المجلـــــة العربيـة مـــداد

mdad

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

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

رئيس التحرير

أ.د/ هـــــدى عطية عبد الغفار

مدير التحرير

حســـام شعبان عبدالشافي

المجلد الرابع - العدد الثامن **يناير** (٢٠٢٠)

المجلة العربية مداد

الصادرة عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

www.aiesa.org

الترقيم الدولي الموحد للطباعة : ISSN: 2537-0847

الترقيم الدولي الموحد الالكتروني : eISSN : 2537-0898

موقع المجلة : **http://mdad.journals.ekb.eg**

معرف الوثيقة الرقمي : DOI : 10.12816/mdad.2020.

معامل تأثير عربي : ١.٠٩٥

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

يتم النشر الالكتروني على المنصات الآتية

طبعت بمطابع دار المعارف – القاهرة

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

سورة النساء : الأية (١١٣)

هيئـــــة التحـــــرير

أ.د/ هدى عطية عبدالغفار	رئيساً للتحرير
أ/ حسام شعبان عبدالشافي	مديراً للتحرير
د. محمد عبد الباسط عيد	عضو
د. أحمد عبد الحميد عمر النجار	عضو
د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر	عضو
د. بركات رياض محمدي	عضواً
الشاعر الصحفي / أحمد بشير العيلة	عضوا دوليا – ليبيا
الكاتب الروائي/ نجدي عبد الستار	عضوا دوليا – ليبيا
د/ فكري لطيف متولي	رئيس مجلس أمناء المؤسسة
أ/ شتوي مبارك القحطاني	الأمين العام للمؤسسة
أ/ نهى عبدالحميد عبدالعزيز	مدير المؤسسة

الهيئة الاستشارية العلمية

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

ميثاق اخلاقيات النشر :

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

١- مسؤولية الناشر:

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

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

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

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

٢- مسؤولية المحكم (المراجع) :

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

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

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

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

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

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

٣- مسؤولية المؤلف :

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

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

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

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

مؤلفي البحث: ينبغي حصر (عدد) مؤلفي البحث في أولئك المساهمين فقط بشكل كبير وواضح سواء من حيث التصميم، التنفيذ، مع ضرورة تحديد المؤلف المسؤول عن البحث وهو الذي يؤدي

دوراً كبيراً في إعداد البحث والتخطيط له، أما بقية المؤلفين يُذكرون أيضاً في البحث على أنّهم مساهمون فيه فعلا، ويجب أن يتأكد المؤلف الأصلي للبحث من وجود الأسماء والمعلومات الخاصة بجميع المؤلفين، وعدم إدراج أسماء أخرى لغير المؤلفين للبحث ؛ كما يجب أن يطّلع المؤلفون جميعا على البحثة جيدا، وأن يتفقوا صراحة على ما ورد في محتواها ونشرها بذلك الشكل المطلوب في قواعد النشر.

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

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

شـــــــروط النشـــــــــر :

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٣٥) صفحة ، متضمنة المستخلصين : العربي ، والإنجليزي على أن لا تتجاوز كلمات كل واحد منهما (٢٠٠) كلمة ، والمراجع.
- يلي المستخلصين : العربيَّ ، والإنجليزيَّ ، كلماتٌ مفتاحية (Key Words) لا تزيد على خمس كلمات (غير موجودة في عنوان البحث)، تعبر عن المجالات التي يتناولها البحث؛ لتستخدم في التكشيف.
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٣).
- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠). و تستخدم الأرقام العربية (١-٢-٣...Arabic) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.

- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- أسلوب التوثيق المعتمد في المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية، الإصدار السادس.
- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- رسوم التحكيم والنشر (١٥٠ دولار) . وللمصريين في الجامعات والمؤسسات داخل مصر (١١٠٠ جنيه).
- يحق للباحث استلام نسخة ورقية من العدد ، وعند طلب نسخ أخرى أو مستلات اضافية للبحث أو ارساله بريدياً يتم تسديد تكلفتهم مع رسوم النشر.
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال بريد المجلة الإلكتروني أو موقعها:

search.aiesa@gmail.com

http://mdad.journals.ekb.eg

محتويات العـدد	
افتتاحية العدد	-
الإنتلجنسيا وأزمة الهوية "رؤية مغايرة لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح في ضوء الدراسات البينية" **د/ مريم محمود محمد الحسيني** **Doi: 10.12816/ MDAD.2020.68689**	١ – ٤٨
التمثيل السردي للشخصية العصابية " بياض ساخن " وسنوات التيه" نموذجا **فايزة محمد سعد** **Doi: 10.12816/MDAD.2020.68690**	٤٩ – ٨٢
ملامح الإبداع الأدبي في مرثية أبي تمام العَينيَّة لمحمد بن حُمَيْد الطُّوسي - عرض وتحليل أدبي **د.سفير بن خلف بن متعب القثامي** **Doi: 10.12816/MDAD.2020.68691**	٨٣ – ١١٦
تكرار الأدوات النحوية وأثره على الوظيفة والمعنى **د. سميرة محمد إدريس بن عمور** **Doi: 10.12816/MDAD.2020.68692**	١١٧ – ١٣٦
"إن" الشرطية دراسة دلالية تطبيقية على القرآن الكريم **د/ صادق المنبري - د/ توفيق عبده سعيد محمد الكناني** **Doi: 10.12816/MDAD.2020.68693**	١٣٧ – ١٥٧

افتتاحية العدد:

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به هذا العدد هو احراز المجلة لمعامل تأثير عربي ١.٠٩٥ لسنة ٢٠١٩ ، وتم بفضل الله وعونه رعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري للمجلة مع إصدار العدد الثامن وكذلك الأهداف التي تسعى هذه المجلة جاهدة لتحقيقها، والميادين التي تبتغي كشف معالمها واكتناه مجاهلها. فالمجلة تنذر دفتيها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

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

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

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

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

هيئة التحرير

الإنتلجنسيا وأزمة الهوية "رؤية مغايرة لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح في ضوء الدراسات البينية"

اعداد

د/ مريم محمود محمد الحسيني

Doi: 10.12816/mdad.2020.68689

الاستلام : ١٥/ ١٠ /٢٠١٩ القبول : ٢٥ / ١١ /٢٠١٩

المستخلص :

عُني الأدب عامة -بوصفه بؤرة الثقافة ورافدًا من أهم روافدها- والجنس الروائي خاصة- بما له من طابع ديالكتيكي- بالشحنة الأيديولوجية للنصوص الروائية الحاملة لفكرة الهوية، وتداعياتها الثقافية التي جسدها الروائيون في نظم دلالية قائمة على بناء التناقض بين الأيديولوجيات ، ومن خلال خطابات سياسية ثقافية بأصوات أفراد أو جماعات تتمتع بوعي إبستمولوجي وفكر حر قادر على طرح الرؤية والرؤية المغايرة لها. ونظرا لأن أبعاد أهداف البحث تتماس بشكل أساسي مع الأيديولوجية كبنية مركزية نشطة في جسد النص، تتداخل في علاقات شديدة التشابك مع الوحدات البنائية، قصد إنتاج البنية العميقة ؛ فإن البنائية في ثوبها المعاصر تعد منهجًا أوليًّا للبحث؛ باعتبارها ركيزة أساسية للنقد السوسيونصي sociotexual بعنايته بالداخل النصي بأدواته اللسانية وبنياته السردية بما تشتمل عليه من وحدات الخطاب.

وقد استوعبت رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أيديولوجيات مختلفة ومواقف متباينة للإنتلجنسيا العربية من أزمة الهوية وإشكالاتها وتعدد تمثلاتها بين طرفي الهوية المستلبة والمزدوجة ؛ بدءًا من العولمة في مرحلة الكولونيالية ، وحتى رؤية المثقف الشمولية للعالم في مرحلة ما بعد الكولونيالية. وقد تمثلت الرؤية الأيديولوجية في الرواية -كرؤية للعالم شاملة وثرة بمعطياتها الدلالية - من خلال شبكة من الدوال السيميولوجية نسجتها بعناية الشخصية الروائية المتحركة عبر حشد من الدوال اللغوية ثرة المدلولات، والمتصلة أركانها ببنيات السرد وآلياته.

الكلمات المفتاحية: النخبة المثقفة – الهوية – الأيديولوجيا- الشخصية الروائية – السوسيوبنائية.

Abstract

Literature, in general, has been the focus of culture and one of its most important branches. However, on a specific level, the

genre of narration with its dialytic nature has been concerned with the ideological charge of the narrative texts, representing the notion of identity and its cultural repercussions, which have been manifested both by narrators in the form of semantic structures, based on contradictory ideologies, and through cultural political speeches, made by individuals or groups of great epistemological awareness and liberal intellects, capable of presenting opposing visions.The dimensions of the research objectives being essentially consistent with the ideology as a central structure of the text are strongly integrated with the syntactic units producing deep structures. Constructivism, in its contemporary concept, is considered a primary research module, being an essential keystone in sociotextual criticism with its interest in intratextual linguistic tools and narration structures with the discourse units it includes.The novel " Season of Migration to the North" by Tayeb Salih, has displayed different ideologies and various approaches to the Arabic Intelligentsia, with regard to the issue of identity crisis and its representations, ranging from stolen identity to dual identity problems, and starting from globalization in the colonial period, up to the inclusive perspective of the intellectual, to the world of post-colonial period.The ideological viewpoint of the novel has been represented inclusive to the world and rich with linguistic functions. This is manifested through a network of semiotic references carefully created by the narrator across a range of semantically rich linguistic functions to narration structures and mechanisms.

Key words:Intelligentsia – identity – ideology – personal novelist - sociotexual

مقدمة :

عانت الهوية العربية بوصفها"نسقًا من المعايير يعرف بها الفرد والجماعة والمجتمع والثقافة" [١] من أزمات واستلابات وجودية ارتبطت أيما ارتباط بالنظم الثقافية في مجتمعاتنا العربية؛ فضلا على حركة التاريخ والبنى الاجتماعية والتجارب المعيشة.

وقد ارتبط النظام الثقافي العربي في تشكلاته عبر العصور بذهنية الجماعة التي هي حصيلة سجالات التاريخ العربي بكل ما يشتمل عليه من موروثات وعادات وتقاليد، كذا صور الحياة السياسية في مراحلها المختلفة؛ حيث" تتشكل هوية الجماعة عبر عملية تمثل مستمر لتاريخها، ومن ثم فإن عملية التحويل الثقافي واستحضار الماضي الجمعي، وتجارب النجاح والفشل للجماعة، وسلوك أبطالها النموذجي عوامل تسهم في عملية بناء الهوية الثقافية للجماعة"[٢].

وتحمل الذهنية الجماعية للمجتمعات أيديولوجيتها بوصف الأخيرة نسقًا فكريًّا له وشائجه من الوعي والمجتمع ، يتماس وجوانب الحياة السياسية والاجتماعية والدينية والفلسفية والقانونية والاقتصادية، ويتمظهر في شكل صراعي بين الطبقات أو الطوائف الاجتماعية أو النخب الفكرية.. يحرص إما على إبقاء الراهن ، أو تغييره في إطار رؤية استشرافية للمستقبل[٣]، وذلك بين مستويات من الوعي الكائن والوعي الممكن حسب تقسيم غولدمان Lucien Goldman .

وقد اضطلعت بحمل الرؤية الأيديولوجية في مختلف ميادين الثقافة نماذج نخبوية مثلت لصوت الإنتلجنسيا العربية ، باعتبارها – حسب منهايم Karl Mannheim- مؤهلة لوعي إيديولوجي شمولي، فهي"الفئة الاجتماعية الوحيدة التي تملك القدرة على التحرر من الشرط الاجتماعي،... فترتقي بالمعرفة من المستوى الذاتي

---

[١] أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٣، ص ٧

[٢] نفسه، ص٦٧

[٣] ينظر: عبد الله العروي،مفهوم الأيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢م، ص١٣-١١. وأيضا، تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، ص ١٣

إلى المستوى العلمي الموضوعي"[٤] ، فتحيط بجوانب الفكر، وتصفها كافة، وإن رشحت في النهاية أحدها.

وقد عني الأدب عامة -بوصفه بؤرة الثقافة ورافدًا من أهم روافدها- والجنس الروائي خاصة بما له من طابع ديالكتيكي(حسب وصف لوكاتش Goerge Lucas)[٥]- بالشحنة الأيديولوجية للنصوص الروائية الحاملة لفكرة الهوية، وتداعياتها الثقافية التي جسدها الروائيون في نظم دلالية قائمة على بناء التناقض بين الأيديولوجيات ، ومن خلال خطابات سياسية ثقافية بأصوات أفراد أو جماعات تتمتع بوعي إبستمولوجي وفكر حر قادر على طرح الرؤية والرؤية المغايرة لها.

ولا شك أن المعطى النظري لعلاقة الرواية بالأيديولوجيا قد تعاطته غير قليل من الدرسات الأدبية والنقدية الغربية والعربية؛ الأمر الذي يجعل سيرنا على نفس النهج من التنظير عبثًا وتكرارًا في غير محله؛ لذا سوف نكتفي بإبراز موقف الدراسة من المعطيات النظرية، فتحديد هدفها ومنهجيتها.

فبينما تتعدد المفاهيم لمصطلح "الأيديولوجيا" وتختلف تبعا لتقسيمات النقاد لها إلى أيديولوجيا سياسية واجتماعية ومعرفية[٦]؛ فإن هذه التقسيمات تبدو في مستويات تراكبية داخل البنية الروائية الواحدة، فبالرغم من أن" التمييز بين الإيديولوجيا ذات البعد السياسي، والإيديولوجيا باعتبارها رؤية للعالم؛ نجده عند بعض الباحثين يأخذ طابعا

---

[٤] جورج الطرابيشي، الماركسية والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١م، ص ١٩٥

[٥] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، نسخة طباعة وتوزيع المترجم، ١٩٨٧م.من ص:٨١- ٨٩

[٦] قسمت الأيديولوجيا ثلاثة أقسام؛ هي: الأدلوجة كنمط سياسي ، والأدلوجه كنمط اجتماعي، والأدلوجه كنمط معرفي،وذهب إلى أن الأدلوجة السياسية تختص بالمناظرات السياسية، ويغلب عليها الجانب النفعي البراغماتي، تتشكل في إطار هيئة صراعية مع غيرها من الأيديولوجيات ، ومثلها صراع الأحزاب أو الصراع بين الطبقات الاجتماعية أو حول المذاهب العقائدية. هذا في حين تبدو الأيديولوجية الاجتماعية ذات رؤية كونية شمولية للعالم ،فتقدم طرحا موضوعيا للأيديولوجيات المختلفة قصد تقديم رؤية مقارنة الهدف منها بلوغ المعرفة. أما الأيديولوجية المعرفية فهي أقرب إلى مجال العلم منها إلى الأدب ، فهي تبحث في المعرفة ذاتها كحقيقة علمية لا خلاف عليها. ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا ، ص٢٧-٧٧، كذلك: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا ، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى،١٩٩٠م، من ص:١٤-٢٥

واضحا بحيث يتم وضع الأيديولوجيا في جانب المصالح، والرؤية إلى العالم في جانب الرؤية الموضوعية" [٧] ؛ فإن مثل هذا التحديد الصارم والفصل القاطع لانراه في حيز الإبداع الأدبي، والروائي منه على وجه الخصوص؛ فقد يستوعب النص الروائي الفلسفتين معًا، حيث تولد الرؤية من رحم الأيديولوجيات -وإن تضاربت وتشابكت- فيكون موقف الكاتب أو -إن شئنا الدقة- رؤيته الروائية صوتًا داخل الرواية ينافح عنه ويرجحه ويحمل نهاية رؤيته للعالم.

ومن ثم نرى أن الأيديولوجيا في الرواية – حسب ماشيري Pierre Macherey[٨]- أو في إطار ما يسمى بالرواية الديالوجية بطابعها البلفوني(حسب باختين Mikhail Bakhtin)[٩] – مع اختلاف توجه الناقدين[١٠] ؛ ليست بالضرورة بمعزل عن أيديولوجيا الرواية برؤيتها الكونية وموقفها من المجتمع في إطار من الرواية المونولوجية ، أو قسما مستقلا عنها. فـ" الأيدلوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبر في النهاية بواسطته عن أيدلوجيته الخاصة، ولذلك نقول إن الرواية باعتبارها إيديولوجيا لا تكون إلا بواسطة ومن خلال الإيديولوجيا في الرواية" [١١] . وجدير بالذكر أن ارتباط النقد بالإبداع سوغ إمكانية تطبيق هذه القسمة على بعض الأعمال الغربية[١٢]؛ وحال دونها في الممارسة النقدية

---

[٧] حميد لحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا، ص ٢١، ٢٢

[٨]حميدلحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص:٢٥ نقلا عن:

Pierre Macherey:Pour une theorie de la production litteraire.1974.142-٣14

[٩] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧م ، ص٩٠

[١٠]حيث يذهب ماشيري إلى ظهور موقف الكاتب نهاية في حين يقول باختين بحياديته إزاء الطرح الأيديولوجي لأصوات الرواية. يراجع في هذا الصدد: حميد لحمداني، النقد الروئي والأيديولوجيا، ص٣٦

[١١] حميد لحمداني، النقد الروائي الأيديولوجيا، ص ٤٠

[١٢] تحدث بيير ماشري في كتابه " من أجل نظرية للإنتاج الأدبي" عن رؤية قلاديمير لينين لأعمال تولستوي وآرائه حول فكرة الانعكاس أو مفهوم المرآة مبرزا الأيديولوجيات المتعددة والمتناقضة في أعمال الكاتب الروسي تولستوي؛ حيث تأتي جامعة لأيديولوجيات الواقع. كتب لينين عن تولستوي عدة مقالات أهمها: تولستوي مرآة الثورة الروسية ١٩٠٨ م، فضلا على

للإبداع العربي؛ نظرا لطبيعة الإبداع ذاته الذي لا يميل كثيرًا للرؤى الموضوعية ذات الطابع الإبستمولوجي أو السوسيولوجي المطلق؛ فالتكوين النفسي والمعرفي للكاتب العربي - فضلاً على السياق، وطبيعة المتلقي-؛ يلزم الكاتب بمشروع فكري، خاصة إذا تعلق الأمر بإشكالية سياسية أو ثقافية أو مجتمعية أو عقدية.

