهد بن إبراهيم بن سعد البكر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض المملكة العربية السعودية	99
أسرار الحروف في القرآن الكريم	أ/زينب عقبان كلية العلوم الإسلامية جامعة الجزائر	135

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيد الخلق محمد الصادق الأمين نبي الهدى وشفيعنا يوم الدين.

وبعد، نحمد الله ونشكره على نعمه التي لا تعد ولا تحصى، وأن وفقنا بأن نضع بين أيدي قرائنا العدد التاسع من مجلة دراسات أدبية، والذي حرصنا على أن يكون طارقا لعدة مناح من فلك اللغة العربية وآدابها، حتى تعم الفائدة لمقالات متميزة وحتى يجد القارئ نفسه بين عدة قضايا هادفة، وليست محصورة في زاوية واحدة.

الزمن له أثر واسع في الرواية إلى جانب المكان، الحبكة، والشخصيات... فأوردنا مقالا للدكتورة جودي فارس بطاينة، ترصد فيه "دور الزمن في رواية" الصحن" للروائية الأردنية سميحة خريس"، وأتبعناه بمقال متميز من حيث التناول والمقارنة، وسمه صاحبه بـ: "العلة عند اللغويين و الأصوليين" للأستاذ: عتيق موسى من جامعة المسيلة، فهو مقال يزيل الكثير من اللبس والغموض عن ظاهرة العلة، وبدارسة متفردة ونادرة تناول الأستاذ مسعود مكيد من جامعة الجزائر - 02- " الفيلولوجيون الألمان ودورهم في دراسة الأدب العربي أهم المساهمات الألمانية في دراسة الأدب العربي"، رابع المقالات في هذا العدد يدور حول" أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية" للأستاذ رشيد بن قسمية من جامعة بسكرة.

نظرية التناص أخذت حيزا كبيرا من الاهتمام في الساحة النقدية المعاصرة فوضعنا في هذا العدد مقالا أردنا به أن نقرب المفهوم حول نظرية التناص الشعري مع القرآن الكريم فقدمنا مقالا للأستاذين: الدكتور عباس طالب زاده والأستاذ رسول بلاوي من جامعة

فردوسي بالجمهورية الإسلامية الإيرانية اللذين وسما مقالهما بـ: "التناص القرآني في شعر يحيى السماوي".

شعر الصعاليك له متعة خاصة لما حمل من دلالات وتصوير حقبة مهمة من الأدب العربي ووضح الكثير من المنطلقات والأهداف إن على مستوى المجتمعات أو في ذاتية الشعراء الصعاليك وخصوصيتهم، وهو ما جعلنا نورد مقالا متميزا "الشُّعَرَاءُ الصَّعَالِيكُ الذَّاتِيَّةُ والخُصُوصِيَّةُ" للأستاذ فهد بن إبراهيم بن سعد البكر من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

القرآن الكريم معجزة خالدة، معجز على مستوى التراكيب والبلاغة والدلالة... وما حمل من أدلة علمية وإخبارية... ليس هذا فحسب بل إنه معجز حتى على مستوى الحروف، وهو أمر نتابعه مع قراءة مقال "أسرار الحروف في القرآن الكريم" للأستاذة زينب عقبان من جامعة الجزائر.

أملنا أن يكون العدد عند حسن تطلعكم واهتماماتكم، ونسأل الله العلي القدير أن يوفقنا لما يحب ويرضى.

والله ولي التوفيق

الأستاذ: ريوقي عبد الحليم

رئيس التحرير

دور الزمن في رواية
"الصحن"* للروائية الأردنية سميحة خريس

الدكتورة،جودي فارس بطاينة
قسم اللغة العربيّة كليّة الآداب
جامعة جرش الأهليّة - المملكة الأردنية الهاشمية

(الزمن وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة) توماس مان1

ABSTRACT

The present paper studies the role of "time" in the Jordanian novelist Samihah Khurais's novel (*Al-Sahan*- The Plate). The study has the view that the role of "time" in this novel has guided the work other elements through making the dimension of time lived by the novelist herself as a cover to all other elements in light of her view of the role of persons, places and the relations that linked these novelistic factors. The study considers time as the novel main topic from which the final image of the novelistic act emerged.

هل يمكن لأي دراسة تتصدّى للعمل الروائي أن تفصل بين عناصره؟ وهل يكون لكل عنصر من هذه العناصر دوره المستقل الذي يقوم به؟ هذان السؤالان تبادرا إلى ذهن الدارسة عندما فرغت من قراءة رواية "الصحن" للروائية الأردنية سميحة خريس، وأحسب أن هذه الرواية جاءت محمّلة بالحس الزمني الذي هيمن على بنية الرواية من مستهلها إلى خاتمتها، على نحو ما سيظهر في البحث

إن عناصر العمل الروائي، كما ترى الدارسة، تشكّل حالة متكاملة من التواشج الفني والدلالي، تمنح العمل الروائي وحدته الفنيّة، وتسهم في تحقيق وحدته الموضوعيّة. ولعل ذلك يتناسب طرديّاً مع قدرة الروائي على توظيف هذه العناصر، وإقامة العلاقات المتوازية بينها، بناء على الرؤيا والإحساس بوجودها خارج العمل الروائي، أو ما يمكن أن يسمّى الواقع. ومن هنا تكون حالة التفاوت التي يحسّها الناقد بين آثار عناصر المكان والزمان والشخصيّة وغيرها من العناصر، في بنية العمل الروائي، هي حالة دلاليّة، تتشكّل من خلال رؤيا الكاتب، لوظيفة هذا العنصر أو غيره من العناصر في بناء العمل.

ومن ثم، فإن دور الناقد، في مثل هذا التقييم، يتمثل في البحث عن الدلالة التي تربط بين هذه العناصر، وتتبع آثار العنصر المهيمن، أو ما يطلق عليه جاكبسون "القيمة المهيمنة[2]". إذ لا ينظر إلى هذا التفاوت، في حضور عنصر أكثر من سائر العناصر الأخرى، على أنّه فصل بينها، بل على أنّه نوع من القراءة التي تبحث عن علاقات دلاليّة في جسد النص، تفسّر بناء على عمق التوظيف لهذا العنصر أو ذاك.

وبناء على ذلك، "فإن طغيان مكوّن من مكونات العمل الروائي على غيره من المكونات، لا يتأتى اعتباطاً، بل يصدر عن رؤيا يتقصدها الروائي وينجزها، من خلال عمله، وهذا ما يسمى بالقصديّة "Intentionalism[3]" التي ينطلق من خلالها الروائي، وهذه القصديّة تتعلق بموقف منتج النص، الذي يريد أن يبني نصاً مترابطاً متماسكاً، لتحقيق قصده، أي ليقدم معرفة أو يحقق هدفاً يطرح في إطار خطة خطها[4]".

لعل فيما تقدّم إجابة عن التساؤلين اللذين بدأت بهما الدراسة، ولهذا يمكن القول: إن للزمن، في الرواية بشكل عام، دوراً له حضوره الفاعل، الذي يتفاوت أثره من رواية إلى أخرى بعامة، بل من رواية إلى أخرى لدى الروائي نفسه. ولتبيّن أثر هذا الدور نذكر رأي سيزا قاسم، التي ترى أن الرواية فن زماني بامتياز، وتضيف مؤكدة: "وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً يضاهي الموسيقى، في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت، في تشكيلها للمكان".[5] فرغم جمعها لعنصري الزمان والمكان إلا أنها تقدم عنصر الزمان، ولعل باختين كان أكثر توفيقاً في فهمه لمسألة الزمن، ولهذا يصرح بمفهوم (الزمكان الروائي)[6]، ويرى أن عناصر الرواية "تتعايش، وتتفاعل في الزمن وضمنه، وبه يتم تحديد الرؤية تجاه العالم، خاصة من خلال تنوع المضامين، وتزامنها والنظر إلى علاقاتها، من زاوية زمنية".[7] وهناك الكثير من "النظريات التي اهتمت بالزمن، "مع اختلاف في درجة الاستثمار".[8]

لقد تميزت روايات عالميّة، من خلال تصنيفها، بأنّها رواية زمن، من أشهرها رواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع"، ورواية "الحرب والسلام" لتولستوي، ورواية جيمس جويس "يوليسيس"، بل لقد عدّ الزمن هو "موضوع الرواية"[9]. وفي هذا يقول رولان بورنوف "لقد حدث في بداية هذا القرن – يقصد القرن العشرين - بصورة خاصّة، ومع ظهور آثار بروست وتوماس مان وفرجينيا وولف وميشيل بيتور مثلاً، أن الزمن لم يعد مجرّد موضوع فحسب، أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية.[10]"

تأتي رواية سميحة خريس* فيما ترى الدارسة، في إطار الروايات التي بنيت على صورة الزمن، والإحساس الإنساني بهذا العنصر الكوني، الذي لا يستطيع الإنسان أن يؤطّره في

إطار الرغبة الخاصّة، ولكن يكون التعامل معه بناء على المعطيات الثقافيّة، التي يمتلكها هذا الفرد أو ذاك، فصورة الزمن هي صورة اجتماعيّة، بمعنى أن مفهوم الزمن، في خصوصيّاته لدى الفرد، يتشكّل في حضن الثقافة التي تصنع شخصيّة الفرد.

ولم تأت أهمية الزمن اعتباطيا، بل لما يمتلكه من مزايا وخصائص؛ فللزمن علاقة بالنفس والروح والواقع، كما يرى برغسون "ففي علم النفس البرغسوني، يفسح الزمان الممتلئ، العميق المتواصل، الغني، مكانا للجوهر الروحي، ففي أي من الظروف لا تستطيع النفس أن تنفصل عن الزمان"[11].

وتأسيساً على ذلك تكون صورة الزمن، في حالة الإبداع الروائي أو الشعري أو الفني، صورةً محملّة دائماً برؤية المجتمع والذوق العام مضافاً إليهما رؤيا المبدع، ومدى توافقه أو رفضه للآخر، ولهذا تكون قراءة الزمن بوصفه عنصرا من عناصر العمل الفني، ومنه الروائي، مشحونة بالدلالات النفسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والجماليّة، وغيرها من الدلالات، التي يتعقبها الناقد.

ومن هذه المسلمات، التي تنطلق منها الدارسة في مقاربتها رواية "الصحن" لسميحة خريس، أنها ترى هذه الرواية نُسجت، في علاقاتها الداخليّة، من خلال علاقة الزمن بالآخر؛ بدءاً من الراوي "إلهام" و"الهو" معلم التاريخ أو الأب ومن أجل تحقيق هدف الدراسة، فسوف نمعن النظر في علاقة الراوية والراوي بالزمن، وعلاقة المكان بالزمن، وعلاقة الحلم بالزمن، وعلاقة الرؤيا بالزمن.

الزمن / السرد:

وبعد وقفة التأمل هذه، تجلى بوضوح أن رواية "الصحن" لسميحة خريس، خرجت في صورتها السرديّة، من عباءة الزمن المسرود، والمتوالد من العبارة السرديّة الزمنيّة الموروثة في الثقافة العربيّة: "كان ياما كان في قديم الزمان"، هذا التشكيل اللغوي الغريب، الذي يمثل بداية زمن القصة، والذي يحمل في طياته عمق الإحساس بالزمن، الذي مرّ محمّلاً بصورة الانتهاء والتراجع في لحظة الحاضر، ذلك الزمن، الذي تجسّد عبر ملامح الجسد والمكان والآخر بكل مكوّناتها.

"كان ياما كان في قديم الزمان، امرأة شابّة، شعرها ليس كالحرير، وبشرتها ليست كالحليب، ووجنتاها ليستا بلون الورد، سمراء كأنّها الحنطة محمولة على السنابل قبل الحصاد، بشرة جسدها المستتر وراء القماش أفتح بقليل، ولم يعبأ أحدٌ بهذه التفاصيل..."[12]

بهذه العبارة الموغلة بالزمنيّة، بدأت "اللحظة النارية، لحظة الحركة والفعل، لحظة البدايات"[13] فقد بدأت رواية "الصّحن" تبحث عن عالمها السردي، في إطار "الزمني"، إذ عاد

السارد إلى ظلال الحكاية الموروثة في صورة الإلقاء والاستماع، تلك الحكاية التي تبدأ: بزعموا، أو حدّثني، أو بلغني، أو قال الراوي يا سادة يا كرام، أو كان ياما كان[14]... حيث تحمل كل واحدة من هذه العبارات عوالمها السردية، التي تبني مكوناتها الحكائيّة في إطار الإخبار، والرؤيا، التي تغلّف الخبر بغلاف الذات وتشكيلاتها، من أجل الوصول إلى حالة من التواصل مع الآخر.

لقد انفتح العالم السردي عند سميحة خريس، من خلال "الزمن" بكليّته التي تعمّقت في الذاتي، وجعلته حالة من الاسترجاع الذاكري، عبر امتدادات الفعل الماضي، الذي سيطر على السردي ولعل صورة هذه السيطرة جاءت من عتبة السردي عينه الذي بدأ "بكان ياما كان" فهذه الكينونة بين الفعلين "كان وكان" والكلمة "ياما " فيما تحمّله من صورة دلاليّة، موغلّة في الإبهام المشوب بالتعجب، تدفعان المتلقي إلى الترقب، وتثيران فيه التشوّق، للدخول في عمق الزمنيّة الماضية، التي استحضرتها الروائيّة في لحظة بداية السرد ولا شك في أن هذا يشكل إشباعا للنّص بكينونة الماضي، هو"في مألوف الأطوار، إنمّا يحكي ما للشخصيّة، أو للشخصيّات في الزمن الماضي أساساً، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد يقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل ؛ ولكن طبيعة السرد لا تتعلّق إلا بما كان، لا بما هو كائن، ولا بما سيكون[15]" وهذا هو ما يحدد علاقة الزمن بالسرد في رواية الصحن.

لقد تداخلت الأحداث، في رواية "الصّحن"، وصنعت الدلالة التي يمكن الوصول إليها عبر حركة "الزمن "، التي تراوحت بين الماضي والحاضر، الماضي الذي ولد الحاضر بصورته الإشكالية، والحاضر الذي بنى الصراع بين الذات والآخر، من خلال شبكة زمنيّة، تقوم على الاسترجاع: "كان ياما كان" والحضور بفعله المؤرّق، غير المقنع بصورته الاستفزازيّة:

"في مرحلة سابقة، خيّل إليها أن أمها حقاً كاملة، كما ينبغي أن يكون الكمال، تلك الشفافيّة الرزينة، وذلك الهدوء الملائكي، وفيض العطاء الصامت، واحتمال رجل لزج، ومحبّة ولد بليد، وابنة غامضة نصف معتوهة، كل هذه صفات الكمال الذي رفلت به الأم، عندها لم تكن تحبها، لم تتمكن من محبتها، الكمال لا يولد الحبّ أبداً، إنه إهانة متعمّدة للناقصين، واستفزاز لئيم لكل صفات البشريّة[16]".

إن الصراع (أو التداخل) كما يظهر، يتمثل في إشكالية زمنيّة، بين ما كانت تفعله، وما أصبحت تعرفه، ولا مراء في أن المسؤول عن ذلك هو زمنيّة الحدث، وصورة (الزمن السردي)[17]،الذي بنته الروائيّة، من خلال بوابة الماضي، وفناء الحاضر، فهي تدخل من باب الماضي إلى فناء الحاضر، إذ يتأطر الحاضر بما هو ماض، ليشكّل حالة من الصراع، الذي يستمرّ حتى نهاية المنجز السردي "الرواية" أعتذر للممرضة الحزينة عن حجرة ملطخة بالدماء،

وجثة مطعونة بزجاج المرآة"[18] وهنا يصبح توزيع الزمن" ليس اعتباطيّاً – في الرواية – كما أن لمختلف التبدّلات الزمنيّة دورها الأساسي في ضبط وتنظيم بنية الزمن في الخطاب الروائي[19]".

ولدى الملاحظة المدققة، يظهر أن الزمن ودوره، في تأطير السرد القائم على الماضي والحاضر، لم يكونا عرضيين في الرواية، بل كانا حالة تلبّست النّص، في صورته الكليّة؛ فأنت في أي مكان تقف فيه، على هذه العلاقة، تجدها ماثلة، مشكّلة صورة الماضي، متساوية مع الحاضر "الكان ياما كان"الذي يعيد تشكيل "الحاضر" من خلال التراجع ومحاولة التجاوز، ولعل المشهد الأخير في الرواية يتعاضد مع المشاهد السابقة، التي قدمتها الروائية وغيرها من المشاهد:

" آه.. أيّتها الطعنة البارعة التي صوّبت فأصابت، والتي تركت ألماً عجيباً يهزني للحظات ويسيح على امتداد البقعة المحيطة بالزجاج المغروس في الصدر، الذي مزّق لحم باطن الكف، ألم ذكّرني بوجع سن العقل، الذي أيقظني مساءً كاملاً ككابوس مقيت، حتى خلعته، مؤسف أن أتذكر الآن تلك الفجوة الهائلة التي تركها السن المخلوع في فكي، هناك حيث كنت أحرّك لساني بغية اكتشاف شيء ما، فلا أعثر إلا على الفراغ، أعرف أنني أبدو كوميديّاً للغاية، إذ تحضرني تلك الذكرى في لحظة مجيدة كهذه، لحظة انتهائي منه، لحظة الموت، جميل أن تدرك أن الموت حاضر وأنه لا يعنيك بكثير أو قليل...[20]".

إن صورة "سن العقل" في هذا المشهد هي صورة الماضي، إذ يكون ظهور سن العقل في فترة الشباب، في حين تتمثل صورة الحاضر في قتل "الأب لابنه" كما يتجلى في المشهد السردي الأخير في الرواية، فالابن بالنسبة للأب هو الحاضر، "وسن العقل" هو الماضي؛ فالكان ياما كان هو سن العقل، والقتل هو الحاضر. ها هو الزمن، في هذا السياق، الذي يحيل إلى "اللامألوف واللاواقعي، إنه زمن عجائبي بامتياز".[21]

هكذا استقرّ في وعي الدارسة كيف أطر الزمني / السردي، ووضعه في قالب الثنائيّة، التي يمكن وصفها ب "الكان / الآن. وكيف أن العباءة السرديّة، في ثنائيّتها هذه، قد غلّفت الرواية في صورتها الكليّة. ومع أن الروائية استخدمت أفعالاً مختلفة زعزعت انسجام النص ظاهريا، فإنها ضمنت خصبه وحركته وتطوره وثراء رسالته".[22]

الزمن / الهي:

الهي (إلهام)، هذا الركن الرئيس في بنية الروايّة، بل هو ما دار حوله النص السردي ومنجزه اللغوي (إلهام)، التي أطرها الزمن، وجعلها حالة من الصراع مع الذات والآخر (إلهام)، التي عاشت الزمن ببطئه، والحلم ببطئه، تشكّلت في إطار الزمن، ودوره في توجيه الذات

المحكومة بالقيود المتشابكة، بين الأب والأم، وفارس الأحلام، ورجل الشارع، وعلاقات الواقع المفروضة، من خلال مقاييس الآخر، إذ كانت تفتقد هذه المقاييس، وتعاني من زمنيّتها المتسلطة، فهي:

"امرأة شابّة، شعرها ليس كالحرير وبشرتها ليست كالحليب، ووجنتاها ليستا بلون الورد، سمراء كأنّها الحنطة محمولة على السنابل قبل الحصاد، بشرة جسدها المستتر وراء القماش أفتح بقليل، ولم يعبأ أحدٌ بهذه التفاصيل..."[23].

لم يكن ما تتمتع به من جماليّات ليؤهلها حتى يصبح زمنها متوافقاً مع الآخر، كانت تعيش في صراع مع الزمن، فشكّل صورتها:

"...منذ حادث الدرج لم تعد تضحك، ليلتها بكت، وليلتها فقط عثرت على نقش دقيق مرسوم بعناية فنان يحاول إخفاءه، أو يهيئ لإعلان مفاجئ عنه تمدد في المساحة النحيلة بين أول انتصاب الأنف بمحاذاة الفم، جعدة واهية خبيثة، كأنّها تختبئ، هتفت صادقة، مرحباً بأوّل تجاعيد الشيخوخة، أليس مبكّراً أن يزحف هذا الخيط الواهن فوق البشرة السمراء؟؟ إنها مجرّد الثلاثين..."[24].

على هذه الشاكلة تبدأ "الهي" صورتها، من خلال وعيها بالزمن؛ "فالوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة، ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي، ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال".[25] فلقد بدأ الزمن يطلّ برأسه، معلناً أثره في الجسد، محدداً نظرة الآخر إليها، بل هو ما أصبح موجهاً لطبيعة الحدث الروائي، إذ إن هذا الحدث بالنسبة إلى الهي، أصبح حدثاً زمنيّاً بمعنى؛ أن الزمن هو مقياس صورة العلاقة، فبطئيّة الزمن التي أكدتها إلهام، وإحساسها بهذه البطئيّة، تجيء في إطار سطوة الزمن، وما نتج عنها من تأطير صورة الحدث، وإخراجه من بوتقة الإحساس العميق، الذي يشكل جزئيّات الخط الزمني الذي تعيشه إلهام:

"تحلم بالحب لسبب غامض لم تحلم بالزواج، كان الحلم يأتي دائماً غامضاً بطيئاً حتى لتشعر أن أنفاسها تزهق على مهل، فلا تعترض، تريد أن تجرّب النهاية، تلك التي لا تأتي مثل الحب، ربما لأنها استيقظت أو أن كابوساً مازج الحلم، كانت تصحو مبللة...".[26]

يتجلى هنا الزمن النفسي المستحضر بالحلم، وهو يعبر عن الأزمات النفسية، التي تعيشها الهي في الرواية نتيجة "القهر والكبت والإحباط، الذي يكتنف حياتها".[27] وغموض الحلم والإحساس بما فيه من ريث، يشيان بضياع صورة الزمن الحقيقيّة، في صورتها الواقعيّة، فعندما نهرب إلى الأحلام، فإننا نحاول أن نصنع الحدث المفقود، ونبحث عن وجودنا خارج

إطار الزمن الفيزيائي، وفي مثل هذه الحال يصبح الزمن حالة من الغياب، أو هو حالة الموت، بل هو الدهليز الذي تضيع في ثناياه الذات، إذ تصبح العلاقة مع الأشياء ومعطياتها تخرج من رحم الموت، والملل، والانهيارات، التي تعيشها الذات، وهنا يتعمّق دور الزمن ليكون مرشّحاً لكل رؤية للآخر:

"كان الملل ينام في سرير أمي يزحف ليلاً كعشيق حذر إلى جوارها، كان يسمّي نفسه راحة البال، والرضا، وكان لونه ترابيّاً محايداً، وصوته رتيباً رزيناً، الملل، أكان يجري دمع الأم كما يفعل الآن؟ تعرف إلهام أن لا جدوى من السؤال... وأن الرضا المهذّب انقلب إلى استسلام أخير، إلى خيار حقيقي للرحيل[28]".

"تعرف إلهام أن لا جدوى من السؤال[29]" وهنا تكمن قمّة الإحساس بموت الأشياء والعلاقة معها، وهذه حالة الذات حين تكون في حالة من الموت الرتيب. وهنا يبرز"الزمن السلبي" زمن الركود الذي لا يحمل معه أية متغيرات"[30]، مما يعني جموده فالزمن "لا يمضي وإنما يدور حول نفسه؛ فيتحول الزمن في الرواية من مفهومه الحظي التتابعي إلى مفهومه الدائري أي العودة لنقطة البدء".[31]

ويلحظ في هذا السياق أن مفردات الزمن الذي أطّر صورة "الهي" وعلاقتها مع الآخر،هي التي شكّلت العلاقات الداخلية في النص الروائي عند سميحة خريس، (فالملل، النوم، ليلاً، الآن) هذه المفردات كم تكررت، إلى جانب مفردات أخرى، يلحظها المتلقي في رواية "الصحن".

ربما يمكن القول: إن تحولات صورة الزمن، التي تتبدّى عند قراءة الرواية، جعلت البنية الذهنيّة تتراءى للقارئ، كأنها تعيش في حالة بحث دائم عن صورة "الهي"، وصراعها مع الزمن. وليس بغريب أن ترى الدارسة هنا، أن الهروب من صورة المرأة الحقيقيّة، التي ظهرت عند منير "المثّال"، إلى صورة التمثال، جاءت تعبيراً عن محاولة الخروج من الحقيقي، إلى غير الحقيقي، وهو في الوقت نفسه، هروب من زمن (إلهام) – الفتاة غير الجميلة، التي بلغت من العمر ما أصبحت معه صورة تشي بفقدان الدور الذي يجب أن تقوم به- إلى الزمن الذي يصنعه الإنسان بيده، وهنا يبرز "الزمن الإيجابي" زمن الحركة في المكان الإيجابي أو في اتجاهه"[32]؛ ولهذا فإن العلاقة، التي حاولت أن تقيمها إلهام مع منير لم تنجح، ولم تستمرّ، فاستحضار الزمان يعني "أن نستحضر الذات، الآخر، الفردي، والاجتماعي، الجزئي، لذلك يكون الزمان أيضا أداة العلاقات أي أنه يرسم جملة آفاق بما فيها داخلي وما هو خارجي، إذ ترتبط مسألة الزمان في العادة بالتصور".[33]

"متى بدأت اللعبة؟ ربما قبل أن تلتقط بعفويّة وخبث رقم الهاتف، قبل أن تسمع والدته تقول لزوجة أخيها إن "منيراً" سيرد على الهاتف... لم تره متزحلقاً منذ زمن، هو الوقت الذي سرقه ليكبر، مثلما كبرت هي، تلك الظهيرة كان يحاول الصعود محتضناً جسداً مرمريّاً بحجم بشري، تفاصيل مبهمة تحاول أن تتشكّل امرأة، قال: مرحباً إلهام، ولا بد أنها ردت، لحظتها اختل الجسد المرمري بين ذراعيه، كان قد وصل إلى السلّم الرابع..."[34].

إذاً الزمن "المقيّد"، زمن إلهام، هو الذي بحث عن الزمن المفتوح زمن "المثّال" منير، وقد يكون هذا البحث في أصله محاولة للخروج من التقييد إلى الانفتاح، من خلال إعادة تشكيل المعطيات الزمنيّة، التي تمنح "الهي" الصورة الجديدة في رؤيتها للآخر، ومن ثمَّ فإن تداخل شبكة العلاقات الزمنيّة، في صورة (الهي) جعلها في صراع مع الجسد المرمري، الذي كان يبدعه المثّال، هذا الجسد "اللازمني"، الذي يهرب من الزمن، فلا تظهر عليه آثاره، وتجاعيده، والتضاريس الزمنيّة، التي تعانيها إلهام، بل إن الزمن لا يمارس عليه – التمثال- سطوته، فهو باق، لا ينتهي إلى الملل، أو الروتين، أو إلى الموت الرتيب، على نحو ما تكون الحال مع (إلهام):

"هو الوقت الذي سرقه ليكبر، مثلما كبرت هي، تلك الظهيرة كان يحاول الصعود محتضناً جسداً مرمريّاً بحجم بشري، تفاصيل مبهمة تحاول أن تتشكّل امرأة[35]" الزمن سارق. مع المفارقة في صورة السرقة، منير سرقه الزمن ليصبح صورة جماليّة في كيانها الزمني، بينما إلهام سرقها الزمن ليخرجها من فاعليتها الجماليّة، وليرسم على وجهها وجسدها بقاياه وأثره لكن الجسد المرمري تفاصيله مبهمة، إنها صورة الأمنية، التي تتخيلها لحظة اليأس في حالة ما. وهي لهذا تبحث عن مكان ما في هذا الزمن، إنّه صراع الأزمان:

"الحياة قصيرة ولا وقت لتفسير الأشياء، ولكن للإمساك بها[36]" طرفا معادلة متناقضة تعيشها (إلهام) **قصر الحياة ومرور الزمن**، وفقدان الذات وأشيائها وهنا تتحول صورة الزمن إلى لحظات جزئيّة تتوقف عندها الذات؛ لتعوّض لحظات الفقدان، بل الزمن يتفتت؛ ليصبح صورة للتحدي، ومحاولة للإمساك المضني، إنها صورة اليأس، التي تقلب المفاهيم والإحساس تجاه الأشياء:

"تأمّلها صامتاً لثوان، ثم اقترب حتى صار قبالتها تماماً، ولامست أنفاسه وجهها، حبست أنفاسها برهة، ثم أطلقتها رغماً عنها، مرتعشة دافئة في وجهه، الآن تتوقع قبلتها الأولى، ربما كانت تفضّل أن لا تتوقع أن يأتي الأمر مفاجئاً، مثل سرقة سريعة، بعد الحديث عن الموت، ربما يحسن بنا أن نثبت للحياة أننا هنا، التقت الشفاه، لا بد من ارتعاشة من نوع ما، ربما تشبه كل الاهتزازات الغامضة..."[37].

إنها تفاصيل الزمن وجزئيّاته الدقيقة، هي التي تبني العلاقة بين "الهي" والآخر. فهي إعادة إلى حالات الزمن، التي تصنعها الذات، من خلال مكوثها في لحظات زمنها، الذي تبحث عنه، وهنا تتبدّى حالة البحث عن الخروج من الزمن الراهن، بالنسبة إلى (إلهام)، وتمنح تشكيلها إلى زمن النّحات، في لحظة النشوة التي تعيشها معه، بوصفها جسدا أنثويا مؤطّرا بصورة الزمن وآثاره، فهي تقيم حواراً داخلياً، يسحبها من زمنها إلى زمن غامض، هو زمن "التمثال"، وصورته المكوّنة، دون سيطرة الزمن، فها هي ترى ذاتها عجينة بين يدي النحّات" تأخذ شكلاً مغايراً عمّا توقّعه لذراع بشرية، تلك التي طالما عرفها من رخام[38]".

إنّها مداولة للأدوار، إلهام تصبح تمثالاً، والتمثال يصبح "إلهام"، وكل هذا ينشأ في إطار الزمن وصورته النفسيّة، "إنها هنا تنبض، وباطن الذراع يفتنه... ضغط قليلاً بحثاً عن ملمس اللحم الطري، وعندما وصله دبيب دمها اشتعل، انحنى متعبداً ولزمن كأنّه دهر لن ينتهي...[39]". من هذه الصورة الزمنيّة، وفاعليّتها داخل الجسد الأنثوي، شكّلت الروائيّة صورة "الهي" في روايتها، وفي إطار الزمنيّة عينها يستمرّ بناء هذه الصورة.

-"صحيح... لماذا لا تصنع تمثالاً لامرأة حبلى؟؟

كان سؤالاً غبيّاً، ولكنّه وحده قفز إلى شفتيها في لحظة الارتباك، التي ولدت على يد إهماله وبروده المحايد، ضحك.. الآن يضحك ضحكة خبيثة أثارها تخيّله لامرأة حبلى، هز رأسه هزة احتقار خسيسة، كأنّه صفعها عندها أدركت أنها لا تتمنّى، ككل العاشقات، أن يكون هذا الرجل أباً لطفل تحمله في أحشائها...[40]".

صورة "الحبل" هي صورة زمنيّة في مدلولها العميق، تتمثّل في مكوث الذات فترة من الزمن في هذه الحالة، ولكنها هنا صورة متخيّلة حاولت أن تنتقل إليها الذات، من أجل أن تعيش زمناً آخر، غير زمنها الحالي، وربما يؤكد هذا ما تذهب إليه الدارسة من أن هاجس الزمن بالنسبة إلى (الهي) يتمثل في **ما كان**:

"امرأة شابّة، شعرها ليس كالحرير وبشرتها ليست كالحليب، ووجنتاها ليستا بلون الورد، سمراء كأنّها الحنطة محمولة على السنابل قبل الحصاد، بشرة جسدها المستتر وراء القماش أفتح بقليل، ولم يعبأ أحدٌ بهذه التفاصيل...[41]".

وما هو كائن، وهو (الإدمان) على دخول غرفة المثّال "منير": "الإدمان، لعله السبب ذاته الذي يقودها كل مساء إلى صومعته...[42]" **وما سيكون**:

أن تصبح زوجة وتنجب، كلّ هذا شكّل هاجس التكوين النفسي لدى (إلهام)، وهو، في الوقت عينه، يعكس دور الزمن، الذي تبنته الروائية في تقديم بطلتها، ويحمل صورة

الصـراع والتشـابك في البنـاء الـداخلي لصـورة "الهـي"، فهـا هـي تغلـق الثيمـة الروائيّـة الخاصـة "بإلهام"، في إطار التحقق الزمني، الذي تبحث عنه، فهي تخرج من زمن الآخر الماضي "الأب"، والحاضر" المثّال"، إلى زمن رحب تجد فيه صورتها الزمنيّة، التي تبحث عنها في إطار الحريّة وتحقيق الذات، إن من لا يملك زمنه لا يملك حريّته" أنا سرّ ذلك الجمال الذي يفجر طاقة الأشياء، لم يكن للنحات البائس أن يكون جميلاً دون قناديلي، لم يكن بوسع الشمس أن تشرق لولاي، ولن يتسنّى لها أن ترى النور بعد رحيلي، أنا عين السعادة وجذوة الفرح.[43]"

هذا الزمن الجديد، الذي تصنعه إلهام لنفسها، وتعلن فيه موت الزمن الآخر، الذي عاشته ببطء وملل وخوف ورهبة، هو زمن الصراع والقهر وسلطة الآخر ولهذا فهي "كانت تواصل صعود الدرج في خطوات راقصة، تنبهت إلى أنها وصلت باب بيتها، وقد بلغت بنشوتها ذروة بإمكانها أن تطير بها، تطير إلى أين؟ ضحكت بجنون، لقد طارت حتماً، اجتازت باب المحترف دون أن تراه، اليوم أدركت أنّها لن تعود مجدداً إليه، فليذهب بأبيه وأمه حيث يريد، إلى الجحيم إلى مستشفى المجانين. الأمر لا يعنيها، العالم عبد أهوائه، وهي الآن حرّة.. حرّة[44]" إنّه التحرر من الزمن.

وفي الإطار الدلالي، لصور الصعود على الدرج، والضحك، والفرحة، والطيران واجتياز المحترف، دون أن ترى النّحات، وخروجها من زمنه الذي أصبح لا يعنيها، وليذهب بتاريخه (الأم والأب) أينما يريد، كل هذا هو خروج من زمن الصراع مع (الهو) إلى زمن (الهي) والتحرّر من دائريّة الزمن إلى انفتاح الزمن، "وهي الآن حرّة[45]".

-الزمن /الحلم / الرؤيا / المكان:

في إطار البنية الكليّة لصور الزمن، في رواية "الصحن"، شكل الحلم بالنسبة إلى (الهي)، والرؤيا بالنسبة إلى (الهو) ثيمة زمنيّة، تتوسّط بنية زمنيّة، لتشكّل وصلاً بين جوانب الزمن، الذي يسبق الحلم، والذي يأتي بعده بالنسبة إلى (الهي)، وكذلك الرؤيا، فقد شكّلت هذا الوصل بالنسبة إلى (الهو)، فهي سبعة أحلام في القسم الأوّل الخاص (بالهي)، وسبع رؤى أيضا، فيما يخص القسم الثاني الخاص (بالهو)، ومن هنا فإن توازي العدد بين الوصلين جاء تعبيراً عن قصديّة تبحث عن حالة المساواة والمعادلة بين الطرفين، ولعل صورة الحلم والرؤيا، بعدّهما صورة زمنيّة يصبحان معا زمناً أكثر فاعليّة، بالنسبة إلى الذات، وذلك لما يتمتعان به من خصوصيّة، وارتباط مع هذه الذات، إذ إن لكل ذات أحلامها، وتفرّدها في ممارسة هذا الحلم أو هذه الرؤيا، ومن جانب آخر، يكون الحلم هو حالة من الهروب، التي تعيشها الذات في الزمن الواقعي، الذي لا بد أنه مقيّد في أطر متعددة، ومن ثم فإن لدى "الهو" و"الهي" يكون الحلم هو لحظة الخلاص مما هو عام، وشامل، إلى ما هو خاص ومتفرّد.

إن اختيار الروائيّة لثيمة الحلم - وهو حالة زمنيّة- جاء نتيجة صراع بين الذات والزمن الفيزيائي، الذي لا يتوافق معها، ويسلبها وجودها، فالحلم في البناء الروائي[46] لا يمكن فصله عن هذا البناء خاصّة في جانبه السردي، إذ يكون الحلم، في صورته الروائية، إعادة لحدث كانت لغته مفقودة في لحظة الحدوث، غير أن المبدع ضخّ فيه هذه اللغة في لحظة القص، والحلم يحررنا من "التصورات العادية المألوفة، حول العالم والخاصة به، ومن ثم يتيح الفرصة لمعرفة العام أو الشكل الكلي[47]"، وعلى هذا الأساس؛ يصبح الحلم بنية سردية محمّلة بروح الزمن المستعاد، وتلك حالة من الاسترجاع السردي.

لقد فرض الزمن الروائي، في رواية الصّحن – وهو زمن الصراع – وجود الحلم بهذه الكيفيّة، التي بنيت على أساس محاولة الخروج من الدائرة المغلقة، التي تعيشها الذات ولعل هذا ما يظهره الحلم الأوّل عند (الهي):

"رأيت رجلاً لم أعرف إذا كان وسيماً أو عاطلاً عن الفتنة، شاباً أو شيخاً، كان يتحرّك بصورة منتظمة، لم أميّز للوهلة الأولى نوع تلك الحركة... شعرت بالتعاطف، ربما أردت أن ألمس ذراعه وأهمس.. توقف.. لا تجهد نفسك.. يمكننا الخروج معاً من الدائرة...[48]".

أيّ دائرة هذه التي تنشد الخروج منها؟! إنها دائرة الزمن، ولهذا بدأ الحلم بصورة الرجل غير الواضحة، أهو وسيم، أم عاطل عن الفتنة؟ أهو شاب أم شيخ؟ لكنه في النهاية كان يعيش في دائرة مغلقة، وتستمرّ الأحلام، حول صور الرجل أو الحبيب، في طفولته، وشبابه، وشيخوخته؛ لترسم لوحة زمنيّة، في جماليّات الشاطئ الأزرق، ورمله الذّهبي[49]، ولكن تجاوزهما الجدار لم يكن حقيقيّاً[50]، "واكتشف بدهشة حزينة أنها لم تملك تحقيق هذه الأمنية، وبدهشة حزينة اكتشفت أنها كلها موجودة هنا، لم يضع شيء، كلها موجودة كلها"[51]، وتختم أحلامها، بما بدأت به، محاولة الخروج من الدائرة التي شكّلت (للهي) مرحلة المواجهة، والتحدّي؛ إنها دائرة الزمن المغلق بالنسبة للأنثوي وهنا تقول في حلمها الأخير:

"لا تشدّي رجلاً من ياقة القميص، كانت تحدّث نفسها، ولكنّه ذات الرجل يسير في الدوامة الأولى، دائرة مغلقة، تفرش شعرها الممشّط، وتمدد جسدها كلّه، ذراعيها النحيلتين ونهدين متعبين وخصر يميد ووركين مكتنزين... والماضي في الدائرة المغلقة لم يدرك أنها صارت الدائرة...[52]".

إنه صراع الزمن بين دوائره، الماضي (للهو) والحاضر (للهي)، هكذا جاء الحلم (للهي)، ممتزجاً بروح الزمنيّة، وعبر مساحة لمحاولة الخروج وكسر الزمن الواقعي، فكيف كانت الرؤيا عند (الهو)؟

هـذا التلاعـب الفـني بتشـظية الشخصـية وتكسـير الـزمن المعقـول يحفـز بـالمتلقين علـى الانخراط في البحـث عـن معطيـات النـص، خاصـة وأن النـص بهـذه الكيفيـات التعبيريـة ينـزاح بوصفه فنـاً عـن المـألوف والـواقعي فتغـدو الأحـداث تتحـرك في فضـاء زمـاني لا معقـول، ويغـدو الحلم الوسيلة إلى ذلك.[53]

جاءت الرؤيا عند (الهو) محمولة على جنح الزمن المفتوح على النقيض مما كانت عند (الهي) أسيرة الزمن الدائرة (المغلق)، إذ تبدأ الرؤيا عنده بصورة الانفتاح والبحث عن زمن مفقود يتهيّأ له (الهو):

"هواء فاسد... طنين رتيب... يتهيّأ الكون لحماقة أخرى، رجل وامرأة يجلسان متجاورين، هناك مسافة بقدر إصبع تفصل بينهما... لم أحضر إلى الدنيا كما ينبغي، لم يكن هناك عناق، لم يتدفّق ماء[54]". إن الفقدان والرفض، لما هو قائم من كينونة (للهو)، يجعل صورة الزمن منفتحة على كل الاحتمالات، "يتهيّأ الكون لحماقة أخرى[55]" لزمن آخر، يبحث عنه (الهو)، من خلال زمنه المفتوح: الزمن الذكوري، الذي لا ينتهي إلا بالموت. إن غاية القصة الكشف "عن بحث السارد عن أصله، في زمن اليتم والفقد، لأن استعادة حياة الأب وإعادة رسم طريقه الذي سلكه في الحياة، والبحث عن جزئيات تلك الحياة وسيلة للوصول إلى الحقيقة".[56] من هنا تأتي الرؤيا الثانية عن (الهو)، بحثاً عن التغيير الذي يمنحه زمن (الهي) الذي مضى وانتهى" وشوشة وصفير عابث يمران بين قامات الذهب الأصفر، وجسدي ممدداً يأكله الانتظار والجوع إليها، الجسد الصائم، يتوسّد العشب، ويتغطّى بالسهل، الصيف فراش السنابل، الربيع غطائي، زهر كثير، عنابي، وآخر بنفسجي، ودحنون لا أدرك إذا ما كان الزّهر يغطيني أم يطلع مني...[57]". إنها زمنيّة رؤيويّة منفتحة على حالة من الاشتهاء، والتطلّع للحياة، التي لم يعشها الهو، وهي هنا زمن إلهام، الذي لم يكن يتوافق وزمن الأب (معلم التاريخ)، وهذا هو الذي أقام الصراع الزمني عند الأب مع الابن، كما ستتبيّن من الدراسة، عند الحديث عن الزمن لدى (الهو).

لقد جاءت الرؤيا عند (الهو) التي توازي الحلم عند (الهي)، ساحة زمنيّة بعدها زمن مستعاد يعيشه الإنسان في لحظة النوم، أو مستشرفاً لما سيحدث، وهي هنا، في جوانبها المتعددة، صورة زمنيّة تساهم في تشكيل العمل الروائي عند سميحة خريس، بل إن الرؤيا الأخيرة عند "الهو" تأتي قفلة زمنيّة، إذ تتحدّث عن زمن الانقطاع الأبدي، بين إلهام والأب، الذي كان يتشهاها، إذ يعبّر عن ذلك بصورة الصوم، وعلاقة الصحن بذلك:

"الكون سماط ممتدّ... تتساقط الحلوى والحمضيّات والموالح.. أنا أشدُّ عواء معدتي بكفّي، أنظر السماط، صحن من ماس يبرق لا كباقي الصحون، أمد يدي فلا تمتدُّ، هو الصيام الأبدي، الصحن يئن، وروحي كذلك!![58]"

تفتت صورة الرؤيا؛ لتتحوّل إلى حالة زمنيّة، تبحث عن حالة زمنيّة أخرى، انفتاح في صورة الزمن، من خلال الكون الحلمي عند (الهو)، جعله يبحث عن هذا الزمن، فقتل الابن هو (الزمن الحاضر)، كما بدا للدارسة، وصورة الصيام أيضاً صورة زمنيّة، لا بد أن تنتهي في وقت ما، بعد انقضاء الزمن المقيّد (الهي) وهذا ما ينتهي فيه الزمن الروائي في مخيال سميحة خريس، كما سيظهر.

لقد امتدّ دور الزمن، في رواية "الصّحن" في فعاليته، وأثره، حتى تغلغل في كافة عناصر العمل الروائي، ووجه رؤية الروائيّة في تشكيلها العلاقات بين هذه العناصر، ولعل المكان لم يشذّ، عن هذا الأثر، فقد تشكّل من خلال صورة الزمن، التي انسحبت على صورة (الهي) أو(الهو)، إذ جاءت صور المكان مغلّفة بروح الشخصيّة الزمنيّة (إلهام) التي قدمتها سميحة خريس، فصورة المكان، في تركيبها وتشكيلها، حملت روح (الهي) التي كانت تعيش في إطار الزمن المغلق، الزمن الذي وصل مرحلة الخواء والعقم. فكان يرى الأشياء من خلال هذه الرؤية:

"كان بإمكانها أن تراقب الحقيقة، الحقيقة التي تبوح بها جدران البيت النظيفة الترابيّة اللون دون إشراقة الأرائك القيمة المنبعجة لطول احتلال مؤخّرة والدها لها، التي لم يفكّر أحد بتجديدها[59]".

هذا هو المكان الذي ينضح حالة الخواء، المكان الذي يحمل لونه دون إشراقة، ويحمل الحقيقة التي هي مأساة (الهي)، حقيقة الفقدان وضبابيّة الزمن:

"على أريكته كان جسدها ملقى، كأنّه هناك دائماً، بعض من كيان الأريكة، هي نفسها تشعر بتلك الألفة الغريبة بين الجسد وملمس قماش الأريكة الداكن، خشونة لا بأس بها، ونعومة توشك أن تتشكّل في الأيام الحارّة، يمكنها الإحساس بالملمس الخشن...[60]".

لقد امتزج الزمن في معطيات المكان، ومنعطفات النّفس، التي تتحسس الأشياء، من خلال الزمن لقد أصبح الزمن هو المؤطّر لحركة الذات داخل المكان، وهو النافذة التي تطل من خلالها الذات على الآخر، الزمن يرسم ملامح القادم للأمكنة: الحياة ضيقة، المكان ضيّق، العالم محدود، السلّم ليس عالياً بما فيه الكفاية، هي بضع درجات، بيته قريب وكأنّه في عقر بيتها...[61]".

لقد أصبح المكان، من خلال زمنيّته، ذاكرة (الهي): "تتشح الجدران بالتماع غير مبرر وهي القديمة الباهتة، يحدث ذلك في أوج الفرح، الفرح النّزير الذي عرفته معه، تبهت الجدران إذا ما بهت روحه...[62]".

الزمن /الهو:

شكل الزمن لدى (الهو) في رواية الصحن محور الصراع مع الآخر، خاصّة الصراع بين الأب (معلم التاريخ) والابن، ولعل موضع الصراع كان (الهي)، فالهو كان له رأسان: (الأبوّة) و(البنوّة)، الأبوّة التي كان زمنها يبحث عن زمن الهي (إلهام)، مع فارق الزمن بينهما، بينما زمن (إلهام) كان يجد صورته في زمن الابن، ولعل اكتشاف العلاقة التي كانت بين الزمنين: (إلهام) ومنير (الابن) من قبل الأب[63] جعلت حالة الصراع بين الزمنين تتأجج، فصورة الأب التي كانت تحمل الضعف والانهيار في شبابها[64] تحوّلت بعد موت أبيه (الجد بالنسبة إلى منير) إذ دخل زوجته يوم وفاة أبيه[65]؛ فموت الأب هنا يؤلف "نوعا من السابقة"[66] إذ لم يكن يستطيع قبل ذلك:

"أحمله الآن وقد انتهى دوره في اللعبة، فوقع مفصولاً منها بسكتة قلبيّة، مفاجئة، ورغم أن السيدة المصون حرمه شهقت كصهلة الخلاص، وناحت واحتجت على رحيله المفاجئ، إلا أنه لم يستجب، انتهى دوره، ولا مجال للاعتراض، أيّة محاولة في هذا الشأن عقيمة وخائبة، لقد مات، مات، وكان عليها أن تستدعيني لأبارك بيدي المنحوستين جسده المسجى، وأبصر بعينيّ الحيّتين، ياه، عيناي تحيا وعيناه ميته!! أيّ نصر لذيذ! أبصر سحابة برتقاليّة تتشكّل حول جسده، بل إنها تنطلق منه من مساماته الميته، أهي روحه اللعينة، أم رائحته التي توشك على الإعلان عن جيفة تتحلل هنا؟"[67]

إنها لحظة الخلاص من زمن الأبوّة، الذي كان يمثّل حالة القهر والهزيمة الداخليّة، التي كانت تعيشها الذات (معلم التاريخ) أمام أبيه، إنها لحظة الانتصار على سطوة الزمن، الذي كان يقيّد الذات، التي حلمت بالزمن المفتوح كما ظهر في الحديث عن الرؤيا والحلم عن (الهو).

لقد امتّد الصراع بين (معلم التاريخ)، عندما أصبح أباً وابنه (منير)، فكان الصراع يتمثّل في لحظة الخلاص التي قام بها الابن (منير) النحّات، حين أودع الأب مصحّة الأمراض العقليّة، بعدما حطم الأب تماثيل ابنه، التي كان يرى فيها صور (إلهام) وخروجها من زمنه إلى زمن ابنه:

"بات يتعقبها- الأب- تلك الإلهام التي لا يعرف لها شكلاً، ولكنّه يحيط بها بوجده، كاشفاً كلّ ما يخصّها مدركاً لحظات مرورها على درج العمارة، لقد تعثّر بها مرّة هابطة، يبدو الأمر آتيا من ماض سحيق إنه اليوم الأوّل... أنها إلهام مسؤولة عن كل ما يجري من فرح لا يحتمله الجسد[68]".

لقد تأجج الصراع بين الزمنين:

"أنا آخر المجانين على الأرض، لم يتسنّ لي أن أسرق النار التي اشتعلت يوماً، على الطابق الثالث، من العمارة- مكان الابن ولقائه مع إلهام- لم تمنحني الرائحة شذاها كاملاً، أنا

الذي لم أصعد السلم باتجاهها، وتركتها تتسكب من قارورة العطر، لم أقبض أصابعي جيداً، والحياة تتسرّب، أنا لم يتبق لي شذا أستتير به، وقد رحلت إلهام مخلّفة هوّة بحجم الكون[69]".

لقد اشتدّ قوس الزمن وصراع (الهو) ولا بدّ من حسم الصراع، وهنا يأتي الابن في زمنيّته الجديدة، فيقابل زمن الأبوّة، وفي لحظة الإعداد للمواجهة من قبل الأب يقتل الابن، ويُصرع الزمن الذي كان يؤرّق الحاضر:

"لم أعد قادراً على مجاراته؛ ضحكاً أو بكاء، ولكنّي تمكنت من التقاط زجاجة عطر من أمام المرآة، الرمادي ينبعث منها كغمامة حريق هائل، كان عليّ أن أضع حدا لسخريته التي انتقصت مني، منذ أول العمر، ارتجفت يدي، وهي تلقي بالزجاجة الرخيصة باتجاهه، ورأيت المرايا، تتناثر هشيماً فوق المنضدة، فيما ظل بعضها قائماً كأسياف ممدة في الهواء، الذي اختلط بالرمادي... أعتذر للممرضة الحزينة عن حجرة ملطّخة بالدماء، وجثّة مطعونة بزجاج المرآة..[70]".

وهنا تأتي الرواية إلى خاتمتها على صورة الصراع بين الزمن و(الهو)/ والزمن و(الهي)، لتؤكّد في خاتمتها هذه، هيمنة الزمن الذي شكّل عناصر الرواية، ابتداء من السرد، وانتهاء بالعلاقات الداخليّة بين مكونات الفعل الروائي، لتصبح الخاتمة "متضمنة مؤشرات وخصائص العناصر التي ظلّت فاعلة، فاستمرت عبر الزمن الروائي"[71].

وبعد، فإن الدارسة ترى أن صورة الزمن قد أخذت الدور الأكبر في تشكيل العناصر الروائيّة الأخرى، في رواية "الصحن"، مما يسوّغ التأكيد على أن رواية "الصحن" هي رواية زمن، بكل ما تعني كلمة زمن من دلالة، تتأطر في رؤية سميحة خريس دور هذا العنصر في حياة الذكوري والأنثوي، ومدى امتداده على حياة الإنسانية، التي لا تعدو أن تكون في أصلها حالة زمنيّة.

الهوامش:

* لعل رواية الصحن لسميحة خريس من أكثر رواياتها التي تلقاها الدارسون بالمراجعة والنقد، لما لهذه الرواية من مداخل تجعل المتلقي يأخذ جانباً معيّناً في القراءة والتأويل، ومن هذه الدراسات:

1- الصحن قراءة من خلال العنوان، د. محمد القوا سمة، مجلّة أفكار، ع٬ 186، 2004، ص71- 78. وانظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، إعداد د. نضال الصالح، منشورات أمانة عمان، ط1 2005، مطبعة السفير، ص 255- 264

2- الحلم والواقع في رواية الصّحن، حكمت النوايسة، مجلّة أفكار، ع' 186، 2004، ص 98- 103، وانظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 273.

3- قراءة في الدراسات النقديّة حول "رواية الصّحن" د. رشيد بن مالك، مجلّة الموقف الأدبي، ص 228- 230

4- السرد والتجربة الحسيّة "قراءة في رواية الصّحن" لسميحة خريس، سعيد بنكراد، علامات ع 3، ص 14 - 22 وانظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 223

5- المتخيّل السردي في "الصّحن" لسميحة خريس، مريم جبر، مجلّة أفكار، ع 195، 2005، ص 42- 52.

6- الكتابة بطلاً، إبراهيم جابر إبراهيم، انظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 215.

7- الصّحن.. رواية من طراز جديد، سليمان الأزرعي انظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 219.

8- البنية والمضمون، فيصل دراج، انظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 235.

9- الحياة رواية كبرى، هيا صالح، انظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص241.

10- من مشابهة الواقع إلى مغايرته، د. نضال الصالح، انظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 245.

11- رواية المناطق المعتمة، محمد معتصم، انظر: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائيّة، مرجع سابق ص 265

[1] هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق، مراجعة العوضي، الوكيل مؤسسة سجل العرب، 1972، ص 9.

[2] يان موكاروفسكي (اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة) تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي، نقلا عن مجلّة فصول، م 5، ع 1، 1984، ص 39.

[3] في أوائل القرن العشرين منحت مدرسة النقد الجديد أو المدرسة الكلاسيكية الجديدة، قوة دفع كبيرة للنظرية القصدية، فقد عبر ج، أ، سبنجارن عن أهمية هذه النظرية في كتابه "النقد الجديد"1931، موضحا أن أفضل منهج يستطيع أن يتبعه الناقد الموضوعي هو أن يركز على قصد الأديب أو الشاعر.

نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1،2003، ص 491.

[4] أحمد العرود، المكان في الفعل الروائي، دراسة في رواية (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، أربد للبحوث والدراسات، مجلّة علميّة محكمة، م10، ع1، 2006، ص209- 240.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية (مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1984، ص99.

[6] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1990، ص 5.

[7] ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل التكريني، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 45.

[8] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، ط1990،2 ص39.

[9] وامتد تأثير الزمن ليشمل عنوان بعض الروايات العربية مثل رواية (الأيام) لطه حسين، ورواية (هارب من الأيام) لثروت أباظة، ورواية (الأيام التالية) لنصر الشمالي، ورواية (للزمن بقية) و(الماضي لا يعود) لمحمد عبد الحليم عبد الله، ورواية (أين عمري) لإحسان عبد القدوس، ورواية (أقوى من الزمن) ليوسف السباعي، ورواية (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، ورواية (جمعة القفاري) يوميات نكرة لمؤنس الرزاز ورواية (صهيل المسافات) لليلى الأطرش، ورواية (ليلة في القطار) لعيسى الناعوري، ورواية (أيام الحب والموت) و(الرب لم يسترح في اليوم السابع) لرشاد أبو شاور، ورواية (وداعا يا أمس) لهيام رمزي، ورواية (آلام السنين) لجورج شتيوي، ورواية (وقت) لجمال ناجي، وغيرها الكثير...

[10] رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلّي، مراجعة فؤاد التكرّلي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، 1991، ص118.

[*] المؤلفات الروائيّة لسميحة خريس:

1- رحلتي- دار الهيثم- بيروت، 1980.

2- المد- دار الشروق- الأردن، .1990

3- شجرة الفهود- تقاسيم الحياة- دار الكرمل- الأردن، .1995

4- شجرة الفهود- تقاسيم العشق- دار شرقيات- القاهرة، .1997

5- القرمية- أمانة عمان الكبرى- الأردن، 1999.

6- الخشخاش – المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 2000.

7- الصحن – دار أزمنة- الأردن، 2003.

8- دفاتر الطوفان – أمانة عمان- الأردن، 2003.

9- إمبراطورية ورق ناره – دار ناره للنشر والتوزيع – الأردن، 2006.

10- نحن – دار ناره للنشر والتوزيع- الأردن، 2008.

11- الرقص مع الشيطان– دار ناره للنشر والتوزيع- الأردن، 2009

[11] غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، الؤسسة الجامعية، بيروت، 1988، ص14 0

[12] سميحة خريس، الصحن، رواية، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 9

[13] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1982،2، ص98 0

[14] للمزيد حول هذه الأشكال السرديّة، انظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع 240، 1998، ص163 وما بعدها.

[15]، المرجع السابق ص175

[16] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص 11- 12

[17] الزمن السردي في رأي (رولان بارت ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي).

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990،1، ص111.

[18] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص135.

[19] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 136.

[20] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص 135.

[21] عبد الرحيم المراشدة، الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا) وزارة الثقافة، ط1 2002، ص171.

[22] محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع سابق، ص68.

[23] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص 9

[24] المرجع السابق، ص 9.

[25] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص110.

[26] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص 11

[27] نجود الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) منشورات وزارة الثقافة، ط2009،1، ص164.

[28] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص18

[29] المرجع السابق، ص18

[30] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص248.

[31] ماجدة حمود، رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص120.

[32] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص248.

[33] محسن صخري، الزمن الذات الماهية، مجلة الفكر العربي المعاصر، 101/100، 1993، ص49.

[34] سميحة خريس، الصحن، رواية، مرجع سابق، ص25 0

[35] المرجع السابق، ص25

[36] المرجع السابق، ص33

[37] المرجع السابق، ص 32

[38] المرجع السابق، ص 34

[39] المرجع السابق، ص 34

[40] المرجع السابق، ص 43

[41] المرجع السابق، ص 9

[42] المرجع السابق، ص 41

[43] المرجع السابق ص 75

[44] المرجع السابق، ص 76

[45] المرجع السابق، ص76

[46] للمزيد حول الحلم في الأدب انظر: أحمد خريس، الحلم نصّاً أدبيّاً، مجلّة البيان، م4، ع3، 2005، جامعة آل البيت، ص 125- 143

[47] شاكر عبد المجيد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، 2001، ص113.

[48] سميحة خريس، رواية الصحن مرجع سابق، ص 15

[49] المرجع السابق، ص 29

[50] المرجع السابق، ص 29

[51] المرجع السابق، ص 39

[52] المرجع السابق، ص71

[53] ينظر، عبد الرحيم المراشدة، الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص163 0

[54] سميحة خريس، الصحن، رواية، ص 85.

[55] المرجع السابق، ص85

[56] عبد السلام الككلي، الزمن الروائي (جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات، مكتبة مدبولي، 1992، ص144.

[57] سميحة خريس، الصحن، رواية، ص97.

[58] المرجع السابق، ص125

[59] المرجع السابق، ص 19.

[60] المرجع السابق، ص49

[61] المرجع السابق، ص57

[62] المرجع السابق، 57ص.

[63] المرجع السابق، ص121

[64] انظر، المرجع السابق، ص 93- 96.

[65] المرجع السابق، ص 105

[66] عبد السلام الككلي، الزمن الروائي، مرجع سابق، ص145.

[67] سميحة خريس، الصحن، رواية، ص103

[68] المرجع السابق، ص109- 112.

[69] المرجع السابق ص 122- 123.

[70] المرجع السابق، ص134 - 135

[71] عبد السلام الككلي، الزمن الروائي، مرجع سابق، ص49.

المصادر والمراجع:

1- باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل التكريني، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.

2- باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1990.

3- باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، الؤسسة الجامعية، بيروت، 1988.

4- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990

5- بورنوف، رولان وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلّي، مراجعة فؤاد التكرّلي و د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، 1991.

6- حمود، ماجدة، رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

7- الحوامدة، نجود، الخطاب الروائي في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) منشورات وزارة الثقافة، ط2009،1.

8- خريس، أحمد، الحلم نصّاً أدبيّاً، مجلّة البيان، م4، ع3، 2005، جامعة آل البيت.

9- خريس، سميحة، الصحن، رواية، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

10- راغب، نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2003،1.

11- سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1982،2.

12- الصالح، نضال، منشورات أمانة عمان، مطبعة السفير. ط1 2005.

13- عبد المجيد، شاكر، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، 2001.

14- العرود، أحمد، المكان في الفعل الروائي، دراسة في رواية (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، أربد للبحوث والدراسات، مجلّة علميّة محكمة، م10، ع1، 2006.

15- قاسم، سيزا، بناء الرواية (مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1984.

16- الكلكلي، عبد السلام، الزمن الروائي (جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات، مكتبة مدبولي، 1992.

17- المراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا) وزارة الثقافة، ط1 2002.

18- مرتاض، عبد الملك، في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع 240، 1998.

19- مفتاح، محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، ط1990،2.

20- موكاروفسكي، يان، (اللغة المعياريّة، واللغة الشعريّة) تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي، نقلا عن مجلّة فصول، م5، ع1، 1984.

21- ميرهوف هانز، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق، مراجعة العوضي، الوكيل مؤسسة سجل العرب، 1972 0

22- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

العلة عند اللغويين والأصوليين

الأستاذ: عتيق موسى
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية- جامعة المسيلة

تمهيد:

خلق الله الإنسان بطبيعته وفطرته يبحث دائما عن الروابط والعلاقات التي تربط بين الأشياء وأسبابها، بين الظواهر وعللها، فكان يتساءل الإنسان لماذا تحدث الأشياء هكذا؟ لإدراك ماهية الأمور وحقيقتها، والإيمان بها والاطمئنان إليها. وقد قيل: (إن إثبات الشيء معللا آكد من إثباته مجردا من التعليل)[1]، فالتعليل نوع من التقرير والتأكيد والتثبت، وذكر الأمر معللا يقوي في النفس ثقتها به.

العلة في المعجم:

العلّة: تأتي في استعمال اللغة العربية بفتح العين وبكسرها.

1-العلّة بالفتح: بمعنى: الضرّة. وبنو العلات، بنو الضرائر، وفي الحديث «الأنبياء أبناء علات أمهاتهم شتى ودينهم واحد» [2]. قال الشاعر جابر بن ثعلبة الطائي[3]:

وهم لمقل المال أولاد علّة وإن كان محضا في العشيرة مخولا

وإنما سميت الزوجة الثانية – علّة – لأنها تعل بعد صاحبتها، من العلل، ويعنى بها الشربة الثانية عند سقي الإبل، والأولى تسمى النّهل، جاء في كتاب العين: العلل: الشربة الثانية، والفعل: علّ القوم إبلهم يعلّونها علاّ، وعللا، والإبل تعلّ نفسها عللا، والأم تعلل الصبي بالمرق والخبز ليجتزئ به عن اللبن[4]، وعله يعله علها: إذا طرب إلى ولد أو إلى وطن[5]. وعند ابن فارس: عله الرجل إذا نازعته نفسه إلى الشيء، وعله: جاع وضجر[6]. وجاء في اللسان: العلُّ والعلل: الشربة الثانية وقيل الشرب بعد الشرب تباعا، يقال عللٌ بعد نهل[7]. وفي الوافي: تعلل الرجل: أبدى الحجة وتمسك بها، واعتلّ إذا تمسك بحجته،[8] والمرأة من نفاسها خرجت، وبالأمر تشغل به، والعلّة: المرة وما يتعلل به[9].

2- العلّة بالكسر: تأتي العلة بمعنى المرض، قال الخليل بن أحمد: والعلة المرض وصاحبها معتل[10]، وفي الجمهرة قال ابن دريد: العلة من المرض والعلة من الاعتلال، جاء بعلة وجمعها

العلل[11]، والعلة: الحدث يشغل صاحبه عن حاجته، كأن تلك العلة صارت شغلا ثانيا منعه عن شغله الأول[12].

وقال في التعريفات: العلة لغة: عبارة عن معنى يحل بالمحل فيتغير به حال المحل، ومنه يسمى المرض علة لأنه بحلوله يتغير حال الشخص من القوة إلى الضعف وقال أيضا: العلة هي ما يتوقف عليه وجود الشيء ويكون خارجا مؤثرا فيه[13]. فإذا قيل: هذا علةٌ لهذا، أي سبب، ففي حديث عائشة- رضي الله عنها: «فكان عبد الرحمن يضرب رجلي بعلة الراحلة، أي بسببها، يظهر أنه يضرب جنب البعير برجله، وإنما يضرب رجلي»[14]. وهي تأتي بمعنى السبب، وقد قيل: هذه علته: أي سببه... ومرادفتها للسبب لأن السبب هو: (ما يتوصل به إلى غيره)[15]، وهذا المعنى الأخير استعير من الحبل الذي يتوصل به إلى الماء، ثم استعير لكل ما يتوصل به إلى الشيء[16]، فبوجود الحبل – السبب – يحصل التوصل إلى الماء فيحدث التغير. قال: خالد بن جنبة (ولا يدعى الحبل سببا حتى يصعد به وينحدر به)[17]، وفي الصعود والانحدار تغير إلى ما يصعد أو ينحدر إليه، وإنما يحصل ذالك بوجود السبب ومن ثم فبالسبب يحل تغير، لأن به يحدث التوصل. وقد جاء في الأمثال: (لا تعدم خرقاء علة).[18] يقال لكل من يعتل ويعتذر وهو يقدر، وفيه أيضا: (لا علة لا علة هذه أوتاد واخله): يضرب لمن يعتل بما لا علة له فيه[19]. وقد قيل: (ما علتي وأنا جلد نابل)[20]، أي: ما عذري في ترك الجهاد ومعي أهبة القتال، فوضعت العلة موضع العذر. ومما سبق يتبين أن للعلة في اللغة العربية معاني كثيرة منها[21]:

1-الضرة: وهي الزوجة الثانية، لأنها تعل (بفتح العين)، بعد الزوجة الأولى بناء على أن العلل (بفتح العين واللام) الشربة الثانية.

2-**معنى يحل بالمحل** فيتغير به حال المحل، بناء على أن العلة (بكسر العين وفتح اللام): منازعة النفي إلى الشيء مثل الجوع والملل.

3-الحدث: الذي يشغل صاحبه عن حاجته أو وجهته.

4-المرض: فالعلة (بكسر العين) من الاعتلال وعل الرجل يعل (بالكسر) فهو معل وعليل: أي أصيب بعلة، وأعله الله تعالى أي: أصابه بعلة.، فالمرض سمي علة (لأن بحلوله يتغير الحال من القوة إلى الضعف)[22]. قال أبو حامد الغزالي: (العلة في الأصل: عبارة عما يتأثر المحل بوجوده، ولذالك سمي المرض علة).[23]

5-العذر: فالعلة توضع موضع العذر، لأن العذر حل بالمعتذر فغيره عما اعتذر منه.

6-السبب: فالعلة مرادفة للسبب، لأن السبب هو: ما يتوصل به إلى غيره، استعير من الحبل الذي يتوصل به إلى الماء فيحدث التغير بالصعود والهبوط، ويقال: هذا علة لهذا أي سبب له.

7-الحجة: اعتل الرجل وتعلل بحجته أظهرها وتمسك بها.

والمعنى الثاني هو المفهوم المشترك بين المعاني الأخرى، والذي تدور حوله المعاني المختلفة للعلة عند علماء اللغة العربية والأصوليين والفقهاء والمتكلمين والفلاسفة.

أولا، العلة والتعليل عند الفلاسفة،

التعليل تبيين علة الشيء وهو ما يستدل فيه بالعلة على المعلول ويسمى البرهان اللمي.[24]

العلة: ما يؤثر في غيره ويقابل المعلول، وكلمة علة في اليونانية تدل أولا على الاتهام وارتكاب الإثم أو الجريمة ومنها الصفة تدل على المسؤول وفي اللاتينية تدل على السبب إلى ما يحدث شيئا، وعلى المحاكمة والدفاع في القضاء[25]. والعلة عندهم غالبا ما ترادف السبب إلا من وجهين:

أولهما: إذا أريد بها المؤثر أو ما ينشأ للمعلول على المؤثر بلا وساطة بينهما أو شرط، والسبب ما يكون باعثا على الشيء أو ما يؤدي إليه بوساطة أو وسائط.

ثانيا: أن العلة ما يحصل الشيء به والسبب ما يحصل الشيء عنده لا به.[26] آثر الفلاسفة المسلمون لفظ (علة) واستعمل الغزالي والمتكلمون لفظ (سبب) وهو ما جرى به العرف الآن[27]. وأريد بالعلة دلالات مختلفة تتلخص فيما يلي:

1-عند أرسطو: تنقسم العلل إلى أربعة أقسام: فاعلة كالنجار الذي يصنع الكرسي، ومادية وهي الخشب والحديد الذي يصنع منه، وصورية وهي الهيئة التي يتم عليها شكله، وغائية وهي الجلوس عليه، وقدر لهذه النظرية نجاح كبير في القرون الوسطى، ومنها أخذت العلة الأولى وعلة العلة وتطلق على الله وحده.

2-عند المحدثين: اقتصر الأمر على العلة الفاعلة وتسمى السبب وهو ما يترتب عليه مسبب عقلا أو واقعا[28]. فالمقدمات الصادقة بسبب صدق النتيجة وقد تسمى العلة الفاعلة بالمحرك أو الفاعل والتعليل في كتاب الله- عز وجل- لا يشمل إلا على العلتين: الفاعلة وهي السبب عند المحدثين والغائية وهي الغرض. ويقرب هذه العلل من الفهم أن العلة المادية هي التي يجاب بها عن السؤال: ما الشيء؟ والعلة الصورية هي ما يجاب بها عن كيف؟ والعلة الفاعلة هي التي تجاب بها عن من فعل الشيء؟ والعلة الغائية هي التي يجاب بها عن لِمَ؟[29]

ثانيا، العلة والتعليل عند النحاة،

التعليل جزء من النحو العربي نشأ معه، وتطور بتطوره، وقد مر التعليل النحوي بأربع مراحل: تبدأ المرحلة الأولى بإرهاصات التعليل في روايات نشأة النحو العربي حتى ظهور الخليل

بن أحمد الفراهيدي، ثم ابن السراج الذي حاول التنظير لاعتلالات النحاة حتى أبي البقاء العكبري الذي صاغ النحو العربي وفق العلل[30]. والتعليل في مراحله المتقدمة كان يتمثل في البحث عن الأسباب التي تكمن وراء الظاهرة اللغوية والقاعدة النحوية، وهو تعليل بسيط ويعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ) من ألمع علماء العربية وأعمقهم غورا في اكتشاف علل اللغة العربية[31]. فقد قال الزجاجي (ت337هـ): (وذكر بعض شيوخنا أن الخليل بن أحمد- رحمه الله- سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو، فقيل له: عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: (إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتلت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن كنت أصبت العلة فهو الذي اتسمت، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء، عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها، بالخبر الصادق أو البراهين الواضحة والحجج اللائحة[32]. فكلما وقف هذا الرجل في الدار سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك، فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هو أليق مما ذكرته بالمعلوم فيأت بها).[33] وهذا كلام مستقيم وإنصاف من الخليل- رحمة الله.

والمرحلة الثانية تبدأ بما وصلنا من آثار نحوية من عهد الخليل بن أحمد حتى نهاية القرن الثالث الهجري[34]. فقد تميز جماعة من النحويين بالتعليل في هذه المرحلة بظهور مؤلفات أهمها: كتاب (القياس في النحو) ليونس حبيب، وكتاب (العلل في النحو) لمحمد بن المستنير المعروف بقطرب، وكتاب (المقاييس) لأبي حسن سعيد بن مسعدة المعروف بالأخفش الأوسط، وكتاب (علل النحو) لبكر بن محمد المازني وكتاب (اختلاف النحويين) لأبي العباس أحمد بن يحي المعروف بثعلب، وكتاب (العلل في النحو) لهارون بن الحائك، الضرير، ومنها كتب ابن الكيسان محمد بن أحمد مثل (الحقائق، البرهان، المسائل، علل النحو والمختار في علل النحو). تشير هذه المؤلفات أن التعليل أصبح منطلقا في التأليف في النحو ينتهجه النحاة البصريون أو الكوفيون[35].

المرحلة الثالثة تبدأ منذ القرن الرابع الهجري، حيث ظهرت فيه محاولات لوضع أطر منهجية نظرية لجوانب من نظرية النحو العربي، بالاعتماد على استقراء مادة النحو العربي بأبوابه وأحكامه ومسائله وجزيئاته من الكتب الأولى لا سيما (كتاب) سيبويه.

أما المرحلة الرابعة والأخيرة فتمثل تعليلات النحاة منذ القرن السابع الهجري موقفا من العلة في التراث النحوي. وظهر فيها اتجاهان أحدهما نزع إلى جمع ما يستطيع من العلل والترجيح

بينها مثل: (شرح المفصل) لابن يعيش و(شرح الكافية) للرضي الأستراباذي و(همع الهوامع) للسيوطي. والآخر نزع إلى اختيار علة مناسبة أو أكثر والسكوت عن العلل الأخرى كما في المختصرات (نحو الكافية) لابن الحاجب و(قطر الندى) لابن هشام[36]. وبعد هذه الجولة يمكن أن نعرف العلة: (هي أن يذكر المتكلم شيئا حكمه واقع أو متوقع فيقدم قبل ذكره علة وقوعه لان رتبة العلة مقدمة على المعلول، مثل قوله تعالي ﴿ لَّوْلَا كِتَٰبٌ مِّنَ ٱللَّهِ سَبَقَ لَمَسَّكُمْ فِيمَآ أَخَذْتُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴾[37]. ويقول ابن جني في كتابه الخصائص (اعلم أن علل النحويين- وأعني بذلك حذاقهم المتقنين لا المستضعفين- أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين وذلك أنهم يحيلون على الحس ويحتجون فيه بثقل ألحان أو خفتها على النفس وليس كذلك علل الفقه لأنها إنما هي أعلام وإمارات لوقوع الأحكام"[38].

والعلة النحوية قد تكون ضرورية في بعض صورها لأن العلة إذا كانت ضرورية كانت موجبة وإذا كانت غير ضرورية كانت مجوزة والنحو مليء بالواجب الجائز[39]، والعلة النحوية على ثلاثة أضرب هي:

1-العلة الأولى أو العلة التعليمية: هي التي يتوصل بها إلى تعلم كلام العرب مثال ذلك: أنا لما سمعنا قام زيد فهو قائم وركب فهو راكب، عرفنا اسم الفاعل، فقلنا ذهب فهو ذاهب وأكل فهو آكل ومن هذا النوع من العلل قولنا: (إن زيدا قائم، إن قيل بم نصبتم زيدا؟ قلنا: بإن لأنها تنصب الاسم وترفع الخبر، وهكذا سمعت عن العرب[40].

2-العلة الثانية أو العلة القياسية: هي التي تقوم على اشتراك المقيس والمقيس عليه فيما تصوروا أنه علة موجبة للحكم فيهما. فقد تتجاذب الحكم الواحد علتان أو أكثر، ومثالها يقال لمن قال: نصبت زيدا بـ(إن) في قوله: (إن زايدًا قائمٌ) ولم أوجب أن تنصب (إن)؟ فالجواب أن يقال: لأنها وأخواتها ضارعت الفعل المتعدي إلى مفعول فحملت عليه فأعملت إعماله لما ضارعته فالمنصوب بها مشبه بالمفعول لفظا والمرفوع بها مشبه بالفاعل لفظا[41].

3-العلة الثالثة أو العلة النظرية الجدلية: كل ما يعتل به في باب (إن) مثل أن يقال: فمن أي جهة شابهت هذه الحروف الأفعال؟ وبأي الأفعال شبهتموها؟ أبالماضية أم الحادثة في الحال؟ وغيرها... والجواب الذي يعتل به عن أي من هذه المسائل هو علة ثالثة وداخل في الجدل والنظر[42]. وقال أبو عبد الله الحسين بن موسوي الدينوري الجليس في كتابه (ثمار الصناعة) اعتلالات النحويين صنفان... والمشهور منها على أربعة وعشرين نوعا هي: (علة سماع، علة تشبيه، على استغناء، على استثقال، علة فرق، علة توكيد، علة تعويض، علة نظير، علة نقيض، علة عمل، علة معنى، علة مشاكلة، علة معادلة، علة قرب ومجاورة، علة وجوب،

علة جواز، علة تغليب، علة اختصار، علة تخفيف، علة دلالة حال، علة أصل، علة تحليل، علة إشعار، علة تضاد وعلة أولى)[43].

ثالثا، التعليل والعلة عند الأصوليين،

العلة في الفقه وأصوله استعملت استعمالات مختلفة وكثر فيها الجدال، الأخذ والرد، لكن المهم عندنا هو أنها يعبر بها عن مقصود الشارع فيكون بهذا مرادفا لمصطلح (الحكمة) وهو الاستعمال الأصلي والحقيقي لها. ثم غلب استعماله بمعنى الوصف الظاهر المنضبط الذي تناط به الأحكام الشرعية[44]. والعلة الحقيقية أو السبب الحقيقي هو مقصود الحكم وحكمته من جلب مصلحة أو درء مفسدة أوهما معا قال الشاطبي: (نصب الشارع المظنة في موضع الحكمة ضبطا للقوانين الشرعية) أو كما يقول الإمام الجويني: (الموجبة للحكم). وقد تتبع الدكتور محمد مصطفى شلبي (استعمالات الأصوليين لمصطلح العلة وحصرها في ثلاثة استعمالات فقال: (لفظة العلة أطلقت في لسان أهل الاصطلاح على أمور هي:

الأمر الأول: هو ما يترتب على الفعل من نفع أو ضرر.

الأمر الثاني: ما يترتب على تشريع الحكم من مصلحة أو دفع مفسدة.

الأمر الثالث: وهو الوصف الظاهر المنضبط الذي يترتب على تشريع الحكم عنده مصلحة للعباد.

فيصح تسمية هذه الأمور الثلاثة بالعلة ولكن أهل الاصطلاح خصوا الأوصاف باسم العلة وإن قالوا إنها علة مجازا لأنها ضابط للعلة الحقيقية، وسموا ما يترتب على الفعل من نفع أو ضرر حكمة مع اعترافهم بأنها العلة الحقيقية[45].

إن التعليل في الشريعة هو أحد المسائل التي تبنى على التحسين والتقبيح العقليين، ولما كانت الأقوال الإجمالية فيهم ثلاثة فقد كانت الآراء في التعليل إجمالا أيضا: أثبته قوم مطلقا وقال آخرون بالتفصيل، والعلة تختلف عن السبب فابن حزم يرى سبب الخلاف هو خلط الناس بين المعنيين إذ العلة عنده: (هي اسم كل صفة توجب أمرا إيجابيا ضروريا والعلة لا تفارق المعلول البتة، ككون النار علة الإحراق، والثلج علة التبريد، الذي لا يوجد أحدهما دون الثاني أصلا وليس أحدهما دون الثاني أصلا وليس أحدهما قبل الثاني ولا بعده). وأما السبب (فهو كل أمر فعل المختار فعلا من أجله لو شاء المنتصر أن لا ينتصر لم ينتصر، وليس السبب موجبا للشيء المسبب منه ضرورة)[46].

وللعلة عند الفقهاء أسماء عديدة تختلف باختلاف الاصطلاحات فيقال لها: السبب والأمارة والداعي والمستدعي والباعث والحامل والمناط والدليل والمقتضي والموجب والمؤثر. وإن كانت

العلة عندهم هي الركن المهم من أركان القياس فقد كانت لهم مباحث متعددة في بيان شروطها وأقسامها وقوادحها ومسالكها[47]. ولعل البحث عن هذه الأخيرة أقرب إلى النحو لكنهم اختلفوا في تلك المسالك حتى جعلها بعضهم عشرة كتب: (النص الإيماء والإجماع والسبر والتقسيم والمناسبة والطرد والشبه وإلغاء الفارق والدوران وتنقيح المناط) غير أنهم لم يختلفوا في ثلاثة هي: (النص والإيماء والإجماع) وهي مسالك القياس القطعي وقسم أكثر الأصوليين الألفاظ الدالة على العلية إلى:

1-النص القاطع: وهو الذي يكون صريحا لا يحتمل غير العلة وهو كقولنا: (لعلة كذا) أو (السبب كذا) أو (الموجب كذا)[48]. ومنه قوله تعالى: ﴿ مِنْ أَجْلِ ذَٰلِكَ كَتَبْنَا عَلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ ﴾[49]. أي من أجل قتل قابيل لأخيه وقد ترد بـ (كي) كقوله تعالى: ﴿ كَيْ لَا يَكُونَ دُولَةًۢ بَيْنَ ٱلْأَغْنِيَآءِ مِنكُمْ ﴾[50] ولم ترد لفظة لعلة كذا ولسبب كذا في القرآن الكريم.

2-النص الظاهر: وهو ما يرد للتعليل ويحتمل غيره فلم يوضع في اللغة للتعليل خاصة كاللام والباء وأنْ وحتى وإذْ وفي وعلى، كقوله تعالى: ﴿ وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴾[51] وقوله: ﴿ وَلِتُكَبِّرُوا۟ ٱللَّهَ عَلَىٰ مَا هَدَىٰكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾[52].

3- الإيماء: لغة مصدر أومأ إلى الشيء أي إذا أشار إليه. أما اصطلاحا فقد عرفه ابن الحاجب بقوله: (اقتران وصف بحكم لو لم يكن هو أو نظيره للتعليل لكان القرآن بعيدا. أو هو ما دل عليه وصف لحكم بواسطة قرينة من القرآن)[53] وهو أنواع منها: مثل أن تدخل الفاء على العلة وتكون متقدمة كقوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓا۟ أَيْدِيَهُمَا ﴾[54] فيدل على أن ذلك الوصف علة لذلك الحكم فترتيب الحكم بالقطع على الوصف الذي هو السرقة بالفاء يومئ إلى أن السرقة علة للقطع ومثله قوله- صلى الله عليه وسلم: (لا يقض القاضي بين اثنين وهو غضبان) فاقتران النهي عن القضاء بالغضب يومئ إلى أن الغضب علة لذلك النهي. ومما سبق يتبين أن بحث الأصوليين في تعليلهم مرتبط ارتباطا وثيقا بالبحث النحوي.

الهوامش:

1- يحي بن حمزة العلوي اليمني، الطراز، ج3ص138.

2- ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج3ص291.

3- ابن دريد، جمهرة اللغة، ج1ص113.

4- الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج1ص188.

5- ابن دريد، جمهرة اللغة، ج2ص142.

6- أحمد بن فارس، المجمل في اللغة، ج3ص624. ا بن فارس، المقاييس، ج4ص111

7- ابن منظور، لسان العرب، ج4ص3079.

8- الفيومي، المصباح المنير، ج2 ص72

9- عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط اللغة العربية، ص434.

10- الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج1ص88.

11- ابن دريد، جمهرة اللغة، ج1ص113.

12- ابن منظور، لسان العرب، ج4ص3081. الزبيدي، تاج العروس،ج8ص32.

13- الشريف علي بن محمد الجرجاني الحنفي، التعريفات، ص134.

14- ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج3ص291.

15- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ج1ص293.

16- المرجع السابق.

17- المرجع السابق.

18- أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ج2ص379.

19- أحمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، ج3ص176.

20- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ج8ص32.

21- ابن فارس، المقاييس، ج4ص12- 15. الزمخشري، أساس البلاغة، ص433. الفيومي، المصباح المنير، ج2ص162. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر، 1973م، ص623.

22- الزبيدي، تاج العروس، ج8ص32.

23- أبو حامد الغزالي، شفاء الغليل، ص20.

24- سمي البرهان اللمي لإفادته اللمية أي: العلية إذ يجاب به عن السؤال بـ(لم).

25- عبد الرحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، ط1، الكويت، 1975، ص108.

26- يونس عبد مرزوك الجنابي، أسلوب التعليل وطرائقه في القران الكريم دراسة نحوية- الطبعة الأولى، دارالمدارالإسلامي، بيروت، لبنان، 2004، ص20 نقلا عن: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، ص 237.

27- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع، القاهرة، 1403هـ- ، ص 122.

28- المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ص 123.

29- محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأى بن مضاء وضوء علم اللغة الحديث، الطبعة السادسة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997، ص113.

30- سعيد الملخ، نظرية التعليل في النحو العربي، ط1، دار الشروق، الأردن، 2000، ص35.

31- يونس عبد مرزوك الجنابي، أسلوب التعليل في القران الكريم، مرجع سابق، ص 29.

32- اللائحة: الظاهرة.

33- أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن المبارك، ط 3، دار النفائس، بيروت، 1399ه، ص 65- 66.

34- حسن خميس سعيد الملخ، نظرية التعليل في النحو العربي، مرجع سابق، ص 40.

35- نفسه، ص 50- 51.

36- حسن خميس سعيد الملخ، نظرية التعليل في النحو العربي، مرجع سابق، ص: 82.

37- سورة الأنفال، الآية 68.

38- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الجزء الأول، دار الكتاب المصرية، 1371هـ - 1952م، ص 48.

39- تمام حسان، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1420 هـ.

40- أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، مرجع سابق، ص 64.

41- التواتي بن التواتي، محاضرات في أصول النحو، دار الوعي للنشر، الجزائر، ص 317.

42- أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، المرجع السابق، ص 65.

43- جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، دار المعرفة الجامعية، مصر، د. ط، 1426 هـ، ص 257.

44- أحمد الريسوني، نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي، ط 1، دار الكلمة، المنصورة، مصر، 1418هـ، ص9.

45- نفسه، ص 10- 11.

46- محمود يعقوبي، مسالك العلة وقواعد الاستقراء عند الأصوليين وجون ستوارت مل، د. ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994، ص64.

47- أحمد خضير عباس، أسلوب التعليل في اللغة العربية، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1428 هـ /2007 م ص 18.

48- عادل الشيوخ، تعليل الأحكام في الشريعة الإسلامية، الطبعة الأولى، دار البشير للثقافة والعلوم، طنطا، مصر، 1420 هـ /2000م ص 166.

49- سورة المائدة، الآية:32.

50- سورة الحشر، الآية: 7.

51- سورة الذاريات، الآية: 56.

52- سورة البقرة، الآية:185.

53- عادل الشويخ، تعليل الأحكام في الشريعة الإسلامية، مرجع سابق، ص169.

54- سورة المائدة، الآية: 38.

الفيلولوجيون الألمان ودورهم في دراسة الأدب العربي
أهم المساهمات الألمانية في دراسة الأدب العربي
دراسة علمية[1]*

الأستاذ، مسعود مكيد
جامعة الجزائر -02- بوزريعة

Abstract

This study attempts to cover the most works that has achieved by German philologists on Arabic Literature. And examines various ways of defining the heeds and the philological roles of those scholars. This article examines also the body of taught produce by the German philologists and discover how and what extent these kind of works can be applied to the problems of Arabic Literature especially on Pre-Arabic Poetry. I have tried to develop a practical and convenient classification of German linguistically works on Arabic, which a newcomer can readily have a wide idea about it. A survey of this kind severs two purposes. First, it establishes a common frame of references about efforts and modern German studies on Arabic. Second, show some views of German philologists on some complicate Arabic literary issues, namely, ancient Arabic poetry, writing, the epical and dramatical character of Pre-Arabic Poetry.

مقدمة:

يعود اهتمام اللغويون الألمان باللغة العربية وآدابها الشاملة إلى تلك اللحظة المبهرة التي اكتشف فيها اللغويون الأوروبيون عامة مدى عمق هذه اللغة ورسوخ قواعدها وأصالة فنونها قياسا مع لغاتهم التي لم تعرف تقعيدا لغويا لها إلا في عصور تاريخية تبدو نسبيا جد متأخرة مقارنة مع كل ذلك التراث الفكري والديني والإنجازات الحضارية التي عرفتها أوربا عبر التاريخ.

فاللغات الأوروبية لم تشهد حتى داخل الإطار اللاتيني ثراء لسانيا لغويا يضاهي لغة العرب، خاصة وأن وضع القواعد لهذه اللغات لم يبدأ إلا مع عصر النهضة. فكان ظهور أول قواعد معروفة خاصة باللغة الإسبانية والإيطالية مع بداية القرن 15م. أما أول قواعد للغة الفرنسية فقد ظهرت في القرن 16م، أما اللغة الإنجليزية فقد عرفت أول قواعد مطبوعة لها في عام 1586م.[2]

لقد أدى اكتشاف الطباعة في أوروبا إلى نشر المعرفة بين الجمهور وساهم بعد ذلك في ترويج النصوص الأدبية والدينية، بحيث أصبحت هذه المطبوعات في حاجة أكثر إلى ميزان لغوي يضبطها، ونتيجة للتأثيرات التي أحدثها التوسع الإنساني (الأوروبي) على الدراسات اللغوية وما صاحبها من إقبال على القراءة والكتابة، مما أدى إلى انتشار المطبوعات المتعلقة أكثر بدراسة فقه النصوص وكتب القواعد والمعاجم، وأدى كل ذلك إلى انتعاش اللغات الأجنبية التي كانت اللغة العربية والعبرية أكثرهما اهتماما من طرف الدارسين.

وهذا ما أحدث عنصر المفاجأة لدى الأوربيين عندما وجدوا أن اللغة العربية تفوق لغاتهم بمراحل متطورة، فهي قد سبقت كل اللغات إلى وضع أول قواعد لها منذ أكثر من 1000عام، حتى بلغت اللغة العربية ذروتها في نهاية القرن الثامن الميلادي بوضع قواعد متينة لها ضبطها العالم اللغوي الكبير سيبويه الذي كان تلميذا للخليل بن أحمد الفراهيدي، والذي أنجز بدوره للغة العربية وصفا صوتيا مستقلا عن كل اللغات، كان أكثر سلامة في الوصف من إنجاز اليونان والرومان[3].

لقد كانت اللغة العربية والعبرية هما أول لغتين غير أوربيتين أصبحت أوربا على اطلاع كبير عليهما في عصر النهضة. حيث استمدت اللغة العربية واللغة العبرية تأثيرهما على الغرب للبعد الروحي لهما، خاصة اللغة العربية التي تتميز بعمق ديني كبير بسبب القرآن (الكتاب المقدس) الذي أسس للعرب تراثا فكريا روحيا كبيرا وواسعا نتيجة التفاسير العديدة له والشروح اللغوية الكثيرة حوله وحول ما يتعلق به من علوم[4].

ونحن عندما نتحدث عن أهم الإنجازات التي قام بها غير العرب أو غير المسلمين عموما حول التراث العربي برمته، فنحن أمام أعظم ثلاث مدارس أوروبية ساهمت بقليل أو بكثير في خدمة هذا التراث وفتحت مجالا واسعا من الفرضيات والنظريات والجدليات حوله، رغم الاعتوار المنهجي الذي طبع بعض الدراسات الصادرة عن هذه المدارس التي نعني بها المدرسة الألمانية والفرنسية والمدرسة الإنجليزية.

ربما يكون من التميز العلمي الذي يحسب للمدرسة الألمانية كونها أول مدرسة علمية معاصرة اقتحمت وأقحمت اللغة العربية ضمن مجال الدراسات اللسانية واللغوية ككل، وكان لها الفضل في توجيه مسار الدراسات العربية نحو خط علماني متحرر من أي قيود، خاصة وأن اللغة العربية كانت تمثل الشق الملاصق للغة العبرية واللتين خضعتا معا للدراسات اللاهوتية طويلا.

سنحاول في هذه الدراسة أن نقدم صورة عامة عن بعض رموز الفيلولوجيا في المدرسة الألمانية المستعربة وأهم أعمالها المتعلقة بدراسة اللغة العربية. خاصة وأن هذه المدرسة قدمت كل أنوع الدراسات المتناقضة داخل هذا المجال من البحث، سواء ما ساهم منها في طرح بعض النظريات الجدلية حول قضايا مهمة في الأدب العربي والتي لا تزال تأثيراتها قائمة في الذهنية العربية (كقضية انتحال الشعر العربي) أم بما قدمته هذه المدرسة من نماذج وأعمال فريدة غاية في الدقة والموضوعية عن تراث العرب ومن ثمة كشفت عن مدى دورهم الإنساني والفكري في هذا العالم.

أهم الأعمال:

تحرير الدراسات العربية والخروج من دائرة المقدس

يعقوب جوليوس، (Jacob Golius / 1596-1667)

أقدم مستعرب ألماني عرفته الدراسات العربية، انتقل إلى مدينة ليدن (هولندا) لدراسة الرياضيات، ثم أعاد التسجيل لدراسة اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية التي كان بارعا فيها بين أبناء جيله.

عمل ضمن البعثة الدبلوماسية المتجهة من بلده إلى المملكة المغربية، حيث جمع خلال رحلته كثيرا من المخطوطات العربية، كما فعل ذلك أيضا في رحلته إلى سوريا وبعض البلاد العربية الأخرى. وعمل على تحقيق بعض من هذه المخطوطات التي جمعها بنفسه والتي تضمنت عيون الشعر العربي.

كتب دراسة عن ديوان الشنفرى، تتضمن ترجمة ألمانية للامية العرب ولقصيدة في النسيب توجد في المفضليات[5]. له العديد من الدراسات عن الشنفرى، تضمن القسم الأساسي منها عمله عن لامية العرب، أما القسم الآخر منها فتضمن شواهد مناظرة، وقائمة ببيليوجرافية عن الشنفرى[6]. كما كتب ترجمة جديدة للامية العرب على أساس الدراسات الحديثة[7]. وهو من الأوائل الذين بادروا إلى تأليف كتب مبسطة في علم العربية لا غنى للمستعرب الأوروبي عنها، مثل كتب القواعد والمعاجم وشروح النصوص. وله منزلة معتبرة عند العلماء الألمان باعتباره أحد رواد الفيلولوجيا في عصر النهضة.

رايسكه يوهان جاكوب، (Johann Jacob Reiske / 1716-1774م)

عالم ألماني تخصص أولا في دراسة الفيزياء، ثم تحول إلى الدراسات الشرقية، فثقف نفسه بنفسه حتى أصبح رائدا في مجال الدراسات اللغوية العربية والبيزنطية، ولكنه عرف بكونه الخبير الأوحد بين أبناء جيله في دراسة العملات الإسلامية وقراءتها[8].

كان يسمي نفسه "شهيد الأدب العربي"، فقد نذر حياته لدارسة التاريخ والأدب العربي من خلال المخطوطات التي أغرته دراستها كثيرا حتى أنفق معظم أمواله من أجلها رغم فقره وسنوات الشدة التي عانى منها أثناء وجوده في جامعة ليدن (هولندا) التي كانت تحتوي على كم هائل من المخطوطات.

تعرض رايسكه إلى كثير من الاضطهاد من قبل بعض الأساتذة الألمان خاصة وأنه لم يكن أكاديميا بالدرجة المطلوبة، وهذا لأن بعض هؤلاء الأساتذة كانوا يريدون إبقاء الدراسات العربية ضمن نطاق "الفيلولوجيا الدينية العبرية" التي كرست لتفسير العهد القديم (الكتاب المقدس/التوراة)، فقد كانت الجامعات الأوروبية ما تزال تحت سيطرة علماء اللاهوت. لهذا بدأ رايسكه في ممارسة الاستشراق العلماني الحر كهاوٍ، وهذا ما حرمه من أي دعم أو مساعدة، فلم يحصل على وظيفة تناسب مقامه في هامبرغ[9]. كان ممن يمجدون الشرق الإسلامي وهذا ما أثار حفيظة الكثير من الباحثين آنذاك[10].

يعتبره البعض أكبر عالم أنجبته ألمانيا في اللغة العربية. وقد كان العالم الألماني الكبير يوهان هاردر يناديه "عربينا"، فوصفه في أحد مقالاته بأنه "ربما كان المستعرب الذي فاق بعلمه ومعارفه كل الآخرين الذين أنجبتهم أمتنا"[11]. كان رايسكه أقدر أهل زمانه على التعامل مع المخطوطات العربية قراءة وتحقيقا وترجمة[12].

وقد نشر معلقة طرفة بن العبد بشرح ابن النحاس[13]. كما ترجم في سنة 1765 بعض قصائد المتنبي إلى الألمانية بعنوان "نماذج من الشعر العربي في الغزل والرثاء (من شعر المتنبي)". في عام 1756 ظهرت ترجمته الألمانية للامية الطغرائي.

إنصاف العرب:

هاردر يوهان جوتفريد، (Johann Gottfried Herder /1744-1803م)

أديب ألماني شديد الحماسة ينتمي إلى ما يعرف في ألمانيا بمدرسة "العاصفة والاندفاع" (Sturm und Drang)، وهو رجل واسع الاطلاع، له معرفة دقيقة بالأدب العالمي وبالأدب العربي أيضا، أشاد باللغة العربية وبالشعر فيها كثيرا في كتابيه "شذرات" و"الغابة النقدية الصغيرة"، كان العرب في نظره "***معلمي أوروبا***"[14]. وهو الذي دعا إلى إعادة النظر في الصور الشعرية الموجودة في أشعار العرب الذين أنصفهم هاردر في كثير من آرائه وكان من المدافعين الأقوياء عن أقدمية الشعر الجاهلي وأصالته، وفي بحثه حول "تأثير الأدب في عادات الشعوب في العصور القديمة والحديثة"[15].

كتب هاردر عن العرب كلاما جميلا ورائعا يستحق الإشادة به في مواجهة بعض الانتقاص والتزييف الذي تميز به الكثير من المستعربين في دراساتهم، ولكن هذا الطابع لم يكن سمة العلماء الألمان على وجه الخصوص. فقد كتب هاردر يقول: "ألا ما أروع أشعار العرب، إنها حقا مرآة لطريقتهم في التفكير وفي الحياة، إنهم يتنفسون الحرية والإباء، وتملأ صدورهم روح المغامرة وشرف الطموح، والفروسية والشجاعة التي طالما استنفرها الأخذ بالثأر من الأعداء، وفاء منهم للأصدقاء وحفاظا على العهد للحلفاء... لقد كانوا شعراء قبل محمد بكثير... ولعل تأثير فنونهم الشعرية لم يكن أقل من تأثير علومهم، التي كنا قد أخذناها بأكملها تقريبا من أيديهم..."[16].

فان هامر بورجستال، (J. von Hammer-Purgstall /1774-1856م)

مستعرب ألماني ذو أصول نمساوية، درس في فيينا، وهو عالم غزير الإنتاج وإن كانت تنقصه الدقة الفيلولوجية قليلا لجهله باللغة العربية[17]. له إنجاز مهم تمثل بإصدار أول مجلة محكمة متخصصة في الدراسات الاستشراقية بعنوان: "كنوز الشرق" صدرت في فيينا بداية من سنة 1809[18]. وكان يوزع اهتماماته بين ما هو قديم وحاضر. ألف في تاريخ التراث العربي[19]. نشر بحثا موسعا عن المتنبي[20]. ولأنه كان يتقن الفارسية فقد ترجم ديوان الشاعر الفارسي حافظ الشيرازي، ونشره بين عامي 1812/1813.

تعرض هامر في كثير من دراساته المنشورة في هذه الدورية للجانب اللغوي عند العرب وخاصة عند الرسولﷺ، حيث أشاد بفصاحته وبروعة البلاغة في القرآن الكريم: "فيما انطوى عليه القرآن من بلاغة في الخطاب وروعة في الإيقاع وتناسق في النغم، سحر الرسول شعبا يملك حسا مرهفا بجماليات البيان". (هامر: كنوز الشرق، ج 1، ص 362). كتب هامر أيضا كتابا مهما عن تاريخ الأدب العربي الذي استفاد منه الكثير من الدارسين لاحقا، وعلى رأسهم بروكلمان الذي ذكر أن بورجستال هو أول من حاول تصنيف هذه المادة الغزيرة للأدب العربي[21]. تركت إسهامات هامر بورجستال الأدبية أثرا كبيرا في الشعر الألماني وفي شعرائها نذكر منهم على وجه الخصوص جوته وريكرت أعظم شعراء ألمانيا.

الشاعر والمترجم:

فريدريش ريكرت، (Friedrich Rueckert /1788-1866م)

شاعر ألماني قدير ومعروف، وهو أيضا مستعرب متمكن كان يحسن الكثير من اللغات، منها اللغة العربية، التي ترجم منها إلى الألمانية كثيرا من الأعمال بإتقان كبير، حتى إن ترجماته الأدبية تعتبر من أهم الترجمات وأدقها إلى اللغة الألمانية[22].

لقد كان ريكرت مترجما ذا كفاءة عالية لأنه جمع بين قوته الشاعرية وإتقانه للغة العربية. وقد حذا حذو جوته في محاكاة الشعر العربي عندما كان يترجمه إلى الألمانية. حتى بالغ في تقليد قوالب وأوزان الشعر العربي على صعوبة ذلك، كما فعل في ترجمته لعدد من مقامات الحريري بالسجع الألماني. وقد كان شاعرا مفعما وربما يعود ذلك لعلمه الواسع بالآداب الشرقية ولغاتها (العربية، السنسكريتية، العبرية، الفارسية) الذي أثر في نقاء شعره الوجداني العذب[23].