وإن التفات الدراسة لخصوصية الشخصية العربية إبداعًا ونقدًا ، كان دافعًا لتتبع تمثلاتها على مستوى الإبداع، من خلال الوقوف على الصور الروائية لوعي الذات، ومستويات حضورها، وموقفها الأيديولوجي من الآخر، في مساءلة مكشوفة لفكرة الهوية إشكالياتها وتشكلاتها داخل النص الروائي ، وما إذا كانت خصوصية الفكرة تلقي بظلالها على مستوى البنية، فتتبنى موقفًا ضمنيًّا من المنجز المعرفي للآخر - على مستوى آليات التشكيل، وإجراءات الفن الروائي- يتوافق أو يتعارض مع أيدولوجيا الرواية؟ أم لا؟ بمعنى آخر هل ثمة ملامح لرواية عربية تتحرر من التبعية الغربية في إطار فكرة استعادة الهوية؟ وبالمقابل ، هل لتحلل الشخصية العربية وغيابها وذوبانها في الآخر آثاره في تمثل المعطى الغربي شكلاً وأسلوبًا ؟

ونظرا لأن أبعاد أهداف البحث تتماس بشكل أساسي مع الأيديولوجية كبنية مركزية نشطة في جسد النص، تتداخل في علاقات شديدة التشابك مع الوحدات البنائية؛ قصد إنتاج البنية العميقة(غريماس Julien Greimas) أو البنية الدالة (غولدمان Lucien Goldman)، أو التدلال؛ فإن البنائية في ثوبها المعاصر تعد منهجا أوليًّا للبحث؛ باعتبارها ركيزة أساسية للنقد السوسيونصي sociotexual بعنايته بالداخل النصي بأدواته اللسانية وبنياته السردية بما تشتمل عليه من وحدات الخطاب. ونظرًا لأن " النص الأدبي، على تميزه واستقلاله، يتكون أو ينهض ويبنى في مجال ثقافي هو نفسه – أي هذا المجال الثقافي – موجود في مجال اجتماعي. وإن ما هو داخل في النص هو- وفي معنى من معانيه- "خارج"، كما أن ما هو "خارج"هو أيضا- وفي معنى من معانيه- داخل"[١٣] ؛ فإنه ليس بالإمكان عزل النص عن خارجه، خاصة مع طبيعة

خمس مقالات أخرى جمعت في كتاب بعنوان" مقالات حول تولستوي". ينظر:حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص٢٥، نقلا عن

Pierre Macherey:Pour une theorie de la production litteraire.1974.142-143

وينظر أيضا: فلاديمير لينين،رسائل لينين في الأدب والفن، ترجمة: يوسف الحلاق، الجزء الأول، دمشق، ١٩٧٢م، ص:٢٠٦-٢٠٧

[١٣] حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة ١٩٨٥م، ص:٣٨

موضوع الدراسة – وهو الهوية العربية ورؤى الإنتلجنسيا المختلفة والمتضاربة حولها- حيث الاقتران اللصيق بالبنية الثقافية وربما المجتمعية؛ الأمر الذي ينبه بحدوث تركيب منهجي بين المنهجين البنيوي والنقد الجدلي في نطاق الدراسات السوسيوبنائية Social constructivism، التي كانت من قبيل التجريب الذي استلزمه طبيعة النقد العربي- فضلاً على الموضوع فيما نحن بصدده- وأشار إليه بعض النقاد العرب[١٤] . وإن النص الروائي القائم على الأيديولوجيا يستدعي - بما ينبني عليه من أنظمة فكرية مشفرة – وفقا لطبيعة الإبداع- توظيفًا لسيميولوجيا الدلالة عند بارث Roland Barthes تتبعًا للدلائل التي تشكل الرؤية في العمل الأدبي. وأرى أن الانفتاح المنهجي الذي تعتمده الدراسة بدءًا بالبنائية وانتهاءً بالسيميائية -والسيميائية التداولية تحديدًا -ما هو إلا دراسة لمستويات الخطاب وأنظمته، فـ "الخطاب البنيوي يمكن أن يغدو هو ذاته موضوعا للتفسير، حين يلاحظ الباحث السيميولوجي لغته من حيث هي(نظام ثانٍ) من الخطاب، يعمل بطريقة متباعدة عن لغة الموضوع التي هي (نظام أول)."[١٥]

وجدير بالذكر أن الدراسة بهذه المنهجية تسعى للبحث عن العلاقة الجدلية بين الداخل النصي والخارج (السياق الثقافي والاجتماعي) في انفتاح على شتى العلوم والمعارف التاريخية والسياسية، فضلاً على علم الاجتماع والأنثربولوجيا، وغيرها من العلوم التي تسهم في جلاء الدلالة؛ ومن ثم فهي تتبنى مشروعًا يتماس مع رؤية أصحاب الفلسفات الماركسية –من أمثال ماركس وبيلنسكي- بنظرتهم إلى الطبيعة المادية والتاريخية للأدب، ودوره في تغيير المجتمعات، وهي الرؤية التي تشكلت في مرحلة ما قبل الحداثة في إطار النقد الجدلي – عند لينين وبليخانوف- حيث فكرة الانعكاس المرآوي للمجتمع قيمه ومشكلاته[١٦]، وبرزت بشكل أكثر منهجية في دراسات علم اجتماع الرواية في عصر الحداثة وما بعدها؛ حيث نهجت تلك الدراسات درب النقد السوسيولوجي للرواية بتماسه مع قطبي النص، والبناء الاجتماعي- عند كل من لوكاتش Lucas وغولدمان Goldman -، فارتبطت الحركة النقدية بمنهج البنيوية التكوينية في عنايته بالعلاقة الجدلية بين بنية العمل الأدبي والبناء الفكري المحيط به تحديدًا لوظيفيته التي تتمثل فيما يحمله من رؤية كونية (رؤية العالم)، ثم اتسعت الرؤية في نقد ما بعد الحداثة، فظهرت الدراسات السوسيونصية التي نرى أن عنايتها بالجانب اللغوي- كما في

---

[١٤] ينظر، حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص٤٦-٤٨

[١٥] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م، ص:١٢٠

[١٦] للتفصيل، ينظر: تيري إيغلتون، الماركسية والنقد الأدبي (الأدب والتاريخ)، ترجمة: عبد النبي إصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٤٨، السنة ١٣، صيف ١٩٨٦م.

حوارية باختين Bakhtin وتركيبية زيما Pierre Zema,s- جعل منها حلقة ربط مناسبة بين منهجي الدراسة.

وننوه أننا لسنا سباقين في هذا النحو المنهجي، فثمة دراسات اعتمدت السوسيوبنائية منهجا للبحث[١٧] ، واللافت للنظر أن آليات التشكيل فيها جميعا تكاد تكون واحدة قائمة على المعطى اللغوي وصنوه السردي، مع الاشتغال على مكونات البنية وآليات التشكيل كافة أو العناية ببعضها أو أحدها، ومقاربة اختيارات الكاتب لموقفه أو رؤيته الروائية.

وإن اختيار الدراسة للبنائية منهجًا أساسيًا يفرض عليها – شأنها شأن غيرها من الدراسات القائمة على المنهج البنيوي –أن توجه عنايتها للأنظمة الكلية للعمل الأدبي، ولكننا نتساءل :هل لهذه الأنظمة بؤر محورية أو نواة للتشكيل تمثل بنية جاذبة لغيرها من البنيات الصغرى ؟ وهل للخطاطة التوزيعية للوحدات النبيوية في النص دلالة على مستوى الرؤية ؟ بمعنى أن وحدات البنية في نص روائي تنتظم بشكل معين لتأدية رؤية معينة أو دلالة مقصودة ..ولست أعني في ذلك اختلاف الآلية أو ما يندرج تحتها من صنوف وأنواع، بل العلاقات التي تربط بينها وبين ما يجاورها.

فضلاً على ذلك، وانطلاقًا من أن البنى الروائية في تجلياتها المختلفة على مستويي التمثيل والوصف من أنجع الوسائل لتشفير الرؤية الأيديولوجية في ثنايا النص الروائي، فإن اللغة المشحونة المكثفة تشتمل على كثير من المعاني الضمنية التي من شأنها أن تطرح الإيديولوجية الروائية في شحنة إبداعية تعلي من القيمة الفنية للنص من جهة، وتزود القارئ بمفاتيح النص من ناحية أخرى؛ فاللغة -كما قال بارث Barthes- ليست "وسيطًا طبيعيًا شفافًا، يستطيع القارئ من خلال إدراك حقيقة أو واقع صلب متحد...(وإنما) تولد معنى حين تشاء، وتدمر رقابة المدلول وإلحاحه القمعي على معنى واحد"[١٨].

الرؤية الأيديولوجية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال (رؤى النقاد- الرؤية المغايرة ؛ أبعاد التشكيل وسيرورة التحول)

يحفل نص رواية موسم الهجرة إلى الشمال -بوصفه نصًّا طليعيا- بالشفرات الدلالية التي تسمح بإعادة إنتاج النص وتعدديته بتعدد قرائه؛ ولعل في هذا ما يبرر الوفرة في الدراسات النقدية التي قامت عليها، ويسمح بالجديد الذي أسعى إليه في هذه الدراسة. فالنص خاضع لممارسات سيميائية من شأنها أن تبرز المعاني الضمنية؛ فلكي "نخترق سطح الحقيقة وصولاً إلى ما ورائها، هناك فيض متراكم من الصور، أو نوع

---

[١٧] حميدلحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص ٤٠

[١٨] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: ١٢٠

من التجسيم لإعطاء بعد ثالث"[١٩] . فضلاً على ذلك، فإن النص محرك للبحث – في حيز سيرورة التأويل-عن مقصدية المتكلم، بما يفتح أفق البحث على السيمياء التداولية؛ حيث العناية بـ"دور المقام أو السياق غير اللغوي في التواصل الإنساني.. ومن يشاركون في بيئة الحدث الزمانية والمكانية، كما يهتم بقدرة السامع في الكشف عن مقاصد المتكلم واستجابته لها، وما يستلزمه التواصل من معان مقامية"[٢٠].

١- رؤى النقاد (الأنا والآخر؛ الهوية العربية وفكرة المنتمي، إشكالية الصراع والمقاومة للآخر)

تعددت الدراسات التي تناولت الرواية بالتحليل في إطار فكرة الهوية وغيرها[٢١]، وعلى رأسها دراسة جورج الطرابيشي" شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية"، ودراسة أفنان القاسم"موسم الهجرة إلى الشمال أو وهم العلاقة شرق وغرب"، ودراسة خيري دومة"عدوى الرحيل، موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار"، ودراسة سيزا قاسم الحاملة لعنوان الرواية، وغيرها من الدراسات. وقد أثارت جميعها فكرة إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر، مستدعية فكر الاستشراق والتغريب والاستغراب، ومتلمسة البعد الأيديولوجي وقضية الهوية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال في بطل الرواية الأوحد ؛ حيث مصطفى سعيد هو العربي الثائر الذي وفد ديار الغرب غازيا منتقما لسنوات الاستعمار وويلاته التي ألحقها بأرضه- انطلاقًا من مقولته الشهيرة" إنني جئتكم غازيا"[٢٢]- مستخدما سلاح الجنس (كما في دراسة سيزا قاسم، ودراسة جورج الطرابيشي)، أو سلاح المعرفة والعلم (كما في دراسة أفنان القاسم ودراسة خيري دومة). فجاءت جميعها مدعمة لفكرة الأصولية (الأصل الشرقي في مقابل الدخيل الغربي). وجدير بالذكر أن القراءات التي استقرأت الرؤية الأيديولوجية في موسم الهجرة إلى الشمال قد

---

[١٩] تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٤٦

[٢٠] نفسه، ص ٤٦

[٢١] سيزا قاسم، موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة فصول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م، جورج الطرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٧م، ص: ١٤٢- ١٨٥. أفنان القاسم، موسم الهجرة إلى الشمال أو وهم العلاقة شرق وغرب، عملية نقد ونقض الرواية، الطبعة الأولى، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٤م. خيري دومة، عدوى الرحيل، موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار، دار أزمنة، ٢٠١٠م.

[٢٢] الطيب صالح، موسم الهجرة، ص٨٧

انطلقت من خارج النص إلى داخله، وليس العكس، فعولت عل خلفيات نظرية وطوعت معطيات النص لها، وارتكزت في ذلك على أبنية جزئية قطعتها عما يجاورها من وحدات.

٢- الرؤية المغايرة (الأنا والآخر؛ استلاب الهوية، الهوية الجمعية):

ولاشك أن رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح تستوعب أيديولوجيات مختلفة ومواقف متباينة للإنتلجنسيا العربية من أزمة الهوية وإشكالاتها وتعدد تمثلاتها بين طرفي الهوية المستلبة والمزدوجة ؛ ومن هنا فإنها كانت -وفق محددات مشروعي النظري- مصدر إغراء لي بما حملته من شفرات دلالية فتحت أفق التأويل على رؤى مغايرة، السبيل إليها النظر في الكيفية التي طرح بها النص الروائي أزمة الهوية وتحدياتها، وذلك في ضوء منهجية البحث الأساسية والقائمة على العلاقات بين الداخل النصي والخارج عنه من سياقات ثقافية تتماس مع دروب معرفية شتى ، فضلاً على دور القارئ في إعادة إنتاج النص وفك شفراته التأويلية.

٢-١ الهوية المستلبة، فكرتها، وآليات تشكيلها:

٢-١-١ فكرة الاستلاب:

خلافًا لما وقفت عليه القراءات النقدية المذكورة؛ أرى أن الكاتب يرسخ على مدار النص فكرة استلاب الهوية في شخص مصطفى سعيد بوصفه غير منتمٍ لأصوله العربية، فغربته غربة انتماء ليس مردها بحال من الأحوال هجرته إلى الغرب، بل تنكره لذاته، فالتفكك الذي طرح كاختيار نقيض للأصولية في عصر العولمة والانفتاح جسده الطيب في شخصية مصطفى سعيد. وقد برز انعدام الأصولية منذ البداية في كونه أرضا صالحة لغراس المستعمر أفكاره وسياساته الاستلابية " غرسوا في قلوب الناس بغضنا، نحن أبناء البلد، وحبهم هم المستعمرون الدخلاء...تأكد أنهم احتضنوا أراذل الناس، أراذل الناس هم الذين تبوأوا المراكز الضخمة أيام الإنجليز، كنا واثقين أن مصطفى سعيد سيكون له شأن يذكر"[٢٣].

لقد تمثل مصطفى سعيد في الرواية بطلاً مأزومًا في كنف ثقافة أصلية مهزومة وأخرى خارجية مهيمنة؛ مما "طرح الاستعداد للتغيير والحداثة بصيغ مختلفة..تضمنت التخلي عن جزء من الذات (أو التنكر للذات).. وأزمة هوية عميقة"[٢٤]، نلمح آثارها حينا في هدم روابط التبعية التي تشده إلى جماعته أو قوميته أو إلى الماضي الجمعي الذي يشكل بحد ذاته تاريخ الجماعة والمجتمع، وملء هذا الفراغ بالشعور بالفردية،

---

[٢٣] الطيب صالح، موسم الهجرة، ص٥٠

[٢٤] أمين المعلوف، الهويات القاتلة، قراءات في الانتماء والعولمة، ترجمة نبيل محسن، دار ورد للطباعة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الألي، ١٩٩٩م،ص: ٦٥

والنزعات السلبية، وهو ما عبر عنها البطل بمزيج من الإحساس باللامسؤولية وعدم الانتماء في رحلة اغترابه عن أرضه وتاريخه وثقافته" وضرب القطار في الصحراء، ففكرت قليلا في البلد الذي خلفته ورائي، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده وفي الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيري" [٢٥].

فالصورة تعبر عن حالة من حالات استلاب الهوية، تحدث عندما "تتعرض (الذات) إلى تأثير نظام من العمليات الخارجية التي تعمل على إحداث تغيرات عميقة في جوهرها"[٢٦]؛ الأمر الذي يجعلها تفقد الشعور بالاستمرارية الزمنية، والتمايز، والاستقلال، وتصبح أكثر استعدادًا لما يعرف بالتقمص الثقافي" ويكون حينما ينظر إلى معايير وقيم وسلوك جماعة أخرى بوصفها نموذجًا مرجعيًا له"[٢٧]، ففي هذا الحين تتعرض الهوية للتشويه والانكسار ، وقد تذوب الذات وتتلاشى في الآخر. وقد أتى هذا الانصهار والذوبان مجسدًا في زواج مصطفى سعيد من جين مورس- الذي كان بداية النهاية بالنسبة لفكرته -"مصطفى سعيد كان أول سوداني تزوج إنجليزية..فقد نزح من زمن، تزوج في إنجلترا، وتجنس بالجنسية الإنجليزية..قام بدور خطير في مؤامرات الإنجليز في السودان في أواخر الثلاثينيات"[٢٨].

جسدت علاقة مصطفى سعيد بـ**"جين مورس"**- باعتبارها **رمز الحضارة الغربية، والنموذج النموذجي للهوية** الذي يسعى البطل للالتحام به- لعملية التنميط التي يمارسها الغرب من ناحية، ولإشكالية مصطفى في قبوله لهذه العملية في ظل اتجاهه المباشر نحو العولمة من ناحية أخرى. فقد حملت أفعال جين على مستوى الحدث بعدًا دلاليًّا مهمًّا؛ فمثلت لعملية الإكراه السيكولوجي التي يمارسها المستعِمر على المستعمَر في إطار **عملية التطبيع** القسري التي من آلياتها الأساسية: التبخيس، والمكافأة، وهما محركا الحدث في علاقة جين بمصطفى سعيد.

٢-١-١-أ التبخيس:

إن التبخيس بوصفه " عملية تبدأ من النظرة الدونية..عبر عملية تخريب القيم..أو من خلال تدمير عملية التقدير التي تضفيها الجماعة على فعاليتها وأنشطتها "(٢٩) مارستها جين بشكل إكراهي تعسفي منذ لقائها الأول بمصطفى سعيد " وقفت

---

[٢٥] الطيب صالح، موسم الهجرة: ص:٢٥

[٢٦] أليكس ميكشيللي، الهوية:١٤٧

[٢٧] أمين المعلوف، الهويات القاتلة: ص: ٦٥

[٢٨] الطيب صالح، موسم الهجرة، ص٥٢

[٢٩] أليكس ميكشيللي، الهوية:٨٦

قبالتي، ونظرت إلي بصلف وبرود..فتحت فمي لأتكلم، لكنها ذهبت"(٣٠)، وفي المرة الثانية، قالت لي جين مورس:"أنت بشع. لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك"(٣١)، "وذات يوم قالت: أنت ثور همجي لا يمل من الطراد"(٣٢). هذا ولم تقف محاولات جين لهدم الشعور بالقيمة في نفس مصطفى سعيد عند هذا الحد ، فقد عمدت إلى تصعيد حدة التوتر بترسيخ الشعور بالفشل والهزيمة والشلل في طاقة الفعل الاجتماعي، فبينما يستهلك مصطفى سعيد جل طاقاته في حرب ضروس، لا يسعها إلا أن تذقه مرارة الهزيمة والخذلان" لا تفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها. أقضي الليل ساهرا، أخوض المعركة بالقوس والسيف والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى"(٣٣). وإن أفعال"جين" ما هي إلا انعكاس لفكرة الهيمنة الغربية؛ فبالغرب" ثقافة مرجعية مشتركة تشكل الإطار العام للحركة الثقافية على وجه العموم، وهي ثقافة تمارس فعالية الاستلاب على الأفراد الذين يعيشون داخلها"(٣٤)، وأول خطوات هذا الاستلاب تعطيل وإيقاف الفعل التقدمي للآخر، والحد من ازدهاره بشتى وسائل العنف والإكراه"كانت الحرب تنتهي بهزيمتي دائما..ويتفجر في كيانها بركان من العنف، فتكسر كل ما تناله بيدها من أوان، وتمزق الكتب والأوراق، كان هذا أخطر سلاح عندها، كل معركة تنتهي بتمزيق كتاب أو بحث أضعت فيه أسابيع كاملة"(٣٥).