ترجم ديوان امرئ القيس في دراسة كاملة عنه بعنوان: "امرؤ القيس: الشاعر الملك"[24]. ترجم معلقة طرفة بن العبد ولبيد وعمرو بن كلثوم من العربية إلى الألمانية[25]. كما قام بترجمة ديوان "الحماسة" لأبي تمام إلى الألمانية[26]، وبعض من مقامات الحريري (العقيقي: المستعربون، ج 2، ص700).

قام ريكرت بترجمة بعض سور القرآن الكريم وأعلن في سنة 1824 عن رغبته في ترجمة القرآن كله، إلا أن ذلك لم يتحقق له، وقد نشرت هذه الترجمات القليلة لسور القرآن في مجلة (Frauen-taschenbuch) سنة 1824. ثم أعيد نشرها كلها مستقلة عام 1888 بعد وفاته. كما أعيد طبع هذه الترجمات عام 1972، وهذا ينبئ عن مدى تلقي هذه الترجمة بالقبول والنجاح، فهي كما تقول المستعربة الألمانية آنا ماري شبل: "إنها الترجمة الوحيدة التي تجعل في الإمكان الإحساس إلى حد ما ببلاغة النص القرآني وإعجازه... كما أن ريكرت هو أول من حاول نقل الروح القرآنية إلى الألمانية"[27].

قضية التدوين المبكر للشعر:

تيودور نولدكه، (Th. Nöeldeke /1836-1930م)

ولد في مدينة هامبرغ الألمانية ودرس فيها اللغة العربية كما درس في جامعة ليبزيج وفيينا وليدن وبرلين. عيّن أستاذاً للغات الشرقية والتاريخ الإسلامي في جامعة توبنجن، وعمل أيضاً في جامعة ستراسبورج. اهتم بالشعر الجاهلي وبقواعد اللغة العربية فأصدر كتاباً بعنوان "مختارات من الشعر العربي"[28]. ذكر عبد الرحمن بدوي أن نولدكه يعد شيخ المستعربين الألمان.

من أهم مؤلفاته كتابه "تاريخ القرآن"[29] وهو رسالته للدكتوراه وفيه تناول ترتيب سور القرآن الكريم وحاول أن يجعل لها ترتيباً ابتدعه من عنده والذي نشره عام 1860. صدرت الطبعة الثانية منه بتنقيح جديد من شفلي في جزأين في ليبزج، وقد ترجمه إلى العربية جورج تامر (2004).

تعد دراسات نولدكه عن الشعر العربي القديم من أهم الدراسات في هذا الميدان، وهو يكاد يكون أول متخصص ألماني بحث في أصالة الشعر العربي القديم، كما كتب عن بدايات تدوين هذا الشعر الذي لم يبدأ في رأيه قبل نهاية القرن الأول الهجري والذي يبدو أنه لا يميل معه إلى قضية الانتحال[30]. كما اهتم بشعر الأقطار المختلفة. ترجم خمس معلقات إلى الألمانية[31]. كما نشر بحثا عن حماسة البحتري. نشر نولدكه ديوان عروة بن الورد مع ترجمة ألمانية له إلى جانب بعض الشروح في جوتنجن 1863[32].

كما كتب أيضا عن حياة محمد[33]. نشر نولدكه كتاب كليلة ودمنة مع ترجمة باللغة الألمانية للمقدمة المهمة التي وضعها مؤلف الكتاب، وقد ترجم نولدكه هذه المقدمة المهمة لأنها اشتملت على كلام طويل في قيمة الأديان[34]، (ستراسبورج 1912).

يوليوس فلهاوزن، (Julius Wellhausen /1844-1918م)

لاهوتي ألماني، درس **علم الإلهيات** في **جامعة جوتنجن** على يد **هنريش إيفالد** وتنقل بعد تخرجه ليعمل في **جامعة جرايفسفولد**، ثم عمل كأستاذ للغات الشرقية في كلية **الفيلولوجيا** في **جامعة هاله**، ليعود مرة أخرى إلى جامعة **جوتنجن** حيث بقي هناك حتى وافته المنية.

نال شهرة واسعة من خلال دراساته النقدية عن الكتاب المقدس (التوراة). نشر القسم الأخير من أشعار الهذليين، مع ترجمة ألمانية له في برلين 1887.[35] كما عرض لقضية استخدام الكتابة لحفظ الشعر الجاهلي، فقد كان يرى من الصعوبة افتراض أن يكون الشعر الجاهلي قد دون في زمن متأخر كما بالغ في قول ذلك بعض النقاد الألمان، مشيرا إلى آراء مثل (نولدكه- آلورد) الذين تشددوا في مسألة تدوين الشعر. ولكنه للأسف عاد وتراجع عن ذلك الهجوم وتلك الآراء نتيجة ربما ضغوط مهنية، حيث قام بحذف بعض من هذه الآراء في طبعته الثانية لكتابه سنة 1897 بعد النقد الشديد الذي تعرض له[36].

نظرية الأدب عند العرب:

آلورد فيلهم، (W. Ahlwardt /1828-1909)

علم من أعلام الدراسات العربية في أوروبا كلها، كان من أقدر المتمكنين في اللغة العربية بين أبناء جيله، يعتبره العلماء الألمان حجة في الشعر الجاهلي وفي شعر الرجاز.

صاحب "فهرس المخطوطات العربية بالمكتبة الملكية في برلين"، عمل فيه ما بين سنتي 1887- 1899 في عشر مجلدات[37]. يمثل عمله هذا أول عرض منهجي لتاريخ التراث العربي، وقد كان مرجعا مهما قبل أن تظهر أعمال أخرى أكثر تنظيما وسهولة، كما أن قسما أساسيا من هذا العمل مخصص للشعر العربي.

أما من أهم ما كتب آلورد في مجال الشعر العربي فهو كتابه "الشعر وفن الشعر عند العرب"[38]. وهو أول عمل باللغة الألمانية عن نظرية الأدب عند العرب.

يرى آلورد أن استخدام الكتابة في تدوين القصائد الطوال في العصور الجاهلية لم يكن بالتأكيد قد حدث إلا بعد 150 عاما أو أكثر من البعثة، وأن الرواية الشعرية لم تكن إلا مشافهة، وهذا ما عرض الشعر إلى الخطإ غير المقصود أو التزييف المتعمد. فالرواة في هذه الحالة هم كالقصاصين المحترفين الذين لا شك بأنهم كانوا أقل أمانة في رواياتهم التاريخية.

لكن يبدو أن آلورد على العموم مقتنع بأن تدوين الشعر لم يبدأ إلا في منتصف القرن الأول الهجري الذي حصل فيه نشاط متزايد لإنقاذ البقايا النفيسة من تراث العرب الجاهلي، كما هو مدون في مقالته "ملاحظات عن أصالة الشعر العربي القديم مع اهتمام خاص بالشعراء الستة الجاهليين"، جريفسفالد 1872[39].

كان آلورد من العلماء الألمان الأوائل الذين شغلوا بقضية أصالة الشعر العربي، وقد بالغ هو ونولدكه في فهم ما ورد في بعض المصادر العربية عن دور الوضاعين العرب في رواية الشعر.

ربما يعود ترويج العلماء الألمان إلى هذا الرأي في قضية انتحال الشعر العربي القديم وأصالته إلى ما هو موجود أساسا في كتب الأقدمين من العلماء العرب قبل المستعربين، فقد ترجم آلورد نصا عربيا مأخوذا عن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني جاء فيه: "حماد الراوية... رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره، ويحمل ذلك عنه في الآفاق، فتختلط أشعار القدماء، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟" (انظر الأغاني ج 6/ص89).

فمثل هذه النقول الأدبية من أمهات الكتب القديمة هي التي كانت مفتاحا وسببا للتشكيك أو الافتراض الذي صاحب مواقف الكثير من الدارسين لقضية الشعر الجاهلي مثل نولدكه وجولدهيستر ومرجليوت وطه وحسين، والتي تبرر شكهم في مادة البحث التي كانوا يجرونها وهو ما أدى بهم إلى إصدار بعض الأحكام التي قللت من القيمة الفنية للشعر العربي[40].

كما قدم آلورد من جملة أعماله الواسعة عن الشعر العربي القديم دراسة نقدية حول عمل فون هامر (J. von Hammer-Purgstall) عن الشاعر والعالم خلف الأحمر[41]، الذي ترجم له آلورد إلى الألمانية قصيدة مشهورة في وصف الفرس، حيث قام بمقابلة النص العربي مع الترجمة الألمانية، إلى جانب بعض الشروح والتعليقات على ترجمة فون هامر والإفادة من مصادر خطية أخرى[42]. أخيرا قام آلورد بكتابة دراسة متميزة جدا عن أبي نواس ترجم فيها بعضا من أشعاره نشرها عام 1861.[43]

هاينرشس، (W. Heinrichs /1803 - 1875)

هو أحد العلماء الألمان الذين ساهموا في الكتابة عن نظرية الأدب العربي بشكل أقرب إلى النظريات المعاصرة. وذلك من خلال العرض الفريد الذي قدمه عن الشعر العربي وفن الشعر عند اليونان والذي من خلاله ضبط مفهوم نظرية الأدب بدقة والذي يشتمل على جانبين مهمين، الشعر والبلاغة. وأكد هاينرشس أن المؤلفات التي تتناول هذه الموضوعات تتجاوز مجالات عدة غير الشعر والبلاغة كقواعد الشعر ونقد الشعر. وهكذا عن طريق بحوث كثيرة أعدها هاينرشس أصبحت معلوماتنا عن نظرية الأدب العربي أكثر ثراء ووضوحا[44].

نظرية أصالة/انتحال الشعر العربي:

إجناس جولدتسيهر، (Ignaz Goldziher /1850-1921م)

مستعرب يهودي ذو أصول مجرية، درس في برلين والأزهر وهو عالم مرموق متخصص في الدراسات العربية والإسلامية، كان له قدم راسخة في علم اللغة العربية، وقد أجادها تماما. له كتاب مهم في الأدب العربي بعنوان: "بحوث في علوم اللغة العربية" نشرة ليدن، 1896[45].

هو مستعرب مثير للجدل بسبب آرائه الكثيرة والمتداخلة، خاصة فيما يتعلق منها بأصالة الشعر العربي، له بعض الآراء الدينية المتطرفة نوعا ما هي التي أثرت سلبا في نظرة الباحثين العرب والمسلمين إليه (كتشكيكه في القرآن ونظرته المغايرة لشخص الرسول... إلخ). أما فيما يتعلق بالدراسات العربية عموما، فقد كان له أثر منهجي كبير فيها منذ أواخر القرن التاسع عشر.

لقد بحث جولدتسيهر بنية أقدم ما وصل إلينا من الشعر العربي وانطلق منه إلى وضع نظرية عن مراحل تطوره وأشكاله، وقد اعتمد فيها على جوانب بعينها في هذا الشعر ويبدو أنه انطلق من معرفته الواسعة بثقافات وأحوال شعوب أخرى. وقد لخص المؤلف آراءه هذه في بحث له بعنوان: "ملاحظات عن أقدم تاريخ للشعر العربي"[46].

وقد أدى النقاش الحاد الذي دار حول هذه المسألة من طرف المعاصرين لجولدتسيهر بالإضافة إلى ما هو وارد في المصادر إلى تلخيص قوله: "إن مجموعات الشعر الجاهلي أخذت طابعها الأدبي بتأثير من أمراء الدولة الأموية". ورغم ظهور الكثير من المعطيات العلمية الجديدة عن جدلية قدم الشعر العربي وأصالته إلا أن جولدتسيهر بقي يعرض لرأيه مجددا وهذا ما كتبه في موجز عن تاريخ الأدب العربي الذي ظهر في سنة 1908 والذي صاغ فيه رأيه النهائي قائلا: "لم يكن في الأدب العربي كتاب قبل القرآن، فأغاني شعراء العرب الوثيين لم تجمع في عصرهم في مختارات... إن القصائد لم تكن في الغالب مدونة بالكتابة وإنما كانت تحفظ بالرواية الشفوية، الأمر الذي يعلل قلة ما بقي من الشعر العربي قبل القرن السادس وضياع أكثر شعر ذلك القرن، ولا يتصور

أنه أمكن للقصائد الطويلة الفنية أن تحفظ على مدى زمني طويل، اعتمادا على الرواية الشفوية وحدها، وأن تنقل إلى الأجيال اللاحقة"[47].

إن إصرار جولدتسيهر على تكريس هذه النظرية فيما يتعلق بتدوين وأصالة الشعر الجاهلي يتطابق مع نظرية التشكيك الشاملة التي تبناها هذا العالم حول قضية الرواية والتدوين في التراث العربي الإسلامي ككل والتي تتجسد في طعنه المستمر في رواية الحديث الشريف والتي للأسف روج لها الكثير من الباحثين العرب في بدايات القرن العشرين (سزكين: تريخ التراث العربي، ج 3 ص 30).

كتب جولدتسيهر أيضا بحثا شهيرا عن عنترة البطل العربي، نشره في مجلة جلوبز[48]. كما كتب عن الشاعر العربي أمية بن أبي الصلت في بحث عن الروح. نشر قبل ذلك كتابا عن الحطيئة 1893 وكتب بحوثا عديدة عنه.

النظام العروضي:

فايل، جوتهولد (G. Weil/ ت 1960)

باحث ألماني اهتم بمسألة البناء الشعري عند العرب، والاستخدامات اللغوية للمصطلحات الشعرية. له كتاب مهم في هذا المجال بعنوان "أساس العروض العربي القديم ونظامه"[49] (فيزبادن/1958)، كما أن له بحوثا عديدة حول النظام العروضي عند الخليل الفراهيدي ونظام الارتكاز في الشعر العربي القديم[50].

وقد رد فايل بشدة على الذين كانوا يحاولون ربط العروض العربي بالعروض اليوناني، أو كما حاول البعض ضبط إيقاع الشعر العربي اعتمادا على الأسس الموسيقية في تراث القدماء، خاصة العروض اليوناني السرياني.

لكن فايل رد على ذلك ردا قويا، فقد كان يرى أن العروض الكمي عند العرب لا يقارن بأي نظام عروضي آخر، خاصة أن الفراهيدي وضع تلك المنظومة العروضية عن غير نموذج سابق له ودون أي تأثير أجنبي ناتج عن لغة أخرى. فقد كان منطلق هذا الترتيب في البحور ليس البيت المفرد فحسب، بل هو نابع أيضا من طبيعة الكتابة العربية. وهذا النظام العروضي لا ينطبق إلا على البحور العربية، فهو لا يتفق مطلقا مع نظريات العروض اليوناني.

وقد أشار فايل إلى الرأي الذي نسب إلى البيروني الذي ربط بين نظام الخليل العروضي والعروض الهندي، الذي افترض إمكانية أن يكون الخليل قد سمع بوجوده عند الهنود في شعرهم، رغم أنه شهد للخليل بالتفوق والابتكار (فايل ص 87).

فرايتاج، فيلهم جورج، (George Wilhelm Freytag /1788-1861)

أحد كبار المستعربين الذين تعلموا اللغة العربية على يد العالم الفرنسي الشهير دو ساسي (Silvester de Sacy 1758- 1838). له كتاب مهم بعنوان "قصائد عربية" نشر فيه بعض القصائد من ديوان "تأبط شرا" (راجع مرثيته) مع ترجمتها إلى الألمانية والشرح، جوتنجن 1814[51]. كما ألف كتابا قيما في العروض العربي ما يزال محل دراسة إلى يومنا هذا.

ألف كتابا بعنوان "فن النظم الشعري العربي"[52] تضمن ستة ملاحق تشتمل على قصيدة عربية تعطي تصورا عن بحور الشعر العربي ومعها ترجمات لأشعار وتعليقات حول شعراء عرب وشروح لخصائص شاعريتهم ومفرداتهم، وكذلك مغزى المعايير الفنية في نقد هذه الأشعار، والتي قام فرايتاج بجمعها من المخطوطات ونشرها في بيرن عام 1830، وقد صدرت طبعة ثانية لهذا الكتاب في (Osnabmeck) عام 1968. ترجم ديوان الحماسة لأبي تمام بشرح التبريزي، وزبدة الطلب بتاريخ حلب لابن النديم.

فون كريمر، ألفريد، (A. von Kremer /1828-1889)

ولد في فينا، وعاش حينا بين مصر ولبنان، كتب بحثا حول أشعار لبيد من حيث الشكل والمحتوى[53]. ظهر له سنة 1875 كتاب في مجلدين بعنوان "التاريخ الحضاري للشرق في عهد الخلفاء"[54] لم يعالج فيه الشعر بإسهاب ولكنه عرضه في إجمال فني حاذق. وقد أشاد به بروكلمان لجودة تخطيطه، ورغم اختصاره إلا أنه استفاد منه كثيرا. ترجم كريمر بعضا من ديوان الخمريات لأبي نواس إلى الألمانية اعتمادا على مخطوط فينا[55].

له بحث مهم عن قصائد قديمة لها علاقة بتاريخ اليمن: "قصائد عربية قديمة في التاريخ القصصي لليمن، بوصفها شواهد نصية لدراسة تاريخ اليمن"[56]. في هذا البحث ترجم كريمر إلى الألمانية قصيدة مشهورة للشاعر الخطيب قس بن ساعدة أشهر خطباء العرب ضمن ما كتبه في دراساته. ترجم كريمر إلى الألمانية قصيدة طويلة لشاعر المرجئة ثابت قطنة[57] في كتابه عن ملامح في تاريخ الثقافة[58]. وقصيدة الإرجاء هذه يوجد النص الكامل لها في خزانة الأدب للبغدادي.

التقسيم الفني للأدب العربي:

كارل بروكلمان (Carl Brockelmann/1868-1956)

عالم ألماني، يعتبر فقيه اللغات السامية في زمانه، له الكثير من الأعمال المهمة في هذا المجال، تتلمذ على يد أستاذه نولدكه. أتقن العديد من اللغات الشرقية، منها اللغة العربية التي ترجم إليها في أواخر حياته جزءا يسيرا من كتابه الكبير "تاريخ الأدب العربي" الصادر بالألمانية.

نشـر كتابـه الشـهير «تـاريخ الأدب العربـي» أول مـرة في مدينـة فايمـار بـين عـامي 1898 و1902، ثم أخذ بروكلمان يضيف إلى كتابه الأصلي بعض الملاحق، التي وصل مجموعها إلى ثلاثة أجزاء، نشرت كلها في ليدن إبان السنوات 1937- 1938- 1942.[59]

يمثل عمل بروكلمان إنجازا فنيا كبيرا فتح الكثير من آفاق البحث عند الباحثين في التراث العربي، رغم أن البعض يعتبر الآن "تاريخ الأدب العربي" لبروكلمان عملا تجاوزه الزمن قليلا بسبب ظهور بعض الأعمال المستجدة والأوسع عن عمل بروكلمان مثل "تاريخ التراث العربي" لفوت سزكين، لكن هذا الرأي لا يبدو رأيا علميا دقيقا، خاصة وأن جزءا كبيرا من عمل بروكلمان (الملاحق الثلاثة على وجه الخصوص) لم يكتمل بعد من حيث الترجمة، مما يجعل الحكم عليه غير دقيق[60].

فعمل بروكلمان من حيث المنهجية ليس مجرد فهرسة عادية للتراث أو كونه عملا يعتمد ترتيبا كرونولوجيا لمراحل كتابة التراث العربي، ولكنه يقدم رؤية غير مسبوقة للتقسيم العام للأدب العربي من نواح عدة، على رأسها الجانب الفني، فهو يشتمل على أبواب جديدة من نوعها، إلى جانب مقدمات وافية وقيمة عن كل فن من الفنون المعرفية والتي تتميز في غالبها بالدقة والإيجاز والإحكام، كما أنها تكشف عن ذوق أدبي رفيع للمؤلف وتنطوي إلى حد كبير على مجمل الآراء والميول الفكرية التي تمثلها المدرسة الأوربية برمتها حول تراث العرب والمسلمين عبر أكثر من ثلاثة قرون. وهذه المحصلة من الآراء المهمة والدقيقة لا تتميز بها أغلب الكتب التي كتبت في العصر الحالي عن تاريخ أو مجمل الأدب العربي، باستثناء بعض الأعمال المهمة التي غطت مرحلة زمنية بعينها ككتاب "تاريخ التراث العربي" لفؤاد سزكين، الذي وصلت تغطيته العلمية لهذا التراث لحدود أربعة قرون فقط والتي استدرك فيها سزكين الكثير من البيانات والمعلومات الجديدة التي لم توجد في عمل بروكلمان.

لقد قسم بروكلمان دراسته للأدب العربي وفق منهج جديد ركز فيها على وجه الخصوص على أهم الدراسات التي قام بها غير العرب حول تراث العرب، كما أنه قام بمسح مجمل ما وصل إلينا من أعمال ومن دراسات عن هذا التراث ككل.

فيما يتعلق بالجوانب الفنية فإن أول ما يمكن الالتفات إليه هو تقسيم الأدب إلى أدب جاهلي من أوليته (بدايته) حتى سقوط الدولة الأموية، ثم جعل مصطلح الأدب الإسلامي يبدأ منذ قيام الدولة العباسية حتى الوقت الراهن لأسباب منطقية ذكرها بإيجاز متقن وعقلاني في كثير من مباحثه.

أما أهم المحاور التي جمع فيها بروكلمان أغلب الأعمال الأدبية فهي لم تخرج عن ثلاثة أو أربعة عناوين، صنف تحتها أغلب ما اجتمع لديه من مادة علمية، وهي الشعر بكل أنواعه وفن النثر وعلوم اللغة العربية وهذه كلها تمثل الأجزاء الثلاثة الأولى، ثم بدأت المادة العلمية تخرج عن إطار الأدب البحت لتدخل ضمن فنون علمية أخرى كالتاريخ وعلم الحديث والفقه وعلوم القرآن والتصوف والفلسفة والطب والرياضيات... إلخ.

إلى جانب هذا العمل الرئيس المهم الذي قدمه بروكلمان للمكتبة العربية هناك أعمال أخرى لا تقل أهمية ضمن مجال الأدب العربي والترجمة منه إلى الألمانية.

فقد ترجم بروكلمان ديوان الشاعر لبيد إلى اللغة الألمانية، وذيله بحواش وتعليقات على النص، بالإضافة إلى سيرة بيوغرافية واسعة عن الشاعر نفسه، نشره كله في جزأين سنة 1891 في ليدن[61].

حقق بروكلمان «رسالة في لحن العامة» للكسائي، مذيّلة بشروح وفوائد، نُشرت في المجلة الآشورية سنة 1898.

ألّف كتاباً في «علم اللغات السامية» وأتبعه بموجز «النحو المقارن للغات السامية» في مجلدين، نشر الأول منه عام 1907 والثاني عام 1913[62]. كما وضع بروكلمان فهرسين للمخطوطات العربية بمدينتي برسلاو وهامبورغ. وأخيرا قام بروكلمان بتأليف كتاب عن النحو العربي الميسر باللغة الألمانية[63].

النقد الأدبي:

جرونيباوم غوستاف إيدموند، (G. E. Von Grunebaum/ 1909-1972)

عالم ألماني ولد بالنمسا، وهو مؤرخ ولغوي قدير. حصل على الدكتوراه في الدراسات الاستشراقية من جامعة فيينا. هاجر إلى أمريكا عندما اجتاح هتلر بلده وهناك نال درجة الأستاذية في اللغة العربية بجامعة كاليفورنيا سنة 1949.

كتب في سنة 1941 بحثا مهما عن النقد الأدبي العربي في القرن الرابع الهجري حيث طالب بإيضاح معايير النقد التطبيقي والأسس التي تحكم الذوق في النقد الأدبي العربي. كما عالج في بحوث أخرى الأساس الجمالي في الأدب العربي، وهو بهذا يكون قد اشتغل كثيرا على مفهوم النقد الأدبي العربي.

كتب عن الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي[64]. في هذا الكتاب رأى جرونيباوم أن وصف الشعراء للطبيعة شهد تحولا في العصر الأموي، قياسا مع العصر الجاهلي. وقد جاء

كتابه في دراسة الشعر والشعراء كمحاولة للفصل بين مرحلتين يصعب التمييز بينهما، وهي أواخر حكم الأمويين وبداية الحكم العباسي. فتصنيف الشعراء بين هاتين المرحلتين يصعب تبريره ولهذا أطلق بعض اللغويين على هؤلاء أحيانا تسمية "مخضرمي الدولتين" (تاريخ التراث: سزكين، ج 3 ص 193).

لخص جرونيباوم عملية التغيير التي شهدها الشعر العربي في مجال الطبيعة والبيئة بين العصر الأموي والعباسي ضمن مجوعة نقاط نذكر بعضها:

(1) منها التحول من وصف الطبيعة القاسية الشاقة إلى وصف البساتين.

(2) تطور الشعر الغنائي المرتبط بالمدينة والحضر.

(3) وصول شعر الوصف أعلى مرتبة له ما بين القرن الثالث والرابع الهجريين والذي استخدم الزهور والثمار موضوعا شعريا.

(4) تناول شعر الخمريات جزءا من وصف الطبيعة.

هذه بعض سمات التجديد الأدبي التي عرض لها جرونيباوم في كتابه للتمييز بين عصرين والحديث عموما عن السمات المدنية في الأدب العربي خاصة ما بين القرن التاسع والعاشر الميلاديين[65].

له أيضا كتاب آخر مهم عن الشعر العربي: طبيعته وتطوره، الذي تكلم فيه عن صلة الشعر العربي المبكر بالواقع وتطوره التاريخي[66]. له أيضا دراسة عن أشعار الهذليين.

كتب جرونيباوم عن التطور المبكر للشعر الديني الإسلامي، وهو من الأعمال المستجدة التي كتبها باللغة الإنجليزية[67]. كان جرونيباوم أيضا من الذين اعتقدوا بأصالة الشعر العربي القديم، فقد كان يميل إلى أن قسما كبيرا من الشعراء الجاهليين الذين ولدوا ما بين 440-530 م والذين ينتمون في الغالب إلى مدارس متعددة يمكن لنا أن نربط بكل سهولة بين أعمالهم ونكتشف الترابط المستمر لهؤلاء الشعراء والتطور الداخلي لأعمالهم[68]. (التصنيف الزمني للشعر العربي المبكر، جرونيباوم. سزكين: تاريخ التراث العربي، ج 2، ص).

من أهم الأعمال التي قدمها جرونيباوم أيضا عن الأدب العربي مجموعة بحوث عن البعد الواقعي في الشعر العربي القديم[69]، وقد ترجم بعضها إلى اللغة العربية بعنوان "دراسات في الأدب العربي" على يد أساتذة مثل إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال اليازجي (بيروت 1959).

أسرار البلاغة:

ريتر هيلموت، (Hellmut Ritter/1892 -1971م)

عالم ألماني قدم إلى المكتبة الألمانية المترجمة أهم عمل مترجم وهو كتاب "***أسرار البلاغة***" لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (المتوفى 471هـ/1078م) الذي صدر في فيزبادن. حقق ريتر هذا العمل ثم ترجمه إلى اللغة الألمانية ونشره أولا في إسطنبول عام 1954م[70].

وهو كتاب مهم بالنسبة لتلقي المستعربين له واهتمامهم الشديد به باعتباره أعظم كتب اللغة العربية عندهم، خاصة وأن ريتر ذكر أن الجرجاني هو أول من فسر الأحكام الجمالية عن الشعر تفسيرا نفسيا، (انظر مقدمة الترجمة).

ترجم ريتر دراسة قام بها مستعرب روسي (كراتشكوفسكي) عن التاريخ المبكر لقصة المجنون وليلى في الأدب العربي[71].

وقد تكون هذه الدراسة نادرة نوعا ما لأنها تحقق بشكل عملي حول حقيقة وجود المجنون وليلى في التراث العربي عموما، وقد لخص المؤلف كراتشكوفسكي رأيه في هذه القصة على أنها تمت باهتمام من الأمويين، خاصة وأنه كان هناك صراع بين قبائل عرب الشمال وعرب الجنوب الذين كان لهم شعراء مشاهير، فكان التركيز أو تضخيم هذه الشخصية (المجنون) لإحداث توازن أدبي بين هذه القبائل. وقد اعتبر ريتر المترجم أن هذا رأي مبالغ فيه من كراتشكوفسكي. توصل المؤلف أيضا إلى أنه في بداية القرن التاسع كانت هناك أقاصيص موضوعة أثناء محاولة تفسير شعر المجنون، وهذا ما أدى إلى دس الكثير من الأبيات على ديوان الشاعر (نفس المرجع ص 48). وقد أفاد كراتشكوفسكي بالدرجة الأولى في بحثه هذا من كتاب الأغاني للأصفهاني.

عميد الترجمة في ألمانيا:

أوسكار ريشر، (Oskar Rescher/ 1883 -1972م)

معمر ومستعرب ألماني- تركي، عالم بالعربية والفارسية والأدب التركي، تخصص في الشعر العربي القديم وأيضا الدراسات العثمانية. درس الحقوق أولا في ميونخ ثم تحول إلى دراسة اللغات الشرقية في برلين. وقد اهتم بدراسة القواعد العربية عند ابن جني. درس كثيرا في جامعات ألمانية لكنه فضل الانتقال إلى تركيا ليكون قريبا من مكتباتها الغنية بالمخطوطات والكتب التراثية وهناك أعلن إسلامه.

له كتاب يدخل في صميم اهتمامات المستعربين الألمان عن الشعر العربي: "دراسات عن الشعر العربي، في 8 أجزاء"[72] والذي يعتبر موسوعة ألمانية فيما هو مترجم بالألمانية لقصائد ودواوين شعرية. فقد قام ريشر خلال الأربعين عاما الأخيرة من حياته بإعداد ترجمات ممتازة لكثير من دواوين الشعر العربي إلي الألمانية ضمها جميعا في كتابه دراسات عن الشعر العربي.

كما اهتم بمجال الفهرسة فيما يتعلق بتراث العرب وتيسير التعامل معه، وله كتاب مهم في هذا المجال بعنوان "موجز تاريخ التراث العربي"[73]، وقد تتبع فيه ريشر كل دواوين الشعراء الذين وردت أخبارهم في كل كتب التاريخ وخاصة كتاب الأغاني. وهو بهذا يختلف قليلا عن كتاب بروكلمان الذي اقتصر فيه على أمهات الكتب.

ترجم إلى الألمانية ديوان الشاعر العباسي مسلم بن الوليد 208 هـ، وفقا لطبعة دي خويه الذي كان أول من حقق الديوان في ليدن 1875. كان هذا الشاعر يلقب بصريع الغواني، وقد زعموا أنه مخترع "البديع" وهو مختلف عن أبي نواس في شعره، فقد كان شاعرا متأنيا مجودا وكان شعره مصنوعا وقيل إنه "زهير المحدثين".

لقد ذيل ريشر كتابه بترجمة عن حياة مسلم بن الوليد وشعره وقد استخلص ذلك كله من كتب الأدب العربي، وهو بحث تاريخي فلكلوري تعرض فيه أيضا لما يعرف "بالحق في الليلة الأولى" عند العرب[74]، وهو ما يعرف بـ(jus primae noctis) أو حق التفخيذ (droit de cuissage)، وقد تكون هذه الدراسة أول دراسة تتعرض لهذه القضية، فهذا الأمر التاريخي غير محقق الوجود عند العرب[75].

ترجم ريشر ديوان علقمة[76] إلى اللغة الألمانية اعتمادا على تحقيق محمد بن أبي شنب. قام ريشر أيضا بترجمة الزهديات (ديوان أبي العتاهية) إلى الألمانية وفقا لطبعة بيروت 1909.[77] كما ترجم ديوان حسان بن ثابت إلى الألمانية في دراساته عن الشعر العربي. وقد ترجم ريشر ديوان زهير بن أبي سلمى إلى اللغة الألمانية عن طبعة لاندبرغ ضمن دراساته في الأدب العربي. وديوان الحارث بن حلزة[78].

ترجم بعض قصائد كعب بن زهير، منها على وجه الخصوص "بانت سعاد" التي حظيت باهتمام كبير في كتب التراث وكذلك عند المستعربين، وقد ترجمها في كتابه دراسات عن الشعر العربي. ترجم ديوان الشاعر معن بن أوس[79] إلى الألمانية ضمن كتابه دراسات عن الشعر العربي. ترجم بعض قصائد الشاعر أبي فراس الحمداني اعتمادا على ما نشره سامي الدهان الذي طبع ديوانه في ثلاثة مجلدات في بيروت 1944.[80]

ترجم ريشر إلى الألمانية رسالة مهمة عن المتنبي نشرت منفصلة في بيروت 1931، بعنوان "الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة"، أو "المقابلة بين المتنبي والحكيم أرسطو". والتي قد تكون صورة مختصرة من "الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره" لأبي على محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب البغدادي المتوفى سنة 388 هـ[81]. ترجم ريشر قصائد مختارة للشاعر الفرزدق، مع معجم مفهرس لطبعتي بوشيه والصاوي، وذلك أيضا ضمن دراساته "في الشعر العربي"[82].

كما ترجم ريشر أيضا إلى الألمانية ديوانا قصيرا (15 قصيدة) لشاعر من الشعراء اللصوص يدعى طهمان بن عمرو الكلابي[83] اعتمادا على مخطوطة ليدن التي حققها قبله رايت ونشرها في لندن سنة 1859[84]. ترجم ريشر مقامات بديع الزمان الهمذاني إلى الألمانية سنة 1913[85]. كما ترجم كتاب ابن المقفع "الأدب الكبير" إلى الألمانية[86].

أعيد طباعة جميع أعمال ريشر ضمن مجلدات ضخمة احتوت كل أعماله الفيلولوجية[87].

دواوين القبائل:

جاير، (R.Geyer/ 1862- 1938)

نشر قصيدتين للأعشى "ما بكاء الكبير" و"ودع هريرة" مع ترجمتهما إلى الألمانية وشرحهما، 1919[88]. كما نشر أشعار أوس بن حجر التميمي، في فيينا 1892[89]. كما حقق "كتاب المكاثرة عند المذاكرة" لجعفر بن محمد الطيالسي، الذي يبدو أنه عاش في النصف الثاني من القرن الهجري الأول، ويضم الكتاب أخبارا عن اثنين وثلاثين شاعرا عربيا"[90].

كتب بحثا عن قصيدة لامرئ القيس من وزن المنسرح وقافية الشين المضمومة[91]. درس جاير الشعر العربي القديم، كما درس العلاقات بين دواوين القبائل ودواوين الشعراء حيث اعتبر دواوين القبائل ظواهر أساسية بينما اعتبر دواوين الشعراء التي يحمل الواحد منها اسم شاعر بعينه ظواهر ثانوية وقد يكون بعضها مقتطعا من دواوين القبائل[92]. لم ينكر جاير أن بعض دواوين الشعراء تعود صناعتها إلى زمن بعيد جدا جدا، وهذا ما تأكد في رأيه بشأن المعلقات التي هي أقدم من هذه الدواوين والتي كانت تمثل النموذج الأدبي والحافز إلى استخراج القصائد الكبيرة لمشاهير الشعراء[93]. وقد حقق جاير قصيدتين من ديوان الأخطل وترجمهما إلى الألمانية عن مخطوط يمني يرجع لحدود القرن الخامس الهجري، نشره جريفيني بالتصوير في بيروت سنة 1907[94].

إيفالد فاغنر، (Ewald. Wagner)

عالم ألماني متأخر قدم أوسع بحث عن شعر أبي نواس بعنوان: "أبو نواس: دراسة في الأدب العربي للعصر العباسي الأول"، نشره في فيزبادن سنة 1965[95]. كما نشر عنه مقالة في دائرة

المعارف الإسلامية، في طبعة أوربية ثانية[96]. له كتاب عن المناظرات في الشعر العربي. وقد كتب فيه فاغنر عن شعر النقائض والفخر عند العرب ومكانه في التاريخ الأدبي العام[97].

حواش وتعليقات:

---

* **نقاط منهجية:**

[1]- تم في هذا البحث استعمال مصطلح (مستعرب) عوضا عن كلمة (مستشرق)، وهذا تماشيا مع وظيفية هذا المصطلح ودلالته الدقيقة، بدلا عن مصطلح مبهم وغير دقيق مثل مستشرق والذي ينطوي على تراكمات تاريخية ودلالات سلبية لم تعد تتفق مع تثمين مناسب لما بذله الآخرون (من غير العرب والمسلمين) عبر مسارات بحث طويل وجهد مضن حول تراثنا ككل. كما أن الكثير من الباحثين في هذا المجال يسعون إلى استبدال مصطلح مستشرق بمصطلح أكثر إنصافا ودلالة، مثل مستعرب Arabist أو إسلاموي Islamist أو باحث في العلوم الإنسانية Humanist.

- فيما يتعلق بالعناوين الفرعية التي أدرج تحتها العلماء الألمان وإنجازاتهم العلمية فهي موضوعة بما يتناسب مع عمل مشابه فأكثر.

- وضعت مسميات المراجع الألمانية كاملة أسفل الدراسة للأمانة العلمية وتيسير الرجوع إليها للاستزادة أو البحث.

[2] روبنز روبرت هنري. ***موجز تاريخ علم اللغة في الغرب***، ترجمة أحمد عوض، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ص 153.

[3] موجز تاريخ اللغة، ص 151.

[4] موجز تاريخ اللغة، ص 157

[5] G. Jacob, *Aus Schanfaras Diwan*, Berlin 1914.

[6] G. Jacob, *Schanfara – Studein*, I. Teil: Der Wortschatz der Lamija nebst Ubers. und Beigefugtem Text, II.

[7] G. Jacob, *Schanfaras lamijat al,'Arab im Auszug*, Kiel 1913-12.

[8] Wikipedia, the free encyclopedia

[9] مومزن، كاتارينا، *جوتة والعالم والعربي*، ترجمة عدنان علي، عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص 256.

[10] انظر تراث الإسلام، ج 1، ص 56، 63.

[11] Herder, S W III, 32.

[12] نفس المرجع، ص 32.

[13] J. J. Reiske, *Tharaphae Moallakah cum scholus Nahas*, arabice edidit, vertil, illustravit, Leiden 1742.

[14] تراث الإسلام، ج 1، ص 60.

[15] J.G. Herder, *On the Effect of Poetic Art on the Ethics of Peoples in Ancient and Modern Times*, 1778.

J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie einer Geschichte der Menschheit* (1791) Buch 19: Reiche der Araber (SWXIX, S425-438). [*Ideas for the Philosophy of History of Humanity*]

[16] مومزن، كاتارينا، *جوتة والعالم والعربي*، ترجمة عدنان علي، عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص 32

[17] كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص 32.

[18] J. von Hammer-Purgstall, *Fundgruben des Orients*, II vol, Wien 1809.

[19] J. von Hammer-Purgstall, *Literaturgeschichte der Araber, von ihren Beginne*, Wien 1850-58.

[20] J. von Hammer-Purgstall, Motenebbi, *der grosste arabische Dichter*, Wien 1824, J. Duval-Destains in: Mercure etranger, Paris, No. 9, 1813.

[21] J. von Hammer-Purgstall, *Literaturgeschichte der Araber*, Vienna, 1850-56, 7 vols.

[22] البيان، مجلة أدبية كويتية، العدد 356/ مارس/ 2000، ص 64- 72.(حوار مع المستعرب الألماني توماس باور)

[23] محمد عوني عبد الرءوف، ريكرت عاشق العربية، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1986.

[24] F. Rueckert, *Amrilkais, der Dichter und Koenig*, Stuttgart u, Tubingen 1843. Hannover 1924.

[25] F. Rueckert, *Die Mu'allaqat des tarafa und 'Amr deutsch*, in: Lagardes, Symmikta 198-206.

[26] F. Rueckert, *Hamasa oder die altesten arabischen Volkslieder*, gesammelt von abu Temmam ubers, 2 Teile, Stuttgart 1846.

[27] F. Rueckert, *Ausgewaehlte Werke*. Frnakfurt a. M. 1988. Bd 2 S III. (Uebersetzungen aus: dem Koran.

[28] Th. Nöeldeke, *Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber*. Hannover 1864, Hildesheim 1967.

[29] Th. Nöeldeke , *Geschichte des Qorans*, zweite Aufl, beabeiter v. Fr. Schwally I, II, Leipzig 1909.

[30] سزكين، فوت: تاريخ التراث العربي ج 1، ص 15.

[31] Th. Nöeldeke, *Fuenf Mo'allaqat uebers*. und erkl. I, in: SBAW Wien 140, 7/1899,II, eb, 142, 5/1900.

[32] Th. Nöeldeke, *Die Gedichte des 'Urwa. Ibn. alward*. hsg. uebers. und erlaeutert v. Gottingen 1863.

[33] Th. Nöeldeke, *das Leben Muhammeds*, Hannover, 1863.

[34] Th. Nöeldeke, *Kalila wa Dimna aus der Pehleviubersetzug des Pancatantra mit der Vorrede des Burzoe*, Strassburg 1912.

[35] J. Wellhausen, *Letzter Teil d. Lieder d. Hudhailiten, arabisch und deutsch* in: Skizzen und Vorabeiten I, Heft, Berlin 1887.

[36] J. Wellhausen, *Reste arabischen Heidentums* 1887, S. 207, Anm. 2.

[37] W. Ahlwardt, *Verzeichnis der arabischen Handschriften der Koniglichen Bibliothek Bd. I-X, zu Berlin*, 10 vols, Berlin: L. Schade, 1887-1899.

[38] W. Ahlwardt, *Uber Poesie und Poetik der Araber*, Gotha 1856.

[39] W. Ahlwardt, *Bemerkungen ueber die Echtheit der alten arabischen Gedichte mit besondere Beziehung auf die Dichter*, Greifswald 1872.

[40] سزكين: تاريخ التراث العربي، ج 2، ص 28.

[41] هو خلف بن حيان الأحمر، أحد العلماء الكبار بالشعر العربي القديم. اتهم بوضع الشعر هو وحماد الراوية، كان كثير الشعر، اعتبر أغلبه جيدا. توفي نحو 180 هـ.

[42] J. Ahlwardt, *Chalef elahmar's Qasside. Berichtigter arab.* Text,….nebst Wurdigung Josef von Hammer's Arabisten, Creifswald 1859.

[43] W. Ahlwardt, *Diwan des Abu nowas* nach der Wiener und der Berliner Hds …I. Die Weinlieder Grefswald 1861.

[44] W. Heinrichs, *Arabische Dichtung und griechesche Poetik*, Beirut 1969.

[45] Ignaz. Goldziher, *Abhandlungen zur arabischen philologie.* I,II, Leiden 1896-99, S, 1-105.

[46] Ignaz. Goldziher, *Bemerkungen zur altesten Geschichte der arabischen Poesie* in: Actes X² Congr, int. Or. 3/1896/3-5, Gesammelte Schriften III, 26-28.

[47] Ignaz Goldziher, *A Short History of Classical Arab Literature.* Hildesheim 1996.

[48] Ignaz. Goldziher*, Der arab. Held Antar in d. geographischen Nomenklatur*, Globus LXIV, 65-7.

[49] G. Weil, *Grundriss und System der altarabishen Metren.* Wiesbaden 1958, S.3-4.

[50] G. Weil, *Das Metrische System des al-Xall und der Iktus in der altarabischen Versen*, in: Oriens 7/1954/305-306.

[51] G. W. Freytag, Carmen Arabicum perpetuo comment. Gottingen 1814.

[52] G. W. Freytag, *Darstellung der Arabischen Verskunst.*

[53] A. von Kremer*, Ueber die Gedichte des Labyd*, SBWA phil – hist. CL. 1881.

[54] Alfred von Kremer*, Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen*, 2 Bde, Wien 1875-7.

[55] A. von Kremer, *Diwan des Abu Nuwas, des grossten Lurischen Dichters der Araber*, Wien 1855.

[56] A. von Kremer, *Altarabische Gedeichte uber die Volkssag von Jemen als texrbelege zur abhandlung "Uber die Sudarabische Sage*", Leipzig 1867, S. 6.

[57] هو ثابت بن كعب، شاعر مقاتل اشترك بعد 65 هـ في فتوح ما وراء النهر. مات سنة 110 هـ في حروبه ضد الترك، وهو أحد المرجئة، له قصيدة تضمنت تعاليم هذه الفرقة.

[58] A. von Kremer, *Culturgeschichtlich streifzuge.*…Leipzig 1873, S. 4-5.

[59] Brockelmann, Carl, "*Geschichte der arabischen litteratur*", Original edition:2 vol, (GAL), Brill, 1943. S. I.

[60] بدأت ترجمة "تاريخ الأدب العربي" لبروكلمان منذ بداية 1950 حتى سنة 1993. ولم يتم ترجمة سوى الجزأين الأصليين للكتاب حتى الآن. كما أنه لا توجد منه سوى نسختين، واحدة كاملة بالألمانية والأخرى بالعربية وهي غير كاملة، ولهذا فإن الباحثين من غير الألمان يواجهون صعوبة كبيرة في التعامل مع هذا العمل. وهذا أمر مؤسف لأن في الكتاب حصيلة هائلة وآراء علمية حول الأدب العربي وشتى موضوعاته، لا غنى للباحث عنها والتي ربما تساعد أكثر في تصور أفضل لهذا التراث عند كل المستعربين في العالم.

[61] C. Brocklmann, I: *Die Gedichte des Lebid nach der Wiener Ausgabe ubers and mit Anm.* versehn, Leiden 1891 II: *Diwan des Lebid nach der Hadss. Zu Strassburg und Leiden mit den Fragmenten*, Ubers.und Biographie des Dichters. Leiden 1891.

[62] C. Brocklmann, "*Grundriss der vergleichenden Grammatik der semitischen Sprachen*". 2 vols. Berlin: Reuther and Reichard. 1908-1913.

[63] C. Brockelmann, *Arabische Grammatik*, Hueber, 1977.

[64] G. E. Von Grunebaum, *Die Naturauffassung der arabischen Dichtung* (tarns. The Response to Nature in Arabic Poetry in: JNES 4/ 1945/ 137-151) eb. S. 28-51.

[65] G. E. Von Grunebaum, *Stadtische Zuge in der arabischen Literrature, vornehmlich in neunten und zehnten Jahrhundert*, (Aspects of Arabic Urben Literrature Mostly in the Ninth and Tenth centries in: Andalus 20/1955/259-281), eb.S. 52-69.

[66] G. E. von Grunebaum, *Wesen und Werden der arabischen Poesie* von 500 bis 1000 n. in: Kritik und Dichtkunst, S. 17-27.

[67] G. E. Von Grunebaum, *The Early development of Islamic Religious Poetry*, in: JAOS. 60/1940/23-29.

[68] G. E. Von Grunebaum, Zur Chronologie der Fruhararabischen Dichtung, in: Orientalia 8/1939/32-345.

[69] G. E. Von Grunebaum, *Die Wirklichkeitweite der Fruharabischen Dichtung*, Eine Literraturwissenschaftliche Untersucung, Wien 1937 (WZKM, Beiheft 3).

[70] H. Ritter, Die Geheimnisse der Wortkunst(Asrar al-balaga), Wiesbaden 1959.

[71] H. Ritter, Die *Fruhgeschichte der Erzahlung von Macnun und Laila in der arabischen Leiteratur ubers*, von I. J. Krackovskij, in Oriens 8/1955/ 1-48, Nachwort 49-50.

[72] O. Rescher, *Beitrage zur arabischen Poesie* II. Der Diwan des Muslim b. el-Walid, Stuttgart, 1938.

[73] O. Rescher, *Beitrage zur arabischen Poesie* II. Der Diwan des Muslim b. el-Walid, Stuttgart, 1938.

[74] عرف هذا الحق عند الملوك والرهبان والكهنة في أوروبا، وكان الملك الأوروبي إيقوسيا (1057- 1093م) أول من أصدر قانونا ينص على حقه وحق سلالته بفض كل عروس قبل أن تزف إلى زوجها. ثم بدأ التنازل تدريجيا عن حق الليلة الأولى مقابل مال أو هدية، خاصة من طرف الإقطاعيين. وقد ظل هذا الأمر شائعا حتى القرن التاسع عشر. أما العرب فتروي الأخبار أن هذا الأمر عرف عند العرب القدامى أو ما يعرفون بالعرب البائدة.

[75] عبد السلام الترمانيني، الزواج عند العرب، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص 221

[76] هو علقمة بن عبدة الفحل، تذكر المصادر أنه كان بطل تميم وشاعرها، يروى صاحب الأغاني أنه التقى بالنابغة الذبياني نحو 529- 569 م، قيل إنه كان أقوى المنافسين لامرئ القيس.

[77] O. Rescher, *Der Diwan des Abul-'Atahija*, Teil I, Stuttgart 1928.

[78] O. Rescher, *Orientalische Miszellen I*, o. O., 1926, 119-128.

[79] معن بن أوس، أصله من مضر، ولد قبل ظهور الإسلام، قابل الفرزدق، وقيل إنه نظم شعرا في مدح عدد من أصحاب الرسول: الأغاني 56/12

[80] O. Rescher, *Beitrage zur arab. Poesie* VII²,Istanbul 1961-62, 1-34.

[81] O. Rescher, *Die Risalat al-Hatimijje* in: Islamica 2/1926/439-473.

[82] O. Rescher, *Beitrag zur arab Poesie* VI, 2, Istanbul 1956-58, S. 75-132, 134-136.

[83] طهمان بن عمرو الكلابي اللص، عاش في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، له أخبار قليلة تدور حول كونه شاعرا، لصا، قاطع طريق في اليمامة واليمن، وكانت قصيدته إلى الملك الوليد بن عبد الملك حوالي 96 هـ.

[84] O, Rescher, *Die Qasida von Tahman ben Amr al-Kilabi* in: Orient. I, Istanbul 1925, S. 180-193.

[85] O, Rescher, *Beitraege zur Maqamat Hamadani*. –Lit. 5, Loeuberg 1913.

[86] O, Rescher, MSOS 197, XX, I-48.

[87] *Gesammelte Werke: eine Sammlung der wichtigsten Schriften Oskar Reschers teilweise mit Ergänzungen und Verbesserungen aus dem schriftlichen Nachlass*, 5 fasc. (Osnabrück: Biblio-Verlag, 1978-95).

[88] R. Geyer, *Zwei Gedichte von al-'Asa*, Hsg., ubers. Und erl., II: SBAW 192, 3/1919.

[89] R. Geyer, *Gedichte u. Fragmente des A. 6. H.* (-hist. CL. Bd. 126. Wien 1892)

[90] R. Geyer, *Einl.zu = Mukatarah von at-Tayalisi*. Wien 1927.

[91] R. Geyer, *Imru'ulqais, Munsarih-Qasida aufisu* in: ZDMG 68/1914/547-570, 720.

[92] R. Geyer, *Altarabische Duamben*-Leipzig-New York 1908.

[93] سزكين: تاريخ التراث العربي، ج 2، ص

[94] R. Geyer, *Zwei Gedichte aus dem Diwan al-Aktal*, in: WZKM 33/1926/96-108, 232-235.

[95] E. Wagner, *Abu Nuwas. Eine Studie zur arabischen Literatur der Fruhen 'Abbasidenzeit*, Wiesbaden 1965.

[96] E. Wagner, in: EI ²I, 143-144.

[97] E. Wagner, *Die arabische Rangstreitdichtung und ihre Einordnung in die allgemeine lieteraturgeschichte*. Wiesbaden 1963.

مصادر ومراجع الدراسة

–بروكلمان، كارل، ***تاريخ الأدب العربي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

–روبنز روبرت هنري، ***موجز تاريخ علم اللغة في الغرب***، ترجمة أحمد عوض، منشورات عالم المعرفة، الكويت 1997.

–دائرة المعارف البريطانية.

–روزنتال، فرانز، ***تراث الإسلام***، ترجمة حسين مؤنس. ج 2، عالم المعرفة، الكويت.1978.

–زقزوق، محمود حمدي، ***مناهج المستشرقين في الدراسات الإسلامية***. القاهرة.

–سزكين، فوت (فؤاد)، ***تاريخ التراث العربي***، ترجمة محمود فهمي حجازي، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، 1991.

–سعيد، إدوارد، ***الاستشراق***، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980.

–مومزن، كاتارينا، ***جوتة والعالم العربي***، ترجمة عدنان علي، عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص 256. السيد، رضوان، ***المستشرقون الألمان***، بيروت.

–محمد عوني عبد الرءوف، **ريكرت عاشق العربية**، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1986.

–البيان، مجلة أدبية كويتية، العدد 356/ مارس/ 2000، ص 64- 72. (حوار مع المستعرب الألماني توماس باور).

أهمية دراسة الإيقاع
في مقاربة النصوص الشعرية

الأستاذ: رشيد بن قسمية
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر - بسكرة - (الجزائر)

ملخص:

تتناول هذه الدراسة واحدة من أهم خصائص الشعر العربي وأبرز طرقه الإيحائية، خاصية الإيقاع التي ارتكز عليها الشعر أداءً، ولعبت الأذن الدور الأساس في تذوّقه والطرب لجميل نغمه. وقد حاولت الدراسة البحث في الأصول الإيقاعية التي تشكل بنية الشعر الصوتية، لتصل إلى تصنيفها إلى مستويين إيقاعيين مختلفين، إيقاع الإطار وإيقاع الحشو. وقدّمت لذلك بعض النماذج التطبيقية من قصيدة الشنفرى اللاّمية المعروفة بلامية العرب.

يتميّز الإنسان عن سائر المخلوقات بخاصية النطق، هذه الأخيرة التي يعدّ الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخصّ خصائصها، لذا فإنّ "أهميّة الصوت تكمن في أنّه طاقة إفصاحية تعبيرية"[1]. وكان من الطبيعي أن يكون لهذا الصوت مُستقبل قويّ يستطيع التمييز بين الأصوات وفرز مختلف خصائصها، فكانت الأذن نِعمَ المستقبل الذي اضطلع بهذا الدور، وعلى هذا المُؤدّى فنحن لا نجد غرابة في أنّ الله عزّ وجل قدّم هذه الحاسّة السّمعية على أهميّتها في قوله: ﴿ إِنَّ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡبَصَرَ وَٱلۡفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنۡهُ مَسۡـُٔولٗا ﴾[2]، فقد قدّمت على البصر- على أهميته القصوى -، وعلى القلب أيضا. وكما أدركت المحسوسات أدركت المعقولات أيضا نحو قوله تعالى: ﴿ قَالُواْ سَمِعۡنَا وَعَصَيۡنَا ﴾[3]، فقد دلّ السمع في الآية الأخيرة "على فهم الكلام وعقله، وما ينتج عن ذلك من تصرّف وردّ فعل"[4].

ولفظة السّمع الصريحة احتلّت حيّزاً هاما في القرآن الكريم؛ فقد أحصى أحدهم[5] ورودها في مئة وستّ وثمانين (186) آية على امتداد سور القرآن، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات. ووجد أنّ للسّمع في القرآن العزيز تقديما على البصر في ستّ وثلاثين (36) آية ضمن تسع وعشرين (29) سورة[6]. في حين لم يتجاوز تقديم البصر على السمع في القرآن المجيد السبعة (07) مواضع[7]. كما وجد – أيضا – أنّ اللّه سبحانه وتعالى قدّم السمع على العلم في واحد وثلاثين (31) موضعا في سبع عشرة (17) سورة[8].

وإذا كان السمع سيّد الملكات اللسانية كما يقول ابن خلدون، فإنّ الفطرة الإلهية منحت الإنسان العربي أذنًا موسيقية تزن الكلام فتُقوّم مُعوجّه، وتطرب للمستقيم الحسن منه. وبذا أصبح الشعر هو الطاقة الإبداعية الأولى عند هذا الإنسان؛ فهو ديوانه وديوان بني جلدته، وألصقُ صفة به وأظهرها، وأهمّ ما يميّزه عن باقي الأمم الأخرى[9]. وكتب الأدب القديم تؤكّد أنّ هذه الحاسة (السماع) قد استُغلّت أظهر استغلال؛ فقد كان الشعر أهمّ بضاعة يبتاعها العرب في أسواقهم، في جاهليتهم وفي إسلامهم، كما استُغلّت - أيضا - في توريثه إلى الأجيال المتعاقبة، وفي حفظ مادّته لعدّة قرون قبل أن يبدأ تدوينه.

وقد أدرك حقيقة هذه الحاسة الشعراء، فتسابقوا إلى التجويد في إبداعهم الشعري، وإلى العناية في تهذيبه وتنقيحه لتستسيغه الأسماع، وتطربَ لجميل إيقاعه، وهم يدركون حقيقةً، هي أنّ الشعر يأخذ مكانه إلى قلوب العامة إذا وجد مُنشدا يستقطب أفئدتهم ويشُدّها إليه. وتجارب التاريخ الأدبي ماثلة أمامنا تؤكّد ما جُبلت عليه النفس العربية من حُبّ للسماع وطرب للإنشاد، كتجربة زهير مع هرم بن سنان، وتجربة كعب بن زهير مع الرّسول (ص)، وتجربة الحُطَيئة مع عمر بن الخطاب (ض)... وفي هذا الصدد يقول أبو حامد الغزالي في معرض حديثه عن القلوب: " لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلاّ بقوادح السماع، ولا منفذ لها إلاّ من دهليز الأسماع، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساوئها، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلاّ بما يحويه، كما لا يرشح الإناء إلاّ بما فيه، فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق... "[10]. ومن هذا المنطلق فقد عملت العرب على توزين الأصوات من حيث تحرّيها إخراج الصوت الواحد بالكيفيات المختلفة، والمُلائمة لحال المقام؛ لأنّها تعتبر أنّ من الحروف ما هو أحسن من بعض، وهي تلتزم إخراج الكلام وفق هذه الدلالات الصوتية المشحونة بالإيحاءات.

حديثنا عن توزين الأصوات وإخراجها بالكيفيات المختلفة يجرّنا للحديث عن الإنشادية باعتبارها أبرز صفات الشعر العربي، فالعرب كانت تقول: أنشد قصيدته، ولم تكن تقول: ألقى أو تكلّم أو حدّث أو غيرها. والنشيد لغة هو: "رفع الصوت، ومن هنا فإنشاد الشعر إنّما هو رفع الصوت"[11]، والإنشاد إلقاء للقصيدة بطريقة تبرز موسيقاها، وتظهر جودة النغم فيها، لأنّ "الشعر وُضع للغناء والترنّم"[12]. وهذا ما يجعلنا على بيّنة من الصّلات والوشائج المنعقدة بين التطريب الشعري القائم على الوزن والقافية، والتطريب الموسيقي المبني في الأصل على صناعة الإيقاع، وربّما هذا ما حذا بابن فارس (ت 295هـ) إلى القول: "إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[13]، وفي نفس المعنى يقول

إبراهيم أنيس: "وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثّر به القلوب"[14]، ومحمد الهادي الطرابلسي: "إذا كان في الشعر عنصر قار لا بُدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه، فإنّما هو عنصر الموسيقى"[15]. أمّا العقّاد فيذهب إلى أنّ اللغة العربية "لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات"[16]، وهذا الانتظام هو بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة؛ فكم من نغمة تحدث في المتلقّي أبلغ التأثير.

وقبل الحديث عن المستويات الإيقاعية في القصيدة الشعرية، نشير إلى أننا نتصوّر إيقاع القصيدة كينية تتضمّن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتعالق/ تتفاعل فيما بينها داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر، ذلك أنّ إحساسنا به لا يتمّ مجزّءا، وإنّما نستشعره جملة ونحسّ به في كلّيته؛ فإيقاع القصيدة الخارجي وما يندرج تحته (البحر العروضي، القافية)، وإيقاعها الداخلي (بنية الأصوات، النبر، التكرار، الجناس، القافية الداخلية...) تساهم جميعها بحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل البنية الإيقاعية.

1-الإيقاع الخارجي (إيقاع الإطار):

ويشمل ما تولّد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى "الوجوب"، ونعني بالوجوب هنا ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية عندما يريد نظم الشعر، ويشمل ذلك الوزن العروضي والقافية. والحديث عن الوزن والقافية ليس بدعا من أنفسنا، وإنّما هو إجراء تتمسّك به الأبحاث والدراسات النقدية التي اهتمّت بمكوّنات بنية الشعر الإيقاعية منذ القديم. فهذا ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) يؤكّد لنا ذلك بقوله: " اللّفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلاّ المفرطة في اللفظ... فإذا أخذه سلكُ الوزن، وعقدُ القافية، تألّفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته، واتّخذه اللاّبس جمالا، والمدّخر مالا... وقد اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر، وأقلّ جيّدا محفوظا، وأنّ الشعر أقلّ، وأكثر جيّدا محفوظا، لأنّ في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب جيّد المنثور"[17]. وعليه فإنّ هذين المكوّنين يجسّدان لحمة الشعر وسُداه، وتأسيسا على هذا المؤدّى ألا يجدر بنا التساؤل عن خصوصية الوظيفة التي ينهضان بها داخل النص الشعري؟

1- 1 الوزن: يبدو من الموضوعي أوّلا الاعتقاد بأنّ كل وزن عروضي كان أسلوبا إيقاعيا اهتدى الحسّ الفني إلى "اقتراح انتظام خاص لتراتبية عناصره اللسانية، قبل أن تتحجّر صيغهُ في نظام كمي ثابت الانتشار" [18]. والشيء الذي يشدّ الانتباه في الوزن العروضي هو حمولته/سلطته التي تبني النظم الشعري عموما، وتنظّمه على المستويين الكمّي والزمني فهو " أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[19].

والأوزان تعتبر "ممّا يُتقوّم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره"[20]، كما أنّها جزء أصيل من التجربة الشعرية يولد بمعيّتها، وينطلق معها في لحظة الإبداع؛ فحين تبدأ الأفكار والعواطف والأخيلة تتفاعل في نفس الشاعر، فإنّه يختار لها - بموهبته الفنيّة - صيغة نهائية متمثّلة في البحر الشعري، ليتوافق بذلك الإيقاع النفسي المنبثق عن التجربة الشعورية مع إيقاع الحركة الشعرية.

وللوزن الشعري سُلطة جليّة داخل النص الشعري تظهر عندما يضطر الشاعر تحت إكراهات الوزن الشعري وإقامته إلى التصرّف في بنية الوحدات المعجمية، فنراه ينزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويا وصرفيا؛ فيقدّم وحدة حقّها التأخير ويؤخر أخرى حقّها التقديم، أو يبدّل بالصوت صوتا آخر، أو يزيده، أو يحذف ما لا يتوافق وإلزامات الوزن. لذا فإنّ أهمّيّة الوزن تكمن في أنّه "ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، ولكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى"[21]. كما أن اختيار الوزن العروضي له من الأهمية ما يربطه بموضوع القصيدة ومضمونها[22]، وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ اختيار بحر **الطويل** وزنًا عروضيا للامية العرب مقصود وليس من قبيل المصادفة، وعلينا نحن في هذا المقام أن نبحث عن أسباب ذلك ودواعيه.

يُعدّ الطويل من أشهر الإيقاعات الشعريّة وُرودا في دواوين العرب، فقد كان "سيّد الساحة الشعرية دون منازع حتى القرن الثالث الهجري" [23]، كما يُعدّ " أغناها موسيقى، وأجملها نغما، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار، وتصوير أكبر قدر من العواطف"[24]، وهو "وزن شريف رصين ينفع للجدّ والحسم بخلاف الأوزان الأخرى التي لا ترتقي إلى اعتباراته"[25]. لذا فقد حظي بكثير من التقديس والتبجيل؛ "لأنّه من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تنفع لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه... ومن شأن الكلام أن يكون فيه جزلا " [26]، كما يمثل إيقاعه " الشموخ والفحولة في الشعر العربي " [27]؛ حيث أن ثلاثا من القصائد المعلّقات اتّخذت لها هذا الإيقاع مطية تطؤها، مما يجعلنا نجنح إلى أنّ الشعراء العرب الأقدمين حين كانوا يزمعون على قرض قصيدة ينطقون بها وفق هذا الإيقاع النبيل انطلاقا من أميرهم امرئ القيس، إلى حكيمهم زهير، إلى فتاهم طرفة. ومن جانب آخر يعتبر إيقاع الطويل " مناسبا للقصائد الطوال، ومتّسعا لإمكانات السّرد القصصي " [28].

كما أنّ الطويل من الأبحر المزدوجة التي تتكوّن من تكرار تفعيلتين، إحداهما خماسية والأخرى سباعية، وهما على التوالي: " فعولن – مفاعيلن"، "والأجزاء التي تتألّف منها مقادير الأوزان منها متناسب تمام التناسب كالطويل... والتأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع، ويجب أن يُقال في ما ائتلف على ذلك النحو، شعر... والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة

الفاضلة "[29]. ولو عدنا إلى شرح الكلام السابق نقول: إنّ تفعيلات هذا البحر أربع عكس كل البحور عدا البسيط منها، ممّا يجعل توزع العناصر الصوتية لهذا البحر " اثنين اثنين "، فهما اثنان في واحد عكس البحور الأخرى ثلاثية التفعيلات، ناهيك عن أنّ: " فعولن – مفاعيلن" تمثلان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي؛ إذ لا تتجاوز التفعيلات الأصلية أربعا، هي بعد التي ذكرنا: " مُفاعَلَتُن - فَاع لاتُن "، بينما الستّ البواقي فروع عنها. ويُضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة، هي أنّ هذا البحر لا يُستخدم مجزوءا، لذا فإنّ إيقاعه لا يركض في ميدانه إلاّ الفحول من الشعراء، كما لا تعالج في ثناياه إلا الموضوعات النبيلة.

1- 2 القافية: عرفت العرب القافية عن طريق السّماع، ووضعت قوانينها الذائقة العربية السامية قبل أن تتبلور في جملة من القواعد والآراء والملاحظات المبثوثة تحت ما يسمّى بعلم القافية. والقافية تكون مُلتحمة بالبيت بشكل جوهري، مكمّلة له، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية؛ فهي" ذات سياق مُحكم بإتقان تتساوق فيه الحروف والحركات، وهي تُشكّل بحدّ ذاتها مقطعا صوتيا مُنسجما مُتماثلا مُنتظما في مجالي الموسيقى والزّمن، فضلا عن تأثير الطابع النفسي لها "[30]. وقد انصرفت العناية بها - منذ القديم - بشكل لافت للنظر، "فحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت "[31]، والتأكيد على ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يُراد بناء الشعر عليه[32]. وقد عقد سيبويه في الكتاب بابا سمّاه: "باب وجوه القوافي في الإنشاد"[33]، وفي هذا المُؤدّى يقول حازم القرطاجني: " القوافي حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، إن صحّت استقامت جريته وحسُنت مواقفه ونهاياته "[34].

تدافُع الرؤى السابقة حول القافية بين علماء الشعر العربي نجد أنّه يلمّ شعثه سياق مشترك، يتحدّد في اعتبارها خاصية شعرية ومكوّنا محوريا لا غنى عنه في بناء النص الشعري؛ فهي تمثل ظاهرة للتناسب الشعري، حيث يتمّ تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية، وتكرارها هذا هو بمثابة " فواصل إيقاعية يلتزم بها باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت، ويتوقّع المتلقي تكرارها، حيث يلتذّ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محدّدة ومُنتظمة "[35]. أمّا الاحتفاء الذي حظيت به فيدفعنا إلى القول بأنها لم تكن عبثا أو من قبيل ترف الكلام، وإنّما هي عنصر موسيقي أساسي في القصيدة العربية، فهي تحتلّ موضعا موسيقيا خاصا يجعلها:

1) تخلق ترنّما خاصا في آخر كل بيت، لأنّها تضمن قيما صوتية معيّنة تتكرّر عن طريق حروف بذاتها وحركة بذاتها.

2) تُسهم في ضمان مقطع منبور يتكرّر في أوضاع متساوية كميا وزمنيا.

كما أنّ للقافية – أيضا - علاقة قويّة بالمعنى، فهي تختار على أساس ترشيح المعنى لها، وفي هذا يقول ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ): "وإن اتفّقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القوافي أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله ".[36]

والقافية الموحّدة في القصيدة العربية - كما هو معروف - تلتزم رويّا واحدا تبنى عليه وتنسب إليه، فيقال نونية أو سينية أو غيرها، لذا فإنّ معالجتنا القافوية[37] للامية العرب ستكون وفق محور الروي، وسنحاول أن نُجمل تحته مختلف الأدوار التي اضطلعت بها القافية على مختلف المستويات.

يُعدّ الرّويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُسمّى به، أمّا من حيث أهميته فيقول عنه ابن جني: " وآخر القافية أشرف عندهم من أوّلها، والعناية به أمسّ، والحشد عليه أوفى، وكذلك كلّما تطرّف الحرف ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه "[38]. وعلى هذا فإنّ اختيار حرف الروي لا يكون عبثا أو اعتباطا، إنّما هو جزء لا يتجزّأ من العمل الشعري، وملمح فنيّ يفضي ببصمات فنية خاصة، وعلى هذا النهج سنحاول دراسة حرف اللام، ومعرفة خصائصه الصوتية واللغوية.

يقول ابن منظور: "اللاّم من الحروف المجهورة، وهي حروف الذّلق، وهي ثلاثة أحرف: الراء واللام والنون... وقد ذكرنا كثرة دخول الحروف الذّلقية والشفوية في الكلام "[39]. وقال الخليل: "وإنّما سُمّيت هذه الحروف ذُلُقا لأنّ الذلاقة في النطق إنّما هي بطرف أسلة اللّسان... فلمّا ذُلقت الحروف، ومذل بهنّ اللّسان، وسهلت عليه في النطق كثرت في أبنية الكلام "[40]، وقال أيضا: "ولست واجدا من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذُّلُق "[41]. ولو عدنا إلى لسان العرب لألفينا أنّ الألفاظ التي تنتهي بحرف اللاّم تغطي أكبر حجم من هذا المعجم، كما شاع هذا الحرف إضافة إلى حرفي الذلاقة الآخرَين في الرّويّ عند العرب شيوعها في أواخر الكلم، وهذا ما نبّه إليه إبراهيم أنيس، وحاول تقديم تفسير له في قوله: "لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين، ومن الممكن أن تكون حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفَس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها من صفات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها نوع من الحفيف، وأنّها أكثر وضوحا في السمع "[42].

ولو التفتنا إلى علماء النحو والصرف لألفيناهم – أيضا- يهتمون بهذا الحرف، ولعلّ تسميتهم لبعض كتُبهم على هذا الحرف لخير دليل على ذلك، كاللاّمات للزجاجي (ت337هـ)، واللاّمات لابن فارس (ت295هـ). فضلا عمّا ذكره ابن هشام وهو يعدّد الأدوات النحوية [43]، وقد عدّدت بعض الكتب النحوية واللغوية لهذا الحرف أكثر من ثلاثين معنى[44].

فحرف اللام يدخل في أدوات النفي " لا، لم، لن "، والنهي " لا " والأمر" لـ "، وحرف الجواب" لا "، وحرف الاستفهام" هل "، والتحضيض" هلاّ "، والعطف" بلى، لكن"، كما يدخل في"ال" التعريف التي لا يخلو منها سطر مكتوب بالعربية. ومن الطريف أن لامية العرب قد احتوت على الكثير من معاني اللاّم السابقة[45]، فالشنفرى ينفي الواقع البشري أشدّ النفي، ونراه في قصيدته ينهى قومه عن غفلتهم، ويجيبهم بـ " لا " عندما يتحدّث عن خذلانهم، كما نراه يستفهم على لسان القوم الذين يغزوهم، إضافة إلى أنّنا نجد العطف حاضرا بقوة في القصيدة على ما سيأتي ذكره في الفصل الثاني، و قصده تعريف الكثير من الألفاظ في لامية العرب، فهو، مثلا، في معرض حديثه عن الوحوش (أهله الجدد) قَصَدَ تعريف كلمة " الأهل " في قوله:

هُـمُ الأَهْـلُ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ) لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـانِي بِمَـا جَـرَّ يُخْـذَلُ

واللاّم يُعدّ من الحروف المسماة في فن القافية بـ: " الذلول" [46]، أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها وهي عكس القوافي" الحرون" كالضاد والغين والخاء، والتي يتحاشى الشعراء ركوبها، فقافية اللاّم إذًا قافية مِطواع تمدّ الشاعر بمفردات كثيرة، وهي منجم لقواف سهلة يسيرة، وقد أكّد أبو هلال العسكري (ت395هـ) هذا المعنى في معرض حديثه عن صميم العمل الشعري بقوله: " إذا أردت أن تعمل شعرا، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما يُتمكّن من نظمه في قافية ولا يُتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذا أقرب طريقا، وأيسر كلفة منه في ذلك... " [47].

وقافية اللام تتواتر بمساحة كبيرة في دواوين كبار الشعراء العرب، وفي القرآن الكريم نجد أن الفواصل اللامية تحتل جانبا هاما منه، فهي مبثوثة مفرّقة في آيات كثيرة، وتسيطر بكثافة في سور بعينها كسورة المزمل، والإنسان، الفرقان، وفي بعضها الآخر تتناوب مع فاصلة أخرى مثل الرّاء كما في سورة الإسراء. ومما يدلّ على شرف قافية هذا الحرف ما قام به الباقلاني (ت403هـ) عندما عرض لبلاغة القرآن وأراد بيان إعجازه، فقد عمد إلى مقارنته بأسلوب قصيدتين تعدّ كل منهما قمة ما جادت به قرائح الشعراء في عصرها؛ الأولى معلّقة

امرئ القيس اللاّمية، والثانية لامية البحري[48]، وتَمثّل عمله في عقد مقارنة تطبيقية تفصيلية بين القصيدتين السابقتين وجوانب من آي الكتاب الحكيم، لتنتهي مقارنته إلى تفوّق أسلوب القرآن الكريم.

من كل ما سبق نخلص إلى أن اختيار حرف اللاّم رويّا لـ" لامية العرب" أفضى بجملة من الملامح يمكن أن نجملها في:

1) أراد الشاعر باختياره حرفا تتّسع به أبنية الكلام - وبخاصة في أواخرها - أن يطلق لقريحته الشعرية العنان، وأن يجد له متّسعا نفسيّا لكل ما ضاق به صدره اتساع الصحراء/ البيت وشساعتها، ويسهّل عليه جمع دوال متنوعة تنوع الوحوش/الأهل الذين بالغ في وصفهم وسرد مشاهدهم.

2) استغلّ الشنفرى اتّساع العربية بالدوال التي تنتهي بحرف اللاّم في الجمع بين الكثير من المتضادّات التي تتعارض - وإن اتفقت أواخرها - في حياته؛ فهو الرافض للمجتمع البشري، والمُؤثِر لمجتمع الوحوش التي يرى أنّها تحافظ على السّر وتتكافل اجتماعيا فيما بينها! وهو الجائع والناس شبعى، وهو الطريد والبقية آمنة، وهو شديد الهمّ لدرجة الحمّى، وهو عارٍ ويشعر بالبرد، الحجر يتطاير تحت قدميه، يسبق الطّير السريعة، إناثها تعشقه...

3) اختيار حرف مجهور رويّا، يُبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قويّ للقصيدة يتّسم بالقوّة والوضوح في المسمع، ولا يُكلّف جهدا للنطق به، خاصة وأنّه موقوف عليه بنبر في آخر كل بيت.

2-الإيقاع الداخلي (إيقاع الحشو):

إذا كان الوزن الشعري بحمولته يُعدّ أساسا للطرب عند سماع الشعر، والقافية بحروفها وحركاتها شكلا للتكثيف الموسيقي في القصيدة، حيث تتمظهر حسّيا على حدود الأبيات، فإنّ ثمّة إيقاعا آخر داخليا يُنبّه حاسّة السّمع لدى المُتلقّي، وهو ناجم عن تركيب الدّوال[49] في النسيج الداخلي للبيت الشعري؛ فنحن نجد في الشعر الجيّد موسيقى لم تتولّد عن الوزن والقافية فحسب، وإنّما نتجت عن علاقة الأصوات ببعضها من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى التي تساهم كلّها في البنية الإيقاعية للعمل الشعري، لذا فإنّ أيّة دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين " تبقى ناقصة ما لم تبيّن الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، أي أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص "[50].

2- 1 إيقاع الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى: أردنا الاهتمام أوّلا بالصوت اللغوي المعزول الذي لا يكون وحده دالا، وإنّما يكون مع أصوات أخرى- لاتهمنا هنا- إطارا دلاليا أدنى يتمثّل في اللّفظ، واهتمامنا هذا نريد الإجابة من خلاله عن تساؤل عميق، يتمحور

أساسا حول مدى إسهام الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي - في حالة ترديد المتماثل منها في خلق إطار دلالي جديد في النص الشعري؟

إنّ الأصوات تتأثّر ببعضها البعض عند تجاورها في السلسلة الكلامية، وتتنوّع صور هذا التأثّر، إلاّ أن أغلبها ينضوي تحت ما يسمى بالمماثلة، وهي تجاور مجموعة من الأصوات متماثلة في المخرج أو في الصفات بطريقة مخصوصة، لتُحدث إيقاعا نوعيا يوحي ببعض الدّلالات الشعرية " فالكون الشعري الذي تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكلّ مكوناته، هو الذي ينتقي ما يُلائمه من أصوات توحي بالمشاعر التي ترقد وراء ذلك البناء... وقد وعى أفذاذ الشعراء بالقيم الإيحائية للأصوات وعيا لا شعوريا، لأنّ الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية "[51].

وصوت الراء يُعتبر من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا في لامية العرب، ولا شك أنّ ما في هذا الصوت من تكرير تقتضيه طبيعته اللغوية ما يزيد من قوة ترديده في البيت من الشعر، وذلك كقول الشنفرى:

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّلُ

كما قد يتلازم الترديد في البيت الشعري مع تدرّج في النشاط المصوّر:

وَتَشْرَبُ أسآرِي القَطا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ

والبيت السابق جاء - أيضا - معزّزا بالمراوحة بين الحركات:

رَ ر رُ

1_____2_____3

وساهمت أصوات الصفير أيضا في إثراء الحسّ الموسيقي للامية العرب، وهذا لامتيازها بإيقاع خاص أضفى على القصيدة نوعا من الأزيز، وقد وردت هذه الأصوات في عدة أبيات وتناسبت كأروع ما يكون التناسب مع الصّور التي كان ينحتها الشنفرى:

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأةٌ عَجْلَى ثُرِنُّ وَتُعْوِلُ

فنحن نكاد نسمع الأزيز والجرس النوعي الذي تُحدثه القوس (الصفراء العيطل) وهي ترزأ وتَرِن.

كما أن إيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بإحداث رنّة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعاني. وفي لامية العرب الكثير من المشاهد المصوّرة التي صاحبها تكرار صوت بعينه، حاملا دلالات أسلوبية مخصوصة، ومن هذا التكرار المشحون بالإيحاءات والرموز، اختيار الأصوات التي تنزاح بملفوظاتها إلى أقوى الصور، وذلك كالهمز في قوله:

فأيَّمْـتُ نِسْـوَانَاً وأيْتَمْـتُ إلْـدَةً وَعُـدْتُ كمـا أبْـدَأْتُ واللَّيـلُ ألْيَـلُ

فما في الهمز من تعنيت للّفظ، وضغط على النفَس توافق بشكل كبير مع قوّة الصورة في البيت، وما تحمله من إيحاءات على الغزو وشدة الفتك.

وقد يحمل التكرار دلالة على صفة معيّنة، ويُسهم في إبرازها بشكل قوي، وذلك كالهاء في قوله:

مُهَرَّتَـةٌ فُـوهٌ كَـأَنَّ شُـدُوقَها شُـقُوقُ العِصِـيِّ كَالِحَـاتٌ وَبُسَّـلُ

فتكرار الهاء في صدر البيت السابق دلّ – بقوة - على تشقّق الأفواه، واتّساع الأشداق، وكراهة منظرها؛ لأنّ الضّعف الذي في الهاء[52] توافق مع ضعف أفواه الذئاب، ودلّ عليه، وفي لامية العرب أمثلة كثيرة للتكرار كالسين، والدال، والتاء، وغيرها.

2- 2 إيقاع الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللّفظ): ندرس في هذا القسم مظاهر الموسيقى المتولّدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها، أو بين أكثر من لفظين. فنحن هنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات، تتمثّل في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين وسنحاول أن نجمل ذلك في جانب الجناس.

بعد دراسة لفن المجانسة في لامية العرب لاحظنا بأنّنا لا نكاد نظفر بنوع من الجناس التّام فيها، لأنّ هناك نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الجناس الناقص الذي يقوم على المضارعة[53]. وإيثار القصيدة للجناس الناقص على التام نفسّره بحرص الشاعر على استخدام الإمكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المعقول وتُقرّبه إلى الأفهام، والدّليل على ذلك أنّنا لو استخدمنا الجناس تاما لأفضى إلى التباس في المعنى، وذلك كما في قول الشنفرى:

وَلَسْـتُ بِمِحْيَـارِ الظَّـلاَمِ إذا انْتَحَـتْ هُـدَى الهَوْجَـلِ العِسّـيفِ يَهْمَـاءُ هُوجَـلُ

فالهوجل الأولى (بالفتح) بمعنى: البليد السائر على غير هدى، بينما الهوجل الثانية (بالضّم) صفة للفلاة (اليهماء) بأنّها شديدة المسلك[54].

وظائف الجناس:

أ- إحداث موسيقى مميّزة: هناك حالات من الجناس في لامية العرب لم تَؤُل إلى فائدة مدلولية ذات بال، لكنّ دورها انحصر في تجميل البيت وإضفاء نوع من الموسيقى المميّزة عليه كقول الشنفرى:

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

ب- التعبير عن التقارب: قد يرد الجناس لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما، والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان إلى التّرادف كما في قوله:

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ

فالذي يغلب على ظنّنا أنّ المفردتين: " أيَّمْتُ - أيْتَمْتُ " تنزعان إلى الترادف في الجملة، كما يتناسب معناهما من حيث يدلّ كل واحد منهما على الفقد، وهذا من دون إغفال التناسب الصوتي الحاصل بينهما.

2- 3 إيقاع الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع): ندرس في هذا القسم موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلّية التي ساهمت في بناء بيت أو إقامة مجموعة من الأبيات. وقد لاحظنا بأنّ التراكيب في لامية العرب تتجانس في مستوى عمودي حدّه شطر البيت، والذي يكون متعلّقا بما يليه من أشطر.

التقطيع العمودي:

ونقصد به التزام تراكيب تكون مُرتّبة في شكل عمودي، وعلى وجه يُفضي إلى ضرب من التغنّي، وقد كانت على ضربين:

أ- التزام نفس التركيب في الصدور: وقد وردت في لامية العرب في مواطن عديدة منها:

1) وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ

2) وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ

3) وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هوْجَلُ

وفي قوله أيضا:

1) ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُهَا في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

2) وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

3) ولا خَالِـــــفٍ دارِيَّـــــةٍ مُتَغَـــــزِّلٍ يَـــرُوحُ وَيغْـــدُو داهنـــاً يَتَكَحَّـــلُ

وهذا النوع من التقطيع الذي نزع إليه الشاعر حاولنا ربطه بما يوحي إليه من سمات، فوجدنا أنّه يقوم بدورين:

1) خلق إيقاع موسيقي متميّز يُمثّل وقفة تأمّل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة؛ ففي المثال الأوّل ساعد التقطيع الشاعر على الوقوف للتغنّي بالنّفس وتمجيدها وبيان مآثرها وابتعادها عن كل ما من شأنه أن يحطّ من قيمتها، قبل أن يعود إلى مواصلة نشاطه السردي. وقد جاءت أبيات المثال الثاني لتعضد الأولى وتقوّيها، مع اختلاف فقط في أداة النفي.

2) خلق جوّ ملحمي يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء؛ فالشنفرى بلغ ذروة النُّبل والشهامة والإقدام من خلال نقلِ مآثره وخصاله بجزئياتها، ونفيِ كل ما يمكن أن يشوب هذه الخصال أو ينقص منها، وتقديمها في صورة الإنسان/ المثال، وإن استمدت - في بعض الأحيان - مثاليتها المادية من الجانب الحيواني (السّرعة، القوّة، الفتك).

ب- التـزام نفس التراكيب بين عجزين: ويكون ذلك في أبيات متتالية كقوله:

1) فَقَالُـــوا: لَقَـــدْ هَـــرَّتْ بِلَيْـــلٍ كِلَابُنَـــا فَقُلْنَـــا: أَذِئْـــبٌ عَـــسَّ أَمْ عَـــسَّ فُرْعُـــلُ

2) فَلَـــمْ يَـــكُ إلاَّ نَبْـــأَةٌ ثُـــمَّ هَوَّمَـــتْ فَقُلْنَـــا: قَطَـــاةٌ رِيـــعَ أَمْ رِيـــعَ أَجْـــدَلُ

فعجزا البيتين السابقين قاما على جملتي القول ومقوله، متوازيتين ومركّبتين- في كلتيهما- من جملتين تفصل بينهما " أم " . والملاحظ على هذا الضرب من التقطيع أنّه فَرَض إيقاعا إضافيا موحّدا في إطار البحر الواحد والقافية الواحدة، ليساهم هو الآخر في الحركة الموسيقية للقصيدة. أمّا من حيث وُرُود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور فنفسر ذلك بأنّ العجز في بيت الشعر يُتوّج التركيب ويحتضن القافية، لذا فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الاهتمام أكثر من الصّدر.

2- 4 المظـاهر الـموسيقية الـخاصة: نتناول في هذا القسم المظاهر الموسيقية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة، ولا كانت مستقلّة عن المشروطة. فالأساليب التي سندرس ليست لازمة للقصيدة بحيث يمكن أن تقوم بدونها، ولكنّها - في حقيقة الأمر- متفاعلة مع البحر والقافية لا تنفكّ عنهما، ولا تستمدّ كيانها إلاّ منهما. ونشير هنا إلى أننا سنقتصر في دراستنا على القافية الداخلية.

الـقافية الـداخلية:

أ- القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن: تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، وتُسهم بشكل أو بآخر في الموسيقى الداخلية للعمل الشعري (موسيقى الحشو)، وهي تتوافر في البيت الواحد في مواطن مختلفة منه، كما تتوافر في بيتين متتاليين أو أكثر. وقد وجدنا أنّ هذا النوع من القافية في لامية العرب لا يخضع لأشكال معيّنة، لذا فمن من الصعب أن نجد لها صلة بدلالات معينة عدا ما قد يلعبه في إبراز الدلالات المختلفة عن طريق التنغيم[55] الموسيقي.

والقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد لم يكن لها أيّ أثر مباشر في الدلالة، لأنّ البيت الشعري في هذه الحالة هو بمثابة طاقة موسيقية مجرّدة لا تتميز بأيّ منحنى دلالي، ونقدّم مثالا لذلك هذا البيت من لامية العرب:

غَـدَا طَاوِيـاً يُعَـارِضُ الرِّيـحَ هَافِيـاً يَخُـوتُ بِأَذْنَـابِ الشِّـعَابِ ويُعْسِـلُ

أمّا مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية، فإنّها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على إبراز مدلول الأبيات أكثر، ولإيضاح ذلك نسوق من القصيدة هذا المثال:

1) فَضَـجَّ وَضَجَّـتْ بالبَـرَاحِ كأنَّـها وإيّـاهُ نُـوحٌ فَـوْقَ عَلْيَـاءَ ثُكَّـلُ
2) وأغْضَـى وأغْضَـتْ وَاتَّسَـى واتَّسَـتْ بِـه مَرَامِيـلُ عَـزَّاها وعَزَّتْـه مُرْمِـلُ
3) شَـكَا وَشَـكَتْ ثُـمَّ ارْعَـوَى بَعْـدُ وَارْعَـوَتْ وَلَلْصَـبْرُ إنْ لَـمْ يَنْفَـعِ الشَّـكْوُ أجْمَـلُ
4) وَفَـاءَ وَفَـاءَتْ بَـادِراتٍ وَكُلُّـها علـى نَكَـظٍ مِمَّـا يُكَاتِـمُ مُجْمِـلُ

فقد ساهمت القافية الداخلية (تاء التأنيث الساكنة) في الأبيات السابقة في الدلالة صفة المساواة التي يرى الشاعر أنها تتجلّى في مجتمعه الجديد، وألحّت عليها وأكّدتها، فالعلاقة بينهم تقوم على التكافؤ سلبا وإيجابا، والتجاوب التام في الأحاسيس والآلام؛ فالذئاب ضجّت بالشكاية من آلام الجوع حين ضجّ الذئب الأوّل، وأغضت حين أغضى، وشكت مثلما شكا وكفّت عن الشكاية حين كف، وصبرت حين صبر، وهذه المساواة من دون شك تُفتقد في المجتمع البشري الذي أعلن شاعرنا القطيعة معه من أوّل بيت في قصيدته.

ب- القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن (الترصيع): وقد تتبّعنا هذا الأخير في لامية العرب، ووجدنا أنه أتى على شكل واحد - وإن فصل في بعض الأحيان بين البيتين- وفق الشكل الآتي:

_____ ب _____ أ
_____ ب _____ أ

ومثال ذلك قوله:

1) هَتُـــوفٌ مِـــنَ المُلْـــسَ المُتُـــون تَزِينهـــا رَصَـــائِعُ قـــد نِيطَـــتْ إليهـــا وَمِحْمَـــلُ

2) إذا زَلَّ عنهـــا السَّهْـــمُ حَنَّـــتْ كأنّـــها مُـــرَزَّأةٌ عَجْلَـــى تُـــرنُّ وَتُعْـــوِلُ

وقد ارتبطت بالترصيع السابق مجموعة كبيرة من الأبيات في القصيدة، وإن فُصلت عنها بالبيت أو بالأبيات كقوله:

1) مُهَلَّلَـــةٌ شِيـــبُ الوُجُـــوهِ كأنَّـــها قِـــدَاحٌ بأيـــدي ياسِـــرٍ تَتَقَلْقَـــلُ

2) فَضَـــجَّ وَضَـــجَّتْ بالبَـــرَاحِ كأنَّـــها وإيّـــاهُ نُـــوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـــلُ

3) إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُـــها ثـــمّ إنّـــها تَثُـــوبُ فَتَـــأتي مِـــنْ تُحَيْـــتُ ومِـــنْ عَـــلُ

كما ارتبطت بالقافية الداخلية السابقة أبيات أخرى قريبة منها، ساهمت هي الأخرى في تعزيز موسيقاها:

- وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَـــادِراتٍ وَكُلُّـــها علـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكَاتِـــمُ مُجْمِـــلُ
- تَوَافَيْـــنَ مِـــنْ شَتَّـــى إلَيْـــهِ فَضَمَّـــهَا كمـــا ضَـــمَّ أذْوَادَ الأصَـــاريم مَنْهَـــلُ
- وآلَـــفُ وَجْـــهَ الأرْض عِنْـــدَ افْتَراشِـــها بأَهْـــدَاَ تُثْبِيـــهِ سَنَاسِـــنُ قُحَّـــلُ

والملاحظ على ما سبق أنّ الشاعر أكسَبَ القافية الداخلية وظيفة مخصوصة من خلال أنّه وسّع في استعمالها إلى أكثر من بيت (الترصيع)، لتُساهم بذلك في الربط بين القضايا المختلفة للقصيدة بأشكال مخصوصة.

هوامش البحث:

1: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري - دراسة تحليلية تطبيقية- ، دار الأيام، الجزائر، **ط1**، 1996، ص149.

2: الإسراء: 36.

3: البقرة: 93.

4: بلقاسم بلعرج، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، عدد14، 2005، ص145.

5: صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص15.

6: منهـا البقـرة: 7 - 20، النسـاء: 58- 134، يـونس: 31، طـه: 46، الحـج: 61- 75، القصـص: 71- 72، لقمـان: 28، السـجدة: 9، فصّـلت: 22، الشـورى: 11، الزخـرف: 40، الأحقاف: 26، المجادلة: 1، الملك: 23.

7: منها الأعراف: 195، هود: 24، الكهف: 26، القلم: 51.

8: البقـرة: 127-181- 224- 227- 244-256، آل عمـران: 34- 35- 121، النسـاء: 148، المائـدة: 76، الأنعـام: 13- 115، الأعـراف: 200، الأنفـال: 17- 42- 53- 61، التوبـة: 98-103، يـونس: 65، يوسف: 34، الأنبياء: 4، النور: 21- 60، الشعراء: 220، العنكبوت: 5- 60، فصّلت: 36، الدخان: 6، الحجرات: 1.

9: في هذا المقام ندرك تمام الإدراك لما جاءت معجزة الإسلام بيانية (القرآن الكريم) تحدّت العرب في صنعتهم وأعجزتهم. ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص646.

10: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، د- ط، د- ت، ج2، ص268.

11: ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف، مادة نشد، مجلد6، ج 49، ص4422.

12: سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د- ت، ج2، ص299 أو ج4، ص204.

13: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد عبد الرحيم، دار الفكر، بيروت، ط 1، 2005، ص793.

14: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، منشورات دار العلم، بيروت، ط4، 1972، ص17.

15: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد 20، 1981، ص19.

16: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د- ت، ص 21.

17: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص19- 20.

18: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري " بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر"، دار الأديب، وهران، الجزائر، د- ط، 2005.

19: ابن رشيق أبوعلي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.ج1، ص134.

20: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، د- ط، تونس، 1966، ص263.

21: نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر1999، ص33.

22: ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، ص26- 28.

23: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص49.

24: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم " دراسة في الجذور"، دار هومة، الجزائر، د- ط، 1995، ص215.

25: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص131.

26: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص205.

27: عبد الملك مرتاض، ألف ياء "تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي"، دار الغرب للنشر، د- ط، 2004، ص78.

28: نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب، ص33.

29: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص259- 267.

30: صاحب خليل أحمد، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص205.

31: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص112.

32: ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص170.

33: ج 2، ص298.

34: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.

35: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

36: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، ص8.

37: نسبة إلى علم القافية.

38: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ط2، د- ت، ج1، ص84.

39: لسان العرب، ط دار المعارف، مجلد5، ج44، ص3972.

40: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، د- ن، د- ط، د- ت، ج1، ص51- 52.

41: نفسه، ج 1، ص52.

42: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط4، 1971، ص27، وينظر: نفسه، ص155- 161.

43: ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص205- 281.

44: ينظر: الزجاجي، اللاّمات، ص31.

45: لا نقصد هنا استخدام اللام في القصيدة بمعانيها السابقة، وإنما نقصد أن هناك معاني عامة كثيرة في القصيدة تتوافق

وبعض معاني اللام على ما سيأتي ذكره.

46: محمد الربداوي، قراءة في لاميات الأمم، مجلة التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 83- 84، ص 3.

47: الصناعتين - الكتابة والشعر - ، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص153.

48: ينظر: إعجاز القرآن، ص158 وما بعدها.

49: آثرنا استخدام مصطلح الدّال، لأنّ الكلام في هذا المبحث لصيق بمجال الدّال مبتعد عن مجال المدلول. لكن هذين الشقين: (دال/مدلول) لا يخلوان من تعلّق في الباطن، وهذا ما سيظهر في معالجتنا لهذا المبحث.

50: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

51: عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001، ص170.

52: يعد الهاء حرفا مهموسا من جهة، ورخوا من جهة أخرى، لذا فقد اجتمعت فيه صفتا ضعف ينظر: الكتاب، ج4، ص434 و461.

53: نقصد بالمضارعة المشابهة الموجودة في الجناس الناقص، عكس المماثلة الموجودة في الجناس التام.

54: ينظر: محمد طريفي، شرح ديوان الشنفرى، ص68.

55: يعدّ التنغيم مصطلحا صوتيا دالّا على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام، وهذا التغيير في الدرجة يرجع إلى الاختلاف في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين، هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية خاصة. ينظر: عثمان موافي، في نظرية الأدب، ج1، ص87.

التناص القرآني في شعر يحيى السماوي

الدكتور: عباس طالب زاده
(أستاذ مساعد قسم - اللغة العربية وآدابها - جامعة فردوسي)
الأستاذ رسول بلاوي
(طالب دكتوراه - فرع اللغة العربية وآدابها في جامعة فردوسي)
الجمهورية الإسلامية الإيرانية

المقدمـــة:

هو يحيى عباس عبود السماوي، وُلد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر من مارس 1949 م، يُعتبر من روّاد الشعر العربي الحديث، امتلك ناصية الشعر في وقتٍ مبكر. تخرج في كلية الآداب جامعة المستنصرية عام 1974 م، ثمّ عمل بالتدريس والصحافة والإعلام، استهدف بالملاحقة والحصار من قبل البعثيين في النظام الصدامي حتى فرّ إلى المملكة العربية السعودية سنة 1991م، واستقرّ بها في جدّه حتى سنة 1997 م، يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلى أستراليا، وبها يقيم حتى كتابة هذه السطور. (بدوى، 2010 م: 11). أو كما يعرّف نفسه بلغته الشعرية: «أسمى الثلاثي: يحيى عباس عبود... انتقلت من رحم أمي إلى صدرها بتاريخ 1949/3/16 م في بيت طيني من بيوت مدينة السماوة... أحمل شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، وظيفتي الحالية، فلاح في بستان الأماني، أو صيّاد غير ماهر، أنصب شباكي وفخاخي في حقول الحلم، أملاً في اصطياد هُدهُد فرحٍ على غصن اليقظة في زمنٍ ذَبَحَ الحزن فيه عصافير الأحلام» (نفس المصدر: ص 11 و12).

اشترك مقاتلاً في الانتفاضة الشعبية ضد نظام صدام حسين عام 1991 م، وإثر فشل الانتفاضة لجأ الشاعر إلى المملكة العربية السعودية، حيث أقام في ضيافة المملكة نحو ستّ سنوات عمل خلالها رئيساً للقسم السياسي والثقافي في إذاعة «صوت الشعب العراقي» المعارضة للنظام العراقي، والتي كانت تُبثّ من مدينة جدة، وفي هذه السنوات الستّ أعدّ عشرات البرامج السياسية، ونشر أكثر من ثلاثمائة مقال سياسي في الصحافة العربية حول جرائم النظام ومنهجه التعسفي، إضافة إلى ما نشره من دواوين شعرية. (القرني، 2008 م: ص 29 و30).

حاز السماوى العديد من الجوائز، من بينها: الجائزة الأولى لمهرجان الجامعة المستنصرية للشعر عامي 1972 و1973 م، جائزة أبها الثقافية الأولى عن ديوانه: «قلبي على وطني» عام 1992 م، جائزة ابن تركي للإبداع الشعري برعاية جامعة الدول العربية عام 1998 م عن

ديوانه: «هذه خيمتي فأين الوطن». (نفس المصدر: 30). كما حاز ديوانه "نقوش على جذع نخلة" جائزة البابطين لأفضل ديوان شعر في دورتها عام 2008 وحاز أيضا درع ديوان الشعر العربي عام 2007 وجائزة نادي المدينة لأفضل قصيدة وجوائز أخرى. كما كرّمه الاتحاد العام للكتاب والأدباء العراقي بدرع الجزاهري، وكرمته أمانة العاصمة العراقية بدرع بغداد النموذجي للإبداع.

نُشرت قصائده في معظم المنافذ الأدبية العربية، وتُرجم العديد منها إلى اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية، وأخيراً إلى اللغة الفارسية، ومن بين من ترجموا له: الشاعرة الأسترالية آن فيربيرن، والدكتور رغيد النحاس، والدكتور بهجت عباس والدكتور عادل الزبيدي وأ. هند أبو العينين والأستاذ في جامعة بنسلفانيا «صالح طعمه» والشاعر الشيلي خوان كاريدو وآخرون.

أصبح يحيى السماوي شاعر القضية العراقية وشاعر الإنسانية ونصير الشعب المضطهد فنذر حياته مشرداً في أصقاع المعمورة إلى أن استقرّ به المقام واضعاً عصاه في أستراليا.

ورغم إقامته في هذه الديار النائية إلا أنه عراقي من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، يعيش دائماً وسط الحدث وله تحاليل سياسية عبر شبكة المعلومات العالمية، فهو ليس شاعرا فحسب بل إنه محللٌ سياسي وكاتبٌ وناقدٌ وقاصٌّ بارعٌ لا يشقّ له غبار وقلمه يقطر علماً وأدباً.

إصداراته:

أصدر السماوي حتى الآن خمسة عشر ديواناً شعريا وثلاثة كتب نثرية وكتابا نقديا واحدا في أدب الرسائل، وهذه الإصدارات التسعة عشر مرتبة زمنيا على النحو التالي:

1- عيناك دنيا، العراق، 1970 م.
2- قصائد في زمن السبي والبكاء، 1971 م.
3- قلبي على وطني، 1992 م.
4- من أغاني المشرد، 1993 م.
5- جرح باتساع الوطن (كتاب نثري)، 1994 م.
6- الاختيار، 1994 م.
7- عيناك لي وطنٌ ومنفى، 1995 م.
8- رباعيات، 1996 م.
9- هذه خيمتي.... فأين الوطن؟ أستراليا، 1997 م.
10- أطبقتُ أجفاني عليك، أستراليا، 2000 م.

11- زنابق برّيّة (رباعيات)، أستراليا، 2003 م.

12- الأفق نافذتي، أستراليا، 2003 م.

13- نقوش على جذع نخلة، أستراليا، 2006 م.

14- قليلك... لا كثير هُنّ، أستراليا، 2006 م.

15- البكاء على كتف الوطن، دمشق، دارالتكوين، 2008 م.

16- مسبحة من خرز الكلمات (نصوص نثرية)، دمشق، دارالتكوين، 2008 م.

17- شاهدةُ قبرٍ من رخام الكلمات (نصوص نثرية)، ط2، دمشق، دارالتكوين، 2009م.