وعملية التبخيس ليس الهدف منها فحسب تدعيم الشعور بالهوية السلبية، بل دفع المستهدف إلى تمثل الأنماط السلوكية للجماعة الغربية (النموذج النموذجي)، وعلى رأسها العنف" قال لي أحد الرجال الذين جاءوا يفصلون بيننا، ..يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف"(٣٦)، فجين لا تفتأ تصدر إلى البطل هذا الإحساس من موقع عدم القدرة مزعزعة بذلك شعور الثقة بما اكتسبه من وسطه الثقافي المرجعي" قالت أنت يا حلوي لست من طينة الرجال الذين يقتلون. أحسستُ بالذلة والوحدة والضياع"(٣٧).

---

(٣٠) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص:٣٠

(٣١) نفسه، ص:٣٠

(٣٢) نفسه، ص:٣٣

(٣٣) نفسه، ص:٣٣

(٣٤) أليكس ميكشيللي، الهوية:١٣٦

(٣٥) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص:١٤٤

(٣٦) نفسه، ص: ١٤٥

(٣٧) نفسه، ص:١٤٣

٢-١-١-ب المكافأة:

مثلما اتبعت جين مورس أساليب التبخيس لخلخلة المشاعر البنائية لهوية الهدف المنشود استلابه، كذا استخدمت إستراتيجية المكافأة في سبيل هدم المرجعيات الثقافية، ووأد الشعور بالانتماء، وقطع الروابط الاجتماعية والشعورية التي تشد البطل إلى جماعته العربية؛ فما إغراءات جين لمصطفى سعيد، وتمنيتها إياه بنوالها وأخذها إلا تشجيعا له للتخلى عن كل ما يتصل بهويته الثقافية الأصلية من تاريخ أو لغة أو دين تحت هيمنة وضغط الآخر "تقدمت نحوها مرتعش الأطراف، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجود على الرف. قالت تعطيني إياها وتأخذني. لو طلبتْ حياتي في تلك اللحظة ثمنًا لقايضتها إياها. أشرت برأسي موافقًا. أخذتْ الزهرية وهشمتها على الأرض، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت: تعطيني هذا أيضا. حلقي جاف. أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ. لابد من جرعة ماء مثلجة. أشرت برأسي موافقًا. أخذتْ المخطوط القديم النادر ومزقته وملأتْ فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها. كأنها مضغت كبدي، ولكنني لا أبالي. أشارتْ إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة. أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي، قالت تعطيني هذه ثم تأخذني. ترددت برهة ولكنني نظرت إليها متحفزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر، وشفتاها مثل فاكهة محرمة لابد من أكلها. وهززت رأسي موافقا، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة، ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها، فانعكست ألسنة النار على وجهها. هذه المرأة هي طلبتي وسألاحقها حتى الجحيم"(٣٨).

ويتضح من النص السابق أن إشكالية مصطفى سعيد لم تكن فحسب هويته السلبية المأزومة، وإنما في تصرفه حيالها، فقد كان" مستعدًا لقبول كل شيء وابتلاع كل شيء (من الآخر الغربي) دون تمييز إلى درجة ألا يعرف من هو، ولا إلى أين يذهب، ولا إلى أين يذهب العالم"(٣٩). في نفس الوقت تأتي الهوية الثقافية العربية مطموسة المعالم في عالم مصطفى سعيد الغربي، فإذا كانت اللغة - من بين كل العناصر التي تحدد ثقافة وهوية ما- محور الهوية الثقافية ؛ فإن اللغة الإنجليزية تتصدر المشهد في كل ما يتعلق بحياة مصطفى سعيد في الغرب، بل إنها سمة مائزة له في أول خروج عن دياره، ففي رحلته الأولى متوجها إلى القاهرة يعقب على الحديث الدائر بالإنجليزية بينه وبين رجل في مسوح" قال لي جملة لم أحفل لها كثيرا وقتذاك. وأضاءت وجهه ابتسامة كبيرة

---

(٣٨) نفسه، ص:١٤١

(٣٩) أمين المعلوف، الهويات القاتلة: ص: ٦٥

وأردف: إنك تتحدث الإنجليزية بطلاقة مذهلة"(٤٠)، وعلى الرغم من الكم الهائل من الكتب التي عثر عليها الراوي بالغرفة الإنجليزية الطراز بمنزل مصطفى سعيد بعد اختفائه؛ إلا أنه "لا يوجد كتاب عربي واحد"(٤١).

ومن هنا، فإذا كان التطبيع "يولد- كما يقول بواربيه J.Poirier– ثقافة متناقضة ومشوهة تنطلق من معيارين متناقضين، هما: الثقافة الأهلية التي تمثل تراث الآباء والأجداد، ثم الثقافة الدخيلة التي تولد المعاصرة..(بما يؤدي إلى) ازدواجية في الهوية تعود إلى وجود نموذجين يتميزان بالأصالة"(٤٢). وقد كان مصطفى سعيد نموذجًا لهذا التشظي الثقافي، فبينما يعاني من هوية سلبية تجاه أصوله العربية دفعته للتنكر لذاته؛ فإنه منجذب صوب هوية نموذجية هي الهوية الغربية في إطار التقمص الثقافي.

٢-١-٢ آليات التشكيل ودورها في تأسيس الرؤية :

وإن ما شيده المؤلف بحرفية معمارية على مستوى البناء الداخلي للرواية يؤسس بعمق لتلك الرؤية؛ فقد تعددت الآليات وتشابكت في سبيل الكشف عن طبقات النص غير السطحية، واستخراج الدلالة الكامنة بينها، وهو ما سنرصده في الصفحات القادمة على مستوى البنى السردية في إفرادها وتراكبها داخل النص الروائي.

٢-١-٢-أ الشخصيات، وظيفية البناء، ونظرية الأدوار:

(أ-١) شخصية البطل(اللامنتمي):

جاء وصف الكاتب لشخصية" مصطفى سعيد" "وصفًا خلاقًا –حسب تصنيف جان ريكاردو- يشيد المعاني ذات الدلالات الرمزية"(٤٣)، فاسم الشخصية المركزية علامة لسانية قائمة بشكل أساس على فكرة المغالطة التي يتمثلها الكاتب كحيلة فنية تمويهية على مدار روايته، فمصطفى من الاصطفاء وهو الاختيار ولا يكون إلا لمزية، ذكرها الكاتب في قوله:" كان ابن الإنجليز المدلل"(٤٤)، " قال لي ناظر المدرسة: هذا البلد لا يتسع لذهنك.. فسهَّل لي فيما بعد السفر، والدخول مجانًا في مدرسة ثانوية في القاهرة، ومنحة دراسية من الحكومة، هذه حقيقة في حياتي"(٤٥) .أما سعيد فأكذوبة، وصف مدحوض برواية الشخصية ذاتها عن نفسها"وكنت باردًا كحقل جليد، لا يوجد في

---

(٤٠) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص:٢٦

(٤١) نفسه، ص:١٢٤

(٤٢) أليكس ميكشيللي، الهوية، ص:١٥٥

(٤٣) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية، "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ٢٠٠٣م، ص:٣٣٥

(٤٤) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص ٥٠

(٤٥) نفسه، ص ٢٤

العالم شيء يهزني"(٤٦)، وقالت مسز روبنسن" أنت يا مستر سعيد إنسان خالٍ تمامًا من المرح"(٤٧)، " في صدري إحساس بارد جامد، كان جوف صدري مصبوب بالصخر"(٤٨)، كذا مدحوض بالحياة التي عاشها والنهاية التي انتهى إليها، وذلك وفق ما ورد على لسان الراوي عنه" مسكين مصطفى سعيد، كان مفروضًا أن يكون له شأن بمقاييس المفتشين والمآمير، ولكنه لم يجد حتى قبرًا يريح جسده في هذا القطر الممتد مليون ميل مربع"(٤٩). وإن توزع البناء المزدوج لاسم" مصطفى سعيد" على طرفي الحقيقة والكذب بهذه الحيلة التمويهية إنما يرهص بفكرة الكاتب عن أنصاف الأشياء، الرؤية بعين واحدة، نصف الدائرة...التي نرى أن رؤيته الأيديولوجية مبنية بشكل أساس على تقويضها.

ولا شك أن وصف الكاتب لزاوية بعينها من زوايا بناء الشخصية إنما يأتي من أجل الوظيفة والدور الذي يسنده إليها، فالوصف وحدة إدماجية ووظيفة إرشادية – حسب بروب- يسهم بدوره في تحديد موقف الكاتب الأيديولوجي من الشخصية، ومن ثم زاوية الصراع الايديولوجي بينها وبين غيرها من الشخصيات، فإذا كانت الشخصية -بنائيًّا-" مورفيمًا فارغًا في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة"(٥٠)؛ فإنها نهاية وبعد تشكلها تضحى- في نظري- كقطعة (البازل) لها رسم وشكل وحجم وموضع لا تكتمل الصورة/ الرؤية إلا به، ومن هنا فإن ما يعول عليه الطيب صالح من الوصف التفصيلي لملامح الشخصية الجسمانية – وهي آلية يلتزمها الكاتب مع شخوصه كافة- ليس عبثًا، فالوصف الذي يقدمه الطيب أشبه ما يكون بوصف عالم بالأجناس البشرية ، فيماهي ويناقض بين شخصياته وسلالات بشرية بعينها(٥١) متجاوزًا في ذلك الدال اللساني إلى مدلولات

---

(٤٦) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م،ص٢٩٥، وكذلك: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة" دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص:٣٣٥

(٤٧) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص ٢٦

(٤٨) نفسه، ص ٢٧

(٤٩) نفسه، ص ٥١

(٥٠) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص٢١٣

(٥١) السلالة هي قسم كبير من نوع يحتل أصلا -منذ التشتت الأول للنوع البشري- إقليمًا جغرافيًا موحدًا كبيرًا. يلامس مواطن سلالات أخرى عبر دهاليز ضيقة من الأرض. وقد اكتسبت كل سلالة داخل إقليمها صفاتها الموروثة المميزة، بمظهرها الفيزيقي المتطور وخصائصها

الكلام التي ترتبط هنا أيما ارتباط بنص الثقافة وما يحتويه من فكر الهوية والهوية المزدوجة والمستلبة.

بالرغم من أن مصطفى أحد أبناء الخرطوم حسب ما ورد في وثيقته، فإن مجموع وصف الكاتب الذي يقدمه لمصطفى سعيد من الجبهة العريضة، والشعر الغزير الأشيب، والأنف الحاد، والفم الرخو، والعينين الناعستين، والذراعين القويتين مع الأصابع الطويلة الرشيقة!، فضلاً على أنه ليست له لحية، وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال(٥٢) ؛ يخالف بشكل كلي الصفات الجسمانية للأفارقة؛ "فلهم لحى متوسطة إلى خفيفة.أما الصفات الأخرى فهي الجبهة المكورة قليلا، والعيون الجاحظة، والأنف العريض، والشفاه المقلوبة، والفك البارز، والأسنان الضخمة"(٥٣).

وإذا كانت ملامح شخصية مصطفى سعيد قد غايرت ملامح الأفارقة؛ فإنها قد قاربت إلى حد بعيد الصفات العامة للسلالة القوقازية وهي السائدة في معظم أوربا، وبلاد البحر المتوسط –ومنها العرب-، حيث" الوجه العريض والأنف المدبب، والشفاه رقيقة عادة"(٥٤).

ولربما يبدو أمر الاختلاف والتشابه في صفات الشخصية لأول وهلة غير دال، لكن حالما يقترن بمجموع الدوال المتحركة على سطح النص يتضح المدلول، فـــــ" المدلول يتحدد بواسطة الوحدات المجاورة له...وقيمة وحدة ما هي ذات طبيعة علائقية"(٥٥) ، ومن هنا فإذا ما نظرنا إلى هذا الدال كعلامة سيميائية مدلولها عدم

الإحيائية غير المنظورة عن طريق القوى الانتخابية لكل أوجه البيئة، بما في ذلك قوة الثقافة، وبعد أن تميزت كل سلالة بصفاتها الخاصة بدأت في ملء مجالها الجغرافي، مقاومة غزو الآخرين. ولقد كان المظهر الطبيعي (الفيزيقي) -حتى ظهور علم الوراثة الحديث- هو الوسيلة الأولى لوصف السلالات..ثم تقدم الأنثربولوجيون خطوة أخرى واتخذوا من أساليب القياس والتحليل الإحصائي للصفات السلالية المنتشرة في عينات كبيرة من السكان، وقد لخصت هذه النتائج وأعطت أوصافا تفصيلية للسلالات المختلفة مع بعض التجاوزات. ينظر: كارلتون إس كون، إدوارد أ. هنت الابن، السلالات البشرية الحالية، ترجمة: محمد السيد غلاب، مؤسسة الأنجلو المصرية –القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٣١

(٥٢) ينظر: الطيب صالح، موسم الهجرة: ص ١١، ٦

(٥٣) كارلتون إس. كورن، إدوارد أ. هنت، السلالات البشرية الحالية، ص: ٣٤

(٥٤) نفسه، ص: ٣٢

(٥٥) سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٢، ص٢١.

الانتماء أو الغربة عن الأراضي السودانية لاحتجنا لتأكيد هذه الفرضية إلى النظر في المجال الدلالي للنص بأكمله، وإدراك العلاقات بين العلامات اللسانية وبعضها البعض " فالعلامة تشكل لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدها من طبيعة العلاقات بينها وبين سائر العلامات الأخرى" (٥٦). ويمثل تاريخ المولد(١٨٩٨) وتاريخ الوفاة (١٩٥٦) الخاص بالشخصية إشارتين كرونولوجيتين على قدر كبير من الأهمية في شبكة العلامات السيميائية المحددة للمجال الدلالي للشخصية، حيث يشير الأول إلى بداية الاستعمار البريطاني للأراضي السودانية ، في حين يشير الآخر إلى نهايته، بما يجعل حياة مصطفى سعيد في موازاة لفترة الاستعمار(٥٧)؛ الأمر الذي يثير محموعة من الأسئلة منها:هل كان مصطفى سعيد وجها آخر للمستعمر؟ وهل تشظيت هويته بمعايشته؟ هل نحن أمام قضية ازدواج أم استلاب للهوية؟ وما الخيوط الدلالية التي ينسجها الكاتب في سبيل الرؤية؟.

وبصدد الإجابة عن هذه الفرضيات يبرز **دور السرد** في تأكيد معنى النص وإضاءة جوانبه المختلفة، حيث" يتمثل هذا المعنى في التركيب الداخلي للنص، هذا التركيب الذي يتضح فيه التعليق المتراتب للأجزاء مع الكل"(٥٨). ففيما يتصل بمصطفى سعيد يؤكد الكاتب معنى غياب الهوية ، بالاشتغال على آليات السرد المختلفة، وأبرزها **الاسترجاع** لإضاءة سابق الشخصية " مات أبي قبل أن أولد ببضعة أشهر.. لم تكن لي أخوة، (أمي) شفتاها رقيقتان، وعلى وجهها شيء مثل القناع، لا أدري قناع كثيف، كأن وجهها صفحة بحر،..ليس له لون واحد بل ألوان متعددة، تظهر وتغيب وتتمازج. لم يكن لنا أهل.. كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق. لعلني كنت مخلوقًا غريبًا، أو لعل أمي كانت غريبة ، لا أدري...أحس إحساسًا دافئًا بأنني حر، بأنه ليس ثمة مخلوق أبًّا أو أمًّا، يربطني كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين"(٥٩) .

والاسترجاع وإن كان يبدو للوهلة الأولى خارجي بحسب إشارته الدلالية لماضي الشخصية، فإن تعالقه على المستوى الدلالي بزمن الحكاية الأصلي- من حيث كونه ممثلاً لبداية التكوين والتشكل للشخصية الروائية موضوع الرؤية- يخلق منه

---

(٥٦) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، تونس، الدار التونسية للنشر، الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦م ، ص٣٠.

(٥٧) مجدي شبيكة، السودان عبر القرون، دار الجيل- بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩١م، ٤: ٤٦١ ـ ٥٤٥.

(٥٨) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص:١٠٧

(٥٩) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص، ٢٣

استرجاعًا داخليا مثلي القصة (٦٠)؛ لكونه النقطة الزمنية الأولى للحكاية الرئيسة من جهة، ومجسدًا على المستوى الدلالي لأزمة الهوية وبعدها الأيديولوجي في النص من جهة أخرى.

فنظرًا لأن السرديات النصية لا تتعالق مع بعضها البعض على مستوى أفقي فحسب، بل على مستوى رأسي كذلك؛ تبدو الآلية السردية في علاقة اشتمال لغيرها من الآليات بالشكل الذي يجاوز مسألة التناسب والانسجام بين الدلالات على المستوى الكلي للعمل إلى توليد الدلالة على النطاق السردي الواحد أيضًا مما يعمق الوجهة الدلالية، ويكسبها مزيدًا من المصداقية؛ فإن **اللغة الواصفة** داخل بنية الاسترجاع أسهمت بمعطياتها اللغوية –إن على مستوى الألفاظ والتراكيب-،أو التخييلية في تأكيد فكرة الغياب المتسلطة على الهوية بشكل كبير، فتكرار لفظ الغربة على المستوى المعجمي، والمادة الحكائية المشكلة للحدث من موت الأب ، ونفي وجود أخوة، وتأكيد الانقطاع عن الأهل كلها دوال سيميولوجية تؤكد الانبتات عن الجذر التي أدتها بوضوح الصورة التمثيلية" ليس ثمة مخلوق يربطني كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين". وإذا كان الأصل في الرؤية الغياب، فالحضور مضطرب فوجه الأم متعدد ومتمازج الألوان، وربما غير حقيقي، فهو قناع كالبحر يخفي أسراره، وما عسى السر في ذلك إلا أن يكون للدلالة على عدم نقاء الأصل الذي يلقي بظلاله على انبتات الابن عن جذر يشد إليه. هذا ومن ناحية أخرى يستمر الوصف ليكسبه هوية مغايرة، تتضح فيما يرويه الراوي على لسان إحدى شخصياته" كان أبوه من العبابدة، القبيلة التي تعيش بين مصر والسودان، إنهم الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة عبد الله التعايشي، ثم بعد ذلك عملوا روادًا لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان. ويقال إن أمه كانت رقيقا من الجنوب من

---

(٦٠) يصنف جيرار جينيت الاسترجاعات إلى استرجاعات خارجية وأخرى داخلية، حيث الاسترجاع الخارجي هو الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى فلا توشك أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى؛ لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذا السالف. أما الاسترجاعات الداخلية فهي تلك الاسترجاعات التي يكون حقلها الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى.كذلك يصنف جينيت الاسترجاعات إلى استرجاعات غيرية القصة وأخرى مثلية القصة، فالأولى تتناول خطا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، بينما تتناول الاسترجاعات مثلية القصة العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، من ص ٣٠-٦٢.

قبائل الزاندي أو الباريا، الله أعلم. الناس الذين ليس لهم أصل هم الذين تبوأوا أعلى لمراتب أيام الإنجليز"(٦١).

يشتغل الكاتب في النص السابق على إشارات تتطلب **الإحالة على الوحدات الخارجية في إطار تحليل تداولي للخطاب؛** حيث تتصل الوحدات الإخبارية التي أوردها الكاتب بنص الثقافة الجامع بين مرسل النص ومستقبله. فالدوال اللغوية المتحركة في إطار السياق تاريخي لا يمكن الوقوف على مدلولها، وما يؤديه هذا المدلول من قيم إلا من خلال مساءلة الخبرات التاريخية والاجتماعية بحثا عما ورائها عبر القراءة الإسقاطية وفي إطار مستوى التلقي التداولي(٦٢). فالحدث الأدبي المنوط بالأب يحمل مرجعيات سوسيوثقافية وتاريخية تشير إلى فكرة العمالة للدول الأجنبية والولاء والتبعية للغرب (٦٣). هذا في حين يأتي التأكيد على غياب الأصل ونفي الهوية السودانية عن

---

(٦١) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٥١

(٦٢) المستوى التداولي من مستويات التلقي وظيفته الرئيسة إيصال رسالة أو عكس رسالة ، وهو في ذلك يرتبط بشعر المحاكاة أو النصوص المغلقة ذات الإشارات الصريحة والقصد المباشر ، ويقوم هذا المستوى على ضوابط ومرجعيات سسيوثقافية تاريخية واجتماعية وأدبية الغرض منها تحقيق الألفة بين المؤلف والقارئ . والقارئ هنا مقصود يقصد إليه الكاتب فهو أي فرد من الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع الثقافية لمؤلفه فتوجه إليها النص أول ما توجه باعتبارها ذاتًا قادرة على أن تعيد بناء تصورات القصد المباشر للنص والمؤلفة في إطار السياق العام : راجع :نعيم اليافي : الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات) - دار الأوائل للنشر والتوزيع – سوريا – دمشق ، الطبعة الأولى – ٢٠٠٠م - ص ٢٦- ص٣١.

(٦٣) سلاطين باشا ضابط نمساوي حكم دارفور في عهد الاستعمار المصري البريطاني للسودان عام ١٨٨٤م ، اعتقله الخليفة عبد الله التعايشي (عبد الله تورشين) زعيم الثورة المهدية في السودان(مدعي المهدية)، واستطاع سلاطين باشا الهرب سنة ١٨٩٥م بمساعدة ثلاثة من الزعماء المنقلبين على الخليفة المهدي، ففر إلى الجيش المصري، ثم عاد واسترد دنقلا وأم درمان بالأراضي السودانية، له كتاب بعنوان السيف والنار في السودان ترجمه عبد الله الطيب وآخرون إلى العربية.وتذكر المصادر التاريخية الجهود الذي بذلها عبد الله تورشين على صعيد السياستين الداخلية والخارجية، ثم نهايته على يد جيش السردار كيتشنر في موقعة أم دبيكرات، وقد تحدث كثير من المؤرخين عن بطولاته، فالمؤرخ الأمريكي ج. أز روجرز يشهد بأن المهدية أعظم مثال للبطولة والتفاني يمكن أن يوفره التاريخ. أيضا يصف تشرشل الخليفة ورجاله" بالشجعان الذين قاتلوا بشرف واستشهدوا بشرف". ينظر، مجدي شبيكة السودان عبر القرون، من ص: ٣٨١- ٣٨٧

الأم من خلال منظومة التصورات المتكونة بالعقل الجمعي عن الرق، كذا من خلال اللغة الوصفية الرامزة في قوله" شفتاها رقيقتان"(٦٤)، فالشفرة هنا تتحرك على سطح النص لتكشف باطنه، أو ما وراءه، و"ما هو أبعد من لفظه الحاضر"(٦٥)، فهي تؤكد عدم انحدارها عن السلالة الكونغرانية –الأفارقة والزنوج- التي تتميز بالشفاه الممتلئة المقلوبة، في حين تشير ضمنًا إلى انحدارها من الجنس القوقازي، حيث "الشفاه رقيقة عادة"(٦٦).

وإذا كانت تيمة الغزو في قول مصطفى سعيد" إنني قد جئتكم غازيا"(٦٧) هي دافع النقاد في تحليلهم لشخصية مصطفى سعيد بكونه ذلك العربي الثائر الذي عانى من ويلات الاستعمار فأتى بلاد الغرب منتقمًا كما أوضحنا سابقا(٦٨)؛ فإن النظرة المتأنية في طبيعة الغزو الذي يعنيه مصطفى سعيد ونتيجته تفصح عن رؤية دلالية مغايرة. فغزو مصطفى سعيد كان غزوًا معرفيًّا في ظل مرحلة العولمة، يحدوه فيه انبهاره بثقافة الغرب. وقد توزعت الإشارات السيميولوجية في الوحدة التاسعة (قبل الأخيرة) من الرواية لترجح هذه الرؤية، فغرفة مصطفى سعيد تمثل حياته؛رؤاه، وتوجهاته، وما كان يسعى إليه، أيضا النتيجة التي وصل إليها؛ فهي غرفة إنجليزية الطراز -"الغرفة المستطيلة المثلثة السقف، الخضرء النوافذ"(٦٩)، تفترشها الأبسطة الفارسية، وتتصدرها مدفأة إنجليزية، وتنعكس على مرآتها وجه الحضارة الغربية ممثلا في جين مورس (٧٠)- تشهد على رحلة مصطفى سعيد صوب المعرفة؛ فحيطان الغرفة الأربعة

---

(٦٤) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٢٣

(٦٥) ينظر ما ورد عن تصنيف تودروف للقراءات إلى قراءة إسقاطية وقراءة الشرح والقراءة الشاعرية، حيث تعنى الأخيرة بقراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني ، والنص هنا خلية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص ، ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص ، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر . راجع : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الرابعة - ١٩٩٨م ، ص ٧٧-٧٨.

(٦٦) كارلتون إس. كون، إدوارد أ. هنت، السلالات البشرية الحالية، ص:٣٢

(٦٧) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص٨٧

(٦٨) البحث، ص:٧

(٦٩) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ١٢٢

(٧٠) ينظر: الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ١٢٣

من الأرض حتى السقف رفوف رفوف كتب(٧١)، والمعرفة-هنا - غربية بحتة، فلا يوجد بين كل تلك الكتب كتاب واحد عربي (٧٢).

إننا أمام منظومة سيميولوجية ذات دوائر محورية، تتشابك دوالها وتتكامل لتفضي إلى مدلول واحد من شأنه تقريب زاوية من زوايا الصراع الأيديولوجي للخطاب السردي، فمصطفى سعيد غريب عن الأرض السودانية، وهو ما أكده الراوي على لسانه في أكثر من موضع، منها قوله:" البلد بلدي، وهو(مصطفى سعيد) – لا أنا- الغريب"(٧٣)- وغربته غربة انتماء، فهي البعد الثالث والمقصود من بعدي الغربة الظاهرين والمتمثلين في مغايرة البعد الجسماني للجنس السوداني، واضطراب الأصل وغيابه.

(أ-٢) الشخصيات النسائية الغربية:

تتحدد مدلولات **الشخصيات النسائية الغربية في عالم مصطفى سعيد** بوصفها رموزًا متحركة على سطح النص، الهدف منها- وفق بارث Barthe- اختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار(٧٤)، فبناء وطرائق تقديم شخصيات آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور من جهة، وشخصية جين مورس من جهة ثانية، ثم شخصية حسنة في مرحلة وسطى من حياة البطل من جهة ثالثة؛ قد حدد وظيفتها على مستوى الرؤية والدلالة.

فالشخصيات الثلاث الأول مرجعية ذات أبعاد تاريخية وحضارية ترتبط بنص الثقافة؛ ومن ثم – ووفقا للنظرة البنائية للشخصية الحكائية- فالوقوف على هويتها وبنائها الكلي مرتهن بالقارئ(٧٥) الذي يستطيع من خلال تتبع أبعادها إعادة إنتاج النص في ضوء تحقق شروط تداوليته.

(أ-٢-١) آن همند (التمازج الثقافي بين الحضارتين العربية والغربية قديمًا وحديثاً):

إن طريقة ظهور وتقديم **شخصية "آن همند"** على وحدتين منفصلتين في الحكي، بحيث ظهرت في الوحدة الأولى (الفصل الثاني من فصول الرواية) لوحة

---

(٧١) نفسه، ص ١٢٢

(٧٢) نفسه، ص ١٢٤

(٧٣) نفسه، ص ١٢

(٧٤) ينظر رولان بارث، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية،٢٠٠٢م، ص:٩٨،٩٩

(٧٥) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص ٥٠

غربية رسمت بريشة فنان في مرحلة ما بعد الكولونيالية ، فـــ" أبوها ضابط في سلاح المهندسين، وأمها من العوائل الثرية في ليفربول، تدرس اللغات الشرقية في أكسفورد..آن همند قضت طفولتها في مدرسة راهبات. عمتها زوجة نائب في البرلمان"(٧٦). والوصف هنا قد اضطلع بوظيفة إرشادية (وحدة إدماجية حسب بارث) تضرب بقوة في العمق الدلالي لنص الرواية ككل من ناحية، وتعكس صورة صراع النفسذهني للبطل في مرحلة اغترابه من ناحية أخرى؛ ف"آن" هي معادل فكري للغرب المتحضر بأفكاره ومساعيه الإيجابية للعرب، أو لنقل- على العموم – الوجه المشرق للغرب في مرحلة ما بعد الكولونيالية . هي امتداد للأفكار التحررية في السودان، وذلك بقرائن النص والسياق؛ فسلاح المهندسين في السودان هو أول مؤسسة عسكرية ومدنية تمت سودنتها، ومن ضباطها من شارك في الحرب العالمية الأولى والثانية، ومنهم من رفع علم الحرية يوم ميلاد السودان الحرة، فأصول "همند" من الأب تحمل جذوة المقاومة والحرية والاستقلال من أجل الحق الإنساني العربي عامة والسوداني خاصة، كذا فإن جذورها الممتدة إليها من الأم تذكي هذه الجذوة؛ فالأم من العوائل الثرية في ليفربول أقدم موطن للأفارقة السود المحررين، ولا نود أن نقول إن الأم ذات جذور إفريقية - وإن جاز الأمر على الصعيد الدلالي حيث يؤكد نص الرواية في أكثر من موضع على فكرة تلاقي الجذور في العمق الإنساني-؛ لأننا نكون بهذا قد اقتطعنا جزءًا من اللوحة وبنينا عليه أحكامًا، في حين أن اللوحة أركانها متكاملة؛ فالأبوان جسدا النزعة التحررية ببعدها الإنساني؛ كذا فإن تربية همند في مدرسة راهبات دعمت البعد الأخلاقي ذا الوشائج الدينية، بكل ما تقوم عليه الديانة المسيحية الحقة من مبادئ التسامح والمحبة والإخاء. فضلا على ماسبق ، تنبني اللوحة على ركن حقوقي تشريعي" فعمتها زوجة نائب في البرلمان" في إشارة إلى صوت الشعب أمام الحكومة؛ الأمر الذي يجعلنا نلح على أن "آن همند" فكرة ذهنية تجسد – في هذه اللوحة المعطاءة- الفكر الغربي غير السلطوي بدعائمه الإنسانية والأخلاقية والتشريعية.

هذا في حين تقدم آن همند في وحدة أخرى من وحدات الحكي (الفصل قبل الختامي) لوحة أخرى متكاملة الأركان كذلك، إلا أنها مختلفة زمنيًا ودلاليًّا عن نظيرتها الأولى، فقد عمد الطيب صالح إلى تشكيل شخصية "آن همند" بشكل يعكس التقاطع الثقافي والحضاري في مرحلة هامة من مراحل التاريخ العربي ، حيث تمازج العنصرين العجمي والعربي في العصر العباسي وبشكل خاص في زمن المأمون ، وهو ما يؤكده المقطع الحواري الدائر بين آن والبطل، حيث" قالت باللغة العربية: أنت جميل تجل عن الوصف، وأنا أحبك حبا يجل عن الوصف. قلت لها بعاطفة أخافتني حدتها:

(٧٦) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٠-٣١

أخيرا وجدتك يا سوسن..هل تتذكرين؟ قالت بعاطفة لا تقل عن عاطفتي حدة: كيف أنسى دارنا في الكرخ في بغداد على ضفة نهر دجلة أيام المأمون؟ أنا أيضا تقفيت أثرك عبر القرون، ولكنني كنت واثقة أننا سنلتقي"(٧٧).

وإذا تجاوزنا مستوى الدال الذي تتبعنا من خلاله شفرات النص وصولا إلى المدلول؛ حيث تتجاوز الشخصية حدودها التقنوية لتنفتح عبر فعل تأويلي على التدلال أو الرؤية، فإن اللوحتين متطابقتين من حيث الدلالة، وهما – في نفس الوقت- مكملتان لبعضهما البعض، تعكسان شكلين أو مرحلتين من مراحل الالتقاء العربي الغربي؛ تتمثل أولاهما في العصر العباسي الأول، وبشكل خاص في عهد المأمون، بينما الأخرى في العصر الحديث، وهما مرحلتان مجسدتان لعلاقة الأخذ والعطاء بين العالمين العربي والغربي، فاللوحتان نقطتان في دائرة الحضارة، إحداهما أسبق من الأخرى ، فلئن سلطت اللوحة الأولى الضوء على الجانب المشرق للحضارة الغربية في مساندتها للعرب في العصر الحديث؛ فقد عرضت اللوحة الأخرى للحضارة العربية في أزهى عصورها؛ حيث كانت منهلاً عذبًا لمختلف الثقافات الأجنبية الوافدة ، فضلاً على دورها الريادي في العطاء الذي جسده الكاتب في نص الرواية بأكثر من إشارة؛ أولها حديث "آن"إليه -بوصفها ممثلة للفكر الغربي- باللغة العربية ، وكونها على أرضه وفي ضيافته – كما ورد في النص السابق- ، كذا علاقة السيادة بين البطل ممثل الأصل العربي، وآن بأصولها غير العربية" ركعت وقبلت قدمي، وقالت: أنت مصطفى مولاي وسيدي، وأنا سوسن جاريتك. هكذا كل واحد منا اختار دوره في صمت، هي تمثل دور الجارية، وأنا أمثل دور السيد. حضّرت الحمام، ثم غسلتني بالماء الذي صبت فيه ماء الورد..لبستُ عباءة وعقالا، وتمددت أنا على السرير، فجاءت، ودلكت صدري وساقي ورقبتي وكتفي. قلت لها بصوت آمر: تعالي. فأجابتني بصوت خفيض: سمعا وطاعة يا مولاي. في غمرة السكر والجنون أخذتها فقبلت، لأن الذي قد كان بيننا كان منذ ألف عام"(٧٨). والنص- كغيره من نصوص الطيب صالح- يبوح بأكثر من كلماته، فتتحدد الدلالة بما يتضمنه من بلاغات سردية (غريماس) تتمثل في علاقة الرغبة التي تتضح من قوله" كانت (عكسي) تحن إلى مناخات إستوائية. وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت في عينيها رمزًا لكل هذا الحنين.وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع" (٧٩). وجدير بالذكر أن علاقة الرغبة تلك بين العاملين علاقة غير سلطوية، قوامها النُّسغ المشترك الذي سرت عصارته بينهم، فوحَّد بينهما في مرحلة هامة من مراحل التطور، وجمعهما

---

(٧٧) نفسه ، ص ١٢٦

(٧٨) نفسه ، ص ١٣٢

(٧٩) نفسه ، ص ١٢٨

على تاريخ واحد ضارب في عمق القدم، وهي ذات العلاقة القائمة على قبول الآخر التي جسدتها "آن" في صورتها الأخرى – مع تغاير مراكز القوى- بوصفها حاضرًا، وحملها الكاتب رؤيته استشرافًا، مع الأخذ في الاعتبار أن نقاط الدائرة عود على بدء.