18 ـ التويجري وأسلوبه المتفرد في أدب الرسائل، ط2، دار التكوين، 2009.

19- لماذا تأخرتِ دهراً، دمشق، دار الينابيع، 2010 م.

والناظر المتأمّل لإصدرات الشاعر، وتواريخ صدورها في طبعاتها الأولى، يشعر بأصالة موهبته الشعرية ونضجه المبكر. وما يلفت النظر هو تتابع إصدارات الشاعر وتواترها زمنيا، فما يكاد يمر عام حتى يصدر مجموعة شعرية، بل ربّما يصدر في العام الواحد أكثر من مجموعة، وهذا ينبئ عن تدفق ينابيع موهبة الشاعر وغزارة روافدها التي تمدّها بمواعث الشعر ومثيراته.

تقنية التناص:

يعدّ التناص من أبرز التقنيات الفنية التي عني بها نقدَةُ ودارسو الشعر الحديث، واحتفوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراء وغنى، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والخطابة.

وقبل الحديث عن دلالة التناص في بعده الأدبي، يجدر بنا الكشف عن المرجعية اللغوية له، علماً أنّ مفهوم التناص لغوياً لا يسعفنا في التعرّف إلى المعنى الاصطلاحي بشكل حاسم "فعلى الرغم من قدم المادة، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية". (عبد المطلب، 1995: 137).

التناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي (نصص)، وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في لسان العرب أن النص: «رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فقد نصّاً... ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض... والنص: التحريك حتى يستخرج من الناقة أقصى سيرها...». (نقلاً عن: سليمان، 2005 م: ص 11 و12).

إذن فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة «نصص» تسمح لنا بالقول إن لمفهوم التناص جذوراً لغوية، وإن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

والتناص صيغة صرفية على وزن «تفاعل» بما تحمله هذه الصيغة الاشتقاقية من معاني المشاركة والتداخل بما يعني تداخل نص في نص آخر سابق عليه، ليسمى لدينا نصين: نص سابق، ونص لاحق، بينهما علاقة خاصة قد تبدأ بالمس الرفيق وتنتهي بالتمازج الكلي حتى يبدو الفصل بينهما أمراً في غاية الصعوبة. (جابر 2007 م: ص 1080 وص 1081).

فالتناص عبارة عن «حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق». (مرتاض، 1991 م: ص 75). وهو بهذا المفهوم أمر قائم ومشروع لا مناص منه، حيث لا يمكن قصور نص بريء ينشئه مبدعه من درجة الصفر، إذ أنه «لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما. (مفتاح، 1977 م: 123)

والتناص كمصطلح نقدي واسع يندرج فيه كل ما يتعلق باستدعاء النصوص السابقة في النص اللاحق، وتعود ولادة هذه المصطلح إلى منتصف الستينيات من القرن العشرين في كتابات ميخائيل باختين الذى عنى بالتناص: الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من نصوص سابقة. (بنيس، 1990 م: ص 185- 183).

وتبلور موضوع التناص على يد جوليا كريستفيا التى نظرت إلى النص الشعري بوصفه نتاجاً لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواريّ، أو هو كما عرفته بدقة: «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». والغذامى، 1985 م: ص 131)؛ الأمر الذى يجعل من النص بوابة مشرعة على ما أنتجته الحضارة الإنسانية.

أما الناقد الفرنسي جيرا جنيت فقد طوّر هذا المصطلح وعمقه ووسع آفاقه، وعرّفه «بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر»، وأدرجه في تصنيف للعلاقات النصية المفارقة التي أجملها في أصناف خمسة هي: الاستشهاد والسرقة، والنص الموازي، والوصف النصي، والنصية الواسعة، والنصية الجامعة، وهو يرى أن التناص كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى». (بنيس، 1990 م: ص 186).

وعلى الرغم من أن التناص يبدو مصطلحاً جديداً ، فإنه في الواقع مفهوم قديم، ذلك أن من يتمعّن في معجم النقد العربي القديم يعثر على غير مصطلح نقدي يشير إلى عملية التداخل بين النص والنصوص الأخرى مثل مصطلحات: الاقتباس والتضمين، والسرقة والأخذ وغيرها. فقد عرّف النقاد العرب على سبيل المثال الاقتباس بقولهم: «أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن والحديث، ولا ينبّه عليه للعلم به». (الحلبى، 1980 م: 323). وعرّف آخرون التضمين بقولهم: «أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى

المقصود. (ابن الأثير، 1995 م: 203). ومن الجليّ أن مصطلحي الاقتباس والتضمين وفق التعريف السالف يتقاربان مع مفهوم التناص في صورته الحديثة التي ظهرت في الدراسات النقدية المعاصرة. ومن جهة أخرى سعى عدد غير قليل من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تصنيفات متنوعة: لتحديد أبعاده، والإحاطة بطرائقه، فصنّفه بعضهم حسب توظيفه في النصوص صنفين: أحدهما التناص الظاهر ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضاً الاقتباس الواعي أو الشعوري، لأن المؤلف يكون واعياً به.

والآخر هو التناص اللاشعوري، أو تناص الخفاء، وفيه المؤلف غير واعٍ بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه، ويقوم هذا التناص في استراتيجيته على الامتصاص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي. (نجم، 2001 م: ص 7).

إن من شأن التناص أن يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات ورموز وإشارات تنشلها من حومة السطحية والغنائية، لتبدو قادرة على التحليق بقارئها إلى آفاق من العمق والجدة وذكاء التأويل.

التناص مع القرآن الكريم:

يعدّ النص القرآني مصدراً ثرا من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليها الشعراء، يستلهمونه، ويقتبسون منه، إنْ على مستوى الدلالة والرؤية أو على مستوى التشكيل والصياغة.

ويبدو أن التناص مع آيات القرآن الكريم قد أخذ مجالاً واسعاً في شعر يحيى السماوي. ولعل اهتمام الشعراء وكلفهم باستدعاء النصوص القرآنية والتناص معه «لما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجددين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة الشعراء المعاصرين به تأثّراً وفهماً واقتباساً». (جربوع، 2004 م: 134).

إضافة إلى ما يعالجه من قضايا تتطابق وطبيعة الصراع المحتدم على أرض العراق بين قوى الحق والجهاد، وقوى الباطل والاحتلال. ذلك أن استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعنى إعطاء مصداقية وتميّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني، وقداسته وإعجازه.

وإذا كان الشاعر يقتبس من القرآن بعض ألفاظه وتراكيبه، أو يغترف من نبع معاني القرآن جملة، أو يضمّن شعره أثراً من روح القرآن ووحيه، فإن ذلك كلّه أو بعضَه، يظهر بجلاء حيناً وبشيء من الخفاء الفني أحياناً. من خلال أشكال متناصية واضحة مع القرآن كاشفاً في هذا أو ذاك أبعاداً دلالية متنوعة. ولا بدّ للقارئ بالطبع من أن يمر عبر السياق

القرآني للوصول إلى الدلالة النصية، لا أن يبقى متعلقاً بالنص القرآني دون أن يفطن إلى أنه مرآة تنعكس عليها أشعة الدلالة النصية للإشارة إلى الواقع.

إن الاستعانة بالنص القرآني في البناء الشعري، لا يعني عند هؤلاء أكثر من توكيد الدلالة الشعرية للوصول إلى المعنى المركز، وهو ما يقابله الاستشهاد في النثر، لكنه في الشعر أكثر تركيزاً وكثافة، وفيه تصرف، ولو طفيف، بالنص القرآني ليتساوق والنص الشعري. (جابر، 2007 م: 1087).

التناص مع القرآن في شعر يحيى السماوي:

في إطار سعي الشاعر يحيى السماوي للتعبير عن مواقفه ورؤاه تعبيراً فنيّاً موفقاً اهتدى إلى استخدام مجموعة من وسائل التعبير الفنية الحديثة، وتوظيفها في البناء الفني لقصائده من لغة شعرية موحية، وصور فنية مدهشة، وتناص، وإيقاعات نغمية ثرة، ومفارقات تصويرية، واستلهام معطيات التراث وعناصره، ذلك أن «القصيدة العربية الحديثة لم تعد عملاً بسيط التكوين... بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمّها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني» (العلاق، 1997م: 131).

وتقنية التناص واحدة من أكثر الوسائل الفنية التي حفلت بها أشعار السماوي، إذ شغلت حضوراً واسعاً في نتاجاته الشعرية، بما تمتلكه من إمكانات فاعلة في توسيع فضاءات المعنى في النص الشعري إلى الحد الذي يجعله مفتوحاً على التأويل، فضلاً عن دوره في «تعزيز تجربة الشاعر وتوثيق دلالة محددة أو نفيها أو توكيد موقف وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص في حالتي قبوله ورفضه بالتضمين الصريح أو بالتلميح» (عيد، 1997 م: 23).

اعتمدت تقنية التناص عند السماوي على محاولة التماهي والتفاعل وتشارب النصوص، بل محاولة تذويب الحدود الفاصلة بينهما، حيث إنّ هذه النصوص موظفة ومذابة في النص الشعري عنده باعتباره عملاً فنيّاً يجسّد لحظة فردية خاصة، وهي في أوج توترها وغناها، وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفرّدها بتيار من اللحظات الفردية الأخرى. (الحسني، إنصاف: الرؤيا والإبداع في شعر يحيى السماوي "رسالة ماجستير"، الرابط على شبكة المعلومات العالمية: www.alnoor.se/article.asP?id=66811)

إنّ ظهور التناص في شعر السماوي يدلّ على ثقافة شمولية عامة، وظّفها الشاعر واستلهمها في تطلعاته ومقاصده وأفكاره الشعرية وكان للقرآن نصيب وافر في شعره فالقرآن معين لا ينضب قد ألهم الشعراء والكتّاب والمتطلّعين إلى الحرية والخلاص عبر العصور.

تتوزع ظواهر التناص مع القرآن عند السماوي على عدّة نقاط وتشمل عدّة محاور، لكل منها دوره، وأهميته في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية، أو رؤية معينة، وقد تأخذ هذه الظواهر أشكالاً مختلفة، بحيث تتضافر، وتتفاعل المحاور في النص مع هذه الظواهر، فتعطي التناص قيمة دلالية خاصة، تنّم على إدراك السماوي واستشرافه لموروثه الديني وفي مقدمته القرآن الكريم.

والمتفحص لمواقع التناص القرآني في شعر هذا الشاعر المبدع يجده تناصاً متنوعاً، وأشكالاً متعددة، تارة يكون لفظياً وتارة يكون معنوياً وأخرى يكون إيحائياً. أما موضوعاته فتقتصر على أمر مهم لا يوازيه في نظر الشاعر أمر أهم منه، فهو سبب مأساته ومأساة شعبه. يقف الشاعر بكلّ شجاعة ليفضح هذا الواقع المرير وقلبه وقلمه ينزفان ألماً، إنّه يتأوّه، يطلق صيحات الألم والحزن، فالخيانة بلغت رقماً قياسياً فاق كل القياسات، فقد تآمر الحاكم ضد شعبه وأمته، ثمّ جاء الاحتلال فزاد في الطين بلّة.

استطاع العرب في صدر الإسلام أن يسودوا الدنيا، وتصبح لهم الغلبة على مساحة واسعة لا يستهان بها من الأرض. أما عرب اليوم، فالوضع المتردي لهم وهوانهم وتخاذلهم لا يخفى على أحد. والسماوي يكشف هذا الرأي بصيغة مكثفة ومعبرة بأقوى ما يكون التعبير، حين يأتي بآيات القرآن الكريم، تلك التي كانت أحد أسباب ازدهار الإسلام وسيادة رجاله، حين وعوا معنى الآيات وجوهرها، وعملوا بها، فكانت لهم الغلبة. أما حين أفرغ المسلمون الآيات من جوهرها ومضمونها، كان حالهم ما نراهم عليه اليوم، وما نرى العراق- تحديداً- عليه. فأورد الشاعر الآيات بصيغة الحاضر، بأسلوب الحاضر، الحاضر الشعري (الشعر الحر) والحاضر المعيش (واقع العرب) في قصيدة «نقوش على جذع نخلة» وهذه القصيدة تحمل عنوان المجموعة:

إذنْ
أعدّوا لعدوكم – عدو الله – ما يرهبهُ
من قوّة اللسان
وما استطعتم من خيول الخطب العصماء
والبيان
ذودوا عن التراب والمال
و عن عرض المحصنات بالأشعار
حتى يفرَّ القاتل المحتل من بستاننا
وتستعاد الدار
(السماوى، نقوش على جذع، نخلة، 2006 م ص 103 و104)

فـإذا كانـت الآيـة الكريمـة تقـول: ﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾ (الأنفال /60)، في دعوة لإعداد القوة اللازمة لتخويف العدو وردعه، فإن الواقع الموضوعي يقود إلى حقيقة أن صانعي ومنفّذي القرار، من القادة العرب، قد أفرغوا الآيات من معناها وأبقوا على مبناها، فأصبحت القوة هي قوة اللسان والكلام. وكأنّها إشارة إلى مأساة العرب عامة، لا في الحروب فقط، حيث أفرغ العرب الدين من معناه، وأبقوا على مبناه، فأصبح الدين قائماً على العبادات – الطقوس – فقط دون الجوهر ودون الروح. فكأنّي بالسماوي يشخّص مرض العرب الحديث، وفي ذات الوقت يرشدهم للصواب وللطريق، بالتمسّك بأصل الآيات، بالقوة وبرباط الخيل.

وفي المقطع التالي يعيد الشاعر إلى أذهاننا المواجهة بين فيلة أبرهة الغازي وطيور الأبابيل التي رمته بحجارة من سجّيل فجعلته كعصفٍ مأكول:

أفيالكم الفولاذية

لن تتحمّل «سجّيل أبابيلنا»

(السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، 2010 م: ص 131)

وهنا استلهام واضح في إشارته إلى أصحاب الفيل، فأصحاب الفيل هم أنفسهم في كل زمان، والمعنى يتناص مع الآيات في سورة الفيل: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَٰبِ ٱلْفِيلِ ۝١ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِى تَضْلِيلٍ ۝٢ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴾. (الفيل/ 4-1). فأصحاب الفيل هم عنوان للظلم الخارجي الذي يجتاح العالم الإسلامي على مرّ العصور، وإذا كان أبرهة الحبشة هو عنوان الظلم في ذلك الزمان فأمريكا هي أبرهة العصر، جاءت على متن أفيالها الفولاذية (الدبابات).

وفي قصيدة «كلمات متقاطعة» يلتقط صفات معروفة ومتداولة جاءت في النص القرآني ليصوغ منها صورة، ودائماً يتقابل فيها توظيفان يحملان درجة من الروح التحرشيّة التي تشعل المقارنة بين الحالتين:

نحن الصعاليك

سيماؤنا في وجوهنا

من أثر تحديقنا بالأفق

أما الأباطرة

فسيماؤهم في «مؤخراتهم»

من أثر التشبّث بالكرسي

متسبّبين في إصابة الوطن بالبواسير

هم يلوّثون الجدران بتصاويرهم

ونحن

نطرّز الوطن بالفراشات»

(المصدر السابق: ص 158 و159).

فالقارئ سيستوعب ومنذ القراءة الأولى هذا التناص الشفاف ظاهرياً، حيث ينتقل مباشرة إلى نص الآية الكريمة: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ﴾ (الفتح / 29).

في هذا المقطع – وهي من السمات الأسلوبية البارزة للمنجز الشعري للسماوي – هناك «إغلاق» معنوي للصورة التي بدأ بها، حيث قام الشاعر بتوسيع السيماء الأولى الناجمة عن التحديق في الأفق، وذلك من خلال السمة المتواشجة الأخيرة التي تأتي بضمير المتكلمين حيث تتوسع مديات الأفق بفعل إيحاءات زرع فضاء الوطن بالفراشات. (سرمك حسن، 2010: 177).

وفي القصيدة نفسها يستعير صورة أو تعبيراً قرآنيا يقلب دلالاتهما الأصلية ليصف السلوك المخزي لإدلاء الاحتلال، فهم بدلاً من أن يتمسكوا بحبل الله صاروا يعتصمون بحبل المحتلين الغزاة، وبدلاً من يتعففوا ويزهدوا صاروا يولغون في دماء شعبهم ويفترسون ثرواته:

معتصمون بحبل الأجنبي

متعاونون على «المنّ والسلوى»

عاقدون العزمَ

على عقد الصفقات السرية

أهذا وطن؟

أم سوق نخاسة؟

(السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، 2010: ص 159).

وعند قراءتنا للجملة الأولى، مباشرة يقفزُ إلى الأذهان قوله تعالى: ﴿ وَٱعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ ٱللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُواْ ﴾. آل عمران/103.

رغم أن الشاعر يعالج محنة راهنة مدمّرة تعصف بوجود شعبه، إلاّ أنه يمتح من مخزونات مختلفة لتوفير الشكل الملائم للتعبير الفني. من هذه المخزونات ما استقرّ في وجدانه من موروث قرآني شديد الغنى، موروث حاضر أبداً ويبقى على الشاعر أن يحّدد الكيفية التي يوظّفه من خلالها. (سرمك حسن، 2010 م: ص173).

في قصيدة «إحباط» يستثمر الشاعر موضوعة اختلاط الخيط الأبيض بالأسود اللذين أضاع دخان المحنة قدرته على الفصل بينهما:

كيف لي أن أميّز:

بين الخيط الأبيض والأسود

إذا كان الدخان

يمتدّ من نافذة الصباح

حتى ستارة الليل »

(السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، 2010 م: ص 80)

وهنا تتناص مع الآية الكريمة: ﴿ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ ٱلۡأَسۡوَدِ مِنَ ٱلۡفَجۡرِۖ ﴾. البقرة / 187.

وتتمثّل مقدرة الشاعر في مضاعفة المقابلة اللونية بين لوني الخيطين المجرّدين هنا: الأبيض والأسود من خلال مقابلة زمانية بين اللونين ولكن على مستوى اختلاط الحقائق... حقائق نافذة الصباح البيضاء بإرباكات ستارة الليل السوداء. إنها إشارة عابرة غير أنها تستحضر فضاء قرآنيا بأكمله، وهو ما يغني النص ويوسّع حدوده، ويمنح القارئ فرصته في التنقّل من فضاء النص الشعري إلى فضاء النص القرآني.

وفي المقطع التالي يستفيد الشاعر فيه من وقفة «بلقيس» أمام النبي «سليمان» عليه السلام وشكلها في العرش الممرّد ورفعها ثيابها وانكشاف ساقيها:

اعبري...

لاترفعي الثوب إلى ركبتيك...

ليس ماءً ما ترين...

إنه بريقُ ساقيك

على إسفلت الرصيف...

الرصيف المخضّبِ بآهاتي!

(السماوي، مسبحة من خرز الكلمات، 2008 م: 71)

ففي المقطع ثمة إشارة تناصية كامنة مع الآية الكريمة: ﴿ فَلَمَّا رَأَتۡهُ حَسِبَتۡهُ لُجَّةٗ وَكَشَفَتۡ عَن سَاقَيۡهَاۚ ﴾ (النمل / 44).

ومن أمثلة التناص مع القرآن استيحاء الآية الكريمة: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا﴾ (مريم /25)، إذا يقول في أولى قصائد ديوانه «هذه خيمتي فأين الوطن»:

رأيتُ نخلة على قارعة الدربِ

هززتُها

فانهمر الدمعُ على هدبي

وعندما هززتُ جذع الأرض يا ربي

تساقط العراق في قلبي.

(السماوي، 1997 م: ص 9)

يحاول الشاعر بكل ما توافر لديه من إمكانات فنيّة أن يوظّفَ الآية القرآنية توظيفاً فنيا وفق رؤيته الشعرية. فهو يتكئ على الإشعاعات التي تنبعث من لفظة (هززتُ)، التي تدلّ على الحاجة إلى معجزة سماوية لتغيير الوضع الحالي للعراق، أما لفظة «نخلة» فهي تكتنز بإيحاءات خصبة رحبة، فالنخلة المغروسة في ثرى العراق هي رمز للانتفاضة. والشاعر حين يهزّ النخلة لا يريد منها رطباً جنياً، بل يهفو إلى استقرار الأمان في بلده وعندما لم يتحقق حلمه انهمرت الدموع على هدبه وتساقط العراق في قلبه. والآية الكريمة أخذت في نفس الشاعر مساراً نفسيّاً خاصاً، وتحددت أمامه ببعد شعوري يرتبط بأزمته الراهنة.

هذا تنويع جديد على نفس الموقف، يؤكد أن العملية ليست مطلقاً عملية اقتباس لنصٍ من التراث، وإنما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر، كلّ حسب موقفه الشعوري الراهن. ولعلّ هذا يوضح لنا أن قراءة الشعراء المعاصرين للقرآن الكريم وتفاعلهم معه، في الوقف الذي تؤكد فيه ارتباطهم الصميم بالتراث، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة وتميّزها عن النظرة التقليدية إلى النص القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه. إنها قراءةٌ أقلّ ما يقال فيها إنها أكثر عمقاً وتدبّراً وأصالةً. ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حيّة نابضة في الضمائر على الدوام، لا مجرّد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة. (إسماعيل، 1981: 32).

ومن نماذج استدعاء النص القرآني والتناص مع معانيه ما جاء في الأبيات التالية من ديوانه «لماذا تأخرتِ دهراً؟»:

يا ناسجاً كفني بمغزل غدره

و مُشمّتاً بي حاسداً وعَذولا

صَعّرتَ قلبك لا الخدودَ وصعّرَتْ

عيناك جفناً ناعساً مكحولا

(السماوي، لماذا تأخرت دهراً، 2010: 75)

في البيت الثاني تضمين من قوله تعالى: ﴿ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ ﴾ (لقمان / 18). تتجلى في هذه الأبيات فاعلية الامتصاص الشعري للتركيب القرآني، وظّفه الشاعر بصياغة جديدة، ممّا أكسبها نوعاً من الخصوصية والتميّز، فالتناص هنا لم يعتمد التضمين المباشر، وإنما جاء بشكل يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة، تمكنه أن يستجلي انزياحات النصّ الشعري ومدى تأثره بالنص القرآني، الذي يوسّع فضاء قصيدته.

وفي ما يلي يحيلنا الشاعر إلى قصة زكريا (ع) التي وردت في سورة مريم:

أعرفُ أنّ تتّورك

لن يجود على صحني بالرغيف...

فلا تبخلي على جرحي

بالرماد...

وطّنيني واحتك...

فقد بلغتُ من الغربةِ

عتّيا!

(السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، 2010 م: 111)

الجملة الأخيرة تناص مع قوله تعالى: ﴿ وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا ﴾ (مريم /8). وظّف الشاعر نص الآية بتحوير طفيف فقد أبدل لفظة «الكبر» بلفظة «الغربة»، فالشاعر حاول أن يحوّر في النص القرآني فأدخله في سياق جديد يتماهى ورؤيته التي يريد الإفضاء بها، وقد أعطى للآية دلالة أخرى نفهمها من انزياحات السياق الشعري في القصيدة، إذ أخذت القصة بعداً دلالياً جديداً مع الاحتفاظ بالشحنة المعنوية الدينية للنص الغائب في سياقه الجديد (النص الحاضر). ويبدو في الوهلة الأولى انّه مجرّد اقتباس ولكن بما أن الشاعر جعل الآية تتحدث عن نفسه متقمّصاً دور زكريا عليه السلام فقد أعطاها بعداً آخر بما يتناسب مع السياق.

والمشهد يصوّر لنا معاناة الشاعر في الغربة فقد أقبل يخاطب وطنه كي يفسح له مجالاً للعودة والتوطّن فيه ولا يطمع السماوي برخاء العيش في العراق بل إنّه قانع بالقليل اليسير وهو شفاء جرح الغربة بالرماد فقد أرهقته هذه الغربة وقضى ردحاً من الدهر مشرّداً بين البلاد حتى جاوز الستين من عمره ولعلّه أراد أن يلمحَ إلى هذه القضية فإنّه قد بلغ فعلاً من الكبر

عتيا في الغربة واستدعاء الشاعر لهذه الآية الكريمة بما تحمله من دلالات مأساوية، تستحضر «الكبر» في ذهن المتلقي بصورة لاشعورية.

إنّ إيحاءات هذا التناص القرآني ودلالته الموضوعية واللغوية والأسلوبية قد أدّت بدقة وانسجام أغراضها، ووظائفها الفكرية والجمالية في السياق الشعري الذي تداخلت فيه، وتناصّت معه، وكانت جزءاً لا يتجزأ من السياق العام للقصيدة.

وحول البيت التالي يعلّقُ الشاعر في الهوامش قائلاً بأنه: «إشارة إلى صديق استودعته بيتي وبستاني ومكتبتي فخان الأمانة، والأنكى أن ابنه سرق مخطوطة ديواني وراح يقرأ قصائدي في السماوة قبل افتضاح أمره». (السماوي، لماذا تأخرت دهراً، 50:2010).

قـدَّ الحبيـبُ القلـبَ مـن دُبـرٍ والأصـدقاءُ الـزّورُ مـن قُبُـلِ

(المصدر السابق: 43)

وفي البيت تناص مع الآيات القرآنية التالية: ﴿إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ﴾ يوسف/ 26 و27.

نقرأ وراء هذا التناص مقدرة السماوي الفنيّة على إدخال النصّ القرآني إلى سياقه الخاص، وتحميله دلالات وإيحاءات جديدةً، تتفق وتجربته الشعرية، لهذا نجد قوله قائما على التمثّل الإيحائي للآية القرآنية المستدعاة، التي تمثّل موقفاً للخيانة والخباثة. وهنا يتلاقى النّصان القرآني والشعري في وحدة الرؤية والدلالة معاً، اللتين تعبّران عن موقف الخيانة والخباثة.

ويواصل الشاعر توظيفه للنصوص القرآنية، كقوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ﴾. النجم/22. فقد تم استدعاء هذه الآية في البيت التالي:

هي ﴿قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ﴾ لها مطرى

وبيادرى... وأنا العواصفُ لي

(المصدر السابق، ص46)

استحضر السماوي الصيغة القرآنية كما هي دون تغيير، ومن هنا نلاحظ كثافة الاستدعاء وغاياته ووظائفه، وهذا يدلّ على رهافة إحساس الشاعر، إذ جعل من النص القرآني مرجعاً أساسيا لنصوصه، مما دفعه لمزيد من التمثّل والتأثير بمعانيه في تراكيبه ومفرداته وصوره، وبهذا أغنى الشاعر قصائده بمعين لا ينضب من الصور والأخيلة التي

استقاها، وأضفى عليها لوناً جديداً من مشاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية التي يمثّلها أو يطرحها في قصائده.

إن ما يلاحظ في مثل هذا التوظيف عدم الامتداد أو الاسترسال في وصف المشهد، حتى لا يتمكن القارئ من الاستغراق في عوالم النص السابق، إنها مجرد إلماحة عابرة سرعان ما تردّنا إلى واقع النص، وكأن الشاعر يخشى على نصه من الضياع في تلافيف النص السابق. والمقطع التالي شاهد آخر لهذه الإلماحات السريعة:

يا كلَّ مَن جاؤوا إلى «وليمةِ» العراق

من ساسةٍ... ومن مرابينَ...

وباحثينَ عن أسواق

للسلَعِ التى بها تُستَعبَدُ الأعناق

لِتَتّقوا الله بها...

فليس من مكارمِ الأخلاق

أكلُ «نطيحةٍ» على مائدةِ النفاق

(السماوي، نقوش على جذع نخلة، 2006: 110).

والنطيحة، الميت من نطح وفيها إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ ٱلْمَيْتَةُ وَٱلدَّمُ وَلَحْمُ ٱلْخِنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ لِغَيْرِ ٱللَّهِ بِهِۦ وَٱلْمُنْخَنِقَةُ وَٱلْمَوْقُوذَةُ وَٱلْمُتَرَدِّيَةُ وَٱلنَّطِيحَةُ ﴾. المائدة/3.

فالشعر يدقّ ناقوس الخطر ويحذر من الوضع الراهن للعراق في ظلّ تقاعس الساسة وتشرذم الحالة السياسية وتبعاتها، مما انعكس على الحالة الاقتصادية للبلاد، فالذين جاؤوا العراق أخذوا يمتصون خيرات الشعب ويبدّدون ثرواته ويتعاملون مع أموال الأمة بخباثة ونفاق. وقد وُفّق الشاعر في ترسيم هذه الحالة أيما توفيق في الأبيات التالية:

وطني اليتيم فلا كفيلَ له ... أبةٌ يكون عليه أو أمّا

سبعٌ مضين وليس من أملٍ ... يُكسي عظام جياعِه لحما

(السماوي: يا دولة الفرهود، الرابط عبر الشبكة العنكبوتية: http://alnoor.se/article.asp?id=88566

نلاحظ في هذا البيت تناصّاً مع الآية القرآنية التالية: المؤمنون/14. والآية تدلّ على إعجاز إلهي في خلق الإنسان فقد استخدمها الشاعر بصورة فنية وأضفى عليها دلالة جديدة تخدم فكرته وقضيته.

فليس لشاعرنا أمل بأن تشبع جياع العراق وتكسى عظامها لحما في ظل هذه الظروف القاسية التي يندى لها الجبين اللهمّ إلا إذا كانت هناك معجزة من جانب الله سبحانه وتعالى فهو أحسن الخالقين. واستدعاء الشاعر لهذه الآية يستحضر في ذهن المتلقي كل مستلزمات هذه الآية بما فيها من إعجاز إلهي في خلق الإنسان. هكذا جاء توظيف النص القرآني لدلالة جديدة تخدم قضيته وتحقق نوعًا من العمق والتركيز لفكرته التي اعتنقها والتي تتمحور حول الأمل والرجاء وانتظار معجزة تخلص الشعب وتحرره من يد هؤلاء الأوغاد الذين جاءوا على متن دبابات الاحتلال الحاقدين على الشعب العراقي والطامعين بثرواته وخيراته.

وفي البيت التالي تناص مع الآية الكريمة: ﴿ يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴾. الفجر/ 27 و28:

مرضيّة... لن تشكيك لربِّها

نفسي إذا أغمضتِ لي عينّيا

(السماوي، البكاء على كتف الوطن، 2008م: 120)

إن تداخل المفردة القرآنية «مرضّية» في نسيج النص الشعري، ليس مجرد تداعٍ ذهنيّ منفصم عن سياق النص، بل توظيف موفق رحب الدلالة. فقد عمد الشاعر إلى استخدام تقنية الفضاء النصي التي تعد حيلة من الحيل الأسلوبية التي يتكئ إليها الشاعر الحديث «ليبرز حالة نفسية خاصة به، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات وتأويلات لمثل هذه المحذوفات التي يراها أمامه». (ربابعة، 1998: 50). إذ أورد المفردة القرآنية «مرضية»، وترك بعدها فضاء نصّياً، ليشرك القارئ في التجربة، ويستدرجه؛ ليكمل بنفسه بقيّة مضمون الآية القرآنية المتناصة.

وقد يعمد الشاعر إلى استدعاء بعض الآيات القرآنية على سبيل التنصيص، وهو نقل النص القرآني حرفياً إلى النص الشعري، فيأتي استعماله في حيز دلالته وإيحاءاته القرآنية نفسها، ويكون الهدف في الغالب مدّ المعنى أو استكمال إبعاد الصورة، أو تدعيم خطابه الشعري بشاهد قرآني، وهو بذلك يدخل في باب الاستشهاد القرآني أكثر من دخوله في مجال التفاعل مع النص القرآني، ومن أمثلة هذا التنصيص قول الشاعر في ديوان «نقوش على جذع نخلة»:

لكنما «الأغرابَ» باغتوه في المحراب

يقرأ في الكتاب:

﴿ فَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلْمُجَٰهِدِينَ .. ﴾ النساء/95.

(السماوي، نقوش على جذع نخلة، 2006:133).

ولا شك أن اقتباس هذه الآية، واستخدامها في إطار دلالتها القرآنية في النص الشعري من شأنه أن يجعل المتلقي يستحضر صورة المجاهدين- ومنزلتهم العظيمة عند الله- كاملة في السياق القرآني. وبهذا الأسلوب حاول الشاعر أن يمتصَّ النص القرآني ويدخله في نسيجه الشعري.

النتيجة:

يعدّ التناص من أبرز التقنيات الفنية التي عنى بها شعراء الأدب العربي الحديث، فأقبلوا على توظيف هذه التقنية بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراء وغنى، وتحمل في طياتها دلالات وإيحاءات جديدة قد يعجز التعبير المباشر عن تأديتها. والتناص القرآني يتجلى بوضوح في شعر يحيى السماوي مما يدل على عبقريته الفذة والتزامه الديني. فقد تضمن شعره حشداً كبيراً من المفردات ذات البعد الديني ومصطلحات استخدمها القرآن الكريم. وهذا يدلّ فيما يدل عليه أن الشاعر ذو ثقافة دينية واسعة. فقد قام بامتصاص دلالات المفردات المتناصة وذلك لإعطاء الخطاب الشعري قيمة فنية ذات تأثير عميق في نفس المتلقي بعد أن يمنحها رؤيته الخاصة.

مصادر البحث:

1- القرآن الكريم

2- ابن الأثير، ضياء الدين (1959): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفى، ج3، القاهرة، دار النهضة العربية.

3- إسماعيل، عز الدين (1981): الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3، بيروت، دار العودة ودار الثقافة.

4- بدوي، محمد جاهين (2010)، العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي (قليلك لا كثيرهنّ نموذجاً)، ط1، دمشق، دار الينابيع.

5- بنيس، محمد (1990): الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، ط1، المغرب، دار توبفال.

6- جابر، ناصر (2007): «التناص القرآني في الشعر العماني الحديث»، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد12، العدد 4.

7- جربوع، عزه (2004): «التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر»، مجلة فكر وإبداع، العدد.13

8- الحسني، إنصاف: «الرؤيا والإبداع في شعر يحيى السماوي»، الرابط على الشبكة العنكبوتية: (www. Alnoor.se/article. Asp? I=66811)

9- الحلبي، شهاب الدين محمود (1980): حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام.

10- سرمك حسن، حسين (2010): إشكاليات الحداثة في شعر الرفض والرثاء (يحيى السماوي نموذجاً)، ط1، دمشق، دار الينابيع.

11- ربابعة، موسى (1998): «المتوقع واللامتوقع، دراسة في جماليات التلقي» عمان، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد15، العدد 2.

12- السماوي، يحيى (1997):هذه خيمتي فأين الوطن، ط 1، أستراليا.

13- - - - - (2006): نقوش على جذع نخلة، أستراليا.

14- - - - - (2008): البكاء على كتف الوطن، دمشق، دار التكوين.

15- - - - - (2008): مسبحة من خرز الكلمات، دمشق، دار التكوين.

16- - - - - (2010): شاهدة قبر من رخام الكلمات، تقديم حسين سرمك حسن، ط2، دمشق، دار التكوين.

17- - - - - (2010): لماذا تأخرتِ دهراً، ط1، دمشق، دار الينابيع.

18- - - - - : يا دولة الفرهود، الرابط على شبكة المعلومات العالمية:

http://alnoor.se/article.asp?id=88566

19- سليمان، عبد المنعم محمد فارس (2005): مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، فلسطين، جامعة النجاح، رسالة جامعية بإشراف يحيى عبد الرؤوف جبر.

20- عبد المطلب، محمد (1995): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر.

21- العلاق، على جعفر (1997): الشعر والتلقي، ط1، عمان، دار الشروق.

22- عيد، رجاء (1997): القول الشعري، منظورات معاصرة، ط1، الإسكندرية منشأة دار المعارف.

23- الغذامى، عبد الله (1985): الخطيئة والتفكير، ط1، جدة، النادي الأدبي.

24- القرنــي، فاطمــة (2008): الشــعر العراقــي في المنفــى (الســماوي نموذجــاً)، ط1، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحيفة.

25- مرتاض، عبد الملك (1991): «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»، جدة، مجلة علاقات النادي الأدبي الثقافي، ج.1

26- مفتاح، محمد (1997): تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط1، بيروت، دار العودة.

27- نجم، مفيد (2001): «التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور»، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، عدد55.

الشُّعَرَاءُ الصَّعَالِيكُ
الذَّاتِيَّةُ والخُصُوصِيَّةُ

الأستاذ: فهد بن إبراهيم بن سعد البكر
قسم اللغة العربية
كلية الآداب والفنون - جامعة حائل
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض
المملكة العربية السعودية

مقدمة:

الحمد لله الذي له ملك السموات والأرض وهو على كل شيء قدير، وأشهد ألا إله إلا هو الحكيم الخبير، الذي علّم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم، وأصلي وأسلم على النبي النذير، والسراج المنير، والهادي البشير، وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين. وبعد:

يستهويني النظر كثيراً في كل موضوع له صلة بالشعراء الصعاليك منذ أن كنت طالباً في المراحل الجامعية الأولى، وقد دفعتني دراسة "لامية العرب" للشنفرى- موضوع بحثي حينها- إلى أن أكتب أوراق عمل عن ذلك، إلا أن قصور الإنسان الفطري عن إدراك الحقائق ومعرفة كنهها، وسبر أغوارها، قد وقف حائلاً دون تقديم صورة مرضية في هذا الشأن، الأمر الذي جعلني بعد ذلك أفكر كثيراً أن أتعمق في كل ما يتصل بموضوع الصعاليك.

من هنا جاءت محاولتي هذه- بفضل الله وإعانته- لتقديم صورة ولو عابرة لأستقصي من خلالها الأمور ذات الحساسية فيما يتعلق بشأن الصعاليك.

وسأقوم في هذا العمل بتسليط الضوء على مفهوم الصعلكة اللغوي، والأدبي، وما يتصل بحياة الصعاليك الاجتماعية والاقتصادية، وتطور هذه الظاهرة عبر العصور، وما تتسم به تلك الطائفة الصعلوكية من قيم إنسانية، أو نزعات عدوانية، كما سأتطرق إلى الذاتية باعتبارها طابعا خاصا، يعدّ الوقود الجزل لشعر تلك الطائفة.

وبعد ذلك سوف أعرّج على امتداد ذلك الطابع مع شعراء تلك الطائفة في كثير من العصور، لكي أعطي تصورا واضحاً على اتفاقهم في هذا الجانب، فالذاتية هي معين لا

ينضب ظلّ ينهل منه الصعاليك ويصدرون، وهذا ما يجعل دراسة الذاتية أمرا جديراً بالاطلاع، وخليقاً بالدراسة والمتابعة.

على أن موضوعاً مثل هذا قد يحتاج إلى جهد جبار، وعملٍ مضن، للوصول إلى النتائج والأحكام، إذا ما أدركنا أن المادة العلمية التراثية التي تتناول هذا الجانب تحتاج هي الأخرى إلى وقت طويل حتى يمكن الإلمام بالموضوع، وتقصي أطرافه؛ ذلك أنه لا بد من جمع الأشتات المتفرقة في ثنايا الكتب القديمة، وأعني بذلك أن الكتب القديمة كالأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، والأمالي لأبي علي القالي، والعقد الفريد لابن عبد ربه، ونحوها كثير، كل هذه المصادر إنما هي مقلة في الحديث عن الصعاليك، مقارنة بقضايا الشعر العربي الأخرى، فكل ما نجده هو جمع لبعض القصائد التي سرقت الأضواء، وأبهرت النقاد والأدباء، أو تراجم وسير يسيرة، أو لمحات موجزة عن بعض الظروف الاجتماعية مثلاً، أو الاقتصادية ونحو ذلك.

ومن هنا يمكننا القول بأن الفضل يعود لله ثم للدارسين المحدثين الذين لم يفتأوا يجمعون تلك الموضوعات والمصادر من هذه الأصول، فجمعوا من كل البساتين أشكالاً عدة من الورود والأزاهير، فعكفوا على دراسة النصوص والظواهر والشخصيات، ووقفوا عندها مستنتجين ومستنبطين.

على أن المحدثين لم يراوحوا مكان البحث إلى اكتشاف أوجه جديدة حول الظاهرة أو الشخصية أو النص، فكل ما نراه هو إضاءات تاريخية، أو فنية، أو أدبية دون الكشف عن الملامح الإنسانية، أو تجلية الغامض كإبراز الجانب المشرق والمضيء لشعراء الصعاليك.

الصعلكة مفهوم وظاهرة:

المفهوم اللغوي والمفهوم الأدبي: لعل المتتبع للفظة الصعلوك عبر معاجم اللغة يتجه فكره إلى الفقير الذي لا مال عنده ولا جاه، ولعل هذا المعنى هو ما يتردد كثيراً في أذهان العامة، بيد أن هناك معاجم لغوية اختلفت كثيراً في اللفظة واتفقت في المعنى المراد، ونحن بدورنا لا نريد الغوص في متاهات المعاجم، فحسبنا أن نشير إلى بعضها حتى نجلو الصورة ونعطيها وضوحاً أكثر.

في اللسان الصعلوك: الفقير الذي لا مال له ولا اعتماد وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك[1]. وفي القاموس المحيط: صعلكه: أفقره، والصعلوك الفقير، وعروة الصعاليك هو ابن الورد[2]، وفي أساس البلاغة: صعلك، هو صعلوك من الصعاليك وتصعلك، وصعلكه: أضمره وأدقه[3]، وفي المنجد: صعلكه صعلكةً: أفقره، والصعلوك: الفقير، والصعلوك الضعيف[4].

إذن نلحظ من خلال هذا الرصد المعجمي السريع أن لفظة الصعلكة تدور في إطار الفقر والضعف وعدم القدرة على أمور النفقة والمعيشة، وهذا غالباً هو ما اتفقت عليه أكثر معاجم اللغة العربية.

غير أننا نلحظ مساراً آخر تسير فيه هذه الكلمة كلما حاولنا التعمق فيها، وخصوصاً إذا تناولناها من إطارها الأدبي. فالصعلكة تطلق على: فئة حائدة عن مسار القبيلة وأعرافها، ومتمردة على قوانينها التي شرعتها لأفرادها، وهي مجموعة تعتمد على الغزو المتواصل والنهب والسلب من الآخرين لأهداف متباينة وقد تكون متباعدة.

وقد برع من تلك الطائفة شعراء خلع عليهم لقب الشعراء الصعاليك الذين يغيرون ويسلبون لمآرب معينة، ويصورون ذلك في أشعارهم متباهين ومفتخرين على قبائلهم التي طردتهم ونفتهم، فيكون شعرهم نابعا من ضمير متوهج بالأحقاد، ليكون رد فعل منهم على ما يجدون.

لكن حقيقة هذا اللقب "الصعاليك" قد أساء بعض الباحثين استخدامه، فجعل يخلط ألقاباً وأوصافاً لم تكن من سلوكيات وشخصيات أكثرهم. فبعضهم يطلق هذا اللقب على الفقراء عامة، وآخرون يخلعونه على كل من كان أسود (أغربة العرب أو غربائها)، وبعضهم يطلقه على الخلعاء أو الفتاك أو الشطار أو نحو ذلك، مما قد يكون من صفاتهم، أو أنماط عيشهم، ولكن ليس بشكل عام.

فمثل هذه الصفات قد تكون موجودة ومتمثلة لدى بعضهم إلا أنها ليست مقصورة عليهم، فقد وصف بها أشخاص من المؤكد أنهم لم يحترفوا الصعلكة، وإن زاولوا بعض أساليبها في بعض الأحيان و بعض الظروف[5].

على أن اختلاف الأساليب التي تزاولها تلك الطبقة أو الطائفة، جعلت الكثير من معاصريهم - ومن الأدباء والنقاد أيضا - يطلقون عليهم أسماء مثل: اللصوصيين، أو ذؤبان العرب أو ذئابها، أو نحو ذلك من الأساليب التي كانوا يمتهنونها غالباً، أو الصفات التي كانت سمة بارزة في سلوكياتهم.

وهنا يجدر بنا القول إنه ليس كل الأغربة أو الخلعاء أو الفتاك أو اللصوصيين أو نحو ذلك كلهم من الصعاليك، فبينهم عموم وخصوص، فكل من زاول أساليب الصعلكة من سلب ونهب وغزو وإغارة ونحو ذلك هو صعلوك وليس العكس، فليس كل من كانت أمه حبشية سوداء، أو كان منبوذاً من قبيلته، أو من الفتاك اللصوصيين هو من الصعاليك.

فالصعاليك "إنما هم المشاغبون المغيرون أبناء الليل الذين يسهرون لياليهم في النهب والسلب والإغارة، بينما ينعم الخليون المترفون المسالمون بالنوم والراحة والهدوء، وهنا تخرج الكلمة عن الفقر إلى دائرة رحبة وأوسع هي دائرة الإغارة والنهب والسلب. والمتتبع لهذه الظاهرة يرى أن الصعاليك هم طائفة أو طوائف من قطاع الطرق، كانوا منتشرين في أرجاء الجزيرة العربية ينهبون القوافل ويغيرون ويخطفون ويسرقون المال"[6].

وتباين أهداف الصعاليك واختلاف أساليبهم، وكثرة مآربهم إنما تعطينا تصورا واضحا أنهم لم يكونوا جميعاً فقراء، وإن كانت الكثرة الغالبة منهم دافعها وحافزها إنما هو العوز والحاجة وقلة ذات اليد.

ولذلك يبدو أن هناك ثمة تناقضا بين ما ذكره د. محمد رضا مروة آنفاً، وبين ما ذهب إليه بعد ذلك من أن جميع الصعاليك فقراء، وعلى رأسهم سيد الصعاليك عروة بن الورد كان صعلوكاً فقيراً مثلهم[7].

فالذي يبدو لي- والله أعلم- أن ما ذكره هذا قد لا يصدق عليهم جميعاً، وخصوصاً عروة بن الورد الذي لو عدنا إلى ديوانه لوجدنا صورة لا تؤيد مذهب الأخ محمد رضا مروة.

ففي الديوان أن عروة بن الورد كان فارساً جواداً يبذل الأموال الكثيرة على الفقراء ولا يبالي حتى عابه أهله على ذلك، بل إن فاعليته بالكرم والجود لم تقتصر على الصعاليك الفقراء وحسب، بل شملت كل محتاج فقير مسكين، ويدل على ذلك قوله:

فراشي فراش الضيف والبيت بيته لم يلهني عنه غزال مقنع
أحدثه إن الحديث من القرى وتعلم نفسي أنه سوف يهجع[8]

وقوله - وقد استشهد بذلك محمد رضا مروة في كتابه:

ذريني للغنى أسعى فإني رأيت الناس شرهم الفقير[9]

وهذا يعطينا دليلاً بل اعترافا من الأخ محمد رضا مروة بوجود الكرم والجود لدى عروة بن الورد، وهذا الكرم الذي اتسم به، والجود الذي ميز طباعه، إنما يدل على الإنفاق والبذل والذي بدوره يدلنا على الكرم، فكيف يكون فقر وكرم؟

إن ما يمكن قوله هو إن الكرم والبذل إذا كانا نابعين من الظروف القاسية والإمكانيات الصعبة فهذا ما يجعله أكثر قدراً وشرفاً، وينتقل من الكرم المعقول إلى اللامعقول وهو الكرم الأسمى المنشود، وهذا ما رأيناه في عروة بن الورد، "والذي قال عنه عبد الملك بن مروان: من زعم أن حاتماً أسمح الناس فقد ظلم عروة بن الورد"[10].

إذن نخلص إلى أن المفهومين اللغوي والأدبي بينهما خصوص وعموم، وبينهما كذلك تشابه وتباعد، فإذا كانت الصعلكة هي الفقر في أكثر تعريفاتها اللغوية، فإن ذلك يعتبر سمة من سمات الإطار الأدبي لتلك الكلمة، إلا أنه لا يصح تطبيق ذلك المفهوم على كل من هو صعلوك، وإن اجتمعوا في بوتقة الإغارة والسلب والنهب.

فالصعاليك هم طبقة امتهنت أساليب الصعلكة من نهب وغزو وسلب ونحو ذلك، كرد فعل إما لجوع أو فقر، وإما لنبذ القبيلة لهم وطردها وتشريدها إياهم، فيحاولون بذلك تعويض ما خسروه وإظهار أنفسهم بالقوة والشجاعة وغيرها من صفات العرب المعروفة بالنبل والمتسمة بالقيم.

ولذلك فالبعض قد يقع بهذا الخطإ عندما يصف جميع من كانوا فقراء أو خلعاء أو فتاكا أو غربانا أو ذؤبانا أو نحوهم بالصعاليك، فالصعلكة يجب أن تكون رد فعل، وأن تمارس من خلالها الأساليب التي اعتاد الصعاليك مزاولتها.

وكذلك الشعراء السود مثلاً أو ما يعرفون بالأغربة أو الغربان كذلك لا يكون الواحد منهم صعلوكاً حتى تنطبق عليه شروط الصعلكة التي ألمحنا إليها.

ولذلك نجد في المزهر للسيوطي: الأغربة في الجاهلية يعني السودان، عنترة وخفاف بن ندبة وأبا عمير بن الحباب، والسليك بن السلكة، وهشام بن عقبة بن معيط، وتأبط شراً والشنفرى.[11]

فليس كل أولاء من الصعاليك سوى السليك وتأبط شراً والشنفرى، إذ هم الذين ساروا على نهج الصعاليك.

خصوصية الحياة:

الحياة الاجتماعية: لم تكن طبقة الصعاليك بمنأى عن المجتمعات المحيطة بها سواء أكان ذلك في العصر الجاهلي أم ما بعده، لكن ظروف عيشها وأساليب حياتها تختلف اختلافاً يسيراً عن المجتمع المحيط بها، ذلك لأنهم يسعون إلى إبراز الكيان، وإثبات الذات التي شعروا بتقلصها عنهم بمجرد الإحساس بالجوع أو الفقر، أو النبذ والطرد، وقد كان ذلك هو المنبع الحقيقي والدافع الأكبر لنشوء تلك الظاهرة، فقد كان همهم السعي وراء الرزق وطلب المعيشة التي افتقدوها وأدت بهم إلى مذاهب من الفقر عديدة، ظهرت بارزة في نحول أجسامهم، وخفة حركتهم، ولذلك فقد امتازوا بالسرعة والعدو بنحوٍ لم يكن يعرف إلا عندهم، ولذلك قيل "أعدى من الشنفرى" أو "أعدى من السليك" أو تأبط شراً، مما يشير إلى أنهم كانوا يتميزون بالعدو السريع الذي يعد من أهم أسلحتهم بل ومن أخطرها، وهذا ما يكشف لنا النقاب عن القوة والشجاعة الباهرة التي كانوا يتميزون بها، وإذا تأملنا كثيراً في حياة أكثرهم وجدنا ما يدل على قوتهم وفتكهم، الأمر الذي يحيلنا إلى الخيال أكثر من الواقع.