(أ-٢-٢) شيلا غرينود (أيديولوجيا التغيير وتحولات النزعة العنصرية):

يأتي التشخيص لشخصية **شيلا غرينود** خلاقا كذلك؛ حيث يعمد الكاتب إلى تلبيس الشخصية بأخرى، هي المقصودة، على نحو تضحى معه أوصاف شخصية شيلا غرينود ذات شحنة دلالية عالية، فما هي إلا انعكاسات لصورة شخصية لها حضورها الداعم لرؤية الكاتب وتوجهه من شكل حضور الآخر إيجابًا وسلبًا على الشخصية العربية عامة والإفريقية خاصة. وإن استيعاب معطيات بناء الشخصية " يعكس كونها تنويعا ثقافيا يخبر عن العمق الحضاري لمجموعة بشرية ما" (٨٠)؛ فبتتبع مراحل ظهور شخصية شيلا غرينود في النص ندرك إشاريتها إلى تحولات النظرة العنصرية لوضعية العربي/ الإفريقي من قطب الحيوانية إلى الإنسانية، فقد قدّم الكاتب الشخصية في وحدتين منفصلتين ، جاءت الأولى منهما رامزة إلى الوضعية المجتمعية الغربية ذات النزعة الوحشية في المرحلة الكولونيالية؛ حيث استهلها بتحديد للوسط المادي للشخصية" خادمة في مطعم في سوهو"(٨١)، فإن تعيين المكان هنا ليس بعبث؛ فسوهو -كما وصفها الأديب كولن ولسن - مكان"لا يعرف معنى الطهارة..وفي كل مكان عصابات مراهقة من الشبان الأقوياء من سكان المنطقة، أو من المهاجرين الزنوج، يحملون في جيوبهم الخلفية أمواسًا حادة يستعملونها بسرعة خاطفة..إن منطقتنا بمجموعها كتلك المناطق التي يحلو للكتاب المحدثين أن يلونوها بجو مخيف من الشر المتأصل في عيون الناس فيها، قد يكون هذا حقيقة. ولكن المكان لا يؤمن بالخلق، ويكاد يخرج عن الإنسانية، بيد أنه ليس بالشرير" (٨٢). فالوحدة الدلالية الصغرى ممثلة في اللفظة/ اسم المدينة حققت انفتاحًا على أكوان دلالية من شأنها أن تعكس حالة ثقافية ركائزها العنف والهمجية والعنصرية التي ولدت بدورها مزيدا من السخط الناجم عن شيوع تجارة الرق وممارسة شتى صنوف الظلم الإنساني تجاه العبيد الأفارقة في فترة مزامنة للمرحلة الكولونيالية، وبشكل خاص في جنوب القارة الإفريقية. ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من كل هذا البؤس الذي عبر عنه الكاتب بإشاريته لتلك الضاحية؛ فإن ثمة حقيقة بيضاء

---

(٨٠) سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، الطبعة الأولى،١٩٩٤م، ص١٤٧

(٨١) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٤

(٨٢) كولن ولسن، ضياع في سوهو، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٩م، ص٢٣٤،٢٣٣

من ثنايا الصورة القاتمة، وهي أن المجتمع نهاية ليس بالشرير، وهي الفكرة الفلسفية التي تبناها كولن ولسن ، وعبر عنها الطيب صالح حينما استأنف الوصف لشيلا غرينود ناعتًا إياها بجميل الصفات النفسية متمثلة في ابتسامتها وبساطتها وحلاوة حديثها(٨٣) ، فضلا على كون" أهلها قرويون من ضواحي هُل"(٨٤)، وهو الإشارة التي تلعب دورها في تدعيم الموقف الفكري للكاتب إزاء العالم الغربي، فهو بإشاريته إلى" هُل" يفتح أفق المتلقي على وجه آخر إنساني للغرب، فتلك الضاحية هي موطن انبعاث حملة إلغاء الرق والعبودية في إطار الإصلاح الاجتماعي على يد "وليم ويلبارفورس" أحد ممثلي النزعة الدينية المحافظة (الإنجيلية الحقة)، والنزعات الإنسانية (٨٥)، الأمر الذي عين دلالة الشخصية من حيز نص الثقافة الجامع بين مرسل النص ومتلقيه، حيث أبرز توجهه الشعوري إزاءها بما يعهد إليها من صفات حسية ونفسية-تخاطب فكر القبول والرضا والاستملاح في نفس المتلقي، وتلقي بظلالها كذلك على الشخصية في إطار نموذجها العاملي المحدد بعلاقة الرغبة ، فهي تحمل آيات السلام والطمأنينة والاستبشار على ملامحها، ودعوات الحق على لسانها، والفطرة في باطنها.

ويأتي الظهور الآخر لشيلا غرينود في نهاية الحكي محددًا لموقفها بوصفها رمزًا للقوى الفكرية ذات النزعات الإنسانية في المجتمع الغربي من ناحية" كانت ذكية تؤمن بأن المستقبل للطبقة العاملة، وأنه سيجيء يوم تنعدم فيه الفروق، ويصير الناس كلهم أخوة"(٨٦)، ومحددًا كذلك - وعلى طرف مقابل- لمعارضة رموز السلطة الغربية (برمزية الأبوين) لهذه الحملات الفكرية، فما ورد على لسان "شيلا" من قولها" أمي ستجن، وأبي سيقتلني إذا علما أنني أحب عبدًا اسود"(٨٧)؛ يشير -بغير شك- لأعضاء البرلمان من أصحاب الفكر العنصري والمناهضين لإلغاء العبودية الذين تصدوا أكثر من مرة لمشروع ويليام ويلبرفوس لإلغاء الرق. ومن هنا نقول إن شخصية شيلا غرينود بوجهيها في الحكي تمثل للحقيقة في بساطتها وعمقها في آن واحد، فلا حقيقة راسخة بين البشر أقوى من الصلة الإنسانية التي تجمعهم في ربقتها، وإن كان العنف هو فعل

---

(٨٣) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٤

(٨٤) نفسه ، ص ٣٤

(٨٥) ينظر:

William Wilberforce and Aolishing theSlave Trad:How true Christian Amasing Grace' هذا المقال هو ملخص من values ended support of slavery, Movie: Lessons for Today's Politicians," Copyright Rusty Wright 2007 .

(٨٦) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ١٢٦

(٨٧) نفسه ، ص ١٢٦

التاريخ، والشر من آثاره؛ فإن" الشر سيموت ولن نعرفه. وأما الحقيقة فهي الطاقة الكامنة والمحرك العظيم الذي يقودنا نحو جامعة يكون العمل فيها هو اللعب، واللعب هو الحياة"(٨٨).

(أ-٢-٣) إيزابيلا سيمورا (النُّسغ المشترك):

يتبع الكاتب في رسمه لشخصية **إيزابيلا سيمورا** نفس المنهج الذي سار عليه في تقديمه لشخصيتي آن همند وشيلا غرينود؛ حيث يحيلنا على نص الثقافة عبر مجموعة من "الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي"(٨٩)، فهو يعمد إلى تشكيل تكوينات سيميولوجية من خلال مجموعة من الشفرات الخاصة، تمتح دلالتها من السياق الثقافي الذي يجعل من ارتباط العلامة بمدلول مباشر غير ذات قيمة حقيقية بقدر ما هو من الأهمية بمكان دورانها في مجال دلالي واحد، ومن ثم فإن عملية الاستدعاء لكل ما يتصل بهذا المجال من شأنها أن توضح تجليات المعنى الكامن خلف بنية النص السطحية، فالمعول هنا ليس ارتباطًا شرطيًّا بين دال ومدلول؛ وإنما" دور المقام أو السياق غير اللغوي في التواصل الإنساني..ومن يشاركون في الاتصال اللغوي، وبيئة الحدث الزمانية والمكانية، وقدرة السامع على الكشف عن مقاصد المتكلم واستجابته لها، وما يستلزمه التواصل من معان مقامية لا تستطيع النظريات الشكلية الكشف عنها أو تحليلها"(٩٠).

فإيزابيلا سيمورا تظهر في النص في وحدتين منفصلتين؛ الوحدة الأولى- متعينة بالفصل الثاني من فصول الرواية- وينتقل فيها الكاتب سرديا بين مرحلتين؛ هما: مرحلة الفتح العربي الإسلامي للأندلس، وسقوط الأندلس. والوحدة الأخرى- متعينة بالفصل قبل الأخير من الرواية- ويجسد فيها تقاطعات مرحلة ما قبل الفتح وما بعدها. وفي كل الحالات يتبع الكاتب آلية الأسهم المتحركة؛ فالوصول إلى الدلالة في كل مرحلة أشبه ما يكون بلعبة من ألعاب الكمبيوتر نجتاز فيها عدة مراحل لنصل إلى الجائزة التي نفتح لنا بابًا من أبواب الدلالة، يفضي بدوره إلى غيره، وهكذا حتى ننسج خيوط الشبكة الدلالية خيطًا خيطًا. ففي الظهور الأول لإيزابيلا سيمورا يحدد الكاتب للمتلقي المسار الدلالي مطلقًا جرس التنبيه أو إشارة البدء قائلاً إن لقاء البطل بإيزابيلا كان في ركن

---

(٨٨) كولن ولسن، ضياع في سوهو، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٩م، ص١٢٦

(٨٩) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢م، ص ٢٥٠

(٩٠) ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديد في البحث اللغوي المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٦م،٥٨،٥٧

الخطباء في حديقة هايد بارك(٩١)، لافتًا نظر المتلقي إلى أن ثمة دلالة خفية تتصاحب وذلك الركن الخفي الذي حدث فيه لقاؤهما؛ وذلك وفقًا للدلالة المعجمية للتركيب الإنجليزي. ومن جرس التنبيه هذا أو لنقل إشارة البدء في لعبة الوصول إلى المدلول تتحرك دوال نصية أخرى ؛ فالبطل وإيزابيلا يستمعان إلى "خطيب من جزر الهند الغربية يتحدث عن مشكلة الملونين"(٩٢)؛ فالعلامة هنا " كيانًا ثلاثيًا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية ضمن سيرورة مستمرة"(٩٣)، فهي من الناحية التركيبية تشير إلى التفرقة العنصرية والتمييز بين الأجناس البشرية، ومن الناحية الدلالية ينفتح المعنى على التمازج بين الأصول الأوربية والعربية الإفريقية؛ حيث إن جزر الهند الغربية اكتشفها الإسبان، وقطنتها سلالات أوربية بدءًا، ثم استوطنها أصحاب البشرة السمراء المنحدرون من أصول إفريقية(٩٤)؛ فكان المزيج (الإسبان- العرب) بانفتاحه تداوليًّا على قارئ مقصود ذي مخيلة وتاريخ جمعي؛ يستدعي حضورًا في ذهن القارئ لما كان من انصهار العنصرين الإسباني والعربي في مرحلة تاريخية مائزة، هي مرحلة الفتح العربي للأندلس. فالأيقونة/الرمز هنا في حالة توازٍ مع المدلول، فكأن جزر الهند الغربية في العصر الحديث بما تشهده من اختلاط للأصول الإسبانية والأوربية والعربية معادل موضوعي لما كان في العصور الوسطى من اشتراك الهويات بين العرب والإسبان؛ وذلك في تأكيد للسيرورة التاريخية وتأصيلا لفكرة الكاتب التي يتتبع شواهدها من الحديث إلى القديم، كما سبق وفعل في تقدمته لشخصية آن همند.

وبعد أن يضع الطيب في صدارة المشهد اللوحة الحديثة بإجمالها؛ ينسج من بطون التاريخ ظلالها، محركًا دواله بحنكة ومهارة؛ "سألتني (إيزابيلا): ما جنسك؟..قلت لها: أنا كعطيل.. عربي إفريقي"(٩٥)، فالدال هنا لاينفتح فحسب تركيبيا على شخصية عطيل أصوله العربية (مغربي)، بل هو متماس مع نقطتي البداية والنهاية من الخط الدلالي.

---

(٩١) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٦

(٩٢) نفسه، ص ٣٦

(٩٣) عبد القادر عواد، آليات التداولية في الخطاب، الخطاب الأدبي نموذجا، مجلة علامات، ج٤، مج١٩، شعبان ١٤٣٢ه- يولية ٢٠١١، ص ٤٧.

(٩٤) ينظر:

Tony Martin,Caribrean history:from pre-colonial origins to the present, International Journal of Humanities and Social Science · July 2014.

(٩٥) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٧

فمن حيث البداية ينفتح دلاليًّا على علاقة الحب والزواج بين عطيل وزوجته ديدمونة ذات الأصول الأوربية وما يعادلها في الفضاء النصي من علاقة الامتزاج بين العرب برمزية مصطفى سعيد والإسبان/ الأوربيين برمزية إيزابيلا سيمورا في مرحلة الفتح العربي للأندلس. ومن حيث النهاية فهو معين لحالة الفقد/سقوط الأندلس؛ فوصف عطيل لنفسه -وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة بعد خنقه لديدمونة- بقوله" رجل لم يعقل في حبه، ولكنه أسرف فيه،.. رجل رمى بيده (كهندي غبي جاهل) لؤلؤة أثمن من عشيرته كلها، رجل إذا انفعل درَّت عينه،وإن لم يكن الذرف دأبها دموعًا سراعًا كما تدر أجار العرب صمغها الشافي" (٩٦)؛ يتقاطع وإحساس العار والتفريط في نفس العربي (الأمير أبو عبد الله محمد الحادي عشر) عند تسليمه مفاتيح غرناطة الذي أودعته أمه في مقولتها الشهيرة إليه" ابك مثل النساء ملكًا لم تحافظ عليه كالرجال"(٩٧).

وهي المرحلة التي جسد أسبابها ودوافعها ونتائجها النموذج العاملي للشخصيات؛ فإن علاقة الرغبة بين العاملين (البطل وإيزابيلا) بصورة الشغف في نفس إيزابيلا لكل ما هو عربي الملامح، الطابع الإفريقي، الآثار العربية (النيل) التي نراها في قوله " لمعت عيناها، وصاحت في نشوة: نايل؟"، وبصورة حب الامتلاك في نفس مصطفى سعيد" استقرت عيناي فجأة على امرأة تشرئب بعنقها لرؤية الخطيب، فيرتفع ثوبها إلى ما فوق الركبتين، مظهرًا ساقين ملتفتين من البرونز، نعم هذه فريستي، وسرت إليها كالقارب يسير إلى الشلال" ؛ لها تداعياتها على مستوى الوظيفة؛ ففضلاً عما تحمله من قيم ثقافية؛ فإنها تحدد ملامح الجانب النفسي للشخصية بما يدعم التوجه الفكري العام للنص؛ فهي وإن أشارت في شق لترحاب أهل الأندلس بالفتح العربي واستقبالهم المسلمين استقبال الفاتحين(٩٨)، فإنها ومن جانب آخر أبرزت أن من أوائل أسباب فتح العرب للأندلس رغبتهم في نشر الإسلام في قطعة من أوربا ، وهي الرغبة التي برزت في قول مصطفى سعيد" وشممت رائحة جسدها، تلك الرائحة التي استقبلتني بها مسز

---

(٩٦) جبرا إبراهيم جبرا، المآسي الكبرى لوليم شكسبير (هاملت، الملك لير، عطيل، ماكبث)، مع دراسات نقدية، المؤسسة العربية، بيروت، الطبعة العربية الثانية، ٢٠٠٠م، ص ٦٠٢.

(٩٧) ينظر:عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة (٩٢- ٨٩٧هـ) (٧١١- ١٤٩٢م)، دار القلم، دمشق، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٠٨، ص٥٥١- ٥٥٤

(٩٨) نفسه، ص ٤٥، وينظر كذلك، السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة بقرطبة، دار المعارف، لبنان، ص٢٥

روبنسون على رصيف محطة القاهرة (رائحة أوربية)"(٩٩)، بل إنها كانت" ظمأ جنوبي تبدد في شعاب التاريخ في الشمال"(١٠٠).

ومن حيث النهاية، يعمد الكاتب من خلال نقلة سردية غير محسوسة إلى الانفتاح على كون دلالي مغايرة أبعاده ووظائفه بواسطة تيمة دلالية لها أبعادها المعرفية لدى مبدع النص ومتلقيه؛ الأمر الذي يفسح المجال لعملية التأويل التي تتخذ من السياق المعرفي والثقافي تكأة لها" فتأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها النص، بل يقتضي إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي، داخل ما يسمى كفاءة النص أو إنجازه" (١٠١)؛ ومن ثم فإن لفظة "مفتاح"، وتصاحبها مع معاني الضياع والألم في حيز مأساة (عربية إسلامية) في قوله" وأدرت مفتاح الباب بعد شهر من حمى الرغبة، وهي إلى جانبي أندلس خصب،.. ونحن في قمة المأساة صرخت بصوت ضعيف: "لا.لا". هذا لا يجديك نفعا الآن، لقد ضاعت اللحظة الأخيرة حين كان بوسعك الامتناع عن اتخاذ الخطوة الأولى"(١٠٢)؛ تخاطب الخلفية التاريخية للمتلقي العربي، وتتعداها في حيز سيرورة التأويل إلى رسم ملامح الحدث التي بدورها تميط اللثام عن النسق لسيميولوجي الذي ينتظم الدوال كافة. ودالة اللغة هنا ليس لها وظائف التنبيه والاستقبال فحسب ، وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة التمثل للنص وإفراز أثر معرفي في ذهن المتلقي(١٠٣)؛ حيث ترتبط بصورة تمثيلية تمتح دلالتها من التوضع السيكولوجي للعاملين طرفي العلاقة " وكنت أعلم أن الطريق القصير الذي سرناه معا إل غرفة النوم؛ كان بالنسبة إليها طريقا مضيئًا، يعبق بعبير التسامح والمحبة، وكان بالنسبة لي الخطوة الأخيرة قبل الوصول إلى قمة الأنانية"(١٠٤)؛ فالحدث ما هو إلا إشارة لما كان من قبول الأندلسيين وتيسيرهم الطريق للعرب المسلمين، وبالمقابل جرثومة التملك، وفعل التخلي من قبل العربي.

وقد حدد المنطلق الشعوري والرؤيوي الدور الوظيفي للشخصيتين الحكائيتين الذي تتوزع حسبه الأعمال الجزئية بين طرفي الصراع والنصر، حيث ترتبط وظيفة

---

(٩٩) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٦

(١٠٠) نفسه، ص ٤١

(١٠١) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٢م، ص ٢٦١

(١٠٢) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٤٢

(١٠٣) ينظر:جمال الدين الخضور، قمصان الزمن" فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي: دراسة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م، ص٧٢.

(١٠٤) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٤٢

الصراع بشكل الألم ومحاولة الرفض والتراجع لدى إيزابيلا في مقابل بداية العمل المضاد من طرف مصطفى سعيد "إنني أخذتك على حين غرة، وكان بوسعك أن تقولي"لا". أما الآن فقد جرفك تيار الأحداث، كما يجرف كل إنسان، ولم يعد في مقدورك فعل شيء"(١٠٥)، وذلك في إشارة واحدة الدلالة كذلك إلى قول نعم في مقدمات الفتح، ثم الشعور بالألم والخذلان لتصادم العرب عن نداءات المحبة التي بعثها الأندلسيون الى حكام العرب في حرب الاسترداد رغبة في استمرارية التمازج العربي الإسباني على أرض الأندلس، ورفضا لفكرة تسليم الأندلس إلى الرومان. هذا بينما تأتي وظيفة النصر في شكل فعل التحقق والوصول إلى موضوع الرغبة، وله هنا ظلال مختلفة لاختلاف أدوار الشخصيتين" وانفجرت ببكاء ممض محرق، واستسلمت انا إلى نوم متوتر محموم"(١٠٦).