فيروى عن تأبط شراً أنه إذا جاع لم تقم له قائمة، فكان إذا نظر إلى قطيع من الظباء انتقى أسمنها وأجودها فجعل يلحقه حتى يمسك به ثم يقتله ويشويه[12]، كما كان عروة من الفرسان الأجواد الكرماء، وكان يهتم بصعاليكه وفقرائه ويجمعهم ويطعمهم[13].

وإذا انتقلنا إلى الشنفرى العداء الآخر فإننا نجده يركز على أشكال القوة والسلاح، وهو ما يدل على السعي الحثيث وراء القوة التي هي مصدر فخرهم وعزتهم. ففي اللامية (لامية العرب) نجده يركز على هذا الجانب في قوله:

وإنـي كفـاني فقـد مـن لـيس جازيـا بحســـنَى ولا في قربـــه مُتَعَلـــلُ

ثلاثـــة أصـــحاب: فـــؤاد مشـــيّعٌ وأبـيض إصـليتٌ وصـفراءُ عيطـل[14]

فهو يستغني عن الناس بالقلب القوي الشجاع، والسيف الصقيل، والقوس المتينة.

كما تميز السليك بن السلكة بالقوة والفتك والسرعة، وكذلك عمرو بن براق الذي أكثر من ذكر السيف والقتال في شعره، وغيرهم كثير كانوا لا يفتأون يذكرون الحروب والقتال ويفخرون بذلك، ولعل لعزلتهم عن أقوامهم وجماعاتهم أثر كبير في اتفاقهم، وائتلاف قلوبهم على يد واحدة فقد كان الشنفرى وتأبط شراً وعمرو بن براق عصبة واحدة وهمومهم واحدة وأهدافهم واحدة.

ولذلك وجدناهم يعتزون بهذا كل ما امتلوه بأشعارهم، فكان ليلهم طويلا ومكانهم خطيرا، ومحيطهم محفوفا بالمكاره والمخاطر، حتى رأينا أحدهم يجعل من الحيوانات المفترسة كالذئاب والأسود والنمور صديقاً له يشاركه أحزانه ويسلي وقته ويقضي ليله. يقول الشنفرى في لاميته:

ولـي دونكـم أهلـون سـيد عملـس وأرقـــط زهلـــول وعرفـــاء جيـــالٌ

هـم الـرهط لا مسـتودع السـر ذائـع لـديهم ولا الجـاني بمـا جـرّ يخـذلُ[15]

ويقول عمرو بن براق:

ألم تعلمـــي أن الصـــعاليك نـــومُهم قليـلٌ إذا نـام الـبطين المسـالم[16]

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نلمح أجزاءً من وقائع حياة الصعاليك المتشردة، والتي لم تكن على حال ثابتة بل كانت مضطربة أمام المجتمع المحيط بهم.

ومن هنا فإنه يتراءى لنا بأن الصعلكة نزعة إنسانية نبيلة، وضريبة يدفعها القوي للضعيف والغني للفقير، وفكرة اشتراكية تشرك الفقراء في مال الأغنياء، وتهدف إلى إقامة العدالة الاجتماعية بين الناس إلا أن هذه النزعة لم تكن متأصلة عندهم جميعاً[17].

ولئن كان شعر الصعاليك قد صّور صراعهم الشاق مع العقبة الأولى وهي الفقر وآثاره كما رأينا، فإنه أيضاً صوّر صراعهم مع العقبة الثانية مما كان يحول بينهم وبين أخذ

مكانهم الصحيح في المجتمع، أو على الأقل المكان الذي تطمئن إليه نفوسهم ولا يؤذي كرامتهم، ويثبت كيانهم، فإثبات الكيان هو غايتهم.[18]

الحياة الاقتصادية: في حديثنا عن حياة الصعاليك الاقتصادية، سنتكئ على النواحي الاجتماعية لديهم والسلوكيات الشخصية التي تميزت بها نفوسهم، وإذا قلنا إن الفقر المدقع والحاجة الماسة، والعوز الشديد هي الأثر الوضاء في اقتصادهم وما يكتسبونه من مال، لم نكن نغالي في هذا، لكننا سنذكر أبرز أساليبهم الاقتصادية، وطرق عيشهم التي اعتمدت على الإغارة والسلب والنهب.

فقد اتخذوا من هذه الغارات سبيلاً لعيشهم من جهة، وإثباتاً لكيانهم المنزوع من جهة أخرى، فأصبح ذلك مبدأ راسخاً من مبادئهم لا يحيدون عنه، وما يدل على ذلك أنهم لا يغيرون إلا على الأغنياء، والمترفين المنعمين.

وإذا أردنا تلمس آثار الناحية الاقتصادية على الصعاليك، فإنه يجب أن نتطرق للحديث عن الطرق التجارية القديمة التي كانت في شبه جزيرة العرب والتي كانت تسير من خلالها القوافل التجارية المحملة بالبضائع والمؤن والعتاد، فهذه الطرق كانت تزخر بتواجد الصعاليك الذين ينتهزون الفرص ويتحينونها لكي يظفروا بالكسب، خصوصاً تلك الطريق التجارية المؤدية إلى الشام واليمن والمرتبطة بالحجاز وبالتحديد في مكة، فقد كان الصعاليك يقيمون الخطط الحربية التي من شأنها الإغارة على أصحاب تلك القوافل التجارية، وقد رصد د. يوسف خليف في كتابه، أو أطروحته (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) عرضاً موجزاً وتاريخيا عن التفسير الاقتصادي لظاهرة الصعلكة.[19]

أمر آخر لا بد من الإشارة إليه وهو اهتمام أولئك الصعاليك بأسواق العرب المشهورة كسوق عكاظ، وذي المجاز، ومجنة ونحوها.

ولسائل أن يسأل عن العلاقة بين تلك الأسواق والصعاليك، خصوصاً إذا علمنا أن تلك الأسواق لا يردها إلا التجار والأدباء، والنقاد الكبار ونحوهم ممن هم من طبقات المجتمع الراقية والمعروفة. والإجابة على ذلك هي أن تلك الأسواق كانت تزخر بالتجار الذين يأتون للبيع أو الشراء، وهذا ما يجعلهم يدخلون ضمن مخطط الأهداف التي يريد الصعاليك إصابتها، فيعرفون من خلال ذلك رواد تلك الأسواق وكبارها، وبالتالي يتعرفون على أماكن سكناهم وأساليب معيشتهم ليصبحوا بعد ذلك لقمةً سائغة لهم.

وهنا ملمح آخر أيضاً نجده في الاهتمام بتلك الأسواق، وهو أن تلك الأسواق يعرض فيها الرقيق في أسواق النخاسة المنتشرة، وهذا ما يجعل الصعاليك يحاولون كسب ود أولئك المحتقرين، ليصبحوا في صفهم، يشاركونهم آمالهم وآلامهم وأفراحهم وأتراحهم، وهذا ما دفع بعض الأدباء والباحثين إلى ضم أغربة العرب إلى طائفة الصعاليك.

الذات الأخلاقية:

إن النـاظر في أخبـار الصعاليك وأشعارهم ليجد أن هـذه الظـاهرة إنمـا هـي ذات مضـمون إنساني اجتماعي، تعمل على وضع الأمور في نصابها، وأنها مظهر من مظاهر الصراع بين الفقراء والأغنياء لذا فهي ذات سمة واقعية تكشف عن حس متوهج يرفض الظلم والقهر[20].

والمتتبع لأخبارهم وأشعارهم يجد أنهم لم يكونوا على مستوى واحد من حيث الذات الأخلاقية، لكننا نجد أكثرهم وأشهرهم يتسمون بقيم إنسانية رائعة، وبأخلاق كريمة نبيلة، تنم عن حس وإحساس بالآخرين، خصوصاً متواضعي الحال، فنجد مثلاً أبا خراش الهذلي[21] يصدر عن صبر وعفة واحتمال للجوع، وكفى بهذه الصفات الزهدية النبيلة.

وإذا خضنا في بحور دواوينهم وجدنا ملامح كثيرة من ذلك، فالسليك بن السلكة أشاد بامرأة تدعى فكيهة، دافعت عنه وحمته، فوصفها بصفات نبيلة، تشيد بفضائل الحماية والإباء والنصرة يقول فيها:

لعمـــر أبيـــك والأنبـــاء تنمـــي ... لـــنعم الجـــار أخـــتُ بـــني عـــوارا

مـــن الخفـــراتِ لم تفضـــح أباهـــا ... ولم ترفـــع لإخوتهـــا شـــنارا

ومـــا عجـــزت فكيهـــة يـــوم قامـــت ... بنصـــل الســـيف واســـتلبوا الخمـــارا[22]

وقد ترجم له ابن قتيبة ترجمة وافية في كتابه (الشعر والشعراء)[23].

وإذا انتقلنا إلى عروة فإننا نجده إنساناً رائعاً، تتجلى إنسانيته في اهتمامه البالغ بطبقة الفقراء والمساكين، وكل من هو محتاج، فقد كان كريماً جواداً لا يستمر معه المال، وإنما ينفقه في سبيل الكرم حتى لم يبق عنده ما يقيم أوده. يقول عروة:

إنـــي امـــرؤ عـــافي إنـــائي شـــركةُ ... وأنـــت امـــرؤ عـــافي إنائـــك واحـــدُ

أقســـم جســـمي في جســـوم كـــثيرة ... وأحســـو قـــراح المـــاء، والمـــاء بـــارد[24]

ولك أن تتخيل كيف يضحي بنفسه شخص مثل هذا، في سبيل تحقيق العيش وتوفير الأكل للآخرين، إن ما يمكن قوله عن ذلك أنه عمل إنساني نبيل، يرقى إلى الدرجات الكريمة، والأخلاق الفاضلة الرفيعة التي يتسم بها الصالحون.

وإذا بحثنا عما يصدق ذلك عند الصعاليك الآخرين فإننا نجد قول تأبط شرا:

ولا أتمنـــى الشـــر والشـــر تـــاركي ... ولكـــن متـــى أُحْمَـــل علـــى الشـــر أركـــب

ولســـت بمفـــراحٍ إذا الـــدهر ســـرّني ... ولا جـــــازعٍ مـــــن صـــــرفه المتقلّـــــبِ[25]

وهذا ما يجعلنا نقف حائرين في أمر بعض الصعاليك لما كان يمتاز به بعضهم من صفاتٍ هي من الأخلاق الرفيعة، والصفات الفاضلة. ومن جميل قوله في قصيدته القافية الرائعة والتي بدأها بقوله:

يـا عيـد مالـك مـن شـوق وإيـراق ومـرّ طيـف علـى الأهـوال طـرّاق

نجده يفخر فيها بتجشمه الأخطار، والإشادة بكرمه، وإنفاقه المال وعدم الاكتراث به. يقول:

عـاذلتي إن بعـض اللـوم معنفـةُ وهـل متـاعٌ وإن أبقيتـه بـاقِ

سـدّد خلالـك مـن مـالٍ تجمّعـه حتـى تلاقـي الـذي كـل امـرئٍ لاقِ

لتقـرعنّ علـى السـن مـن نـدم إذا تـذكرت يومـاً بعـض أخلاقـي[26]

والمتأمل في هذه القصيدة يلاحظ أنها تأسر النظر، وتجذب الانتباه لروعة شكلها ومضمونها فضلاً عن إيقاعها الموسيقي الرائع.

ومن الصفات التي امتاز بها أولئك الصعاليك: اعتزازهم، واعتدادهم بأنفسهم، كفخرهم بإباء الضيم، وعدم الشعور بالهوان، يقول الشنفرى:

ولكـنّ نفسـاً حـرة لا تقـيم بـي علـى الضـيم إلا ريثمـا أتحـول[27]

وقد كانت نفسه شديدة الحساسية وسريعة التأثر.[28]

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، هو هل كل أولئك الصعاليك كانوا على جانب من القيم الإنسانية النبيلة؟ والجواب على ذلك بالطبع يتفاوت سلبا وإيجابا، فلن نستطيع أن نقول نعم، كما لا نستطيع أن نقول: لا، فبعض أولئك الصعاليك قد انفردوا بصفات حميدة كأبي خراش الهذلي، وابنه خراش الذّين كانوا على جانب كبير من الإحساس بمشاعر الآخرين، وهناك عروة بن الورد الذي تميز بإطعام المساكين والفقراء المحتاجين.

والبعض الآخر كان يجمع بين صفات عدة حسنة وسيئة كما هو الحال بالنسبة للسليك، وتأبط شراً، والشنفرى ونحوهم.

على أن ذلك ليس دفاعاً عنهم أو انحيازاً لهم؛ لأن الكل يعلم ما كان يقوم به أمثالهم من سلبٍ ونهبٍ وغدرٍ ونحو ذلك مما هو أيضاً من طبيعة العرب القديمة التي كانت تتخذ من الحروب والغزوات مصدراً لرزقها وسبيلاً لعيشها.

ولكن يجب علينا إنصافهم وإظهار الجوانب المشرقة في دنياهم، وإن كان الحديث عن الذات الأخلاقية لديهم يطول ويطول، ولا سيما عند أولئك الذين دخلوا الإسلام فيما بعد فتغلغل في أعماقهم، ولامس شغاف قلوبهم.

أسباب نشوء هذه الظاهرة وتطورها عبر العصور:

لقد مرّ معنا آنفاً أن الصعلكة، ظاهرة بدت في المجتمع الجاهلي نتيجة ظروف الحياة الصعبة، وشظف المعيشة، وقلنا إنها رد فعل طبيعي في مقابل وجود الأغنياء والمنعمين، ولكن لا بد لنا والحال هذه أن نشير - بوقفات متأنية - إلى الأسباب التي جعلت هذه الظاهرة تتمدد حتى لنجد آثارها في العصر الإسلامي وما بعده.

ومعلومٌ أن الفقر المدقع، وشدة الحاجة، وكثرة الفاقة كانت وراء نشوء الصعلكة، وهذا ما دلت عليه أخبارهم، وساقته لنا أشعارهم، إلا أنه ينبغي التنبيه على أن الحاجة الماسة، والفقر الشديد ليسا هما الدافعين فقط لنشوء هذه الظاهرة، فهناك دوافع كثيرة أسهمت في نشوء الصعلكة وتطورها، وذلك مثل عدم وجود الكيان الجامع والمنفرد، والذي بدوره ينظم شئون تلك الطبقة، ولعل هذا هو ما كانت تتسم به الحياة العربية القديمة وخصوصاً القبلية، فالذي نعرفه أن القبيلة في ذلك الوقت هي بمثابة الحكومة التي تهتم بشؤون رعاياها وتنظم أمور أفرادها المختلفة سواء على الصعيد السياسي أم الاجتماعي أم حتى الاقتصادي. فعدم وجود الحكومة - إن صح التعبير - التي من دورها أن تتبنى أمثال هؤلاء وتراعي حقوقهم، وتنظم مصالحهم، كان فيما يبدو الأثر الفعال في التمرد والعصيان.

إضافة إلى ذلك فإن تمرد أولئك الصعاليك على أقوامهم، وانحلالهم من ربقة السلطة المشرعة لهم أسهم هو الآخر في إذكاء نار العداوة، وتأجيج البغضاء بين هؤلاء وأقوامهم وقبائلهم، الأمر الذي جعلهم ينتهكون الأعراف المقررة، والتقاليد والشرائع المسنونة.

يضاف إلى ذلك أيضاً طبيعة الأرض من جهة، وطبيعة الحياة من جهة أخرى، فحياتهم لا شك أنها كانت مليئة بالمكاره، ومحفوفة بالمخاطر، وطبيعتهم هي طبيعة الصحراء اللافحة بحرارتها الشديدة المزعجة، وبرودتها القارسة المؤلمة، ولذلك وجدنا فيهم القدرات الجبارة، والصفات الخيالية، والسمات البطولية التي تتلاءم مع طبيعتهم، وتتوافق مع ظروف عيشهم الصعبة.

ويبدو أن التوازن المفقود بين ثنائيات الغنى والفقر، والجاه والصنعة، والمكانة والمهانة، هو مجمل ما يمكن أن نقوله عن أسباب نشوء تلك الظاهرة.

وقفة تاريخية:

فيما يتعلق بامتداد هذه الظاهرة عبر التاريخ، فإنه لا شك أن نشأتها كانت في العصور الجاهلية، باعتبارها ظاهرة وليست حدثاً، لكننا لا نستطيع التحديد الزمني الدقيق لبداياتها

في تلك الأزمان؛ ذلك أنه يتعسر على الباحث في تلك الحقب أن يحدد الفترة الجاهلية الموغلة في القدم، فما يعرف عن العصر الجاهلي لا يكاد يتعدى القرنين ونصفا من الزمن، ومن هنا فإنه ليس بوسعنا التحديد الدقيق لنشوء بدايات الصعلكة، إلا أن ما يمكن قوله إنها أصبحت ظاهرة بارزة في العصر الجاهلي.

وعندما جاء الإسلام، ودخل الناس في دين الله أفواجاً، كان لزاماً أن تتغير مظاهر الصعلكة، وأن تختلف أساليب عيشهم، ومكاسب رزقهم؛ ذلك أن الإسلام وضع القوانين العادلة، وسن للناس طرق عيشهم ورزقهم، وتكفّل بحفظ حقوقهم وضمن لهم عوامل العيش الآمن، والرزق المكتوب، فكان من الطبيعي والحال هذه أن يتأثر بذلك الصعاليك حينما دخل بعضهم في دين الله، فتغيرت لدى الصعلوك الصورة، واتضحت له الرؤية، فأصبح سائراً بتعاليم الدين الحنيف لا يحيد عنه.

وخير من يمثل هذا الجانب عندهم أبو خراش الهذلي، فقد كان في الشطر الأول من حياته صعلوكاً نشيطاً عاملاً، أما الشطر الثاني من حياته في الإسلام فدخل في دين الله، وآمن وحسن إسلامه، وانقاد لتعاليم الدعوة الجديدة انقياداً ظهرت آثاره على سلوكه، فإذا هو لا يغزو ولا يغير، ولا يثور للأخذ بالثأر، وكأنه لم يكن صعلوكاً.[29]

على أن هذا مثال لمن تأثر بهذا الدين الجديد، غير أن هنالك من أسلم، لكن تأثره بات قاصراً عن التفاعل والتأثير، مثل أبي الطمحان القيني (وهو حنظلة بن الشرقي، وكان فاسقاً)[30] فهو وإن أقصر عن الغارات والسلب إلا أنه كان ميالاً لها بشكل كبير يدل على ذلك تحسره وحنينه إلى تلك الأفعال.

وهناك من لم يتأثر أبداً بهذا الدين، كما نجد مثلاً عند فرعان بن الأعرف التميمي (وكان شاعراً لصا يغير على إبل الناس)[31].

وإذا سرنا مع العصور الإسلامية وبالتحديد عصر بني أمية فإن الصعاليك لا يكادون يختفون عن ذلك المجتمع، بل إن مآربهم وأهدافهم أصبحت أكثر توسعا، فنشأت نتيجة لذلك طبقات كان هدفها ماديا وأخرى سياسيا، وأخرى معيشيا كما هو الحال في السابق، لكنهم لم يكونوا يسيرون على خطى سابقيهم من السلب والنهب والإغارة، ولعل مرد ذلك وجود الكيان الحكومي الصارم الذي ينظم المصالح ويشرع القوانين.

وقد كان منهم من لا يأبه ولا يكترث لتلك السلطة كما نجد عند مالك بن الريب المازني التميمي الذي طلبه الحجاج عندما أعلن ثورته ضده، وبين أن وطنه كبير في مشارق الأرض ومغاربها.

ومن هنا فقد كان العصر الأموي حافلاً بكثير من الشعراء اللصوص المتصعلكين ممن لم يقلّوا عن سابقيهم في العصر الجاهلي، إن لم يزيدوا عليهم، ونذكر منهم: القتال الكلابي، ومالك بن الريب، وجحدر بن مالك الحنفي، وأبا النشناش التميمي وغيرهم، ممن طلبهم السلطان فعاشوا في الجبال والبوادي يمارسون نشاطهم[32].

أما في العصر العباسي فإن حركة الصعلكة اتخذت شكلاً مغايراً، واختلافاً بيناً لا بظهور طبقة جديدة منهم، بل باختلاف وسائلهم وتغير أعمالهم، فكان هناك الفقراء البائسون، وهناك اللصوصيون، وأيضاً هناك الطفيليون، وكانت لكل طبقة مظاهرها ووسائلها الخاصة بها[33].

الخصائص الفنية والنفسية للشعراء الصعاليك:

السمات العامة لشعرهم: يمكننا أن نجعل شعر الصعاليك شعراً منفرداً أو مستقلاً بشكل أو بآخر عن المنهج العام للشعر القديم الذي كان يعتمد على أصول ومناهج يسير عليها الشعراء الجاهليون، فحين كان الوقوف على الأطلال، ووصف المحبوبة، وذكر الخمرة ونحوها من الأسس المنهجية للقصيدة العربية، وجدنا ذلك نمطاً مختلفاً عند الصعاليك الذين كانوا لا يهتمون بذلك كثيراً؛ نظراً لطبيعتهم وسوء ظروفهم، وتنكرهم لعادات قبائلهم وأعرافها المعهودة.

من هنا تمردوا على التقاليد الاجتماعية، ولهذا فتنكرهم للتقاليد الفنية المتمثلة بالشعر من باب أولى.

إن مما اتسم به شعر أولئك الشعراء: الارتجال عند بعضهم الأكثر، فلو تتقلنا بين دواوينهم الشعرية لوجدنا مقطوعات قصيرة تنم عن ظاهرة ارتجالية أملاها عليهم الموقف الذي عاشوه، لكن ما يميز ذلك أنه ارتجال صادق، وتعبير ذاتي من أعماق نفس منكسرة ومتأثرة، نلحظ ذلك في كثير من أشعار عروة بن الورد مثلاً وتأبط شراً، والسليك، والشنفرى وغيرهم.

على أننا نلحظ ملمحاً آخر في تلك المقطوعات وهو خلوها من تعدد الأغراض، والتزامها بالوحدة العضوية والموضوعية (فلم يعد الشعر عندهم وقوفاً على الأطلال، ووصفاً للرحلات، ولا غزلاً في النساء، وثناءً على الرجال، واستجداء لذوي اليسار داخل الجزيرة أو خارجها، بل أصبح الشعر تعبيراً عن النفس وإصلاحاً للمجتمع، أو توجيهاً للأصدقاء والمقربين، وكل قصيدة فيه تستقل بموضوع واحد يجمع شتاتها، ويعطيها وحدة موضوعية (...) وهذه الوحدة موجودة غالباً في شعر سائر الصعاليك، وإن كانت تتفاوت في مدى تماسكها)[34].

ومما يميز شعرهم ويلفت انتباهنا له هو ذلك الجانب القصصي الذي أودعوه أشعارهم. ونظرة إلى لامية العرب للشنفرى مثلاً تريك هذا الملمح القصصي الذي تضمنه حكم صادقة، وتجارب واقعية، جعلته يتفنن في أسلوب وصفي جميل، وإن كان فيه خشونة في الأفكار، وبعض الغرابة اللفظية المستمدة من بيئة الجاهلية. يقول:

أديم مطال الجوع حتى أميته وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهلُ
وأستف ترب الأرض كيلا يرى له علي من الطول امرؤ متطوّلُ
وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت خيوطة ماريٍّ تغار وتفتلُ
وتشرب أساري القطا الكدر بعدما سرت قرباً أحناؤها تتصلصلُ
هممت وهمت وابتدرنا وأسدلت وشمّر مني فارطٌ متمهِّلُ[35]

وهي قصيدة تتكون من 68 بيتاً يصور فيها واقع حياته الأليمة وتجربته المريرة.

يستمر في تصويره للأحداث ببراعة فائقة، فلا يترك شاردة أو واردة تفوته، فأراد أن يصور لنا نفسه في كل حركاتها: فهو كالأفعى يتسلل في الرمال حافياً، يسرى من همومه بالصبر على كل مكروه (...) حافياً يركض بسرعة أكثر.[36]

ونظرة أخرى على هذا الجانب القصصي في أشعارهم فإننا نلحظ التصوير لديهم كان من واقع البيئة المعيشة، ولا ريب في ذلك إذا وجدناهم يكثرون من ذكر الصحاري والوحوش وما فيها من الغول في هدأة الليل وتلامع النجوم، وذكر الأفاعي والحيات كما فعل تأبط شراً مثلاً في قافيّته الشهيرة أو الشنفرى في لاميته، ولذا أكثر أيضاً من ذكر الحيوانات أنيساً له في ليالي الصحراء المظلمة، كما فعل الأحيمر السعدي[37] المتأخر عنهم، فقد قال ذات مرة:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوّت إنسان فكدت أطير[38]

وكثير هم الذين جعلوا من حياتهم الصحراوية وطبيعتهم القاسية، لوحات فنية رائعة رسمتها لهم المشاعر والأحاسيس الصادقة.

بل إننا نجد من القصص التي يذكرونها في أشعارهم ما هو إلى الخيال الخرافي أقرب، ومع ذلك نجدهم يوردونها دليلاً على تصوير كل ما من شأنه أن يكون ذا صلة بواقعهم.

كما فعل تأبط شرا عندما أشار إلى الغول في رحى بطان وقيل إنه تأبطها؛ ولذلك سمي تأبطاً شراً وفي ذلك يقول:

ألا من مبلغ فتيان فهم بما لاقيت عند رحى بطان

وإنـــي قـــد لقيـــت الغـــول تهـــوي بســـــهبٍ كالصـــــفيحة صحصـــــحان[39]

وبهذا نستطيع القول بأنهم قد رسموا حياتهم رسماً جغرافيا ونفسيا، كان الغذاء الأساسي فيه هو ذلك الغرض الذي نشأ مع فطرة الإنسان منذ القدم وهو غرض الوصف.

وإذا أردنا الحديث عن الناحية الشكلية لأشعارهم فإننا لا نكاد نمسك بخيط واحد، أو رحى ثابتة، فقد تنوعت أساليبهم اللفظية، واستخدامهم للمعاني، وتصويرهم للوقائع باختلاف طبائعهم وسلوكياتهم، وباختلاف الحادثة أو المناسبة.

ومن هنا فإنه يبدو لي أن اللامية (لامية العرب للشنفرى) قد جمعت قدراً كبيراً من الألفاظ الخشنة، والأساليب الوعرة، وإن كانت لم تخل في مجملها من ألفاظ عادية وأساليب مألوفة، إلا أن السمة العامة لها هي الغرابة الوعرة؛ ومرد ذلك الحديث عن جانب قصصي سردي، يرسم فيه الشاعر جملة من الصور المتضمنة للغرابة، كوصف الحيوان والطير، والأفاعي، والحديث عن الليل والنجوم وظلمة الصحاري.

لكننا في ذلك لا ننكر أن أهم ما يميز شعر الصعاليك هو تلك السهولة اللفظية والأساليب المألوفة العادية في أشعارهم، فلا نحتاج في بعض قصائدهم إلى رجوع إلى المعاجم، أو البحث عن ألفاظ بديلة، وإنما نجد شعراً مستساغاً وسهلاً، ولكن ليس عندهم جميعاً، ويعزى ذلك إلى النبرة الحزينة أو الإحساس بالدونية، وإظهار الصبر وتحمل الفاقة والحاجة، وإذا بحثنا عن ذلك عند تأبط شراّ فإننا نجد مثيلاً لذلك قوله:

يـــا عيـــد مالـــك مـــن شـــوق وإيـــراق ومـــرّ طيـــف علـــى الأهـــوال طـــراق
يســـرى علـــى الأيـــن والحيـــات محتفيـــاً نفســـي فـــداؤك مـــن ســـارٍ علـــى ســـاقِ
ولا أقـــولُ إذا مـــا خلـــة صـــرمت يـــا ويـــح نفســـي مـــن شـــوقٍ وإشـــفاقٍ[40]

وإذا تجولت في بعض قصائد عمرو بن براق، تطالعك أساليب السهل الممتنع فلا هو بغريب صعب، ولا هو بسهل رقيق وإنما فيه الوسطية بين ذلك. اسمعه يقول:

تقـــول ســـليمى لا تعـــرِّض لتلفـــة وليلـــك مـــن ليـــل الصـــعاليك نـــائمُ
وكيـــف ينـــام الليـــلَ مـــن جـــلُّ مـــا لـــه حســـامٌ كلـــون الملـــح أبـــيض صـــارم
ألم تعلمـــــي أن الصـــــعاليك نـــــومهم قليـــلٌ إذا نـــام الـــبطين المســـالم[41]

ومن هنا يمكننا القول إنهم لم يعتمدوا السهولة اللفظية منهجاً عاما يسير عليه معظمهم، كما لم تتسم أشعارهم جميعها بالخشونة والغرابة، وإنما راح كل منهم يصدر عن عواطفه ومشاعره، متأثراً بظروف عيشه وطبيعته.

أما فيما يخص ***موضوعات*** شعرهم فقد أشرنا أنها منتقاة من طبيعتهم وظروف عيشهم فوصفوا الصحارى، وما تحويه من جمادات وحيوانات ونباتات، بل حتى الحشرات، لا سيما أنها متلائمة وظروف معيشتهم الصعبة، بل إن بعضهم يستأنس بها كما هو عند الشنفرى، كما وصفوا الليل والنهار وما يعانونه من بردٍ قارس، أو حرّ قائظ ونحو ذلك كثير مما سبق وأن تطرقنا إليه.

وفي أغراض شعرهم نقف أمام شعراء مثلهم مثل غيرهم من شعراء العربية نظموا في الوصف، والمدح، والرثاء، والهجاء، والغزل والفخر ونحو ذلك، فأما الفخر فإننا نجده بصورة فاعلة لديهم، ذلك أنهم أُشعِروا بالمهانة والضعف، فكأنهم أرادوا إثبات ذاتهم، فراحوا ينظمون أبياتاً يعتزون بها، ويشيدون من خلالها بصفاتٍ الأكابر، فطرقوا من خلال ذلك ذكر الكرم وإطعام المحتاجين، كما نجد عند عروة بن الورد، وأبي خراش الهذلي، وراح آخرون يعتزون بإغارتهم وسلبهم ونهبهم الآخرين، يمثل ذلك مثلاً قول أبى خراش الهذلي:

أقاتل حتى لا أرى لي مقاتلاً وأنجو إذ ما خفتُ بعض المهالك[42]

ومر معنا كيف كان عروة يعتز بإطعام المساكين، وإعانة المحتاجين. وأما الوصف فقد أسلفنا إلى مظاهرهم وتفننهم فيه، فوصفوا كل ما وقعت عليه أعينهم، وتناسق مع أنماط حياتهم، فإضافة إلى ما ذكرناه من وصفهم، فقد أبدعوا أيضاً في وصف سلاحهم وعدتهم وأدواتهم التي كانوا يفتكون أو يغيرون بها، كما وصفوا الوسائل التي كانت تقلّهم وتحملهم على ذلك من فرس أو خيل أو نوق أو نحو ذلك.

فقد كان للسليك فرس يقال له "النّحام" وقد قال يرثيه:

كأن قوائم النحام لما تحمل صحبتي أصُلاً مَحَارُ

وإذا انتقلنا إلى المدح فإن ما يميز مدح الصعاليك، هو صدوره عن رغبة وإعجاب كما هو معروف عند الجاهليين الذين لم ينزعوا إلى التكسب بالمديح، والتزلف به كالنابغة والمتلمس وطرفة، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى، وأضرابهم، إلا أن هناك من الصعاليك من كانوا يتكسبون بشعرهم كما هو الحال عند أبي الطمحان القيني، وبكر بن النطاح.

ولعل ما يمثل المدح الصادق عند الصعاليك، ما نجده مثلاً عند تأبط شراّ حينما مدح ابن عمه شمس بن مالك:

وإنـــي لمهـــد مـــن ثنـــائي فقاصـــدُ بـــه لابـــن عـــم الصـــدق شمـــس بـــن مالِـــكِ
أَهُـــزُّ بـــه في نـــدوة الحـــي عطَفَـــهُ كمـــا هـــزّ عِطْفِـــي بالهجـــان الأوراك
يـــرى الوحشـــةَ الأنـــسَ الأنـــيسَ وتهـــدي بحيـــث اهتـــدت أم النجـــوم الشـــوابكِ[43]

وأما الهجاء فلم تخل أشعارهم منه، لا سيما وأنهم قد يتعرضون لكثير من الصدامات العنيفة، والتي جعلتهم يخوضون في هذا الغرض كثيراً، فمن ذلك قول فضالة بن شريك:

ألا أيهـــا البـــاغي القـــرا لســـت واجـــداً قـــراك إذا مـــا بـــت في دار عاصـــم[44]

وأما الرثاء فهو أيضاً كثير لديهم، ولعل من أجمل المراثي في الشعر العربي تلك الياائية الجميلة التي رثي فيها مالك بن الريب نفسه:

ألا ليـــت شـــعري هـــل أبـــيتن ليلـــةً بجنـــب الغضـــا أزجـــي القـــلاص النواجيـــا
تـــذكرت مـــن يبكـــي علـــيّ فلـــم أجـــد ســـوى الســـيف والـــرمح الـــرديني باكيـــاً[45]

لكن هذا من قبيل الشعر الذاتي الذي يتسم بالحرقة واللوعة، لا سيما وأنه رثاء للنفس في موقف عصيب وظرف حالك.

ومن ذلك رثاء تأبط شراً لصديقه الحميم الشنفرى، فقد رثاه ذاكراً شجاعته وبطولته:

علـــى الشـــنفرى ســـاري الغمـــام فـــرائح غزيـــر الكُلَـــى أو صَـــيِّب المـــاء بـــاكرُ[46]

وهنـاك مـراثٍ جميلـة للصـعاليك اتسـمت بـالحزن المتـدفق الـدمع، والحرقـة المصـحوبة بالأسى، كما نجد عند أبي خراش الذي كانت له مراثٍ كثيرة.

وأما الغزل فالصعاليك كغيرهم من الشعراء، تنتابهم العواطف الجياشة تجاه المحبوبة، ولذلك يصفونها بصفاتٍ كثيرة سواء حسية أم معنوية، فمثلاً الشنفرى يقول:

وَمُرْقَبَـــةٍ عنقـــاءَ يقصُـــرُ دونهـــا أخـــو الضِّـــروة الرجـــل الحفـــي المـــخفف
نعبـــت إلى أدنـــى ذراهـــا وقـــددنا مـــن الليـــل ملـــتفُّ الحـــديقة أسْـــدَف[47]

وقول السليك يصف امرأةً أجارته بصفات جميلة:

كـــأن مجـــامع الأرداف فيهـــا نقـــى درجـــت عليـــه الـــريح هـــاراً[48]

الذاتية في شعر الصعاليك بين الأنا والآخر:

توطئة: الذاتية الفردية في الشعر نقصد بها: ما يترجمه الشاعر أو الأديب بشكل عام من آلام النفس وآمالها، وأفراحها وأتراحها، كنبرةٍ تكون نابعة من أعماق شعوره الوجداني، مستخدماً في ذلك ضمير "الأنا" لا "نحن" فإذا هو يتحدث عن كل ما هو ذو صلة وعلاقة بنفسه.

ولقد عرفنا هذا النمط من الشعر منذ نشأة الشعر العربي، ومنذ كان العربي في القديم يترنم مع وقع أخفاق إبله وحدائها، فيصدر الألحان ممزوجة بألفاظ معبرة عن شعوره.

لذلك فإن الاتجاه الوجداني الذاتي، والصادر من أعماق النفس، نلمس آثاره مع بداية الشعر، فهو مرتبط بنشأة الإنسان، إلا أن وطأته بعد ذلك أخذت تقل، وأصبح أثره مقتصراً على من يعانون آلام الحياة ومشاكلها.

ولنعلم أنه من الصعب بمكان أن نحدد سلوك أي شخصية أدبية، أياً كانت، ونلم بظروف حياتها، والأحاسيس والمشاعر التي تميزت بها، وجعلتها أثراً بارزاً، ولذلك فإن هذا يتطلب منا الإلمام بملابسات حياة الأديب وظروف عيشه الخاصة، والتي كان لها دور بشكل أو بآخر في إبراز ذلك الأثر الوجداني وهذا الاتجاه الذاتي لديه.

والذاتية التي نريد الإشارة إليها لا تقتصر على غرض دون آخر، لكنها تتوقد في أغراض دون أخرى، ولنأخذ مثالاً على ذلك يوضح لنا المدى الذي وصلت إليه النفس الإنسانية من تصوير للأحاسيس الدفينة، والمشاعر العميقة التي صاغتها تجارب الحياة المريرة، يقول طرفة بن العبد:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ... لكالطول المرخى، وثياه باليد

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة ... على المرء من وقع الحسام المهند

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك بالأخبار من لم تزود

ويأتيك بالأنباء من لم تبع له ... بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد

لعمرك ما الأيام إلا معارة ... فما أسطعت من معروفها فتزوّدِ

عن المرء لا تسأل وأبصر قرينه ... فإن القرين بالمقارن يقتدي[49]

لقد ساق طرفة هذه الأبيات في معلقته الشهيرة، بألفاظ جميلة، ومعانٍ طالما تحدثت عن نفسه وتطلعاتها تجاه الحياة، ولذلك أتى فيها بالمعجب من الحكم والأمثال، التي كانت حصيلة تلك الذاتية الفردية المعبرة عن الأحاسيس الوجدانية.

وفي جانب آخر يطالعنا مثلاً عنترة الذي جعل شعره، سلاحاً من أسلحة قوته المعروفة عنه، فإذا هو يحدثنا عن نفسه كثيراً، بل حتى وهو في حال سكره، حيث يقول:

فـــإذا شـــربت فـــإنني مســـتهلك مـــال وعرضـــي وافـــرٌ لم يُكْلَـــمِ
وإذا صـــحوتُ فمـــا أقصّـــر عـــن نـــدى وكمـــا علمـــتِ شمـــائلي وتكرمـــي[50]

وهذا ما نجده واضحاً جليا عند الشعراء السود، الذين ما فتئوا يظهرون أنفسهم ويثبتون ذاتهم، لا سيما وهم يحسون بالازدراء، ويشعرون بالنقص من قبل الآخرين.

ولعل عقدة اللون كانت تحوط الشعراء السود بكثير من الإحساس بالدونية، ولذلك كانت حياة عنترة ممثلة لهذا الجانب مع أنه كان حامي قبيلته، ظلت تعذبه، وكانت ترهق نفسه، وهذا هو الضيق نفسه الذي أحسه السليك بن السلكة، وهو يرى خالاته يقمن بعملية الحلب:

فلـــو كنـــت ورداً لونـــه لعشـــقنني ولكـــن ربـــي شـــانني بســـواديا
فمـــا ضـــرني أن كانـــت أمـــي وليـــدة تصـــر وتـــبري باللقـــاح التواديـــا[51]

الذاتية في شعر الصعاليك:

قد يكون شعر الصعاليك بصفة عامة هو الممثل الحقيقي لبروز الذاتية في أشعارهم؛ ذلك لأنهم أحسوا بالظلم والازدراء، أو الخلع والطرد والتشريد، فكان من الطبيعي أن تنشأ لديهم، هذه الظاهرة الذاتية، إلا أنهم كانوا يقصدونها عرضاً، وما كانوا يقصدونها غرضاً، يظهر ذلك في شعرهم تلقائيا، واستجابة لظروفهم، بل إن طبيعتهم الحادة، وبيئتهم الموحشة جعلتهم يلجأون إلى ذلك فظهرت الذاتية بارزة في شعرهم.

وإذا كان الشاعر في العصر الجاهلي شاعراً قبلياً، أي أنه يقف فنه الشعري على قبيلته ينافح عنها، ويعلي من شأنها بين القبائل، ويذيع محامدها، ويسجل مفاخرها وانتصاراتها، فإن هناك نزعة جديدة ظهرت في العصر الجاهلي، وكانت نتيجة لموقف القبائل من بعض أفراد مجتمعاتها، هذه النزعة هي تلك التي تبناها الشعراء الصعاليك (...) هذه الجماعة من الصعاليك نفضت يديها من آمال القبيلة، فنمت فيها الفردية الذاتية حتى صار الواحد منهم يدور في شعره حول ذاته، وقد يشرك معه أولئك الذين تفيئوا ظلال سيفه ورمحه، ونتيجة لذلك وجد في الشعر الجاهلي شعر ذاتي اتسم بسمات منها: الفردية التي أملاها عليه واقعه، والوحدة الموضوعية التي أملاها انفصاله عن مجتمعه القبلي، ثم القصصية التي أضفاها على شعره، حديثه عن ذاته رغبةً وآمالاً.[52]

ولم تكن الذاتية الفردية، اقتصاراً على خلجات نفس الشاعر وحده، وإنما كان يشرك دائماً معه، من يبادلونه الإحساس ذاته، ويتجاوبون مع الصدى المنبثق من أعماق نفسه، ولهذا نرى عروة بن الورد أمير الصعاليك طالما تحدث عن هذا الجانب، فإذا هو يشرك الفقراء معه، ويخصص ماله لهم، بل وحياته، رمزاً للتضحية الدالة على الوحدة الذاتية، يقول عروة:

أتهـــزأ مـــني أن سمنـــتَ وأن تـــرى بجســـمي مـــن الجـــوع والجـــوع جاهـــد

لأنـــي امـــرؤ عـــافي إنـــائي شـــركة وأنـــت امـــرؤ عـــافي إنـــائك واحـــد

أقســـم جســـمي في جســـوم كـــثيرة وأحســـو قـــراح المـــاء والمـــاء بـــارد[53]

وهذا دليل على السخاء والإيثار، الذي جعل عبد الملك بن مروان يعجب به، ويزعم أن من جعل حاتماً أسمح الناس فقد ظلم عروة.[54]

وهذا يدل على أن هذه الذاتية قد تكون فردية كما هي عند العموم من الصعاليك، وقد تكون جماعية الأحزان والهموم، ومشتركة الأحاسيس والمشاعر، كما رأينا عند عمرو بن براق الذي صوّر ذلك في قوله:

ألم تعلمـــي أن الصـــعاليك نـــومُهم قليـــل إذا نـــام الـــبطينُ المســـالم[55]

ومظاهر الذاتية في شعرهم كثيرة لا نستطيع تلمس جوانبها من جهتين، الأولى: كثرة أولئك الشعراء، واختلاف بيئاتهم وطبائعهم، وأساليب عيشهم.

أما الثانية: أن الغوص كثيراً في هذا الجانب الذاتي يحتاج منا إلى الإلمام والتعرف على علم النفس، حتى يمكننا من خلال ذلك تحديد المظاهر الأكثر والأبرز فيما يتعلق بذاتيتهم، ودراسة سلوكياتهم، وآثارها على أنفسهم، وما يتبع ذلك من دراسة المشكلات والعوائق النفسية.

ودوافع هذه الذاتية ومظاهرها النابعة منها كثيرة وقد أشرنا إلى جملة منها، إلا أنه لا بأس من القول بأن القوة التي يتطلبها موقفهم، والإحساس بالدونية، والصراع الداخلي مع النفس، والشعور بالضياع هي أهم الدوافع التي أوجدت لنا مثل تلك الهموم الذاتية، والصراعات النفسية التي تهدف إلى إثبات الكيان، وإبراز الذات.

ويتضح مما سبق أن شعر الصعاليك ذاتي، إلا أن هذه الذاتية ليست ذاتية اصطلاحية كالتي يعرفها نقاد الأدب الغربي في الرومانتيكية، تلك التي تعتمد في مصدرها على الروحيات، وفي كيانها على مشاعر الفرد، وسبحاته نحو الطبيعة والخيالات (...) ولكن ذاتية الصعاليك شيء آخر، فهي ذاتية حية متحركة، وذاتية متميزة محددة، لا تلتبس بغيرها

(...) وإنما نعني أن ذاتيهتم كانت طابعاً خاصاً بهم، لم يستوحوه من نقد أو مذهب شعري ولا من ثقافة البيئة واتجاهها الأدبي، ولا من شيء آخر إلا حياتهم الشخصية، وأحاسيسهم ومشاعرهم نحو هذه الحياة[56].

إن الذاتية التي ميزت أشعار الصعاليك هي ذاتية من طراز فريد قد لا يكون لها مثيل في أشعار الآخرين من غير الصعاليك، فنجد الشعراء كثيراً ما يتحدثون عن همومهم وأحزانهم، إلا أن هذا الاتجاه يتميز ويتألق في شعر الصعاليك؛ لأنهم لا يتحدثون عن علاقة الفقر مثلاً، أو الطرد، أو الخلع، أو الصراع، أو نحو ذلك من وجهة عامة كما هي عند الغير؛ وإنما يتحدثون من حيث علاقتهم بتلك المظاهر، وإحساسهم بها، وتأثرهم بها، وتمكنها من نفوسهم، وكيفية علاجهم لها ومن هنا نلاحظ أن ضمير الجماعة (نحن) الذي رأيناه أداة للتعبير عند شعراء القبائل، لم يعد أداة التعبير عند الشعراء الصعاليك، وإنما أداة التعبير عندهم ضمير الفرد (أنا) كما نلاحظ أن مادة شعرهم ليست مشتتة من شخصيات قبائلهم، ولكنها مشتقة من شخصياتهم الفردية، وما تفيض به من ثورة على المجتمع القبلي وتمرد عليه وتحدٍّ له، وبمعنى آخر، فشخصية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته من الصعاليك، لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد، أو يدينون بعصبية مذهبية واحدة، يشقون طريقهم في الحياة على أساسها، ولهذا نلاحظ أنّ شخصية الشاعر الصعلوك إلى جانب فرديتها فيها جانب جماعي، ولسنا نعني بالجماعية فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلي في قبيلته، وإنما نعني بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصية، وقد ترتب على ذلك ظهور ضمير الجماعة (نحن) من حين إلى حين في شعرهم، ولكنه ليس الضمير الذي نراه عند شعراء القبائل، وإنما هو التعبير عن الهم الجماعي المشترك المتلائم مع الظروف والمتوافق مع ذلك المجتمع الذي يعيش فيه الصعاليك.[57]

اتجاهات الذاتية عند الصعاليك عبر العصور:

الاتجاه الذاتي عند بعض المخضرمين: بما أننا أطلنا الحديث عن صعاليك العصر الجاهلي، وتطرقنا إلى جانب الذاتية في شعرهم، فإنه من الجدير بنا أن نتلمس الآثار الذاتية عند الصعاليك فيما بعد العصر الجاهلي، لا سيما وأن هذا الأثر ظل ملازماً لهم، لأنه يشيع فيه هموم النفس وآمالها وآلامها، فعند ما جاء الدين الجديد، ودخل الناس في دين الله أفواجاً، تغيرت حياة الناس، وخرجوا من الظلمات إلى النور، وتحولت نمطية الحياة عندهم من الأسوإ إلى الأحسن، وهذا ما أثر في الشعراء الصعاليك بعد ذلك فكف أكثرهم عن السلب والنهب والغزو؛ نظراً لحرمة ذلك في الإسلام، كما خفت حدة الغضب، ووطأة العنف التي

كانت سائدة في القبائل تجاه أفرادها، إلا أن بعض رواسب الصعلكة ظلت مستمرة عند بعضهم، وإن تخلص أكثرهم من أساليبها الرئيسة كالسلب والغزو ونحوه.

وبذلك قضى الإسلام على الدوافع التي كانت تشعل الصعاليك في الجاهلية، وتدعوهم إلى التمرد والثورة، فأما الفقراء فقد أجرى عليهم وعلى أمثالهم من أموال الأغنياء ما ضمن لهم أسباب المعاش، وأما الخلعاء فانتهوا؛ لأنه لم يعد من حق القبيلة أن تخلع ابنها وتطرده تخلصاً من شروره وجرائره، فيهيم على وجهه، ويحترف الإغارة والغزو طلباً للسلب والنهب، وسعياً وراء أسباب الحياة، وإنما أصبح من حق الدولة أن تقيم الحد عليه، وتنزل العقاب به، تأديباً له وصيانة للمجتمع من آثامه وجناياته وانحرافاته، وأما الأغربة السود من أبناء الإماء فقد سوى الإسلام بينهم وبين أبناء الحرائر وجعل لهم نفس الحقوق وعليهم نفس الواجبات.[58]

وقد تغيرت النظرة إلى الصعاليك في الإسلام فبعد أن كانت الصعلكة مجالاً للفخر وميداناً للتنافس ومحلاً للإعجاب، أصبحت موضعاً للسخط والإنكار، والاحتقار، وكان الصعاليك في هذا العصر أكثر اختلاطاً واجتماعاً منهم في الجاهلية، مع أنهم احتفظوا بالطابع العام لشخصية الصعاليك، وهو ما أشرنا إليه من الصلابة والتمرد والاعتداد بالذات، إلى حد الاستهانة بكل شيء[59].

وما يهمنا في هذا الجانب بعد هذه اللمحة الموجزة، هو الجانب الذاتي المتمثل في أشعار تلك الحقبة، ولذلك فإننا سنختار بعض النماذج من الشخصيات التي تمثلت هذا الاتجاه وسنعرض للجوانب والآثار الفردية الذاتية في أشعارهم، فمن أولئك مثلاً: أبو خراش الهذلي، والذي كان معدوداً من فتاك العرب وشجعانها لقوته وصلابته، والمتأمل في حياته يجده يجمع من صفات الصعلكة أشياء كثيرة من القوة والصلابة وسرعة العدو، ونحوها من صفات الصعاليك المعروفة.

فمن الأبيات الشعرية التي تمثل ذاتيته والتي ضمنها - كما هم الصعاليك - حديثاً عن الفقر وآلام النفس، والاكتفاء بما يقيم الصلب والأود، ونحو ذلك. يقول: وقد ضمنها بعض الحكم الجميلة بنبرة من الحزن والأسى:

وإني لأثوي الجوع حتى يملني ... فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي

وأغتبق الماء القراح فأكتفي ... إذا الزاد أمسى للمزلج ذا طعم

مخافة أن أحيا برغم وذلة ... وللَّموت خير من حياة على رغم[60]

فنحن نجد هنا كيف قام أبو خراش بتصوير حالته النفسية وتحامله للجوع، وفخره بذلك واكتفائه بشرب الماء، وتفضيله للموت إذا لم يكن منه بد، وكل هذا إنما ينم عن إحساس عميق، وشعور بالذات ممزوج بالهم والألم.

ومن الشعراء الصعاليك من تأثر تأثراً واضحاً بالإسلام، وحسن إسلامه وأعلن توبته النصوح، فإذا هو يحول شعره لإعلان التوبة والندم، ومحاسبة الذات، والشعور الصادق بالنفس، نلحظ ذلك مثلاً عند يزيد بن الصيقل، فقد تحدث عن توبته وسعادته بإسلامه، وصنع الحكم في ذلك كما هي عادة شعراء الصعاليك الذين إذا ما تحدثوا عن إحساس وشعور حاد أو حزين، فإنهم سرعان ما يضمنون التجربة الشعورية التي تنبئ عن الحكمة في أشعارهم. يقول يزيد بن الصيقل:

وإنّ امـرأً ينجـو مـن النـار بعـد مـا تـزود مـن أعمالهـا لسـعيد
إذا مـا المنايـا أخطأتـك وصـادفت حميمـك فـاعلم أنهـا سـتعود[61]

وفي أشعاره كثير من حديث النفس، وإعلان التوبة، والشعور الحقيقي والصادق. ومن شعراء تلك الحقبة من أسلموا ودخلوا في هذا الدين، إلا أنهم لم يكفوا عن بعض أساليب الصعلكة، وإن كان بعضهم قد تحلل منها تماماً لكنه ظل فاسقاً وفاسد المذهب وذلك مثل: أبي الطمحان القيني، وفضالة بن شريك، اللذين لم يكونا على جانب من العفة والتغير الذي شهدناه عند أبي خراش الهذلي، ويزيد بن الصيقل، فقد كانا لا يتورعان عن سب الناس وشتمهم، حتى إن فضالة بن شريك هجا عاصم بن عمر بن الخطاب- رضي الله عنه.

وواضح أنا أبا الطمحان القيني، وفضالة بن شريك، يمثلان الصعاليك الذين أقصروا بعد إسلامهم عن التصعلك القائم على الإغارة والغضب، ولكنهما لم يستقيما كل الاستقامة، فقد ظل أبو الطمحان رقيق الدين، جازعاً من الموت، عاكفاً على اللذات، مردداً لذكريات الشباب، يوم أن كان صعلوكاً عاملاً فتياً يتربص ويغزو ويسلب، أما فضالة بن شريك فقد ظل في نفسه شر كثير، وظلت آثار الصعلكة مسيطرة عليه موجهة له، وظل متقلباً يهجو ويمدح، وإن كان الهجاء قد غلب عليه وهو هجاء أفحش فيه، وصبه على من أساء أو أحسن إليه[62].

وهذا إنما يمثل رد فعل متوقع نتيجة الإحساس بالدونية، وافتقاد الذاتية الأمر الذي جعلهم يعزفون على لحن السب والشتم، ويلجأون إلى مثل الهجاء، ويعرضون عن الأخلاق الرفيعة العالية، وهذا في الحقيقة ينبئ عن ذاتية مستترة لا تظهر لنا فجأةً وإنما تظهرها لنا السلوكيات والثقافات الصادرة منهم.

ومنهم من لم يتأثر بالإسلام مطلقاً، فظل رهين الغزو والنهب والإغارة، كما نجد عند فرعان بن الأعرف التميمي الذي كان لصاً فاتكا حتى بعد أن أسلم وكبر، فنراه مثلاً يصور تزمته من الفقر والجوع، والحالة الرديئة، يقول:

يقـــول رجـــال إن فرعـــان فـــاجر ... ولله أعطـــاني بنيـــن ومـــا ليـــا
فأربعـــة مثـــل الصـــقور وأربعـــاً ... مـــراضيع قـــد وفـــين شـــعثاً ثمـــانياً
إذا اصـــطنعوا لا يخبئـــون لغائـــب ... طعامـــاً ولا يرعـــون مـــن كـــان نائيـــا[63]

ومثل شاكلته أيضاً: شبيب بن كريب الطائي الذي كان هو الآخر لصاً فاتكاً، وكان في خلافة علي رضي الله عنه.

وإذا كانت رواسب الصعلكة قد هدأت عند مثل هؤلاء، وبقيت عند آخرين إلا أن الذاتية الفردية التي تميز شعرهم ظلت نمطاً حاضراً معهم في شتى مناحي الحياة ومناشطها، وكذلك في أكثر الأغراض الشعرية؛ ومرد ذلك واضح كما أسلفنا إلى تمثلهم لواقعهم الحقيقي الذي لم يفارقهم أبداً، فهم دائماً يسعون ليثبتوا للناس أنهم موجودون، وأنهم أقوياء وأشداء، ومكافحون، خاضوا دروب الصبر، وسلكوا سبل المشقة والنصب، فكان طبيعياً والحال هذه ألا يتغير هذا المبدأ الراسخ في أذهانهم، حتى بعد مجيء الإسلام الذي أزال تلك الرواسب الجاهلية الأولى، فساوى بين الناس، ووضع القوانين، وكفل الحقوق.

الاتجاه الذاتي عند صعاليك العصر الأموي: من الواضح أن لكل عصر ظروفا وملابسات خاصة تهيئ لظهور شعراء يتفاعلون مع أحداثها ويتجاوبون مع أصدائها العامة، وهكذا الحال بالنسبة للصعاليك، فهم وإن اتفقوا في الجانب الذاتي، أو الأثر الوجداني الجريح، إلا أن أساليب عيشهم، وسبل حياتهم تختلف من عصر إلى عصر، وفي العصر الأموي المليء بأحداثه السياسية التي غيرت مجرى التاريخ، والفتن والثورات الحزبية والطائفية التي كانت نقاط تحول في التاريخ، كان الصعاليك ماثلين في تلك الحقبة، وفي تلك البقعة، وقد كان للظروف السياسية العصيبة، والفتن والثورات دور في ظهورهم؛ ولعل العامل الاقتصادي من أسباب ذلك، فقد كان بعض الخلفاء في عصر بني أمية يسندون القطاعات والمناطق لبعض الولاة والقواد المتشددين، والذين لا يألون في طلب الرعية، وأخذ أموالهم بحجة الجباية أو الخراج، ونحو ذلك، كما كان للثورات والفتن التي استجدت، وزاد خطرها في ذلك العصر أيضاً دور في ظهور طائفة من الصعاليك، ونحن نلحظ ثورة الخوارج ونحوهم من الذين شهدت الدولة في عهدهم قلاقل وإحن ونزاعات، أدت بطبيعة الحال إلى إذكاء نار الفتنة، وانتشار مرض الفرقة بين المسلمين، ولا نريد الإطالة والتعمق في دراسة الملامح

السياسية والاقتصادية والاجتماعية لذلك العصر؛ لكون ذلك ليس من حديثنا، ولطول المقام في ذلك، إلا أن ما نريده من ذلك هو ظهور بعض طوائف الصعاليك وتأثرهم بذلك.

فقد كان الصعاليك في هذا العصر على أنواع كثيرة فمنهم الفقراء البؤساء، وممن يمثلهم: مالك بن الريب التميمي، وأبو النشناش التميمي ونحوهم.

ومنهم الصعاليك المخلوعون من قبل قبائلهم، ومن أمثال هؤلاء الخطيم العكلي، ومسعود بن خرشة التميمي.

وهناك نوع آخر من صعاليك تلك الحقبة وهم: أولئك الفارون من العدالة، وذلك بارتكابهم القتل أو السرقة أو نحوها من الجرائم، ويمثل أولئك مثلاً: القتال الكلابي، والأحيمر السعدي التميمي ونحوهم.

وهناك نوع رابع آخر من الصعاليك: وهم الصعاليك السياسيون الذين دخلوا في دوامة السياسة، وأعلنوا العداء للخلفاء وقوادهم، ودخلوا معهم في سخط وثورة، ويمثل أولئك: أبو حردبة المازني التميمي، وعبيد الله بن الحر الجعضي.[64]

وهذه لمحة موجزة لا بد منها لكي نشير إلى أنواع الصعاليك وفئاتهم في ذلك العصر، وبالتالي نتمثل الأثر الذاتي لأشعارهم، ولكن سنكتفي بنماذج من كل فئة حتى نتبين مظاهر الذاتية لديهم.

فمنهم مالك بن الريب التميمي والذي كان لصاً يقطع الطريق، ونلحظ أثر الذاتية جلياً واضحاً في شتى أشعاره فمن ذلك مثلاً قوله:

أحقاً على السلطان أما الذي له ... فيعطي وأما ما يراد فيمنع

وما أنا كالعير المقيم لأهله ... على القيد في بحبوحة الضيم يرفع[65]

ولعل رثاءه لنفسه يمثل ذاتيته بشكل كبير، وما لاقاه هذا الشاعر من عناء وتشرد.

ومنهم عبيد بن أيوب العنبري، الذي ذكر هو الآخر في جملة من أشعاره أحاديث عن الليل والحيوانات، والغول، ونحوها ومن ذلك قوله:

علام ترى ليلى تعذب بالمنى ... أخا قفراتٍ كان بالذئب يأنس

وصار خليل الغول بعد عداوةٍ ... صفياً وربته القفار البسابس

إن وصفاً مثل ذلك، يجعلنا نتذكر السليك، بل نتذكر الشنفرى، أو تأبط شراً من صعاليك العصر الجاهلي الذين أطالوا كثيراً من ذكر الحيوانات والوحوش والقفار،

ونحوها، وهذا ما يومئ إلى النهج الثابت الذي ينزع منه أولئك، كما يدل على الوحدة الذاتية المرتبطة بالهم المشترك، والوجدان العام.

ومن ذلك أيضاً قول القتال الكلابي:

إذا هـــم همـــا لم يـــر الليـــل غمـــةً عليـــه ولم تصـــعب عليـــه المراكـــب
قـــرى الهـــم إذ ضـــاف الزمـــاع فأصـــبحت منازلـــه تعـــتس فيهـــا الثعالـــب[66]

وإن مثل هذه الأبيات التي يذكر أصحابها فيها الصحراء ومظاهرها لتدل على أن الطبيعة والبيئة المحيطة وإن اختلفت من عصر إلى آخر، إلا أنها تظل معبرةً عما يكن في صدور أولئك من حسرة وضيق وتزمت، أدى إلى بروز الأثر الذاتي بوضوح وجلاء في أشعارهم.

وأخيراً فقد كان العصر الأموي حافلا بكثير من الشعراء اللصوص الذين لم يقلوا عدداً عن أنظارهم في العصر الجاهلي، وقد كانوا على نفس الوتيرة والدوافع والأحاسيس، إلا أن ما نلحظه أنهم لم يتسموا ببعض القيم الطيبة التي ارتأيناها في العصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام، فظل صعاليك العصر الأموي ملتزمين ببعض الثوابت والعادات التي كان عليها الشعراء الصعاليك الجاهليون، ولذلك فإن البعض ومنهم د. مصطفى الشكعة يفضلون إطلاق لقب اللصوص عليهم[67]، ونحن إلى ذلك نميل.

الاتجاه الذاتي عند صعاليك العصر العباسي: أشرنا سلفاً أن العصر العباسي شهد نقلة نوعية لظاهرة الصعلكة، التي تغيرت تغيراً واضحاً وملموساً؛ نتيجة تغير ظروف الحياة، وتجديد الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومن المعروف أن العصر العباسي هو أزهر عصور الخلافة الإسلامية من جميع نواحي الحياة، وهذا ما أسهم في تغير نمط الصعاليك في هذا العصر، فالتوسع الجغرافي، والتطور الاقتصادي المتمثل بالثراء والنعيم، وانعدام الرابطة أو العصبية القبلية، كل ذلك أسهم في تغير وتجدد هذه الظاهرة، فلم تكن كما كانت عليه في العصر الجاهلي والأموي، وإنما تغيرت أساليب الصعلكة وتنوعت، وإن كان الدافع الوجداني والجانب الذاتي، ملازماً لأشعارهم جميعاً، وهذا هو ما يهمنا.

لقد كان الصعاليك في هذا العصر ذوي اتجاهات وأهداف متباينة، فمنهم من كان دافعه الفقر والبؤس وقلة ذات اليد، وآخرون هم طبقة من اللصوص الثائرين والجامحين، وهذان النوعان شهدنا آثارهما المشابهة في العصور السابقة لذلك العصر، أما النوع الآخر من هؤلاء الصعاليك فهم العيارون، أو الطفيليون، ونحوهم ممن كانت دوافعهم فكاهية وفي نفس الوقت ذات فائدة.

ونبدأ مع الفقراء وأصحاب الحاجة، فلقد لجأ أولئك في تصوير مواقفهم وأحاسيسهم إلى الإغارة والحرب، ولكنها إغارة وحرب من طراز آخر، إنها الحرب الكلامية، والغزو عن طريق اللسان، فإذا كان الصعاليك المعدمون في العصر الجاهلي يلجأون إلى الإغارة الفعلية المتمثلة بالسلب والنهب، فإن أولئك لجأوا إليها عن طريق اللسان المتمثل بالهجاء والإقذاع، والتعيير بالصفات اللاإنسانية، والقيم غير النبيلة، وهذا في اعتقادي إنما هو تنفيس داخلي، يظهره الشاعر بهذه الصورة البشعة التي يصف فيها من يذمه، وما ذاك إلا مما أملته عليه ذاته، مثال ذلك قول أبي فرعون الساسي يهجو شخصاً مشتهراً بالبخل والتقتير، يقول:

ولا بـــريم الـــدهر مـــن مكانـــه　　أشـــجع مـــن ليـــثٍ علـــى دكانـــه
لا يطمـــع الســـائل في رغفانـــه　　أعطـــاني الفلـــس علـــى هوانـــه[68]

ومن ذلك أيضاً قوله في الجوع والإفلاس وقد كناه أبا عمرة:

إن أبـــا عمـــرة حـــل حجرتـــي　　وحـــل نســـيج العنكبـــوت بـــرمتي[69]

ومن شعراء هذا الصنف أيضاً: أبو الشمقمق الذي كان شديد الهجاء، لاذع اللسان، فقد كان يمدح بعض الولاة فإن لم يستجيبوا لمدحه، ولم يولوه اهتمامهم فإنه سرعان ما يتغير، وينقلب ضدهم مبدياً لهم العداوة والبغضاء، وما أحسب ذلك إلا ضربا من ضروب الذاتية، والنوازع النفسية الداخلية، انظر إليه يصور حالته وفاقته بقوله:

أنـــا في حـــال تعـــالى الله　　ربـــي أي حـــال
لـــيس لـــي شـــيء إذا قيـــل　　لمـــن ذا؟ قلـــت ذا لـــي
ولقـــد أهزلـــت حتـــى　　محـــت الشـــمس خيـــالي
ولقـــد أفلســـت حتـــى　　حـــل أكلـــي لعيـــالي[70]

إنه يصور حالته بصورة مفلسة، ليس له منها سوى أن تجعله هزيلاً يكاد يأكل عياله، ولقد كان هذا الشعر بنبرته الحزينة، والتي تشعر السامع بالشفقة على هذا الشاعر، نابعاً من أعماق نفسه، ومن تجاويف ذاته، وما يؤكد ذلك هو حرارة الموقف، وشدة الحاجة، وصدق التعبير، ولهذا يلجأ كثيرا إلى تصوير بؤسه وشقائه وسوء حظه، فمن ذلك مثلاً قوله:

لـــو قـــد رأيـــت ســـريري كنـــت تـــرحمني　　الله يعلـــم مـــا لـــي فيـــه تلبيـــس
والله يعلـــم مـــا لـــي فيـــه شـــابكة　　إلا الحصـــيرة والأطمـــار والـــديس[71]

وهو هنا يصور مسغبته وفقره، فلا يملك إلا سريراً لو رآه الإنسان لشعر بالشفقة والرحمة تجاهه، فلا يوجد عليه ما يقيه عن الخشبة إلا حصيرة متواضعة.

إن كل هذا قد أوردناه لكي يسوقنا إلى معرفة السبب الذي دعا أبا الشمقمق ليتجه إلى الهجاء اللاذع إلى من لم يقدم إليه المعروف أو الطلب، إنها الحاجة الماسة والتي تجعل الإنسان لا يخيب الظن، فإذا ما خاب ظنه فإنه سيلجأ حتما إلى الهجاء وهذا أثر واضح نلحظه عند فقراء الصعاليك في هذا العصر، من ذلك مثلاً قوله:

أنـــا بـــالأهواز جـــار لعمـــر ... لعظـــيم زعمـــوا ضـــخم الخطـــر
لا يـــرى منـــه علينـــا أثـــر ... لا يكـــون الجـــواد إلا بـــأثر
إن تكـــن ورقـــك عنـــا عجـــزت ... يـــا أبـــا حفـــص فجـــد لـــي بحجـــر
يكســـر الجـــوز بـــه صـــبياننا ... وإذا مـــا حضـــر اللـــوز كســـر[72]

وقد قال هذه الأبيات في هجاء عمر بن مساور الذي كان يتقلد بعض أعمال الأهواز.

أما فيما يتعلق بالصعاليك اللصوص الثائرين فإن المقام لا يتسع لذكرهم، والتعرف على نمط حياتهم، ذلك لأنهم كانوا ينتشرون انتشاراً واسعاً في ضواحي بغداد وغيرها من الأعمال العباسية، إلا أن ما يميز لصوصيتهم هو عدم الإغارة أو الحرب، وإنما الاقتصار على السلب والسرقة عن طريق الخدع الماكرة. وكتب التراث العباسي مليئة بالحديث عن لصوص تلك الحقبة وأخبارهم وفئاتهم وميولهم وأعمالهم وأهدافهم ونحو ذلك.

وهناك ملمح نلحظه عند صعاليك هذا النمط وهو عدم سرقتهم إلا من البخلاء فهم لا يسرقون من الأغنياء الكرماء، وهذا خلافا لما كان عليه صعاليك الجاهلية وفتاكها. ولهذا يصور أحدهم ذلك بقوله:

وعيابـــةٍ للجـــود لم تـــدر أنـــني ... بإنهـــاب مـــال البـــاخلين موكـــل[73]

وهذا ما لا يشبه العمل الذي كان يفعله الصعاليك الجاهليون عندما يغيرون على الأثرياء في سبيل إطعام الفقراء والبؤساء المحتاجين، وما ذاك إلا رد فعل عنيف تجاه تلك الطبقة التي لا يهمها إلا مصلحتها وحسب.

ويظهر مما سبق أن اللصوص العباسيين كانوا يؤلفون عصاباتٍ لها قوتها وخطرها، وهي عصابات كانت منظمة مدربة متخصصة مثقفة، لها رؤساؤها ومبادئها وحيلها وغاياتها المحددة المقيدة بضوابط أخلاقية سامية، فقد كان أفرادها لا يطلبون إلا الفوز بما يحفظ حياتهم، والمساواة مع غيرهم في أسباب العيش، كما كانوا يتعرضون للتجار المانعين الزكاة، والأغنياء الأشحاء، وكانوا يخضعون في سلوكهم العملي والذاتي لقواعد ثابتة لا يشذون عنها، ولا يخرجون عنها، وهي ما عرف عندهم باسم الفتوة.[74]

وهناك طبقة أخرى من الصعاليك في هذا العصر وهم من يطلق عليهم (العيارين) وهم طائفة من الرقيق الآخر، والأحباش الذين اكتظت بهم سجون بني العباس، وخرجوا بعد ذلك من هذه السجون نتيجة الحروب والخلافات فراحوا يفسدون في الأرض، ويتلصصون ويسرقون، وقد صورهم كثير من الشعراء، وهم أشبه بما نسميهم في أيامنا هذه (أصحاب السوابق).

وهناك فئة أخرى من صعاليك هذه الفترة وهم من يطلق عليهم لقب (الشطار) وهم أيضاً مجموعة تميزت بالقوة والفتك، وكان منهم من يغير على الناس علناً ويسلب أموالهم ويبيعها جهاراً، غير أنه من الخطإ أن نحكم على شعراء تلك الطبقة بأنهم كانوا على نحو من هذا الجانب السيئ، ولكنهم كانوا يتفاوتون في ذلك، ومن شعرائهم: ابن الطبيب وهو: إسحاق بن خلف الحنفي، والذي كان فاتكاً قوياً، ولصاً متمكناً لكنه تاب وأناب في أخرياته، ولعلنا نورد نصاً نحاول من خلاله استكشاف الأثر الذاتي في شعره، فمن ذلك قوله يرثي ابنة أخته، وكان تبناها وكان محباً لها ومغرماً بها. يقول:

أمســـت أميمـــة معمـــوراً بهـــا الـــرجم ... لقـــى صـــعيدٍ عليهـــا الـــترب مـــرتكم

ياشـــقة الـــنفس إن الـــنفس والهـــة ... حـــرى عليـــك ودمـــع العـــين منســـجم

للمـــوت عنـــدي إيـــادٍ لســـت أنكرهـــا ... أحيـــا ســـروراً وبـــي ممـــا أتـــى ألم

وهذه المرثية ليست مما يقع مع الجزع القراح والحزن المفرط، ولكنه باب للمراثي يجمع إفراط الجزع، وحسن الاقتصاد، والميل إلى التشكي، والركون إلى التعزي، وقول من كان له واعظ من نفسه، أو مذكر من ربه، وكان طبعه إلى القسوة فقد اختلط كل بكل[75].

وهناك طائفة أخرى منهم أيضاً كانت نشأتها في هذا العصر وهي طائفة الطفيليين الذين يأتون إلى الأعراس والولائم من غير دعوة، وكان رائدهم في ذلك العصر هو طفيل بن زلال الذي تنسب له تلك الفئة. وتشير أخبارهم إلى أن امتهانهم لتلك المهنة إنما هو نتيجة الحاجة الماسة من الأكل والشرب، ولذلك فإنهم لم يكترثوا بمبادئ الاحترام والواجبات، وإنما يضربون بها عرض الحائط، فيلجأوون إلى التصعلك والتطفل. يقول طفيل:

ولمـــا رأيـــت النـــاس ضـــنوا بمـــالهم ... فلـــم يـــك فـــيهم مـــن يهـــتش إلى الفضـــل

ولم أرمـــنهم داعيـــاً لابـــن فاقـــةٍ ... يمـــن إلى شـــربٍ ويصـــبو إلى أكـــل

ركبـــت طفيليـــاً وطوفـــت فـــيهم ... ولم أكـــترث للحلـــم والعلـــم والأصـــل[76]

ومنهم أيضاً عثمان بن دراج والذي يصور متعته عندما يأكل من أموال الأغنياء:

لـــــذة التطفيـــــل دومـــــي ... وأميمـــــــــي لا تريمـــــــــي

أنـــــت تشـــــفين غليلـــــي وتســـــليني همـــــومي

إن ما يمكن قوله عن هذه الأبيات أنها تمثل ما كان يختمر في عقول تلك الفئة من الهموم، والقلق بشأن المستقبل، والخوف منه، والهلع الشديد على الحياة، وهذا كله إنما هو من مكنونات النفس التي جبلت على حب العيش وتوفير اللقمة الهنيئة، ولذلك كثر اهتمامهم بذلك في الشعر، الأمر الذي يقودنا إلى معرفة الآثار الذاتية في أشعارهم وأسبابها ومسبابتها، وقد بدا لنا ذلك واضحاً وجلياً.

والصعاليك في هذا العصر على فئاتٍ متعددة وهي فئاتٌ في أكثرها لم تختلف تماماً عن سابقتها من حيث الهم الذاتي أو الهدف المشترك والمضمون الواحد، فكل فئات الصعاليك باختلاف أنماط حياتها، وأساليب عيشها، وظروف طبيعتها تنبع من هاجس واحد، وتصدر من قالب هدفي واحد، وهذا ما لحظناه هنا أيضاً في العصر العباسي.

وما يمكن أن نعتبره حديثاً في هذا العصر هو ظاهرة التطفيل عند أولئك الشعراء الصعاليك، فهي وإن كانت بذورها وجذورها الأولى قديمة، إلا أنها اكتسبت في هذا العصر طابعاً خاصاً، تمثل بكثرتهم من جهة، واحترافهم من جهة أخرى، واعتبارهم ذلك فناً قصدوه، بدأوا ينظمون فيه أشعارهم، ويضمنونها هواجسهم ومعاناتهم.

خـــاتمـــة:

الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات، وبشكره تكمل الغايات، وتحصل الطاعات، وأصلي وأسلم على صفوة رسله وأنبيائه نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين.

فقد تم بحمد الله الانتهاء من هذا العمل، والذي شرعنا فيه في مدة قد لا تكون قصيرة، وتناولنا فيه الحديث عن ظاهرة الصعلكة ومفهومها اللغوي، والأدبي، وأسباب نشوئها وتطورها مع العصور مع إلمامات سريعة حول الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ولما كان لب هذا العمل، وجوهره، الذي أعد من أجله هو الاتجاهات الذاتية في شعر الصعاليك فإننا وقفنا عندها طويلاً، وحاولنا تلمس آثارها عبر العصور الأدبية من الجاهلي حتى العباسي، وما بينهما وكيف كانت الذاتية منهجاً سائراً في الشعر العربي، ومنهجاً خاصاً مميزاً في شعر الصعاليك.

وما يمكن قوله عن الذاتية إنها مظهر قديم التواجد في الشعر العربي، بيد أنه حديث الدراسة والبحث من قبل الأدباء والباحثين العرب، وحتى لا نغالي، فإن قلة قليلةً من الأدباء والباحثين تناولوا هذا الغرض بصفة عامة في الشعر العربي، ولم أجد في حد علمي حتى كتابة هذه الكلمات من درس هذا الغرض أو هذا الأثر اللافت للانتباه.

لقد كان أكبر أثر لفت انتباهي وأنا أقرأ حول هذه الطبقة من الشعراء؛ الأثر الذاتي الذي كان يحتاج إلى معايشة هؤلاء الصعاليك والاطلاع على أخبارهم وأشعارهم، واستنتاج هذا الأثر الذي ظل كامناً مع أحاسيسهم الدفينة ومشاعرهم الخفية، والتي أظهرتها لنا ردة فعلهم العنيفة، فكان أن برز ذلك الأثر، وتألق كثيراً في شعرهم.

لقد درس النقاد والأدباء الغربيون نفسيات بعض أدبائهم وشعرائهم، فكان من ضمن ما تطرقوا إليه تلك الذاتية التي تفيض بها نفوسهم، وتلك الواقعية التي كانت مجالاً رحباً لتقييم سلوكهم وانطباعاتهم، وما أدى ذلك إلى ظهور بعض المذاهب المهتمة بذلك كالرومانسية والرومانتيكية والواقعية ونحوها.

إننا هنا لا نقارن كما أننا لانطبق بعض نظرياتهم على أدبنا، إلا أن ما نصبو إليه ونتطلع له هو إبراز جانب في أدب شعرائنا، كان له السبق في هذا الميدان، الذي راح أولئك الغربيون يتفنون ويفخرون به، وينظرون له ويطبقون.

ثمة رأي آخر انبثق من خلال وريقات هذا العمل، وهو الذات الأخلاقية أو ما نصطلح على تسميته بالقيم الإنسانية الرفيعة، تلك القيم النبيلة التي وجدنا أصداءها مماثلة لدى شعراء الصعاليك، حتى أننا لو قلنا إن أكثرهم كانت لديه تلك النزعات لم نكن مغالين أو مبالغين في ذلك.

إنه من الإجحاف بحق أي إنسان أن نظهر سلبياته، ونكشف النقاب عن جوانبه المظلمة، ونغمض أعيننا، ونصم آذاننا عما لديه من جانب مضيء، وأثر إيجابي نبيل مشرق، وتلك هي الحال التي سار عليها بعض الباحثين للأسف، ففي الوقت الذي كان لدى الشعراء الصعاليك فيه قيم نبيلة، ونزعات إنسانية رفيعة، راح البعض يكثرون من وصفهم بصفاتٍ أملتها عليهم ظروف عيشهم القاسية، وأساليب حياتهم الصعبة.

لقد كانت حياة العرب قديماً مبنية على هذا الصراع الذي نجد نمطاً من أنماطه عند الصعاليك، وما ذاك إلا تفاعل مع الحياة، وتجاوب مع الظروف التي أملاها عليهم واقعهم وأسلوب حياتهم.

وخليق بالإنسان العاقل إذا أراد الحكم على الشيء أن يذكر حسناته وسيئاته ويبرز مثالبه ومناقبه، ويبين ما له وما عليه.

إننا لا ندعي الإنصاف، كما لا ندعي الكمال، ولكننا حاولنا واجتهدنا فإن أصبنا فمن الله، والحمد لله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان.

ومع ذلك: ما أرانا نقول إلا معاداً = أو معاراً من لفظنا مكرورا

هذا والله أعلم وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى أله وصحبه وسلم.

مصادر الدراسة:

– **أحمد راتب النفاخ**، مختارات من الشعر الجاهلي، د. ط، مكتبة دار الفتح، دمشق – سوريا د. ت.

- **الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم**، شرح القصائد السبع الطول الجاهليات، ضبط وتعليق: بركات يوسف هبود، د. ط، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت 1424هـ.

ـ **تأبط شراً**، ديوانه، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، ط / 1، دار المعرفة بيروت، لبنان ـ 1424هـ.

- **د. حسين عطوان**، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، د. ط، دار المعارف، مصر د. ت.

- **د.حسين عطوان**، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، د. ط، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان د. ت.

- **الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود بن عمر**، أساس البلاغة، د. ط، دار الفكر، بيروت – لبنان 1424 هـ.

- **د. السيد أحمد عمارة**، دراسة في نصوص الشعر الجاهلي " تحليل وتذوق "، ط / 1، مكتبة المتنبي، الدمام – السعودية، 1424 هـ.

- **د. سعد إسماعيل شلبي**، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. ط، مكتبة غريب، القاهرة – مصر، د. ت.

– **السليك بن السلكة**، ديوانه، تقديم: طلال حرب، ط / 1، دار صادر، بيروت ـ لبنان 1996 م.

– **السيوطي**، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، ط / 1، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت 1425 هـ.

– **الشنفرى الأزدي**، ديوانه، تقديم: طلال حرب، ط / 1، دار صادر، بيروت – لبنان 1996 م.

- **د.شوقي ضيف**، العصر الجاهلي، ط / 8، دار المعارف، مصر د. ت.

– **د. شوقي ضيف**، العصر العباسي الأول، ط / 6، دار المعارف، مصر د. ت.

– **عائض القرني**، قصائد قتلت أصحابها، ط / 1، مكتبة العبيكان، الرياض – السعودية 1425 هـ.

– **د. عبده بدوي**، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1988م.

– **عبد الحليم حفني**، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1979 م.

– **عروة بن الورد**، ديوانه، تحقيق: أسماء أبو بكر محمد، ط / 1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1412 هـ.

– **عمرو بن براق**، ديوانه، تقديم: طلال حرب، ط / 1، دار صادر، بيروت – لبنان 1996 م.

– **عواض ضيف الله العتيبي**، من روائع الشعر العربي، ط / 1، مطابع البادية، الرياض – السعودية 1417 هـ.

– **الفيروز آبادي**، القاموس المحيط، ط / 2، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان 1424 هـ.

- **ابن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم**، الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تحقيق د. مفيد قميحة، الأستاذ: نعيم زرزور، ط / 2، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان 1405هـ.

- **المبرد: أبو العباس**، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، ط / 3، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان 1418هـ.

– **محمد بديع شريف**، لامية العرب " نشيد الصحراء " لشاعر الأزد الشنفرى، د. ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان د. ت.

– **محمد رضا مروة**، الصعاليك في العصر الجاهلي " أخبارهم وأشعارهم " د. ط، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان د. ت.

– **أ. د. محمد بن سعد بن حسين**، تاريخ التجديد في الشعر العربي إلى مطلع العصر الحديث، ط / 1، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع، الرياض – السعودية 1422 هـ.

– **أ. د، محمد صالح الشنطي**، في الأدب العربي القديم " مصدره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسة منه، ط / 2، دار الأندلس، حائل – السعودية 1417 هـ.

– **محمد أبو الفضل إبراهيم و محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي**، قصص العرب، د. ط، المكتبة العصرية، صيدا – لبنان 1425 هـ.

– **مصطفى الشكعة**، رحلة الشعر، ط / 1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت – لبنان 1418 هـ.

– **المفضل الضبي محمد بن يعلى الضبي الكوفي**، المفضليات، تحقيق: د. قصي الحسيني، ط / الأخيرة، دار الهلال، بيروت – لبنان 2004 م.

- **أبو منصور الثعالبي النسابوري**، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط / 1، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت 1424هـ.

- **ابن منظور: جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري**، لسان العرب، تحقيق ومراجعة: عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل إبراهيم، ط / 1، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان 1424 هـ.

– د. **يوسف خليف**، دراسات في الشعر الجاهلي، د. ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة – مصر د. ت.

- **د. يوسف خليف**، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. ط، دار المعارف، مصر 1959هـ ص: 121

– **المنجد في اللغة والأعلام**، ط / 39، دار المشرق، بيروت.

الهوامش:

1 ابن منظور، لسان العرب، ط/1، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان 2003م، ج/10، ص: 550، مادة صعلك.

2 الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط/2 دار إحياء التراث العربي، بيروت ـ لبنان 1424هـ، ص: 781. مادة صعلك.

3 أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، د. ط، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ـ 1424 هـ ـ 2004م ـ ص: 355 مادة صعلك.

4 المنجد في اللغة والأعلام، ط / 39، دار المشرق، بيروت ـ لبنان 2002م ـ ص: 425، مادة صعلك

5 انظر د. عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979م، ص: 35

6 محمد رضا مروة، الصعاليك في العصر الجاهلي أخبارهم وأشعارهم، ط / 1، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان 1411هـ ـ ص: 29

7 المرجع نفسه ـ ص: 30

8 عروة بن الورد، الديوان، تحقيق: أسماء أبو بكر محمد، ط/ 1، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان 1412هـ، ص: 10

9 عروة بن الورد، الديوان، ص 52، وكذلك محمد رضا مروة ـ الصعاليك في العصر الجاهلي أخبارهم وأشعارهم، ص: 30

10 د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط / 8، دار المعارف، مصر، د. ت، ص: 384

11 السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق: أبو الفضل إبراهيم – محمد جاد المولى – علي البجاوي ط / 1، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت 1425هـ ج/ 2 ـ ص: 326

12 تأبط شراً، الديوان، شرح عبد الرحمن الطنطاوي، ط/1، دار المعرفة، بيروت - لبنان 1424هـ ـ ص: 7

13 المصدر نفسه ـ ص: 10

14 الشنفرى، الديوان، تقديم: طلاب حرب، ط / 1 دار صادر، بيروت - لبنان 1996، ص:13

15 المصدر نفسه ـ55

16 عمرو بن براق، الديوان، تقديم طلال حرب، ط / 1، دار صادر، بيروت - لبنان 1996م ص: 108

17 محمد رضا مروة ـ الصعاليك في العصر الجاهلي أخبارهم وأشعارهم، ص: 36

18 د.عبد الحليم حفني ـ شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص: 196

19 ينظر: د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. ط، دار المعارف، مصر 1959هـ ص: 121

20 د. محمد الشنطي، في الأدب العربي القديم، ط / 2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل – السعودية 1417هـ، ص: 86.

21 وهو من شعراء هذيل واسمه خويلد بن مرة، نهشته حية فمات في زمن عمر بن الخطاب رضي الله عنه. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، ط / 2، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان 1405هـ، ص: 44

22 السليك بن السلكة، الديوان، تقديم: طلال حرب، ط / 1، دار صادر، بيروت – لبنان د. ت، ص: 88

23 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص: 230

24 عروة بن الورد، الديوان، ص:61

25 تأبط شراً، الديوان، ص:20

26 ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: قصي الحسيني، الطبعة الأخيرة، دار الهلال، بيروت – لبنان 2004م، ص:18

27 الشنفرى، الديوان ص: 85.

28 ينظر: د. السيد أحمد عمارة، دراسة في نصوص العصر الجاهلي، تحليل وتذوق، ط / 1، مكتبة المتنبي، الدمام - السعودية 1424هـ ص:6

29 د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، د. ط، دار المعارف، مصر د. ت، ص: 18

30 ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء، ص: 246

31 المصدر نفسه، ص: 429

32 د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر، ط/4، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة - مصر 1417هـ ص: 345

33 ينظر: د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ط / 1، دار الطليعة ـ بيروت – لبنان 1972م ص: 88

34 د. سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، د.ت، ص: 334

35 الشنفرى، الديوان، ص:55

36 محمد بديع شريف، لا مية العرب نشيد الصحراء لشاعر الأزد (الشنفرى)، دار الحياة، بيروت ـ ص:62

37 وكان لصاً كثير الجنايات فخلعه قومه وخاف السلطان فخرج في الفلوات وقفار الأرض. ابن قتيبة، الشعر والشعراء.ص: 531

38 المصدر نفسه، ص: 531.

39 تأبط شرا، الديوان ص: 73، وكذلك، ينظر: محمد أحمد، على محمد البجاوي، أبو الفضل إبراهيم، قصص العرب، المكتبة العصرية ـ بيروت 1425هـ، الباب الخامس ص: 235

40 تأبط شرا، الديوان، ص 52، وكذلك أحمد راتب النفاخ، مختارات من الشعر الجاهلي، مكتبة دار الفتح، دمشق، سوريا، ص: 272،280

41 عمرو بن براق، الديوان، ص: 107.

42 أبو خراش الهذلي، الديوان، تحقيق لجنة التحقيق دار القلم العربي، مراجعة، أحمد عبد الله فرهود، ص: 16، وكذلك، د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر، ص 338

43 تأبط شراً، الديوان، ص: 44

44 أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج12، 35، وكذلك، د. عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص: 326

45 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 151، وكذلك، عواض ضيف الله العتيبي ـ من روائع الشعر العربي ـ مطابع البادية ـ الرياض ـ الطبعة الأولى 1417هـ ص: 194

46 تأبط شراً، الديوان، ص: 27

47 الشنفرى، الديوان، ص: 50

48 السليك، الديوان، ص: 88

49 الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 85، وكذلك، د. عائض القرني، قصائد قتلت أصحابها، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الرابعة 1425هـ، ص:70

50 أبو بكر الأنبا ري، شرح القصائد السبع الطوال، المكتبة العصرية ـ صيدا، 1424هـ، ص: 292

51 السليك بن السلكة، الديوان، ص 95، وكذلك، د.عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 1988، ص: 282

52 أ. د. محمد بن سعد بن حسين ـ تاريخ التجديد في الشعر العربي إلى مطلع العصر الحديث ـ دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ـ الرياض ـ الطبعة الأولى 1424هـ ـ ص: 29

53 عروة بن الورد، أمير الصعاليك ـ المصدر السابق ـ 39

54 عروة بن الورد، أمير الصعاليك ـ المصدر السابق ـ 39

55 عمرو بن براق ـ المصدر السابق ـ 108

56 د. عبد الحليم حفني ـ المصدر السابق ـ 376

57 د. يوسف خليف ـ دراسات في الشعر. الجاهلي ـ دار غريب للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ص: 188

58 د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف ـ مصر ـ ص: 15

59 ينظر: د. عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص ص: 97 ـ 99 ـ 100

60 أبو خراش الهذلي، الديوان ص 18، وكذلك د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، 18

61 المبرد، الكامل، ج1، 75، وكذلك، د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر، ص: 344

62 د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، ص: 26

63 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 352، وكذلك، د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، ص: 27

64 انظر: حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، ص: 78، 79

65 أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 25، ص 12، وكذلك، د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر، ص: 355

66 الآمدي، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، ص 212، وكذلك د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر، ص: 92

67 انظر: د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر، ص:345

68 أبو حيان الأندلسي، البصائر والذخائر، ج3، ص 105، وكذلك، د. حسين عطوان ـ الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ص: 93

69 أبو منصور الثعالبي ـ ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ـ المكتبة العصرية ـ بيروت 1424هـ ص: 207

70 أبو الشمقمق، الديوان، تحقيق واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 135، وكذلك، د. شوقي ضيف ـ العصر العباسي الأول ـ دار المعارف ـ مصر ـ الطبعة السادسة، د.ت، ص: 438

71 أبو الشمقمق، الديوان، ص: 75، وكذلك، د.شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص: 438

72 أبو الشمقمق، الديوان، ص: 68، وكذلك، د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ص: 95

73 الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج3، ص: 215، وكذلك د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ص:218

74 د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ص: 221

75 أبو العباس المبرد ـ الكامل في اللغة والأدب ـ تحقيق: د. محمد أحمد الدالي ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ 1418 هـ ج/ 3 ص / 1379

76 طفيل الغنوي، الديوان، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، لبنان، 1998، ص 212، وكذلك، د. حسين عطوان ـ الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول ـ ص: 253 ـ 255 ـ 256

أسرار الحروف في القرآن الكريم

الأستاذة،زينب عقبان
كلية العلوم الإسلامية
جامعة الجزائر

القرآن الكريم كلمات انضم بعضها إلى بعض وجمل جمعت فشكلت آيات، وآيات جمعت في سور، وسور جمعت في مصحف شريف واحد[1].

ولكل منها دلالات لغوية، وصوتية، واجتماعية، وغيرها من سائر الدلالات، ونركز في هذا المقال على بعض الدلالات الصوتية في القرآن الكريم، إذ حظيت ألفاظ القرآن الكريم المبجلة بالعناية والتشريف لما تحمله من إيحاءات ودلالات وأصداء وتأثيرات متنوعة.

وإذا كنا نقرأ القرآن الكريم فتصادفنا الألفاظ الكثيرة الشديدة الإيحاء، والعميقة الدلالة والبعيدة الأصداء، فإننا لا نستطيع تحمل شوق تأثيراتها وفهم كنهها، وترصد المجالات والمفاهيم والمعاني التي تحوم حولها، والظلال التي تشع منها، حتى نحط رحالنا سالمين غانمين.

ومن بين الدلالات التي ذكرها العلماء:

دلالة الحروف في القرآن الكريم:

1- حرف الفاء ودلالته في القرآن الكريم:

لهذا الحرف القرآني صدى ودلالة تقفز بالمشاعر قفزا، وتنبه الخاطر تنبيها واضحا لما جاء عليه من التتالي والتتابع البين والجلي في آيات الذكر ويمكن لنا أن نستشف ونستخلص ذلك من خلال الأسئلة الآتية:

قال عز وجل: ﴿ وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمًا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ مُّقۡتَدِرًا ﴾[2]

نلاحظ التعاقب الموجود الذي يصك السمع في دلالة وقوع الأمر دون حائل وبلا فاصل تعبيرا عن الخسران النهائي، والحرمان المتواصل دفعة واحدة، وهنا تلتقي الدلالة الاجتماعية بما يستفاد من معنى لغوي[3].

-يؤكد هذا التوالي بإلقاء العاطفة توالياً في النفس يحدثه سرعة الإيقاع، وعدم الانتظار، مما يوحي للسمع والذهن كأنه كتلة واحدة انصهرت موادها كقوله تعالى: ﴿ فَأَصَابَهَآ إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَٱحْتَرَقَتْ ﴾[4].

- وفي مثال سورة الكهف ضرب الله عز وجل مثلا للدنيا وبهرجها الخادع يشبه مثل الجنتين في الفناء والزوال، والمعنى اضرب يا محمد للناس مثل هذه الحياة الدنيا في زوالها وفنائها وانقضائها بماء نزل من السماء فخرج به النبات وافيا غزيرا، وخالط بعضه بعضا من كثرته وتكاثفه بماء نزل من السماء فخرج حتى صار النبات متكسرا من اليبس متفتتا تنسفه الرياح ذات اليمين وذات الشمال[5].

- فالفاء إذا تحمل في طياتها معنى سرعة فناء الحياة الدنيا.

ومن الأمثلة التي ذكرها القرآن الكريم في ورود هذه الفاء سواء أكان الحرف عاطفا أم رابطا فإن له ثقلا كبير في الوقع الموسيقي على الأذن.

- قال عز وجل: ﴿ فَأَصَابَهُۥ وَابِلٌ فَتَرَكَهُۥ صَلْدًا ﴾[6].

- قال تعالى: ﴿ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ ﴾[7].

- وهناك آية ذكرها العلماء لكثرة دلالاتها وعجيب تأليفها وكثرة جرسها، ونذكر في هذا الموضع حروف عطفها والمتمثلة في كثرة تتابع فاءاتها، وجميل نسقها الذي أحدثته هذه الفاءات المعجزات، وهي الآية 29 من سورة الفتح، قال عز وجل: ﴿ فَآزَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ ﴾[8].

- فالتوالي هنا زيادة على جرسه السمعي يوحي إلى النفس نقطة الانتهاء من حقيقة الأمر حتى عاد واقعا دون شك، مقترنا بالدلالة الإيمانية في كشف تماسك هذه الجماعة وترابطها، وكذا الزرع في شدة أسره، وقوة تشابكه[9].

في مثال آخر تظهر قوة الفاء في سورة الشمس في قوله عز وجل: ﴿ فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ ٱللَّهِ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقْيَٰهَا ﴿١٣﴾ فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنۢبِهِمْ فَسَوَّىٰهَا ﴿١٤﴾ وَلَا يَخَافُ عُقْبَٰهَا ﴾[10] رواية حفص.

تتوالى هذه الفاءات في هذه المواضع من الآيات القرآنية في سورة الشمس، لتبين سرعة وقوع الأحداث وكيفية تتابعها، ونلاحظ في قراءة حفص وجود الفاء في الآية 15، وفي قراءة ورش وجود الواو.

- نشهد مع الآية العظيمة توالي الأحداث الآتية: التكذيب فالعقر فالدمدمة لوقعها الخاص وهي من الألفاظ القرآنية ذات الدلالة المؤثرة.

دمدم: أطبق عليهم العذاب بذنبهم فأهلكهم، قال الفراء، وحقيقة الدمدمة: تضعيف العذاب، وترديده، ويقال: دمدمت على الشيء: أطبقت عليه، وفي الصحاح، ودمدمت الشيء، إذا ألزقته بالأرض، ودمدم الله عليهم، أي أهلكهم، ويقال: والدمدمة: الكلام الذي يزعج الرجل. وفي القاموس: ودمدم الأرض: سوّاها، وفلانا عذبه عذابا تاما، والقوم: أهلكهم: كدمدم، ودمدم عليهم[11].

من الدلالات الصوتية وأسرار الفاءات القرآنية:

- نكتشف فاءات سورة المدثر في الآيات الأولى الخمس في قوله تعالى: (يا يأيها المدثر، قم فأنذر، وربك فكبر، وثيابك فطهر، والرجز فاهجر).

- اختلف العلماء في المحل الإعرابي للفاء وقدروها تقديرات عدة لتعيين وضبط مكانه في النظم، ووقع الخلاف بين الزيادة والأصالة وهي تحوي سرا من أسرار البلاغة.

- وقد ذهب الزمخشري في تفسيره الكشاف من أنها جواب شرط مقدر كأنه قيل: "وما كان فلا تدع تكبيره، وما كان فلا تدع طهارة ثيابك، وما كان فلا تدع هجر الرجز، فهذه الفاءات المتعاقبة أحدثت جرسا خاصا في بناء الكلام، فالآيات تبدأ بنداء قوي مثير للانتباه استعمل فيه "يا" التي هي للبعيد، وتكرر فيه التنبيه عن طريق "ها" فالمقام مقام تنبيه قوي، فليس الوقت وقت تدثر ونوم.

- إن هناك أمورا جليلة تستدعي التنبيه واليقظة وهي الإنذار والتبليغ مع ما يصحب ذلك من أوامر هامة، هي توجيهه إلى تكبير ربه وحده".[12]

- ربطت الفاءات الكلام ربطا قويا مثلما يربط الجواب بالشرط، فجاء التعاقب على نحو معجز، تظهر علاماته في الجرس الصوتي، وقصر الآيات واتساق الفواصل المنتهية بحرف الراء الذي يحمل صفة من الصفات المهمة وهي صفة التكرار.

وليست الفاء في قوله سبحانه ﴿ هَٰذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ ﴾[13].

بزيادة- بل هي آية ضمنت ثلاث جمل قصيرة، يوحي قصرها الخاطف بالرهبة في النفس والخوف، فالجملة الأولى مبتدؤها مذكور حذف خبره، فكأنه قال: هذا حق ثابت لا مراء فيه، وكأنه يشير إلى تقدم من قوله ﴿ هَٰذَا ۚ وَإِنَّ لِلطَّاغِينَ لَشَرَّ مَآبٍ ﴿٥٥﴾ جَهَنَّمَ يَصْلَوْنَهَا فَبِئْسَ الْمِهَادُ ﴾.

ثم فرع على ذلك العذاب الذي أعد لهم قائلا: ﴿ فَلْيَذُوقُوهُ ﴾ ذاكرا ضميرا يبعث في النفس ترقب تفسيره، ففسره بأن ما سيذوقونه حميم يحرق بحرّه، وغساق يقتل ببرده ولم يذكر العذاب الذي أعد لهم[14].

وخرجه ابن هشام على أن خبر هذا حميم وغساق، لا الجملة الطلبية، وعليه فتأويل الآية: (هذا حميم وغساق، فليذوقوه) وإنما أسرع بالجملة الطلبية تهديدا لهم، وتشفيا منهم[15].

2- حرف الواو: بعض دلالات حرف الواو في القرآن الكريم:

- للواو دورها أيضا في التعبير القرآني فهي حرف عطف، ويعد من الروابط التي تجمع الأحداث وتضمها بعضها إلى بعض في تناسق عجيب[16].

- نذكر مفتتح سورة الانشقاق حيث يعرض القرآن الكريم صورا من التغييرات الكونية للسماء والأرض وانقيادهما التام لله تعالى في قوله جلت قدرته: ﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ ﴿١﴾ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ ﴿٢﴾ وَإِذَا ٱلْأَرْضُ مُدَّتْ ﴿٣﴾ وَأَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ ﴿٤﴾ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ ﴿٥﴾ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَٰقِيهِ ﴿٦﴾ ﴾[17].

لقد ورد العطف في الآيات القرآنية لغرض بلاغي يتناسب ويتلاءم وبلاغة العطف في القرآن الكريم.

الواو في ﴿ وَأَذِنَتْ ﴾ وكذلك ﴿ وَأَلْقَتْ ﴾ أصلية عاطفة، والجواب محذوف، وهذا يدعمه الاقتضاء النحوي بوجوهه المتعددة القوية... كما يؤيده السماع، فقد ذكر الفراء أنه لم يسمع جوابا بـ "الواو" في "إذا" مبتدأ- أي ابتدئ بها وليس قبلها شيء- وكذا يدعمه التذوق البلاغي لسر حذف الجواب[18].

نلاحظ هذا الدقة المتناهية في التعبير القرآني في استعمال بعض الأحرف، حيث جاء في العجائب للكرماني: قيل كيف جاء ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ ﴾ أربع مرات بغير " واو".

1- ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَهِلَّةِ ﴾[19].

2- ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ ﴾[20].

3- ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلشَّهْرِ ٱلْحَرَامِ ﴾[21].

4- ﴿ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْخَمْرِ ﴾[22].

ثم جاءت ثلاث مرات بالواو:

1- ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ ﴾[23].

2- ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْيَتَٰمَىٰ ﴾ [24].

3- ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْمَحِيضِ ﴾ [25].

قلنا لأن سؤالهم عن الحوادث الأولى وقع متفرقا، وعن الحوادث الأخر وقع في وقت واحد، فجيء دلالة على ذلك[26].

- توضع الحروف في الجملة العربية ليؤدي مهمة خاصة، وتزداد خصوصية ودقة هذه المهمة في العبارة القرآنية بشكل جلي.

- يقول عز وجل: ﴿ وَسِيقَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَٰبُهَا ﴾ [27].