وقد توزعت هذه الصورة - بتراكماتها الحجمية في العقل العربي ومخيلته- على مرحلتيها المتقاطعة فيهما الأبنية النصية والسياقات التاريخية -مرحلة الفقد/ السقوط بتداعياتها التاريخية والأثر الناجم عنها، وما يقابلها من صورة اللقاء/ الفتح، وذلك عبر"فروض دلالية تعتمد على اللغة، وعلى المعارف العامة المتعلقة بالعالم أو الإطار الذي يتم التعبير فيه"(١٠٧). ولعل تكنيك الاسترجاع في قوله:"ونحن في قمة الألم عبرت برأسي سحائب ذكريات بعيدة قديمة كبخار يصعد من بحيرة مالحة وسط الصحراء"(١٠٨) - بارتكازه إلى الإشارة التاريخية لموقعة وادي لكة، أولى المعارك التي خاضها المسلمون بقيادة طارق بن زياد في إسبانيا التي دارت بالقرب من بحيرة خاندا Janda ، وهي المعركة التي انتصر فيها المسلمون بقيادة طارق بن زياد انتصارًا ساحقًا؛ أدى إلى سقوط دولة القوط الغربيين؛ ومن ثم سقوط معظم أراضي شبه الجزيرة الأيبيرية تحت سيطرة الخلفاء الأمويين(١٠٩)- كان بمثابة النواة التي خصبت النص ومهدت الطريق إلى سبل المقارنة المانحة للنص معناه ودلالته.

أما عن الظهور الآخر لإيزابيلا سيمور فيصحبه تقدمة للنموذج الغربي مقارنة بالعربي؛ من شأنها أن تبرز رؤية البطل وتوجهه الأيديولوجي "قال إنها كانت زوجة لجراح ناجح،.....، تذهب إلى الكنيسة صباح كل أحد بانتظام،.....حين خطا زوجها إلى

---

(١٠٥) نفسه ، ص ٤٢

(١٠٦) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٤٢

(١٠٧) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٦٢

(١٠٨) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٤٢

(١٠٩) ينظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط الخلافة بقرطبة، ص ٧٨-٧٩

منصة الشهادة في المحكمة، تعلقت به الأبصار، كان رجلاً نبيل الملامح والخطو، رأسه الأشيب يكلله الوقار، وتجلس على سمته مهابة لا مراء فيها، كان رجلاً لو وُضِعتُ معه في ميزان؛ فإن كفته ترجح كفتي أضعاف أضعاف"(١١٠). فإن تتبع حركية الرمز (الزوج) ودلالته في هذه التقدمة، انطلاقًا من أن " الرمز المتحرك على سطح دالة اللغة ما هو إلا محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار"(١١١)؛ يبرز إشاريته إلى السلطة الحاكمة للأندلس قبل الفتح وبعد السقوط، وهم طبقة النبلاء من الأمراء القوط. وقد تحدد مدلول الإشارة بما صاحبها من وحدات دلالية تمثلت في الصفة الشرعية التي منحها الكاتب للمدلول من خلال وحدة معجمية متحددة الدلالة وهي كونه زوجًا، كذا الديانة المسيحية بوصفها الديانة الرسمية للإسبان قبل الفتح العربي وبعد حرب الاسترداد، فضلا على ذلك، جاءت اللغة الوصفية تمتح من المعين الملكي (نبل الملامح والخطو، الوقار، المهابة).

تحليل وتعقيب:

لا شك أن ما نجريه من مقاربات تداولية بين النص والسياق التاريخي في هذه الجزئية تشكل جانبًا هامًا من جوانب الرؤية عبر سيرورة التأويل المتجهة من داخل النص إلى خارجه حيث اعتبارات المقام والسياق وحالة مرسل النص وخلفية متلقيه. فإن الشخصيات الغربية الثلاث وظائفها وأدوارها وعواملها وتحركها في إطار حدث يخضع لمبدأ السببية والتتابع والاختيار (١١٢) ؛ قد جسدت في علاقتها بالبطل لزاويتين من زوايا الصراع الأيديولوجي في النص، وأصابت جانبًا من جوانب الرؤية، وهو ما سوف تتناوله الدراسة في الصفحات القادمة.

تحددت رؤية الكاتب والإشكالية الصراعية في النص من طريقة الإخبار عن الشخصية وزاوية الرؤية من قِبل البطل المتشذر؛ حيث بدت كل شخصية من الشخصيات الثلاث من خلال صوتين كل منهما يحمل لرؤية مناقضة للآخر، هذان الصوتان هما صوتا البطل المنقسم على ذاته عبر مرحلتين تاريخيتين هما:مرحلة العولمة، ومرحلة ما بعد العولمة؛ حيث يمثل الأولى مصطفى سعيد"باندفاعه وراء سراب أجنبي"(١١٣)، بينما يظهر الراوي في حيز الأخرى محاولا تحقيق المعادلة الصعبة، والمتمثلة في التأكيد على الهوية الجمعية والانتماء المشترك والصلات الممتدة بين الشرق والغرب.

---

(١١٠) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ١٢٧

(١١١) تشارلز تشادويك، الرمزية، ص٤٦

(١١٢) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٦

(١١٣) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص ٣٦

وقد حدد **شكل الخبر ومحتواه** ملامح رؤية الراوي وتوجهه الفكري والشعوري التي أودعها على لسانه في إخباره عن كل شخصية، فالشخصيات الثلاث وإن كانت تلتقي وتتشابك في مجال دلالي واحد - يختلط فيه المعطيان العربي والغربي، بما يجسد فكرة ازدواجية الهوية انطلاقا من اللبنة الأولى المؤسسة لمفهوم الهوية وهي الشعور بها (١١٤) - فقد انفرد كل منها بخصوصية الطرح لجانب مقصود يسوغ به الراوي/ الكاتب عملية الاتصال بين الشرق والغرب، ومن هنا **توزعت الرؤية على ثلاثة محاور؛ الأول** : موروثات الماضي كمنطلق أساس لتحديد الهوية العربية ليس في كينونتها فحسب، بل بقدرتها على تحديد النظرة إلى العالم" فالهوية تتشكل وتأخذ هيئتها بالاستناد إلى الماضي، ويشكل ذلك الماضي بحد ذاته تاريخ الجماعة والمجتمع..(حيث) يؤكد المجتمع هويته عبر التكامل الزمني، وبالتالي فإن وعي الذات يشتمل على وعي الماضي"(١١٥). وهو ما أبرزه الكاتب من خلال شخصية آن همند في بعدها التاريخي، حيث جاءت كرمز حضاري أكد فكرة السيادة العربية في نقطة أولى من نقاط التلاقي الثقافي بين الحضارتين العربية والغربية ؛ مع التأكيد على استمرارية الوجود العربي في بعد الشخصية المعاصر؛ حيث إن إلحاح الكاتب على تعيين اللغة العربية كلغة الخطاب الموجه من آن إلى البطل من قبيل التأكيد على حضور الهوية الثقافية العربية في أقوى مظاهرها في الحيز الثقافي الغربي"حيث إن من بين كل العناصر التي تحدد ثقافة وهوية ما.. تبقى اللغة من أهم العناصر تحديدًا للانتماء، وهي لا تقل أهمية عن الدين" (١١٦) .

والثاني: تجاوز الخبرات السلبية وتمثل الإيجابية في سبيل الوصول إلى الهوية الناضجة ومن شروطها معرفة الغير، بما يسهل عملية التكيف والمبادرة، وتحقيق الانسجام والتكامل مع الأنظمة المعرفية والثقافية المعطاة(١١٧)، وهو ما نبه عليه الكاتب في ثنايا روايته من ضرورة النظرة الموضوعية للوجود الاستعماري" فمجيئهم لم يكن مأساة كما نصور نحن، ولا نعمة كما يصورون هم"(١١٨)، ومن هنا كانت نظرة الراوي للأوربيين نافذة إلى الجوهر الإنساني بما يحفل به من معاني الخير، حيث لا يتوزع معه الإنسان بين قطبي شرق وغرب، وإنما ثمة معين واحد "إن الأوربيين، إذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تمامًا، يتزوجون، ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول،

---

(١١٤) ينظر: أليكس ميكشيللي،الهوية، ص:١٢

(١١٥) نفسه،ص:٦٧

(١١٦) أمين المعلوف، الهويات القاتلة، ص ١١٦

(١١٧) ينظر: أليكس ميكشيللي، الهوية، ص:١٣٠

(١١٨) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص:٥٦

ولهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون"(١١٩) . ومن هنا برزت شخصية شيلا غرينود كأيقونة فكرية رامزة إلى تيار غربي إيجابي استطاع أن يثبت حضوره. وفضلاً على كون الشخصية رمزًا للفكر الغربي المتحضر المتجاوز لظلمات الماضي والمتصدى لنزعات الفكر العنصري ؛ فإن قبول واستيعاب الكاتب لها كشكل من أشكال التطور الجمعي للفكر الإنساني؛ من شأنه أن يمد قنوات الاتصال بين العالمين (الجنوب والشمال) ليس لدوافع براغماتية بل على أسس من الحب" أريد أن يفيض الحب من قلبي فينبع ويثمر. ثمة آفاق كثيرة لابد أن تزار، ثمة ثمار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ، وصفحات بيضاء في سجل العمر سأكتب فيها جملا واضحة بخط جريء"(١٢٠).

أما **المحور الثالث** فيرتبط بفكرة الانتماء الجمعي في ارتباطها بمسيرة الحضارات وتاريخ الجماعات الإنسانية التي يدعمها في ذلك من غير شك ما قد يكون من تداخل الأصول التاريخية عبر عملية تلاقح الأجناس في مراحل التطور الهامة والممتدة زمنيا، الأمر الذي يدعم فكرة الهوية المشتركة الجمعية التي تعد "ضرورة من ضرورات التطور والاتصال وحقائق الحياة لاجتماعية وتاريخ تطور الجماعات والحضارات،...وهي سابقة في الوجود للهوية الفردية أو الأنا الفردية"(١٢١). وهو ما جسده الراوي في شخصية إيزابيلا سيمورا، فما كان من امتزاج الجنسين العربي والإسباني تكأة أصولية تدعم فكرة الجسر الذي يبغي الراوي مده من الجنوب إلى الشمال الذي جسده في الحوار الدائر بين إيزابيلا والبطل" هل تدري أن أمي إسبانية؟ هذا إذن يفسر كل شيء – يفسر كل شيء- يفسر لقاءنا صدفة، وتفاهمنا تلقائيا، كأننا تعرفنا منذ قرون. لابد أن جدي كان جنديا في جيش طارق بن زياد. ولابد أنه قابل جدتك وهي تجني العنب في إشبيلية. ولابد أنه أحبها من أول نظرة، وهي أيضا أحبته. وعاش معها فترة ثم تركها وذهب إلى أفريقيا، وأنت جئت من سلالته في إسبانيا"(١٢٢). هذا ولا يفتأ الراوي في إخباره عن شخصية إيزابيلا سيمورا التأكيد على تجاوز العرض/ الأنا الفردية والنظر إلى الأصل الواحد المشترك -بوصفه لحمة الهوية الجمعية وسداها - تماسا مع معاني المحبة والطيبة والتسامح" وأفحشت التخيل وهي تقول لي: الحياة مليئة بالألم ، لكن يجب علينا أن نتفاءل ونواجه الحياة بشجاعة"(١٢٣) ، "في الوجه طيبة

---

(١١٩) نفسه، ص: ٧

(١٢٠) نفسه، ص: ٩

(١٢١) أليكس ميكشيللي، الهوية، ص:١٠٥، ١٠٦

(١٢٢) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص: ٤١

(١٢٣) نفسه، ص: ٤٠

واضحة وتفاؤلا بالحياة"(١٢٤)، ".. الطريق القصير الذي سرناه معا إلى غرفة النوم كان بالنسبة لها طريقا مضيئا، يعبق بعبير التسامح والمحبة"(١٢٥).

ومن ثم تبرز أيديولوجية مصطفى سعيد بوصفه نموذجا لشخصية المثقف في المرحلة الكولونيالية، فهو حامل لرؤية أحادية هي مفرز لعملية التطبيع القسري التي تأتي على رأس السياسات الاستعمارية التي يمارسها المستعمِر على المستعمَر بهدف أساس"أن الهوية الغازية تطرح نفسها كنموذج للهوية المثالية"(١٢٦). وفي ضوء هذه الفرضية جاءت الشخصية متسقة مع الاتجاه نحو العولمة، تمارس أشكال الإكراه القسري على كل من يحمل جرثومة المرض- حسب وصفه-، فقد ورد هذا التعبير لصيقا بالشخصيات الثلاث -بوصفها ممثلة لمصادر الهوية العربية تاريخا (آن همند) ، أو أصولا تراثية(إيزابيلا)، أو توجها أيديولوجيا صوب القضايا العربية دفاعا عنها وإيمانا بها (شيلا غرينود)-؛ ففي قاعة المحكمة وعلى لسان أستاذ مصطفى سعيد بروفسيولر ماكسول فاستركين" قال لهم:إن آن همند وشيلا غرينود كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكل سبيل، وإنهما كانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد أم لم تقابلاه. هاتان الفتاتان لم يقتلهما مصطفى سعيد، ولكن قتلهما جرثوم مرض عضال أصابهما منذ ألف عام" (١٢٧)، وفي إطار قصة إيزابيلا سيمور" أنت يا سيدتي قد لا تعلمين، ولكنك ، مثل" كارنارفون" حين دخل قبر توت عنخ آمون، قد أصابك داء فتاك لا تدرين من أين أتى"(١٢٨)، ففعل الأسلبة هنا للثيمة التاريخية" لعنة الفراعنة" من شأنه أن يحدث علاقة دلالية بين لعنة الفراعنة التي تلاحق كل ساعٍ لاختراق عالمهم وتعاقبه بالموت، وبين لعنة العرب التي هي أذن النهاية لكل راغب في الالتحام بها.

وإذا كانت قد تمت الإشارة في غير موضع أن غرفة نوم مصطفى سعيد هي موطن الداء؛ فإن التمييز بين زمني الدخول إليها والخروج منها -"دخلت غرفة نومي بتولاً بكرًا وخرجت منها تحمل جرثوم المرض في دمها"(١٢٩)- يعين دلالتها بنقطة تلاقي الأصول حضاريًّا وعرقيًّا في الزمن الأول/ مرحلة المرض في رؤية مصطفى سعيد، ثم يأتي استفحال الداء وفعل القتل/ الانتحار" غرفة نومي ينبوع حزن، جرثوم مرض فتاك. العدوى أصابتها من ألف عام، لكنني هيجت كوامن الداء حتى استفحل

---

(١٢٤) نفسه، ص: ١٢٦

(١٢٥) نفسه، ص: ٤٢

(١٢٦) نفسه، ص: ٩

(١٢٧) نفسه، ص:٣٣

(١٢٨) نفسه، ص: ٣٨

(١٢٩) نفسه، ص:٣٤

وقتل"(١٣٠) . فإذا كان فعل الانتحار يتلازم معنويًّا مع حالة من حالات الفشل وانعدام القدرة على التكيف؛ فإنه يعادل على مستوى الرؤية فكرة مصطفى سعيد -بوصفه ممثلا لأقبح وجوه الغرب وهو الغرب المستعمر المنطلق عن" ثقافة مرجعية مشتركة تشكل الإطار العام للحركة الثقافية على وجه العموم. وهي ثقافة تمارس فعالية الاستلاب على الأفراد الذين يعيشون داخلها"(١٣١) - من حيث إيمانه بنموذج أوحد -هو الهوية الغربية- يسعى في تأكيد وجوده إلى طمس معالم الهوية العربية المتداخلة معه ثقافيًّا وتراثيًّا، وعلى صعيد الفكر السياسي الحديث كذلك.

وإذا كانت الفترة التي قضاها البطل في طوره الأول- مصطفى سعيد في الغرب- قد جسدت فكر العولمة وتوجهاتها الأيديولوجية في مرحلة الكولونيالية؛ فإن عودة البطل إلى الأرض السودانية وزواجه واستقراره فيها إنما هو إعادة تشكيل لتوجهات المثقف في مرحلة ما بعد الكولونيالية، حيث أدرك الأكذوبة التي طالما التصقت عند البطل بمرحلة تغييبه عن ثقافته وسعيه وراء سراب أجنبي، بل إنه يطالب بإنهائها في قاعة المحكمة " هذا المصطفى سعيد لا وجود له. إنه وهم. اكذوبة. وإنني أطلب منكم أن تحكموا بقتل الاكذوبة"(١٣٢) ؛ واستنادا إلى هذا الأساس تبرز محاكمة مصطفى سعيد كدال ينفتح على دلالة أكثر عمقًا من معطياته الحدثية، فهو محاكمة لموقف المثقف العربي المستعمَر من عالمي الغرب والشرق، الأول بنزوعه الفكري الأيديولوجي المتأصل من سياسة التطبيع التي طالما مارسها المستعمِر على الدول المستعمرة وامتد في إطار مرحلة العولمة ، والآخر بأصوله وثقافته. والإشكالية في إمكانية التوسط بين العالمين، وهو ما عجز عنه البطل في طوره الأول الذي يمثل للانفتاح الكامل، الذي لا يعني فقط التماهي مع المعطى الغربي، بل رفضه واستئصاله لكل ما هو شرقي، كما فشل في تحقيقه كذلك في طوره الثاني؛ حيث محاولة التغيير داخل حدود المجتمع السوداني التي توزعت في ضوئها لفظة" اليسار" كإشارة سيميائية" بين عدد من النصوص الواصفة لملامح البطل في هذا الطور؛ فـــــــ"رأسه يميل إلى اليسار قليلا"(١٣٣)، فاليسار بإشاريته السياسية إنما يرمز إلى تحول الاتجاه الفكري للراوي بأثر من حضارة وثقافة الغرب، وهو ما برز على نحو أكثر وضوحًا في إشاريته إلى الغرفة الأوربية في منزل مصطفى سعيد" ونظرت برهة إلى اليسار إلى الغرفة المستطيلة من الطوب الأحمر، لا كالمقبرة، ولكن كسفينة ألقت مراسيها في

---

(١٣٠) نفسه، ص: ٣٤

(١٣١) أليكس ميكشيللي، الهوية: ص ١٣٦

(١٣٢) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص: ٣٢

(١٣٣) نفسه، ص: ١٣

عرض البحر، إنما الوقت لم يحن بعد"(١٣٤). والنص الأخير لا يبرز فحسب اليسار بوصفه إشارة سيميائية ذات حمولة أيديولوجية، تشير إلى تيار فكري ساعٍ إلى التغيير بالانفتاح على ثقافة الغرب؛ وإنما كذلك يبرز الإشكالية التي يواجهها هذا الفكر بين طرفي الذوبان والانغلاق، كذا منطلقات هذا التغيير ومساراته، فضلاً على هذا وذاك يلقي النص بالضوء على دور البطل في هذا الطور بوصفه رمزًا لثقافة الغرب التي خلفها الاستعمارالذي برز في مساعيه التقدمية والإصلاحية(١٣٥) ، وما يتنازعه في الوضع الراهن من رؤية الانغلاق والانعزال عن المجتمع الغربي التي هي جزء من سياسات المجتمع في مرحلة ما بعد الاستعمار، توضحها وصيته للراوي بأن يجنب ولديه مشاق السفر(١٣٦).

(أ-٣) حسنة (الأرض السودانية/ امتزاج الأصل العربي والثقافة الغربية):

تظهر **حسنة** في هذا الطور رمزًا للأرض السودانية المختلطة القسمات، فالأصل عربي والثقافة غربية، فقد بدت" امرأة نبيلة الوقفة. أجنبية الحسن"(١٣٧)، وقد حدث التجانس-في مرحلة من مراحل الضعف التي شهدتها الأراضي العربية والسودانية- ممثلًا في زواج مصطفى سعيد بحسنة بنت محمود، فقد "جاء (مصطفى سعيد) إلى البلد منذ نحو خمسة أعوام، واشترى أرضًا تفرق وارثوها، ولم تبق منهم إلا امرأة، فأغراها الرجل بالمال واشتراها منها، ثم قبل زوّجه محمود أربعة أعوام إحدى بناته..أظنها حسنة"(١٣٨). وبدهي أن النص زاخر بالإشارات التي عينت مدلول الكلام، التي خاطبت بدورها متلقيا مقصودا، استطاع أن يصل إلى مقصدية النص بما أتيح له من أعراف الاستعمال ووسائل الاستدلال(١٣٩)؛ الأمر الذي حقق الاستلزام الحواري في إطار السياق التداولي، فتوزعت الدوال في النص على المدلولات، فكانت دالة الأرض إشارية للأراضي العربية في ظل فرقة حكامها(تفرق وارثوها)، وضعفهم (لم تبق منهم إلا امراة)، فضلاً على حادثة الزواج المبرزة للبعد الاجتماعي في صورته الإيجابية، حيث علاقة العطاء بين الطرفين على المستوى الثقافي في ظل مرحلة الاستعمار، وهي الصورة التي أكدها السارد بما أردفه من تعليق سردي على قول الجد بشأن زواج مصطفى من حسنة" تلك القبيلة لا يبالون لمن يزوجون بناتهم. ولكنه أردف،

---

(١٣٤) نفسه، ص: ٨١

(١٣٥) ينظر: الطيب صالح، موسم الهجرة: ص: ١٤

(١٣٦) نفسه، ص: ٨٢،٦١

(١٣٧) نفسه، ص: ٨٢

(١٣٨) نفسه، ص: ٩،١٠

(١٣٩) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص:٣٣

كأنه يعتذر، أن مصطفى طول إقامته، لم يبدُ منه شيء منفر"(١٤٠). فالتعليق السردي- على إيجازه- مجسد لأغراضية النص وحامل لرؤية كاتبه التي تبرز أن الصورة الاستعمارية لم تكن في كل حين ذات ظلال قاتمة، وإنما هي كما أشار الراوي" لكن مجيئهم (المستعمرين) لم يكن مأساة كما نصوره نحن، ولا نعمة كما يصورونه هم، كان عملا ميلودراميا سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى"(١٤١). وهو ذات الأمر الذي أفصح عنه الراوي على لسان محجوب بوصفه نموذج الشخصية الوحيدة االمساعدة للراوي في أيديولوجيته الساعية للتغيير ،فمحجوب يصرح أن مصطفى سعيد/ الاستعمار كانت له أيادٍ بيضاء غير منكورة، ورحيله/ موت مصطفى سعيد" كان خسارة لا تعوض"(١٤٢)

وتفصح **البلاغات السردية** في هذا الطور عن الإشكالية الصراعية بتعدديتها وتعقداتها، فبينما تتجسد حسنة موضوعًا في الحكي يسعى إليه- في إطار علاقة الرغبة- بطلان، أحدهما مصطفى سعيد ممثل الاستعمار الأجنبي الذي تزوجته وأنجبت منه، ثم غادرها بالموت أو الهجرة إلى الشمال في إشارة إلى خروج الاستعمار، والآخر ود الريس ممثل الإرث السوداني برجعيته وعاداته البالية- فهو" يخرج الحكايات الخبيثة من أطراف شاربيه"(١٤٣)- وسيطرة الجانب البوهيمي عليه يوجهه دون ضابط عقلي أو إنساني" كان كثير الزواج والطلاق، لا يعنيه في المرأة إلا كونها امرأة، يأخذهن حيثما اتفق، ويجيب إذا سئل: الفحل غير عوَّاف"(١٤٤) الذي يرغب في إعادة حسنة/ الأرض إلى إسار التخلف مرة أخرى بسعيه للزواج منها مؤذنًا لرحى التحجر والجمود أن تواصل دورانها بعد انقطاع، وإذا "بحسنة أرملة مصطفى سعيد، في الثلاثين من العمر، تبكي تحت ود الريس الذي بلغ السبعين، ويتحول بكاؤها إلى قصص من قصص ود الريس المشهورة عن نسائه الكثيرات، يتندر بها رجال البلد"(١٤٥).

وفي إشكالية سردية تبدو علاقة الرغبة بين الذات (مصطفى/ الاستعمار)، والموضوع (حسنة/ الأرض) مزدوجة الاتجاه ، كذا العلاقة بين ود الريس وحسنة؛ حيث تُتبادل الأدوار مع تغير الوظيفة، ومن ثم البلاغ السردي المتضمن فيها، فحسنة وإن شكلت الموضوع في إطار سعي مصطفى سعيد (الذات) إليها، تتبادل المواقع في نفس

---

(١٤٠) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص: ١٠

(١٤١) نفسه، ص: ٥٦

(١٤٢) نفسه، ص: ٩٢

(١٤٣) نفسه، ص: ٦٦

(١٤٤) نفسه، ص: ٧٢

(١٤٥) نفسه، ص: ٧٩

العلاقة في قبولها لمصطفى سعيد وحزنها على رحيله " بعد مصطفى سعيد لا أدخل على رجل"(١٤٦)، كذا في سعيها إلى الصورة المستنسخة منه ممثلة في (الراوي) - "جاءتني البيت مع شروق الشمس، قالت تخلصها من ود الريس، فقط تعقد عليها" (١٤٧)- ورفضها لمن عداه (ود الريس)، بل إنها – وفي إطار تبادل المواقع أيضا تتخذ وضعيتها الصراعية إزاء الأخير" إذا أجبروني على الزواج، فإنني سأقتله وأقتل نفسي" (١٤٨).

وبينما تبرز وظيفة الصراع مرتبطة بالعمل المضاد (قتل حسنة لود الريس) كسبيل من سبل مقاومة قوى التخلف والتحجر التي تحول دون بلوغ الغاية المرجوة متمثلة في التقدم والانفتاح الثقافي على المعارف الحديثة ، تختفي العلاقة الصراعية على مستوى البلاغات السردية ؛ حيث تأتي الشخصيات الثانوية في هذه الوحدة الحكائية (الجد – الأب- بكري- بنت مجذوب) معارضة لرغبة الذات (حسنة)، في تأكيد لاستشراء الفساد المجتمعي الذي يعرضه الكاتب جنبًا إلى جنب مع الفساد لسياسي للحكومة السودانية التي هي وجه من وجوه الاستعمار غير المعلن، "فسادة أفريقيا مع عدم وجود المدارس، ومع أن النساء يمتن أثناء الوضع؛ حيث لا توجد داية واحدة متعلمة في هذه البلد يتدارسون في مصير التعليم في قاعة الاستقلال التي بنيت لهذا الغرض، وكلفت أكثر من مليون جنيه..وضع تصميمها في لندن، ردهاتها من رخام أبيض جلب من إيطاليا.. أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة، والسقف على شكل قيمة مطلية بماء الذهب"فهؤلاء السادة جميعا من رئيس الوزراء ونوابه ومن هو دونهم الذين كونوا ثروة فادحة من قطرات العرق التي تنضح على جباه المستضعفين امتداد لمصطفى سعيد ، ولو أنه عاد عودة طبيعية لانضم إلى قطيع الذئاب هذا. كلهم يشبهونه، وجوه وسيمة، ووجوه وسمتها النعمة"(١٤٩).

(أ-٤) شخصية الجد (الأصل العربي)

الدوال في النص ما هي إلا رموز دالة على الانتماء الإثني والفكري والاجتماعي- وفق باختينMikhail Bakhtin -؛ ومن ثم يميز الكاتب منذ البداية بين الأصل/ الجذر، والعادات والتقاليد او الثقافة السائدة، فيبرز نموذج الجد رمزًا ذهنيًّا لفكرة الأصل، فهو صامد رغم الدهر" تسعون عاما وقامته منتصبة، ونظره حاد، كل

(١٤٦) نفسه، ص: ٨٨

(١٤٧) نفسه، ص: ١٢٠

(١٤٨) نفسه، ص: ٨٨

(١٤٩) بتصرف، الطيب صالح، موسم الهجرة: ص: ١٠٩، ١١٠

سن في فمه، ذاك رجل أعجوبة "(١٥٠). وهو في هذا يمثل الأمان من فكرة ضياع الهوية وانطماسها" وأذهب إلى جدي، فيقوي إحساسي بالأمن.. ولما سافرت خفت أن يموت في غيبتي.. قلت له ذلك فضحك وقال: حدثني عرَّاف وأنا شاب، أنني إذا جاوزت عمر النبوة – يعني الستين – فإنني سأصل إلى المائة"(١٥١).

(أ-٥) شخصية الراوي (تحولات النظرة/ وسطية الاتجاه/شمولية الرؤية):

يمثل **الراوي** – حسب مانهايم Karle Mannhim- نموذج المثقف، فهو" ذلك الإنسان الأعلى الذي يستطيع وحده أن يصل إلى المعرفة الموضوعية، والتعالي على المصالح الخاصة بهذه الطبقة أو الفئة أو تلك، وأن يأخذ بينها موقفًا وسطًا هو موقف الحقيقة..والإنتلجنسيا مؤهلة لهذا الوعي الشمولي التركيبي؛ فهي طبقة تشكل ملتقى الأيديولوجيات الاجتماعية؛ مما يسمح لأفرادها بامتلاك حرية أكبر للتأمل الموضوعي في الأيديولوجيات"(١٥٢) .

فالراوي منذ البداية تتشكل ملامحه – بوصفه ممثلاً للمرحلة الثانية من مراحل حياة البطل المتشظي، فالراوي والبطل من قبيل تشظي الذات العربية في مرحلتين تاريخيتين بين قطبي الذات والآخر، فهما وإن اختلفا في المعرفة والرؤية ؛ فقد التبسا في الشخصية، من حيث كونهما صنوين من جذر واحد، شكلا معا صورة البطولة في الرواية، وهو الأمر الذي اتفق عليه غير دارس لها. فصوت الراوي يطالعنا منذ أول وهلة محددا طبيعة العلاقة بينه وبين صنوه، فهما مرحلتان من الغياب والحضور، من الوضوح والضبابية، من العلم والتخبط، وهما قصتان في قصة وشخصان في شخص، وفق قول الراوي في قوله"عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوربا. تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى"(١٥٣). فبالرغم من أن الراوي يباشر السرد بضمير المتكلم مضطلعا بالحكاية الأولى (العودة بعد الغياب)؛ فإن توزع الدوال اللغوية بين قسمي الذات عين طبيعة الصراع الأيديولوجي، ففضلا عن أن مؤشرات النص تتحرك ليقترن بفعلي الغياب فالعودة حدث التعلم وما يرتبط به من وضوح الرؤية؛ تبرز على سطح النص شفرة أخرى على مستويات غياب العلم، وضبابية الرؤية، تتحرك في مجال "قصة أخرى"، يعهد المؤلف فيها بفعل الحكي لبطله مصطفى سعيد الراوي الثاني والممثل

---

(١٥٠) نفسه، ص: ١٢

(١٥١) نفسه، ص: ٩

(١٥٢) بتصرف: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص:٢٠-٢١، وينظر كذلك: جورج الطرابيشي، الماركسية والأيديولوجيا، ص: ١٩٥

(١٥٣) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص:١.

لمرحلة الظلام، حيث غياب الرؤية وضبابيتها. وقد أدت كلتا الرؤيتين مجموعة من الدوال في حيز اللغة الوصفية وطاقاتها السيميولوجية، وبنية السرد وآلياته، فضلا على تداولية الخطاب ومعطياته السياقية.

واستنادًا إلى هذا الأساس تتحدد الرؤية من الإشكالية الصراعية بين الراوي ومصطفى سعيد، فهما وإن كانا وجهين لواحد؛ فهما وجهان متصارعان، فمصطفى سعيد للراوي غريمه، وإن كان صورته الأولى " وخرج من الظلام وجه عابس..وخطوت نحوه في حقد.إنه غريمي..مصطفى سعيد. صارت للوجه رقبة...ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة"(١٥٤). ويأتي الكاتب في هذا الصدد بعدد من الإشارات السيميولوجية ينتظمها خيط دلالي واحد من شأنه إبراز التقابل بين وجهي الشخصية، فإشاريته إلى بروسبرو وكالبان(١٥٥)، من قِبل التماهي بين شخصية الراوي وبروسبرو؛ حيث العلم والإرادة والثقة بالنفس والتفاني في خدمة الوطن، ومصطفى سعيد وكالبان؛ حيث يبدو كلاهما كمسخ مشوه. كذلك في إشاريته إلى كتاب الطوطم والتابو(١٥٦) لسيجموند فرويد تأكيدًا أن سعي مصطفى سعيد لم يكن فحسب للمعرفة بل السيطرة على العالم، وهو ما فشل في تحقيقه، فكان عقابه لنفسه ذاتيا بالغرق...وهكذا تتضافر العلامات في النص؛ لكونها تنتمي إلى مجال دلالي واحد يفضي إلى رؤية الراوي.

فضلا على هذا يرسخ الراوي فكرة الاختلاف والتمايز بينه وبين قومه في العادات والتقاليد، ليس على الصعيد الشخصي فحسب، وإنما حسب التاريخ العائلي" كنا بالفعل لا نطلق زوجاتنا ولا نتزوج عليها، وكان أهل البلد يتندرون علينا، ويقولون إننا نخاف من زوجاتنا، إلا عمي عبد الكريم كان مطلاقًا، مزواجًا، زانيا"(١٥٧) . فضلا على ذلك فالراوي يبرز موقفه الفكري والأيديولوجي من المجتمع السوداني في مرحلة ما بعد الكولونيالية ، حينما يرى الفلاحين بهتافاتهم الفارغة لحكام عبيد لمناصبهم التي ولاهم إياها الانجليز الذين لا زالوا يتملكون مقاليد البلاد من خلالهم، فإذا باستعمار جديد تحت رداء القومية" يمر بنا جمع من الناس في لوري قديم وهم يهتفون: عاش الحزب الوطني الديمقراطي الاشتراكي. هل هؤلاء الناس هم من يطلق عليهم "الفلاحون" في

---

(١٥٤) نفسه، ص ١٢٢

(١٥٥) نفسه، ص ١٢٤

(١٥٦) نفسه، ص ١٢٤

(١٥٧) نفسه، ص: ٧٣

الكتب؟ لو قلت لجدي إن الثورات تصنع باسمه، والحكومات تقوم وتقعد من أجله، لضحك، الفكرة تبدو شاذة فعلا"(١٥٨).

كل هذه الأيديولوجيات التي يقدمها الراوي بدءًا بعولمة مصطفى سعيد ، وبراغماتية الحكومة، وتقولب المجتمع السوداني في قوالب العقم الفكري، والوعي السلبي للفئة المثقفة ؛ إنما يطرح من خلالها رؤيته للعالم، وهي رؤية شمولية "تنظر إلى الأيديولوجيات جميعها باعتبارها موضوعًا قابلاً للتأمل والمقارنة واستخراج الخصائص"(١٥٩)، وهي في نفس الوقت رؤية ناقدة للأيدولوجيات ذات النزعة البراغماتية، تلك التي لا تعترف للأيديولوجيات الأخرى بأية مزايا (١٦٠)، وهي ذات الرؤية التي تهدف إلى التوسط حيث الانفتاح مع ضرورة التمسك بالأصول" إنني من هنا..لقد عشت أيضا معهم، ولكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم. كنت أطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالي أينما التفت.. هناك مثل هنا، ليس أحسن ولا أسوأ، ولكنني من هنا، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا تنبت في دارنا، لم تنبت في دار غيرها، وكونهم جاءوا إلى ديارنا لا أدري لماذا، فهل معنى ذلك أننا نسمم حاضرنا ومستقبلنا؟ إنهم سيخرجون من بلاد كثيرة.سكك الحديد، والبواخر، والمستشفيات، والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل، سنكون كما نحن"(١٦١). وإن الوقوف على هذه الرؤية يمكننا من الوصول إلى العمق الدلاليى لقصة حياة مصطفى التي لم يخط منها سوى عبارة واحدة في صفحة الإهداء " إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء، إما شرقية او غربية"(١٦٢) . فوضع الأيديولوحيتين بإزاء بعضهما البعض يبرز إشكالية الرواية الفكرية بما تحمله من صراع الأيديولوجيات من ناحية، وما تتبناه من رؤية تأملية للعالم تتسم بالاتساع والشمولية، هذا وإن " الأيديولوجيات لا تبلغ هذا المستوى من الحوارية الداخلية مع نفسها ومع غيرها من الأيديولوجيات؛ إلا إذا استطاعت أن تتحرر من الجذب السياسي ومن القصد النفعي"(١٦٣).

---

(١٥٨) نفسه، ص: ٦٠

(١٥٩) حميد لحمداني، الرواية والأيديولوجيا، ص:٢١

(١٦٠) الطيب صالح، موسم الهجرة: ص: ٧٣

(١٦١) نفسه، ص:٤٦، ٤٧

(١٦٢) نفسه، ص: ١٣٦

(١٦٣) حميد لحمداني، الرواية والأيديولوجيا، ص:١٩

٢-١-٢-ب الدال اللغوي ومنظومة الدوال السميولوجية:

جدير بالذكر أن الكاتب ساق رؤيته الأيديولوجية إلى العالم على لسان راويه منذ الصفحات الأولى للرواية، وامتد بها على مدار الحكي من خلال شبكة من الدوال السيميولوجية، فكانت نقطة الانطلاق لمشروعه الفكري ما جاء على لسان راوينا في الصفحات الأولى من قوله" أريد أن يفيض الحب من قلبي فينبع ويثمر، ثمة آفاق كثيرة لابد أن تزار، ثمة ثمار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ، وصفحات بيضاء في سجل العمر، سأكتب فيها جملا واضحة بخط جريء، وأنظر إلى النهر، بدأ ماؤه يربد بالطمي، لابد أن المطر هطل في هضاب الحبشة..وأحس بالاستقرار.أحس أنني مهم ومتكامل"(١٦٤).