- وفي آية أخرى يقول تعالى: ﴿ وَسِيقَ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوْاْ رَبَّهُمْ إِلَى ٱلْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَٰبُهَا ﴾[28].

- علل الزمخشري[29] ذلك: (وقيل حتى إذا جاؤوها، جاؤوها وفتحت أبوابها، أي مع فتح أبوابها. وقيل أبواب جهنم لا تفتح إلا عند دخول أهلها فيها، وأما أبواب الجنة، فمتقدم فتحها بدليل قوله: ﴿ جَنَّٰتِ عَدْنٍ مُّفَتَّحَةً لَّهُمُ ٱلْأَبْوَٰبُ ﴾، فلذلك جيء بالواو كأنه قيل حتى إذا جاؤوها وقد فتحت أبوابها.

- ويؤيد هذا ما ذهب إليه عباس[30] من أن " فتحت أبوابها أي: طرقها لهم، ولم تكن قبل ذلك مفتوحة".

و" فتحت أبوابها أي وقد كانت مفتوحة قبل ذلك" تفسير ابن عباس.

- تمتاز الحروف العربية بأثرها الكبير في التنسيق والانسجام الوارد في العبارة القرآنية، فالدقة في الآية الأولى تشعر النفس بحكم الإيحاء- بانغلاق وانقباض في النفس، وفي الثانية بانشراح النفس وابتهاجها[31].

رأي في الحروف الزائدة في القرآن:

- إن لكل حرف دلالة فنية تدخل في عناصر الصورة، أو أجزاء الجملة، ففي قوله عز وجل: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّى جَاعِلٌ فِى ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ [32].

يسوق رأي ابن هشام في (مغنى اللبيب؟ وأنه لم يرتض زيادة (إذ) ورأي صاحب الكشاف الذي يذهب إلى أن (إذ) منصوبة بإضمار الذكر، ويجوز أن ينتصب بقالوا، وعليه فليست زائدة.

والربط بين الآيتين، هذه التي ذكرناها، والتي قبلها، وهي قوله عز وجل: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ لَكُم مَّا فِى ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَسَوَّىٰهُنَّ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ ۚ وَهُوَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴾ [33]

- يدل على أن الآيتين سيقتا في الخلق والتغيير والتبديل، فالخلق منصب على الأرض وما فيها، والسماء، وما فوقها، والتغيير والتبديل خاص باستخلاف الله آدم في الأرض[34].

فلما فرغت الآية الأولى من تقرير وتوكيد خلق الله للأرض، ثم استوائه إلى السماء وتسويتهن سبع سموات، خلقا مستويا محكما من غير تفاوت، مع خلق ما في الأرض على حساب حاجات أهلها ومتطلباتهم.

لما فرغت الآية من تقرير ذلك كله، برز لون جديد من القدرة الإلهية، في كلمة (إذ) التي توحي بهذه المعاني والتي تسقط في روع القارئ، بأن يقف هنا قليلا، والتي تبعث في نفس محمد ﷺ أن يكون على وعي تام بأسرار الخلق وأسرار الخليقة التي انكشف بعضها أمامه بصنع ربه.

فكلمة (إذ) ضرورية في التركيب، لاشتمالها على دلالات لا تفهم بدونها، وسواء كانت منصوبة بالذكر محذوفة، أو بقالوا: في الآية فإنها تبعث في النفس كل هذه التأملات[35].

- وكذلك أسلوب القرآن لا يسير على وتيرة واحدة بل يقف بين الحين والحين في الأخبار أو القصص وقفات في غاية في الفنية، وتدعو إلى التأمل العميق، ولعلك تتأكد من ذلك بنفسك، لو قرأت هذه الآية التي تذكر استخلاف الله آدم في الأرض، ورد الملائكة عليه، والآية التي تنتهي لم تذكر تعليم آدم أسماء المسميات، وعجز الملائكة عنها، والآية التي تنتهي بعلم آدم بالأسماء دون الملائكة فانظر بعد ذلك، فستجد القرآن يذكر (إذ) مرة ثانية في مطلع هذه الآية الكريمة:

﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُوا۟ لِءَادَمَ فَسَجَدُوٓا۟ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴾ [36].

والتذكرة واستطاع حكمة ما وراء الخلق، وما وراء الخليقة فهي جزء ضروري في تركيب الآية، لها دلالتها التي تدخل في صميم فن القول، ويجيء تاليا لقصة آدم في صورة بقرة بني إسرائيل[37].

فنجد قصة بني إسرائيل تتصدر بكلمة (اذكروا) بعد النداء مباشرة، ﴿ يَٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ ٱذْكُرُوا۟ نِعْمَتِىَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا۟ بِعَهْدِىٓ ﴾ [38].

وتجيء الثانية في قوله عز وجل: ﴿ يَٰبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ ٱذۡكُرُواْ نِعۡمَتِيَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتُ عَلَيۡكُمۡ وَأَنِّي فَضَّلۡتُكُمۡ عَلَى ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾[39].

وتجيء بعد ذلك كلمة (إذ) وحدها مجردة من كلمة (اذكروا) خمس عشرة مرة، في مطلع هذه الآيات:

﴿ وَإِذۡ نَجَّيۡنَٰكُم مِّنۡ ءَالِ فِرۡعَوۡنَ يَسُومُونَكُمۡ سُوٓءَ ٱلۡعَذَابِ ﴾[40].

﴿ وَإِذۡ فَرَقۡنَا بِكُمُ ٱلۡبَحۡرَ فَأَنجَيۡنَٰكُمۡ وَأَغۡرَقۡنَآ ءَالَ فِرۡعَوۡنَ ﴾[41].

﴿ وَإِذۡ وَٰعَدۡنَا مُوسَىٰٓ أَرۡبَعِينَ لَيۡلَةً ﴾[42].

﴿ وَإِذۡ ءَاتَيۡنَا مُوسَى ٱلۡكِتَٰبَ وَٱلۡفُرۡقَانَ ﴾[43]

﴿ وَإِذۡ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوۡمِهِۦ يَٰقَوۡمِ إِنَّكُمۡ ظَلَمۡتُمۡ أَنفُسَكُم ﴾[44].

﴿ وَإِذۡ قُلۡتُمۡ يَٰمُوسَىٰ لَن نُّؤۡمِنَ لَكَ حَتَّىٰ نَرَى ٱللَّهَ جَهۡرَةً ﴾[45].

﴿ وَإِذۡ قُلۡنَا ٱدۡخُلُواْ هَٰذِهِ ٱلۡقَرۡيَةَ فَكُلُواْ مِنۡهَا حَيۡثُ شِئۡتُمۡ رَغَدًا ﴾[46].

﴿ وَإِذِ ٱسۡتَسۡقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوۡمِهِۦ فَقُلۡنَا ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ ٱلۡحَجَرَۖ ﴾[47].

﴿ وَإِذۡ قُلۡتُمۡ يَٰمُوسَىٰ لَن نَّصۡبِرَ عَلَىٰ طَعَامٖ وَٰحِدٖ ﴾[48].

﴿ وَإِذۡ أَخَذۡنَا مِيثَٰقَكُمۡ وَرَفَعۡنَا فَوۡقَكُمُ ٱلطُّورَ ﴾[49].

﴿ وَإِذۡ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوۡمِهِۦٓ إِنَّ ٱللَّهَ يَأۡمُرُكُمۡ أَن تَذۡبَحُواْ بَقَرَةٗۖ ﴾[50].

﴿ وَإِذۡ قَتَلۡتُمۡ نَفۡسٗا فَٱدَّٰرَٰٔتُمۡ فِيهَاۖ ﴾[51].

﴿ وَإِذۡ أَخَذۡنَا مِيثَٰقَ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ لَا تَعۡبُدُونَ إِلَّا ٱللَّهَ ﴾[52].

(وإذ أخذنا ميثاقكم لا تسفكون دماءكم)[53].

﴿ وَإِذۡ أَخَذۡنَا مِيثَٰقَكُمۡ وَرَفَعۡنَا فَوۡقَكُمُ ٱلطُّورَ ﴾[54]

ثم تتولى قصة إبراهيم بعد ذلك، أو طرف من قصة إبراهيم، وتذكر كلمة (إذ) خمس مرات تجيء في مطلع هذه الآيات:[55]

﴿ وَإِذِ ٱبۡتَلَىٰٓ إِبۡرَٰهِـۧمَ رَبُّهُۥ بِكَلِمَٰتٖ فَأَتَمَّهُنَّۖ ﴾ البقرة 124

﴿ وَإِذۡ جَعَلۡنَا ٱلۡبَيۡتَ مَثَابَةٗ لِّلنَّاسِ وَأَمۡنٗا ﴾ البقرة 125

﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِيمُ رَبِّ ٱجْعَلْ هَٰذَا ٱلْبَلَدَ ءَامِنًا ﴾ إبراهيم 35

﴿ وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَٰهِـۧمُ ٱلْقَوَاعِدَ مِنَ ٱلْبَيْتِ وَإِسْمَٰعِيلُ ﴾ البقرة 127

﴿ إِذْ قَالَ لَهُۥ رَبُّهُۥٓ أَسْلِمْ ۖ قَالَ أَسْلَمْتُ لِرَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴾ البقرة 131

فهل يتصور عاقل بعد ذلك أن الكلمة (إذ) زائدة في كل هذه الحالات؟ أو أن القرآن ذكر عاملها قليلا وحذفه كثيرا تمشيا مع طريقته المعجزة في الذكر والحذف والإيحاء؟

- كما يمكن ذكر استعمال (إذا) في بعض الآيات القرآنية ومثال ذلك في قوله عز وجل ﴿ فَإِنَّمَا هِىَ زَجْرَةٌ وَٰحِدَةٌ ﴿١٣﴾ فَإِذَا هُم بِٱلسَّاهِرَةِ ﴾ النازعات.

نلاحظ دلالة إذا في الآية القرآنية الدالة على المفاجأة فيحدث ما أنكروه بسرعة فائقة.

(إنما تفيد القصر والتخصيص، أي زجرة واحدة، وليست أكثر من ذلك، وليست صعبة ولا مستعصية على قدرة الله سبحانه، والزجرة هي الصيحة التي يحدث بموجبها إحياء الموتى في قبورهم... والساهرة: الأرض البيضاء المستوية، وسميت ساهرة لأن سالكها لا ينام خوفا منها، ويطير النوم من أجفانه)[56].

- نبين في هذا المضمار كيفية توالي استعمال الفاء وإذا ودلالتهما في سورة النازعات في قوله عز وجل: ﴿ فَإِنَّمَا هِىَ زَجْرَةٌ وَٰحِدَةٌ ﴿١٣﴾ فَإِذَا هُم بِٱلسَّاهِرَةِ ﴾[57].

- الفاء الفصيحة للتفريع ما يفيده قولهمّ ﴿ يَقُولُونَ أَءِنَّا لَمَرْدُودُونَ فِى ٱلْحَافِرَةِ ﴿١٠﴾ أَءِذَا كُنَّا عِظَٰمًا نَّخِرَةً ﴾ من إحالتهم الحياء بعد البلى والفناء.

فتقرير الكلام: لا عجب في ذلك فما هي إلا زجرة واحدة فإذا أنتم حاضرون في الحشر.

وفاء ﴿ فَإِذَا هُم بِٱلسَّاهِرَةِ ﴾ للتفريع على جملة " إنما هي زجرة واحدة" و(إذا) للمفاجأة، أي الحصول دون تأخير فحصل تأكيد معنى التفريع الذي أفادته الفاء وذلك يفيد عدم ترتيب الزجرة والحصول في الساهرة[58].

والإتيان بإذا الفجائية للدلالة على سرعة حضورهم بهذا المكان عقب البعث، وعطفها بالفاء لتحقيق ذلك المعنى الذي أفادته (إذا) لأن الجمع بين المفاجأة والتفريع أشد ما يعبر به عن السرعة مع إيجاز اللفظ.

والمعنى: أن الله يأمر بأمر التكوين بخلق أجساد تحل فيها الأرواح التي كانت في الدنيا فتحضر في موقف الحشر للحساب بسرعة[59].

يعرض القرآن الكريم صورا من المتغيرات الكونية للسماء والأرض وجلال خلقه وعظيم سلطانه في آيات من الذكر الحكيم في مفتتح سورة الانشقاق.

قال عز وجل: ﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ ﴿١﴾ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ ﴿٢﴾ وَإِذَا ٱلْأَرْضُ مُدَّتْ ﴿٣﴾ وَأَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ ﴿٤﴾ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ ﴿٥﴾ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَٰقِيهِ ﴿٦﴾ فَأَمَّا مَنْ أُوتِىَ كِتَٰبَهُۥ بِيَمِينِهِۦ ﴿٧﴾ فَسَوْفَ يُحَاسَبُ حِسَابًا يَسِيرًا ﴾[60]

حصل خلاف بين العلماء بزيادة واو ﴿ وَأَذِنَتْ ﴾ وذلك لتضارب الآراء حول جواب إذا المتكررة.

فهناك من قال بأصالة "الواو" على أنها عاطفة وهم كثرة واعتمدوا على وجوه مختلفة في جواب (إذا).

من بينها ما ذكره ابن جني: (من أن جوابها محذوف تقديره: عرف كل واحد ما صار إليه من ثواب أو عقاب[61].

وهذا ما بينه الطبري (في جامع البيان في كتابه معاني القرآن) وهو امتداد لرأي الفراء: في كتابه معاني القرآن ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَٰقِيهِ ﴾ والآيات بعدها[62].

- إن نظرة متأنية لقوام الآيات يعطينا إشعاعا من ضوء يدرك به إيداع تناسق هذا النص القرآني موازنا بما قبله في سورتي التكوير والانفطار، ففي التكوير بدئت السورة باثني عشر شرطا متعاطفا، وليس بينها جمل متعاطفة أخرى داخلة في حيز أحد الشروط، ثم يأتي الجواب: ﴿ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّآ أَحْضَرَتْ ﴾ تفصيلا لتلك الأعمال.

وفي الانشقاق بدئت السورة بشرط وجملة معطوفة عليه، ثم شرط آخر معطوف على الأول، يعقبه جملتان متعاطفتان داخلتان في حيزه، والجواب محذوف في الشرطين)[63].

- تنبهنا هذه الآيات إلى حقيقة الحياة، لتتوجه النفس الإنسانية إلى ربها راضية مرضية يتخيلها الجواب ثوابا أو عقابا، ونلمح دقة النظم القرآني في إيثار (إذا) الشرطية، وما ترشد إليه من تحقق وقوع تلك المتغيرات، حيث ترد العبارة بالماضي لتأكد كينونتها، وإن كانت أفعالا مستقبلية (انشقت... أذنت...) وفي تكرار "إذا" ضرب من التوكيد الذي يقتضيه المقام[64].

وينبئ التعبير بالمعلوم المطاوع (انشقت) عن التلقائية والطواعية، وعنف الفعل في الوقت ذاته، وامتداد قوته وتأثيره.

وقد دفع الكرماني ما يتوهم من تكرار في قوله تعالى: ﴿ وَأَذِنَتْ لِرَبِّهَا وَحُقَّتْ ﴾، حين ذكر مرتين: فبين أن الأول متصل بالسماء، والثاني متصل بالأرض.

3- تبيان أسرار (إذا) في سورة التكوير:

قال عز وجل: ﴿ إِذَا ٱلشَّمْسُ كُوِّرَتْ ﴿١﴾ وَإِذَا ٱلنُّجُومُ ٱنكَدَرَتْ ﴿٢﴾ وَإِذَا ٱلْجِبَالُ سُيِّرَتْ ﴿٣﴾ وَإِذَا ٱلْعِشَارُ عُطِّلَتْ ﴿٤﴾ وَإِذَا ٱلْوُحُوشُ حُشِرَتْ ﴿٥﴾ وَإِذَا ٱلْبِحَارُ سُجِّرَتْ ﴿٦﴾ وَإِذَا ٱلنُّفُوسُ زُوِّجَتْ ﴿٧﴾ وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾ وَإِذَا ٱلصُّحُفُ نُشِرَتْ ﴿١٠﴾ وَإِذَا ٱلسَّمَآءُ كُشِطَتْ ﴿١١﴾ وَإِذَا ٱلْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴿١٢﴾ وَإِذَا ٱلْجَنَّةُ أُزْلِفَتْ ﴿١٣﴾ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّآ أَحْضَرَتْ ﴾[65].

- الانفتاح بـ (إذا) افتتاح مشوق لأن (إذا) ظرف يستدعي متعلقا، ولأنه شرط يؤذن بذكر جواب بعده، فإذا سمعه السامع ترقب ما سيأتي بعده فعندما يسمعه يتمكن من نفسه كمال التمكن، وخاصة بالإطناب بتكرير كلمة (إذا).

- وتعدد الجمل التي أضيف إليها اثنتا عشرة مرة، فإعادة كلمة (إذا) بعد واو العطف في هذه الجمل المتعاطفة إطناب، وهذا الإطناب اقتضاء قصد التهويل، والتهويل من مقتضيات الإطناب والتكرير.

وقد دخلت إذا هنا على اسم وليس على فعل، وهذا الأسلوب لقصد الاهتمام بذكر ما أسند إليها[66].

-" وهذه الأحداث الكونية الضخام تشير بجملتها إلى أن هذا الكون الذي نعهده، الكون المنسق الجميل، الموزون الحركة... المتين الصنعة... أن هذا الكون سينفرط عقد نظامه، وتتناثر أجزاؤه... وينتهي إلى أجله المقدر، حيث تنتهي الخلائق إلى صورة أخرى من الكون ومن الحياة ومن الحقائق...

وهذا ما تستهدف السورة إقراره في المشاعر والقلوب، كي تنفصل من هذه المظاهر الزائلة- مهما بدت لها ثابتة- وتتصل بالحقيقة الباقية... حقيقة الله الذي لا يحول ولا يزول[67]

4- تبيان أسرار " الباء" في القرآن الكريم:

قال عز وجل: ﴿ أَفَعَيِينَا بِٱلْخَلْقِ ٱلْأَوَّلِ ۚ بَلْ هُمْ فِى لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ ﴿١٥﴾ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ ۖ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ ﴾[68].

هذا مقام يؤكد البعث ببراهين عتيدة من إثبات صفات الله وآثار صفاته.

- اختلف العلماء حول "الباء" المتصلة بالضمير هل زائدة أم أصلية، وفي القول في أصالتها لا بد من ذكر دورها، وحتى نكشف اللثام عن دور الباء العزيزة في هذا المقام، نذكر آية أخرى من آيات الذكر الحكيم، وقبل ذلك نشير إلى أن مادة الوسوسة قد تكررت أربع مرات في القرآن الكريم، أحدها الآية التي ذكرناها التي تعدى فيها بـ " الباب" أما الثلاث الأخر فقد تعدى الفعل فيها مرة بـ (في) متمثلا في قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِى يُوَسۡوِسُ فِى صُدُورِ ٱلنَّاسِ ﴾[69]، وأخرى بـ (اللام) في قوله تعالى: ﴿ فَوَسۡوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ ﴾[70]

وثالثة بـ (إلى) في قوله تعالى: ﴿ فَوَسۡوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ ﴾[71].

- والملاحظ أنه لما كانت الوسوسة من الشيطان عدي بغير "الباء" ولما كان من الإنسان عدي الفعل بها. وعلى هذا فقد أبانت "الباء" أبلغ إبانة عن شدة التصاق هذه الوساوس بصاحبها، وأنها كائنة في حضرته، وأنها تسد عليه منافذ قلبه دون سواها ولذلك ناسب تقديم الجار والمجرور (به) على الفاعل (نفسه)[72].

- وقد كشفت الآية أن علم الله محيط بهذه الوسوسة الملتصقة بنفس الإنسان والتي تخالطه ولا تكاد تبين، والله سبحانه وتعالى علام الغيوب، وكاشف الدروب، ومطلع على القلوب.

تثني الآيات على سليمان عليه السلام بأنه أواب لربه، ونذكر قصته مع الخيل حين عرضت عليه، وذلك في قوله تعالى:

﴿ وَوَهَبۡنَا لِدَاوُۥدَ سُلَيۡمَٰنَۚ نِعۡمَ ٱلۡعَبۡدُۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ ﴿٣٠﴾ إِذۡ عُرِضَ عَلَيۡهِ بِٱلۡعَشِىِّ ٱلصَّٰفِنَٰتُ ٱلۡجِيَادُ ﴿٣١﴾ فَقَالَ إِنِّىٓ أَحۡبَبۡتُ حُبَّ ٱلۡخَيۡرِ عَن ذِكۡرِ رَبِّى حَتَّىٰ تَوَارَتۡ بِٱلۡحِجَابِ ﴿٣٢﴾ رُدُّوهَا عَلَىَّۖ فَطَفِقَ مَسۡحَۢا بِٱلسُّوقِ وَٱلۡأَعۡنَاقِ ﴾[73].

وقع خلاف بين العلماء في الباء ﴿ مَسۡحَۢا بِٱلسُّوقِ ﴾ والقائلون بالأصالة يجنحون إلى أن المسح هو مسح باليد استحسانا وتكريما لها.

- هناك من ذكر آية المسح في قوله عز وجل: ﴿ وَٱمۡسَحُواْ بِرُءُوسِكُمۡ وَأَرۡجُلَكُمۡ ﴾[74] ليستدل بها على أن المسح ليس للقطع، ونفسر الآية السابقة على أن المسح للسوق والأعناق تشريف لها، وامتحان ليعلم سليمان هل فيها من مرض، وإظهار لمباشرته أكثر الأمور بنفسه في شؤون السياسة والملك[75].

أما الآية الأخرى المذكور فيها فعل المسح فهي قوله عز وجل: ﴿ فَٱمۡسَحُواْ بِوُجُوهِكُمۡ وَأَيۡدِيكُمۡ ﴾.

ذكرت في هذه الباء ثلاثة آراء هي: الإلصاق، والتبعيض، والزيادة على أنه أسلوب عربي.

- نستخلص المعنى الأصلي للباء والمتمثل في معنى الإلصاق الذي هو المعنى الأصلي لـ "الباء"، وهذا توافق مثير، وهو أدل على هذا الحب الشديد والانشقاق من النبي سليمانﷺ على تلك الخيول الجميلة (في الآية الأولى السابقة الذكر) التي تؤدي دورا بالغا في سبيل الله[76].

- جاءت "الباء" وسط هذا السياق المفعم بروح التوجس والحذر والخوف، وما يطوي من شعور الأمومة الغلاب- معللة لهذا الفعل الدال على شدة أسفها إن أذيع أمرها. وقد أعان حذف المفعول على تصوير هذه المشاعر "المتزاحمة" المتباينة المتداخلة الثائرة في قبل الأم الرؤوف.

نذكر في هذا المقام أول ما أوحي للرسول صلى الله عليه وسلم في مقام التبليغ والتوجيه الإلهي.

قال عز وجل: ﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ﴾[77].

- قال ابن عاشور أن تكون باء المصاحبة على أن يكون المجرور في موضع الحال إليك مصاحبا قراءتك بين ضمير (اقرأ) الثاني مقدما على عامله للاختصاص، أي اقرأ ما سيوحي إليك مصاحبا قراءتك اسم ربك)[78].

- يظهر جليا قوة هذه الباء في دلالتها على الاستعانة برب السموات والأرض رب العالمين الحي القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم (لقد كان هذا الوحي الإلهي يوجه النبي ﷺ إلى القراءة أولى خطوات طريق الدعوة إلى الله تعالى، وهي ليست مطلق قراءة، وإنما قراءة تستصحب وتلابس وتستحضر اسم الله الأعظم، فهي إذا قراءة تطمئن بها هذه النفس الهالعة الفزعة القالعة في ذلك الركن القصي من الغار اطمئنانا وتفزع به إلى الله تعالى، فيقوى القلب وتركن النفس وتنغمر الروح بفيض اليقين، فلا يداخلها ولا يصاحبها ولا يلابسها إلا اسمه العظيم"[79].

- نجد أيضا في موقف آخر وهو موقف الإنفاق في سبيل الله جاءت "الباء" في مقام الحض على الإنفاق في سبيل الله، وأن تارك ذلك هالك، كما في قوله تعالى، ﴿ وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا تُلۡقُواْ بِأَيۡدِيكُمۡ إِلَى ٱلتَّهۡلُكَةِۛ وَأَحۡسِنُوٓاْۛ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ﴾[80].

- "وفي الأمر بالإنفاق استثارة للقلوب، ودفع لها نحو الخير بالتقرب من الله تعالى وطاعته من خلال ماله... وقوله ﴿ وَلَا تُلۡقُواْ .. ﴾ نهي بليغ عن ترك النفقة في سبيله، من خلال النهي عن التسبب في إتلاف النفس بأي وجه من الوجوه، وفي التعبير القرآني من النهي بالإلقاء باليد دلالة على معنى العجز والضعف والاستسلام فهو فعل العاجز، وفي ذلك شحن لقوى المسلمين نحو الخير والفوز"[81].

أما فيما يخص الباء فقيل تحمل معنى السببية ﴿ وَلَا تُلۡقُواْ بِأَيۡدِيكُمۡ إِلَى ٱلتَّهۡلُكَةِۛ ﴾

- إما على حذف المفعول، والتقدير: (ولا تلقوا أنفسكم بأيديكم) ذكر ذلك الراغب (المفردات: 70/ ونقله الزمخشري مضعفا (الكشاف1: 119، والرازي، وأبو حيان (التفسير الكبير 5: 136. (وتفسير البحر المحيط2: 71) ونسبه المرادي إلى المبرد (الجني الداني، 52) ونقل الزركشي عن الجمهور أنها لا تزاد، وحذف المفعول اختصارا، ونقل في موضع آخر أن المعنى: لا تلقوا أنفسكم بسبب أيديكم (جامع البيان، 2، 205).

- فالإلقاء إلى التهلكة في الإنفاق لا يكون إلا بسبب من اليد، إذ هي أداته، إن المتتبع لفعل الإلقاء في القرآن الكريم نجده في الآية السابقة وفي قوله عز وجل: ﴿ تُلْقُونَ إِلَيْهِم بِٱلْمَوَدَّةِ ﴾ [82].

ولكن الملاحظ أننا لا نجد هذه الباء في قوله مثلا: ﴿ وَأَلْقَىٰ فِي ٱلْأَرْضِ رَوَٰسِيَ أَن تَمِيدَ بِكُمْ ﴾ [83].

- إن هناك في الآية الربانية تناسقا في المشاهد المعجزة أو تناسقا صوتيا لا نجده لو جاءت العبارة القرآنية، (وألقى في الأرض برواس)، وهو وجه لا يتأتى في كلام فصحاء البشر، فكيف يتصور تأتيه في كلام الله المعجز[84].

مثال آخر الترغيب في الإيمان:

- من أسرار الباء الربانية ورودها في موقف من مواقف الإيمان بالله والترغيب فيه، ونلاحظ هنا في الآية القرآنية الجليلة كيفية مجيء حروف تنبئ عن دلالات لا نجدها في غيرها، وقال عز وجل: ﴿ فَإِنْ ءَامَنُواْ بِمِثْلِ مَآ ءَامَنتُم بِهِۦ فَقَدِ ٱهْتَدَواْ وَّإِن تَوَلَّوْاْ فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ ٱللَّهُ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ ﴾ [85].

- تدل الباء على معنى الملابسة، أي ملابسة الإيمان بالمشركين، مثل ملابسة المؤمنين به، وهكذا فالتصاق الإيمان بصاحبه أبعث على الخير وأهدى للصلاح وأدعى للفلاح وقوله: ﴿ فَإِنْ ءَامَنُواْ بِمِثْلِ مَآ ءَامَنتُم بِهِۦ فَقَدِ ٱهْتَدَواْ ﴾ وهو حث على صفة الإيمان المماثل لإيمان المؤمنين حقا بهذه النبرة المرغبة وفي جملة الشرط والذي ربط الاهتداء بالإيمان، وجاءت إن لعدم توقع إيمان الكافرين، وهو من جانب آخر حث لهم على الإيمان وحفز لهم عليه...)[86]

نكشف سرا من أسرار الباء الربانية في الآية القرآنية الآتية:

في مقام المجازاة تشريعا: (مقام الحض على المجازاة بالعدل حال الاعتداء، وعدم الظلم حتى مع المشركين قال تعالى: ﴿ فَمَنِ ٱعْتَدَىٰ عَلَيْكُمْ فَٱعْتَدُوا۟ عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا ٱعْتَدَىٰ عَلَيْكُمْ ۚ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ وَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلْمُتَّقِينَ ﴾ [87].

- إن المتمعن في الآية الكريمة يتملكه إحساس مفعم بروح العدل المتمثل في الحض على مواجهة أعداء الله الذين أخرجوا المسلمين من ديارهم، فجعلت الاعتداء الثاني مقيدا بالمثل وأتت "الباء" لتحدث فضل معنى لن تجده بدونها، إذ هي للسبب، فالاعتداء يكون بسبب مماثل للاعتداء.

وسمي الاعتداء اعتداء تزهيدا للنفوس في طلبه.

- ولا يغفل ما في حرف (الفاء) من بيان لسرعة المجازاة وترتبها فلا تسامح ولا عفو في استيفاء الحدود بل نفرة رادعة للباطل، ونصرة الله وإعزاز للمسلمين.

قال عز وجل: ﴿ لِّلَّذِينَ أَحْسَنُوا۟ ٱلْحُسْنَىٰ وَزِيَادَةٌ ۖ وَلَا يَرْهَقُ وُجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلَا ذِلَّةٌ ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ ٱلْجَنَّةِ ۖ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾ [88].

قال تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَسَبُوا۟ ٱلسَّيِّـَٔاتِ جَزَآءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ۖ مَّا لَهُم مِّنَ ٱللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ ۖ كَأَنَّمَآ أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطَعًا مِّنَ ٱلَّيْلِ مُظْلِمًا ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ ٱلنَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾ [89].

- جاء الحديث في الآيات الكريمة عن أصالة الباء الموجودة في قوله عز وجل:

﴿ جَزَآءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا ﴾ على أساس ترجيح أن الباء ما بعدها هو الخبر، والتقدير: جزاء سيئة كائن بمثلها، وقد ذكره الفراء على أن (جزاء) مرفوع بـ "الباء" ونقله الطبري، وابن جني والرازي والعكبري، وغيرهم[90].

- والشيء الملفت للانتباه في هذه الآيات الحكيمة الموازنة الدقيقة، بين المحسنين والمكتسبين للسيئات، ويشكل نسق الآيتين على نمط بنائي خاص جرسا قويا عنيفا مؤثرا جدا، لا نجده إن لم يأت على هذا النحو، من حيث كثرة الحذف وما تحفل به الآيتان من ألوان التقابل البديع مذكورا ومفهوما.

4- تبيان أسرار "أن":

قال تعالى: ﴿ فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ﴾ يوسف 96.

تحدث درّاز عن الدور الخطير الذي تلعبه "أن" في الأحداث فلما تفيد توقع الحدث، وترقبه الشوق إليه مما يدفع إلى سرعة حدوثه.

فتأتي في هذا السياق أن مفيدة للبطء والتراخي والتمهل، فنحس بالمجاذبة بين دلالة الآيتين (أن، لما) إثارة للنفس والوجدان، وتوهّجا في الأسلوب، وأن هذا التأخير قد أشعل الشوق إلى تحقيق الحدث واستنفد طاقة النفس، فإذا ما وقع بعد بطء، كان تخففا من عبء نفسي كبير.

إن "أن" هنا بما أفادته من تمهل وتراخ، اقتضته رحلة البشير، زادت عاطفة الحب أوارا، وأثارت كوامن يعقوب وأشجانه، وجعلت انتظاره نارا[91].

وقد كان للكرماني والإسكافي رأي في ذلك فأثبتوا "أن" دالة على وقوع الجواب في الحال من غير تراخ، وهذا مؤداه إلى أن إلقاء القميص وقع مجيء البشير من غير بطء وتراخ، وكأن ارتداد البصر تكملة للجواب.

فلـ "أن" دلالتان متباينتان:

1- إحداهم: تصور التراخي والبطء والتمهل.

2- والأخرى: تصور السرعة والفورية في وقوع الجواب بدون تراخ ولا بطء.

- ولا يفسر مثل ذلك إلا في ضوء المشاعر المتزاحمة داخل القلب البشري وما يطويه من رغبات متباينة ورؤى متقابلة.

- رأي الرافعي في سر أن وما:

من الأئمة التي ذكرها مصطفى صادق الرافعي لإثبات دلالات الحروف ونذكر ما يلي:

قال عز وجل: ﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْ ﴾[92].

وقوله تعالى: ﴿ فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ﴾[93].

فإن النحاة يقولون: إن "ما" في الآية الأولى و"أن" في الثانية زائدتان، أي في الإعراب، فيظن من لا بصر له أنهما كذلك في النظم ويقيس عليه، مع أن في هذه الزيادة لونا من التصوير، لو هو حذف من الكلام لذهب بكثير من حسنه وروعته.

فإن المراد بالآية الأولى، تصوير لين النبي ﷺ لقومه، وإن في ذلك رحمة من الله، فجاء هذا "المد" في "ما" وصفا لفظيا يؤكد معنى اللين ويفخمه، وفوق ذلك فإن لهجة النطق به تشعر بانعطاف وعناية لا يبدأ هذا المعنى بأحسن منهما في بلاغة السياق[94].

نلاحظ بعد ذلك السر الخفي في حرف "الباء" في الآية الأولى والذي يدل دلالة قاطعة وقوية على قيمة الرحمة فيه (فيها رحمة من الله لنت لهم).

- اعتنى الرازي في التفسير الكبير عناية فائقة بتبيين الفرق بين أن الواردة قصة (لوط) في سورة العنكبوت الآية 33 ﴿ وَلَمَّآ أَن جَآءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيٓءَ بِهِمْ وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعًا وَقَالُواْ لَا تَخَفْ وَلَا تَحْزَنْ إِنَّا مُنَجُّوكَ وَأَهْلَكَ إِلَّا ٱمْرَأَتَكَ كَانَتْ مِنَ ٱلْغَٰبِرِينَ ﴾[95].

وعدم مجيء أن في قصة إبراهيم في ذات السورة (العنكبوت الآية 31) في قوله تعالى: (ولما جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى قالوا إنا مهلكو أهل هذه القرية إن أهلها كانوا ظالمين)[96].

فقال: "الواقع في وقت المجيء هناك قول الملائكة (إنا مهلكو) وهو لم يكن متصلا بمجيئهم لأنهم بشروا أولا ولبثوا، ثم قالوا: إنا مهلكو، وأيضا فالتأتي واللبث بعد المجيء، ثم الإخبار بالأملاك حسن، فإن من جاء ومعه خبر هائل يحسن منه أن لا يفاجئ به، والواقع هاهنا هو خوف لوط عليهم، والمؤمن حين ما يشعر بمضرة تصل بريئا من الجناية ينبغي أن يحزن ويخاف عليه من غير تأخير.

- إذ علم هذا فقوله هاهنا ﴿ وَلَمَّآ أَن جَآءَتْ رُسُلُنَا ﴾ يفيد الاتصال يعني: خاف حين المجيء، وفكرة الاتصال وعدمه هذه التي يستند عليها الرازي لعلها مقابل لفكرة التراخي وعدمه، وقد عقب الرازي بقولته المشهورة بأنه: "ما من حرف ولا حركة في القرآن إلا وفيه فائدة، ثم إن العقول البشرية تدرك بعضها ولا تصل إلى أكثرها، وما أوتي البشر من العلم إلا قليلا"[97].

قصة موسى عليه السلام:

وردت "أن" في قصة موسى عليه السلام وقد استصرخه يهودي "غوي" مبين على عدوله ليقتله، وذلك في قوله تعالى:

﴿ فَأَصْبَحَ فِى ٱلْمَدِينَةِ خَآئِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا ٱلَّذِى ٱسْتَنصَرَهُۥ بِٱلْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُۥ ۚ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰٓ إِنَّكَ لَغَوِىٌّ مُّبِينٌ ﴿١٨﴾ فَلَمَّآ أَنْ أَرَادَ أَن يَبْطِشَ بِٱلَّذِى هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا قَالَ يَٰمُوسَىٰٓ أَتُرِيدُ أَن تَقْتُلَنِى كَمَا قَتَلْتَ نَفْسًۢا بِٱلْأَمْسِ ۖ إِن تُرِيدُ إِلَّآ أَن تَكُونَ جَبَّارًا فِى ٱلْأَرْضِ وَمَا تُرِيدُ أَن تَكُونَ مِنَ ٱلْمُصْلِحِينَ ﴾[98].

أكد ابن الأثير على أصالة أن وإفادتها التراخي والبطء، ولم تكن مسارعة موسى عليه السلام إلى قتل الثاني كما كانت مسارعته إلى قتل الأول.

وتوحي العبارة القرآنية الجليلة بحدوث تريث ومهلة زمنية وصعوبة في الاسترسال في القراءة الصوتية للآية، وذلك لتوالي أن مرتين ويفصل بينهما الفعل أراد (أن أراد أن) فيها تريث في أن الأولى والثانية وهذه الدلالة الصوتية المبهرة العظيمة نستخلصها من الأداة أن، وكيفية تواجدها في السياق والمعنى الذي أضافته يعطي إشارات تنبيهية إلى الفكر البشري بحدوث أمر يتطلب مهلة، واستشعار توقف عن الفعل وكأن هناك جدار صد أو ممهلا.

- وعبرت "أن" في الموضع الآخر وهو قول المصري: ﴿ أَتُرِيدُ أَن تَقْتُلَنِي ﴾ وهو جواب لا يخلو من مخاتلة وذكاء، وهو تعبير عن المشاعر المتباينة: استثارة للقتل، وحث عليه من الغويّ، ويقظة موسى عليه السلام:[99] فلا ريب أن زمنا طويلا يستغرق أمثال هذه المشاعر، وكأن "أن" حوت زمنا قضاه موسى في التفكير ليأتيه جواب المصري في سرعة شديدة (والله أعلم).

5- تبيان أسرار ثم:

" ثم حرف عطف يقتضي ثلاثة أمور: التشريك في الحكم، والترتيب، والمهلة وفي كل منها خلاف على رأي ابن هشام"[100].

- يصور لنا القرآن الكريم مشاهد كثيرة في سرعة حدوث الحركة مثلما نلاحظ هنا بطء الحركة مع اكتشاف سر من أسرار الحروف ويتضح ذلك في قوله عز وجل: ﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِى يُرْسِلُ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَيَبْسُطُهُۥ فِى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ يَشَآءُ وَيَجْعَلُهُۥ كِسَفًا فَتَرَى ٱلْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَٰلِهِۦ ۖ فَإِذَآ أَصَابَ بِهِۦ مَن يَشَآءُ مِنْ عِبَادِهِۦٓ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ ﴾ [101].

- يعرض في القسم الأول وصول الماء الذي يستغرق هذه الفترات، ويبين في هذه المراحل: فالرياح تثور، فتثير السحب في السماء- كما يشاء الله- فيتراكم المطر من السماء، فيستبشر به من ينزل عليهم بعد أن كانوا يائسين[102].

وانظر كيف يعرض القسم الثاني بعد وصول الماء:

قال عز وجل: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَلَكَهُۥ يَنَٰبِيعَ فِى ٱلْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِۦ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُۥ حُطَٰمًا ﴾ [103].

- هكذا في تراخ بـ "ثم" وفي تمهل وبطء، فالماء ينزل فلا يختلط بالأرض، ولا بنبات الأرض، إنما يسلك ينابيع، ثم يخرج به زرعا... ثم يهيج فتراه مصفرا" وفي الوقت مهلة لتراه، ثم ﴿ يَجْعَلُهُۥ حُطَٰمًا ﴾ ﴿ يَجْعَلُهُۥ ﴾ وهناك ﴿ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا ﴾ أو ﴿ يَكُونُ حُطَٰمًا ﴾ كأنما يصبح

بنفسه، أو يكون بلا مصير ولا فاعل، وهنا جعله ﴿ يَجْعَلُهُۥ ﴾ ثم بقي على هذه الهيئة، وهناك ﴿ تَذْرُوهُ ٱلرِّيَٰحُ ﴾ فلا يبقى له أثر.[104]

إنه هنا في معرض بيان النعم الإلهية، فبطء عرضها، ولبث صورها وتملي مشاهدها أجدر بالموقف، ولهذا تستمتع بكل هذا الوقت الطويل.[105]

- يأتي طول بعض المشاهد مثيرا لاستغراق النفس فيما تشمل عليه وما تشير إليه، لتصل إلى الحقيقة الدينية الكبرى، حقيقة التوحيد فنذعن بعد معرفة وإدراك.

- نلاحظ استعمال "ثم" في سياق آخر من السياقات القرآنية المعجزة ونذكر بعض الآيات في عام العسرة، قال عز وجل: ﴿ لَّقَد تَّابَ ٱللَّهُ عَلَى ٱلنَّبِيِّ وَٱلْمُهَٰجِرِينَ وَٱلْأَنصَارِ ٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوهُ فِى سَاعَةِ ٱلْعُسْرَةِ مِنۢ بَعْدِ مَا كَادَ يَزِيغُ قُلُوبُ فَرِيقٍ مِّنْهُمْ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ ۚ إِنَّهُۥ بِهِمْ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴿١١٧﴾ وَعَلَى ٱلثَّلَٰثَةِ ٱلَّذِينَ خُلِّفُوا۟ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ ٱلْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوٓا۟ أَن لَّا مَلْجَأَ مِنَ ٱللَّهِ إِلَّآ إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوٓا۟ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴾[106].

وجاء القول بزيادة "ثم" في قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا۟ ﴾ لما اختلف في جواب "إذا".

- فالقائلون بالأصالة على أن "ثم" هي العاطفة، إما على أن الجواب محذوف وهو المعطوف عليه، وإنما اختلف في تقديره.

- فقدره الرضى: ألهمهم الإنابة.

- وقدره النيسابوري، تاب عليهم وعلل لحذفه لتقدم ذكره[107].

وفي قوله تعالى: ﴿ وَعَلَى ٱلثَّلَٰثَةِ ﴾ متعلق بما قبله، أي ولقد تاب الله على الثلاثة... وقوله تعالى: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتْ ﴾... مثل للحيرة في أمرهم كأنهم لا يجدون فيها إلا مكانا فيه قلق وجزع.... ﴿ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ ﴾ أي: "قلوبهم لا يسعها أنس ولا سرور لأنها خرجت من فرط الوحشة والغم".

وجواب "إذا" محذوف مدلول عليه بصدر الكلام كما قالوا، وتصادفنا هنا "ثم" في السياق الآتي ﴿ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ ﴾ العطف فيه على الجواب المقدر. و"ثم" تدل على التراخي الشديد لزمن الكرب واشتداد المكاره، وصعوبة الابتلاء ترقب اليسر بعد العسر، ومواجهة الأعداء حتى جاءهم الفرج، وانداحت التوبة[108].

- ويؤيد الواقع معنى التراخي فقد لبث الابتلاء 50 ليلة.

- ولابن يعيش تعليل لمعنى التراخي الكائن في "ثم": لما تراخى لفظها بكثرة حروفها تراخى معناها، لأن قوة اللفظ مؤذنة بقوة المعنى"[109].

وذكر البقاعي أن التعبير بـ "ثم" يمكن أن يكون إشارة إلى عظيم ما قاسوا من الأهوال وما ترقبوا إليه من مراتب الخوف[110].

وقال ابن عاشور إن "ثم" هنا للمهلة والتراخي الزمني وليست للتراخي الرتبي، لأن ما بعدها ليس أرفع مما قبلها بقرينة السياق[111].

بالإضافة إلى هذه الآراء في دقة استعمال ثم، فقد ورد رأي يثير العجب والإعجاب إذ يجمع بين المتناقضين وهو دلالة ثم عن المفاجأة والتراخي في وقت واحد.

هوامش البحث:

[1] خالك الجندي، شهد الكلمات في رحاب سورة الفاتحة، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، ص204

[2] الكهف: 45.

[3] محمد حسين علي الضعين، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر 1981، منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، ص241.

[4] البقرة: 266.

[5] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، دراسة تاريخية فنية مقارنة منشأة المعارف بالإسكندرية، ص380.

[6] البقرة: 264

[7] البقرة: 265.

[8] الفتح: 29

[9] محمد حسين علي الضعين، الصورة الفنية في المثل القرآني، ص242.

[10] الشمس: 13- 15.

[11] محيي الدين الدرويش، إعراب القرآن الكريم، ج8، ص328- 329.

[12] هيفاء عثمان عباس فدا، زيادة الحروف بين التأييد والمنع وأسرارها البلاغية، دار القاهرة، ط1، 2000، ص 557- 558.

[13] سورة ص: الآية 57

[14] فتحي أحمد عامر بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية/ ص307، 308.

[15] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، ص100.

[16] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 533.

[17] الانشقاق: 1- 6

[18] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 537.

[19] البقرة الآية 189.

[20] البقرة الآية 215.

[21] البقرة: 217

[22] البقرة: 219.

[23] البقرة: 219

[24] البقرة: 220.

[25] البقرة: 222.

[26] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة الحسيني، القاهرة، ج2، ص114.

[27] سورة الزمر: 71.

[28] سورة الزمر: 73.

[29] الزمخشري، الكشاف عن الحقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التنزيل، دار المعرفة، بيروت، ص 147.

[30] تفسير ابن عباس، ص 392.

[31] عمر السلامي، الإعجاز الفني في القرآن الكريم، ص 110

[32] سورة البقرة: 30

[33] سورة البقرة: 29.

[34] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، ص304.

[35] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، 305.

[36] البقرة: 34.

[37] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، ص306.

[38] البقرة: 40

[39] البقرة: 47

[40] البقرة: 49

[41] البقرة: 50

[42] البقرة:51

[43] البقرة: 53

[44] البقرة: 54

[45] البقرة: 55

[46] البقرة: 58

[47] البقرة: 60

[48] البقرة: 61

[49] البقرة: 63

[50] البقرة: 67

[51] البقرة: 72

[52] البقرة: 83

[53] البقرة: 84

[54] البقرة: 93

[55] فتحي أحمد عامر بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، ص 307

[56] عبد القادر حسين، البلاغة القيمة لآيات القرآن الكريم، دار غريب للطباعة والنشر (جزء عم) القاهرة 1998، ص20.

[57] النازعات: 13- 14.

[58] محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، دار سحنون، تونس، المجلد 15، ص 72.

[59] محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، دار سحنون، تونس، المجلد 15،ص 73.

[60] الانشقاق، 1- 8.

[61] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج2، 647.

[62] هيفاء عثمان عباس فدا، زادة الحروف بين التأييد والمنع، ص 535.

[63] هيفاء عثمان عباس فدا، زادة الحروف بين التأييد والمنع، ص 537- 538.

[64] نفس المرجع، ص 538.

[65] التكوير: 1- 14.

[66] محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، دار سحنون، تونس، المجلد 15، ج30، ص 140- 141.

[67] سيد قطب، في ظلال القرآن، المجلد6، الأجزاء: 30/25/ ص 37- 38.

[68] ق: 15- 16.

[69] الناس: 5.

[70] الأعراف: 20

[71] طه: 120.

[72] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 363- 365.

[73] ص: الآية 30- 33.

[74] المائدة: الآية 6.

[75] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 370.

[76] المرجع نفسه، ص 371- 372.

[77] العلق: الآية 1.

[78] الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج30، ص436.

[79] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين التأكيد و المنع، ص 387.

[80] القرة: الآية 195.

[81] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين التأكيد و المنع، ص 401.

[82] الممتحنة: الآية 1.

[83] النحل: الآية 15.

[84] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين التأكيد والمنع، ص 404.

[85] البقرة: الآية 137.

[86] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين التأكيد والمنع، ص 434- 436..

[87] البقرة: الآية 194.

[88] يونس: الآية 26.

[89] يونس: الآية27

[90] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 427.

[91] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 631.

[92] آل عمران: الآية 159.

[93] يوسف: الآية 96

[94] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين التأكيد والمنع، ص 350.

[95] العنكبوت: الآية 33

[96] العنكبوت: الآية 31.

[97] الفخر الرازي، التفسير الكبير، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث العربي بيروت، ص62.

[98] القصص: الآية 18- 19.

[99] عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 310.

[100] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت 1995، ج1، ص135.

[101] الروم: الآية 48.

[102] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، ص381.

[103] الزمر: الآية 21.

[104] فتحي أحمد عامر، بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ، ص381

[105] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت 1989، ص 111- 121.

[106] التوبة: الآية 117- 118.

[107] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين التأكيد و المنع، ص 737.

[108] هيفاء عثمان عباس فداء، زيادة الحروف بين المنع والتأكيد، ص 741- 749.

[109] ابن يعيش، شرح المفصل، تصحيح وتحقيق: جماعة من العلماء، ج8، ص96.

[110] البقاعي، نظم الدرر، ج9، ص40- 41.

[111] ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج11، ص53.

مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات العلمية

64، تعاونية الرشد القبة القديمة – الجزائر.

ها : 00.213.21.28.97.78 - 00.213.0550.54.83.05 فا : 021.28.36.48

البريد الالكتروني: markaz_bassira@yahoo.fr / markazbassira2009@hotmail.fr

الموقع الالكتروني: www.albassira.net

دفعا لعملية البحث على مستوى المركز والتواصل العلمي مع مختلف المؤسسات البحثية والباحثين، يفتح المركز فضاءه العلمي، أمام كل القدرات العلمية الجادة من خلال الاشتراك أو الكتابة في دورياته المتخصصة: دراسات اقتصادية، دراسات إستراتيجية، دراسات إسلامية ودراسات أدبية، ودراسات قانونية ودراسات اجتماعية ودراسات نفسية أو من خلال التواصل العلمي مع المركز .

- **تصدر الدوريات فصليا، أي أربع أعداد في السنة لكل دورية.**
- **الاشتراك السنوي للأفراد: 1000 دج لكل دورية، وخارج الوطن: 14 دولار. للمؤسسات في الجزائر: 1200دج و خارج الوطن: 15 دولار.**

قسيمة الاشتراك السنوي

دورية دراسات إسلامية ودراسات إستراتيجية ودراسات اقتصادية ودراسات قانونية ودراسات أدبية ودراسات اجتماعية

تصدر أربع مرات في السنة

الاسم واللقب أو المؤسسة.....

العنوان.....

الاشتراك في الدوريات:

- ☐ دراســـات أدبيــة
- ☐ دراســـات إستراتيجية
- ☐ دراســـات إسلامية
- ☐ دراســـات قانونية
- ☐ دراسات اقتصادية
- ☐ دراسات اجتماعية
- ☐ دراســـات نفسية

يُرسل الاشتراك إلى رقم الحساب الجاري : مؤسسة دار الخلدونية : Ccp 7625589 clé 81

ملاحظة : ترسل قسيمة الاشتراك وصورة الحوالة البريدية يمكن تسديد المباشر **والاستلام** المباشر على مستوى المركز.

تكاليف البريد مقدرة ضمن سعر المجلة