فأيقونة " النهر" في اتصالها بدالة " الماء" برزت في حضور نصي على مدار الرواية كرمز حسي له مساحتها الدلالية كعلامة دالة على الشمال/ الغرب؛ حيث الماء رمز الحياة واستمرارية الوجود، " قال رتشارد" كل هذا يدل على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا، كنتم تشكون من الاستعمار، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر، يبدو أن وجودنا - بشكل واضح أو مستتر- ضروري لكم كالماء والهواء"(١٦٥) . وإذا كان الفكر الصوفي على سبيل المثال وظف دالة الماء كمعادل للمعرفة والعلم الإلهيين، فالكاتب غير بعيد عن هذا المدلول، فالغرب بالنسبة للقرية السودانية ولدول العالم الثالث في مرحلة ما بعد الكولونيالية سر الحياة المتدفقة إلى الأمام بالعلم والمعرفة، وبغيره يكون التقهقر خلف سياج التخلف"والحقول أيضا أعرفها، منذ أن كانت سواقي، وأيام القحط حين هجرها الرجال، وتحولت الأرض الخصبة بلقعًا تسفوها الرياح، ثم جاءت ماكينات الماء، وجاءت الجمعيات التعاونية، وعاد من نزح من الرجال، وعادت الأرض كما كانت تنتج الذرة في الصيف والقمح في الشتاء"(١٦٦).

ونظرا لأن العلامة – وبخاصة الحسية- أفق مفتوح متعدد الدلالات، فإن السياق يأتي معينا مدلولها ووظائفيتها بالشكل الذي يحقق مقصدية الكاتب، ومن هنا فقد يضيء السياق جانبًا من جوانب الدال دون آخر ، وقد يعمل عليه تضييقا واتساعا، فالماء كرمز حسي تختلف اتساع دائرته التأويلية بين وروده نهرا أو بحرا أو محيطا، فإذا كانت المعرفة والعلم الغربي مدلوله؛ فالنهر على مستوى التدلال يرتبط بالقدر الذي يكفل الاستمرارية والنمو الذي إن كان النهر أصله،فطمي أرضنا مصدر خصوبته ومعين غناه، ومن هنا فكما أماط الكاتب اللثام عن رؤيته في أول صفحات روايته في قوله" لا

(١٦٤) الطيب صالح، موسم الهجرة، ص:٩

(١٦٥) نفسه، ص:٥٦

(١٦٦) نفسه، ص:٤٥

..لست أنا الحجر يلقى في الماء ولكني البذرة تبذر في الحقل"[١٦٧] ، يصل أول خيط من الشبكة العنكبوتية التي غزلها خيطا خيطا بمنتهاه في فصله الختامي؛ حيث يؤكد على شكل وحدود العلاقة بين الشرق والغرب، الأنا والآخر "وتحددت علاقتي بالنهر، إنني طاف فوق الماء ولكنني لست جزءا منه"[١٦٨].

واستنادًا إلى أن "العلامة تشكل لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدها من طبيعة العلاقات بينها وبين سائر العلامات"تأتي أيقونة الحقل دالة على الأرض السودانية الغنية بموروثها ومعادن رجالها تروى بمياه النهر فتجود بأجود ثمارها. كذا تأتي دالة الفيضان -كأبعد نقطة من النهر في دائرة التأويل بإشارية الاتساع والانغمار-حاملة لأيديولوجية الكاتب بما ارتبطت به من حدث الغرق والضياع لبطل الرواية المحوري مصطفى سعيد "كان النيل قد فاض ذلك العام أحد فيضاناته تلك التي تحدث مرة كل عشرين أو ثلاثين سنة وتصبح أساطير يحدث بها الآباء أبناءهم. وغمر الماء أغلب الأرض الممتدة بين الشاطئ وطرف الصحراء حيث تقوم البيوت، وبقيت الحقول كجزيرة وسط الماء..وكان مصطفى سعيد- حسب علمي- يجيد السباحة..ولكن الجثث التي حملها الموج إلى الشاطئ ذلك الأسبوع لم تكن بينها جثة مصطفى سعيد، وفي النهاية أخلدوا إلى الرأي أنه لابد قد مات غرقا، وأن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يغص بها الماء في تلك المنطقة"(١٦٩).

الخاتمة:

تمثلت الرؤية الأيديولوجية في الرواية -كرؤية شمولية للعالم - من خلال شبكة من الدوال السيميولوجية نسجتها بعناية الشخصية الروائية المتحركة عبر حشد من الدوال اللغوية ثرة المدلولات، متصلة أركانها ببنيات السرد وآلياته؛ فجاءت الشخصيات النسائية أيقونات فكرية لركائز الاتصال بين الشرق والغرب سواء ببعدها التاريخي (آن همند)، أو التراثي (إيزابيلا سيمورا)، أو الحضاري (شيلا غرينود)، أو النفعي الذي جسدته شخصية حسنة، رمز الأرض السودانية ملتقى الأصل العربي والثقافة الغربية.

في إطار هذه الرؤية برز البطل بطلاً مأزومًا، فهو صورة لتشظي الذات العربية بين قطبي الأنا والآخر في مرحلتين تاريخيتين فارقتين هما مرحلتا العولمة وما بعدها. فمصطفى سعيد والراوي صورتان متعاقبتان لفكر المثقف العربي ورؤاه الفكرية في مرحلة الكولونيالية وما بعده الكولونيالية؛ حيث الأول (مصطفى سعيد) نتاج لسياسات التطبيع، حامل لفكر العولمة، ساع إلى الذوبان في الآخر تحدوه في ذلك فكرة

---

[١٦٧] نفسه ، ص:٩

[١٦٨] نفسه، ص:١٥١

[١٦٩] نفسه، ص:٤٤،٤٣

النموذج المثال أو الأوحد والمتمثل في ثقافة المستعمِرالغربي، بينما الآخر(الراوي) نموذج لشخصية المثقف في مرحلة ما بعد الكولونيالية، تشكلت رؤيته عبر مراحل من التحول، ومن مجموعة الفكر الذهنية التي تشكلت في دوائر المثقفين عن ما عرف من جدل الاستقلال (الاستقرار-الرفض) (١٧٠) ؛ فكانت أيديولوجيته أيديولوجية التغيير بقبول الآخر والإفادة منه دون الذوبان فيه؛ وهو الأمر الذي جعل وجهة نظره أكثر إقناعا وشمولية؛ لاتساع مجال الرؤية وتشعبه على أيقونات فكرية متنوعة، حملت في مجملها أيديولوجيات عدة تنوعها وتضاربها لا ينفي إمكانية الحوارية بينها جميعًا.

(١٧٠) أليكس ميشيللي، الهوية، ص ٨٨

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

*موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، الإسكندرية، دار العين، ٢٠٠٤.

ثانيا: المراجع العربية:

- أفنان القاسم، موسم الهجرة إلى الشمال أو وهم العلاقة شرق وغرب، عملية نقد ونقض الرواية، الطبعة الأولى، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٤م.
- أمين المعلوف، الهويات القاتلة، قراءات في الانتماء والعولمة، ترجمة نبيل محسن، دار ورد للطباعة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الألى، ١٩٩٩م.
- جبرا إبراهيم جبرا، المآسي الكبرى لوليم شكسبير (هاملت، الملك لير، عطيل، ماكبث)، مع دراسات نقدية، المؤسسة العربية، بيروت، الطبعة العربية الثانية، ٢٠٠٠م.
- جمال الدين الخضور، قمصان الزمن" فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي: دراسة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.
- جورج الطرابيشي، الماركسية والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١م.
- جورج الطرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في ازمة الجنس والحضارة في الرواية العربية،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٧م.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- حكمت صباغ الخطيب(يمنى العيد) ، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة ١٩٨٥م.
- حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- خيري دومة، عدوى الرحيل، موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار، دار أزمنة، ٢٠١٠م.

- سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٢.
- سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات وأبحاث،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، الطبعة الأولى،١٩٩٤م.
- السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة بقرطبة، دار المعارف، لبنان.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٩٢م.
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٨م.
- عبد الرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة(٩٢- ٨٩٧ه) (٧١١- ١٤٩٢م)، دار القلم، دمشق، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٠٨م.
- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، تونس، الدار التونسية للنشر، الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦.
- عبد الله العروي،مفهوم الأيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢.
- عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الرابعة - ١٩٩٨م .
- مجدي شبيكة، السودان عبر القرون، دار الجيل- بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩١م.
- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية، "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ٢٠٠٣م.
- محمود أحمد نحلة، آفاق جديد في البحث اللغوي المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٦م.
- نعيم اليافي : الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات) - دار الأوائل للنشر والتوزيع – سوريا – دمشق ، الطبعة الأولى – ٢٠٠٠م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٣.
- تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ١٩٨٦م.
- تيري إيغلتون، الماركسية والنقد الأدبي (الأدب والتاريخ)، ترجمة: عبد النبي إصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٤٨، السنة ١٣، صيف ١٩٨٦م.
- جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، نسخة طباعة وتوزيع المترجم، ١٩٨٧م.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.
- رولان بارث، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية،٢٠٠٢م.
- فلاديمير لينين،رسائل لينين في الأدب والفن، ترجمة: يوسف الحلاق، الجزء الأول، دمشق، ١٩٧٢م.
- كارلتون إس كون، إدوارد أ. هنت الابن، السلالات البشرية الحالية، ترجمة: محمد السيد غلاب، مؤسسة الأنجلو المصرية –القاهرة، ١٩٧٥.
- كولن ولسن، ضياع في سوهو، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٩م.
- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة،دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧م.

رابعًا: المراجع الأجنبية:

-William Wilberforce and Aolishing theSlave Trad:How true Christian values ended support of slavery,Amasing Grace' Movie: Lessons for Today's Politicians," Copyright Rusty Wright 2007 .

-Tony Martin,Caribrean history:from pre-colonial origins to the present, International Journal of Humanities and Social Science · July 2014,

خامسا: الدوريات:

- سيزا قاسم، موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة فصول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م.
- عبد القادر عواد، آليات التداولية في الخطاب، الخطاب الأدبي نموذجا، مجلة علامات، ج٤، مج١٩، شعبان ١٤٣٢ه- يولية ٢٠١١.

Doi: 10.12816/mdad.2020.68689

التمثيل السردي للشخصية العصابية " بياض ساخن " وسنوات التيه" نموذجا

اعداد

د.فايزة محمد سعد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية - كلية الألسن جامعة عين شمس

Doi: 10.12816/MDAD.2020.68690

الاستلام : ٢٢/ ١٠ /٢٠١٩ القبول : ٢٩ / ١١ /٢٠١٩

المستخلص :

النفس الإنسانية عالم بالغ الغموض لا يستطيع أحد الادعاء بأنه استطاع سبر أغواره منذ بدء الخليقة حتى الآن. وقد تعددت محاولات الإنسانية عبر مسيرة تطورها الاقتراب من هذا العالم واقتحامه لتفسير مظاهر السلوك الإنساني واتجاهاته في علاقته بالذات أو بالأخر أو بالكون المحيط به.

ومن البديهي أن يكون التحليل النفسي هو المجال المعرفي الأكثر اهتماما بهذه الجوانب في الدراسات الإنسانية. ومن البديهي أيضا لأن الإنسان السوي الذي ينعم بالتصالح مع الذات والسلام النفسي والاجتماعي لا يشكل الظاهرة التي تسترعي انتباه المهتمين بالتحليل النفسي فثم افتراض جدلي أنه هذه هي القاعدة، لذا يسترعى انتباههم الشخصية المنحرفة نفسيا عن هذه القاعدة. وقد قسم علم النفس التحليلي الشخصيات المنحرفة نفسيا إلى شخصيات عصابية وشخصيات ذُهانية وأخرى سيكوباتية وغالبا ما يتم الخلط بينها جميعا لدى غير المختصين فيطلقون أيا منها على الشخصيات التي تعاني أي شكل من أشكال عدم السواء النفسي. وتذهب بعض مدارس التحليل النفسي إلى أن مصطلح العُصابية يطلق على الأمراض النفسية Neurosis، والأمراض الذُهانية Psychosis ، معا وان الفرق بينهما يكمن في أن المريض بالمرض النفسي العصابي يدرك أنه يعاني أمرا غير طبيعي وانه مريض ويحتاج إلى العلاج، بينما المرض الذُهانى يعاني الانفصال عن الواقع ويرفض الاعتراف بأنه مريض قد يعتقد أنه مراقب طوال الوقت. أما الشخصية السيكوباتية Psychopaty فهي الحالة الوسطى بين المرض العصابي والمريض الذهان وهي تطلق على السلوك المنحرف المضاد للمجتمع والخارج على قيمه ومعاييره مثل مدمني المخدرات، ـ والنصابين، والمنحرفين جنسيا، والمصابين بمرض السرقة.

وتحاول هذه الدراسة مقاربة التمثيل السردي للشخصية العُصابية للتعرف إلى كيفية تناول الإبداع السردي الشخصية العصابية. وقد اتخذت روايتا : "بياض ساخن" لسهير المصادفة ، و" سنوات التيه" لشاهيناز الفقى للتعرف على آليات التعبير عن الشخصية العصابية وأسباب مرضها واعراضه في الإبداع السردى.

بعد هذه القراءة التحليلية للشخصية العصابية في الروايتين نجد أن كلا من الكاتبتين قد تزودت بقدر غير قليل من القراءات في التحليل النفسي حتى تستطيع التعبير عن لا وعى الشخصية العصابية على النحو الذى رأيناه، فسهير المصادفة تعرض على لسان شخصياتها مصطلحات علم النفس التي تصف الحالة المرضية التي تعرضها توخيا لدقة المعلومات وإمعانا في دقة التعبير عن الحالة المرضية التي تشكل موضوعها السردي، فيرد في حوارات الشخصيات مصطلحات، شيزوفرنيا، ثنائي القطب ، و بارانويا والفصام، وأسماء بعض العقاقير الطبية المستخدمة في علاج مثل هذه الحالات .ومع اهتمام الكاتبة بالمرجعية العلمية في وصف المرض، وأسبابه وأعراضه فإنها ذهبت مذهب العامة في الخلط بين مريض الفصام، ومريض تعدد الشخصيات Multiple Personalities في رسم شخصية لولا.

ومن خلال شخصية الدكتور خالد عرضت أيضا شاهيناز الفقى كثيرا من التعريفات الطبية للأمراض النفسية والعصبية كالاكتئاب، ومتلازمة الجمال النائم، ومتلازمة انقطاع التنفس عند النوم، والبارانويا.

اهتمت سهير المصادفة في تفسير أسباب الإصابة بالمرض بتناول معظم الأسباب المتوقعة للإصابة به على مستوى المرجعية العلمية ، فاستقصت عوامل الوراثة، والعلاقات الأسرية، والظروف السياسية والاجتماعية التي تدفع إلى الإصابة بالمرض العصابي، لتطرح ضمنا رؤيتها الأيديولوجية لملابسات مرحلة ما بعد ثورة يناير، وحكم الإخوان، وانقسام المجتمع المصري فى تلك المرحلة. فى نقد لاذع للظروف السياسية والاجتماعية. بينما انصب اهتمام شاهيناز الفقى على الأسباب الذاتية المتعلقة بالإخفاقات العاطفية وعدم تحقق الذات أسبابا للمرض النفسي من خلال شخصية ناديا. وخطورة العلم الذي يؤدى بصاحبه أحيانا إلى درجة خطيرة من المرض إذا ما تعرض صاحبه لأزمة نفسية لم يقو على احتمالها، مثل الدكتور خالد الذي استطاع أن يخلق هذا العالم الوهمى بكل ما فيه من علاقات متشابكة.

وفى تناولهما أعراض المرض كانت تقنيات تيار الوعى فى التعبير عن وعى الشخصيات في مستوياته المختلفة التقنية الفنية التي استطاعت أن ترسم صورة لتشوش الأفكار، وتدافع مخزون اللاوعي عند الشخصيات من خلال التداعي الحر للأفكار، أو أحلام اليقظة، أو الأحلام والكوابيس. ومن ثم فقد قدمت كل من سهير المصادفة

وشاهيناز الفقى نماذج إبداعية للشخصية العصابية اتسمت بالحيوية وتعدد أبعادها الفنية مما يجعلها شخصيات حية قابلة للتصديق.

الكلمات المفتاحية: السرد، الشخصية العصابية، العالم الروائي، السيكوباتية.

Abstract:

This search deals with the representation of psychopathic characters in narration through "Hot whiteness" and " Wandering years it studies the reasons of psychopathy and its " Symptoms through the writer's point of view "Hot Whiteness" concerned with Genetic side in character. Both of the outers deals with the effect of family specially the the relationship with mother and its great effect in one's character basically in childhood. The stream of consciousness techniques in expressing the consciousness of the characters at its various levels were the technical technique that was able to paint a picture of confusing ideas, the stocks of the subconscious of the characters are defended by the free association of thoughts, daydreams, dreams and nightmares. Hence, Suhair Al-Mosadfa, and Shaheenaz Al-Fiqi presented creative examples of the neurotic personality, characterized by vitality and multiple artistic dimensions, which makes them believable, lively characters.

النفس الإنسانية عالم بالغ الغموض لا يستطيع أحد الادعاء بأنه استطاع سبر أغواره منذ بدء الخليقة حتى الآن. وقد تعددت محاولات الإنسانية عبر مسيرة تطورها الاقتراب من هذا العالم واقتحامه لتفسير مظاهر السلوك الإنساني واتجاهاته في علاقته بالذات أو بالأخر أو بالكون المحيط به.

ومن البديهي أن يكون التحليل النفسي هو المجال المعرفي الأكثر اهتماما بهذه الجوانب في الدراسات الإنسانية. ومن البديهي أيضا أن الإنسان السوي الذي ينعم بالتصالح مع الذات والسلام النفسي والاجتماعي لا يشكل الظاهرة التي تسترعي انتباه المهتمين بالتحليل النفسي، فثم افتراض جدلي أن هذه هي القاعدة، لذا يسترعى انتباههم الشخصية المنحرفة نفسيا عن هذه القاعدة. وقد قسم علم النفس التحليلي الشخصيات المنحرفة نفسيا إلى شخصيات عصابية وشخصيات ذُهانية وأخرى سيكوباتية وغالبا ما يتم الخلط بينها جميعا لدى غير المختصين؛ فيطلقون أيا منها على الشخصيات التي تعاني أي شكل من أشكال عدم السواء النفسي. وتذهب بعض مدارس التحليل النفسي إلى

أن مصطلح العُصابية يطلق على الأمراض النفسية Neurosis ، والأمراض الذُهانية Psychosis معا، وأن الفرق بينهما يكمن في أن المريض بالمرض النفسي العصابي يدرك أنه يعاني أمرا غير طبيعي، وأنه مريض ويحتاج إلى العلاج، بينما المريض الذُهانى يعاني الانفصال عن الواقع ويرفض الاعتراف بأنه مريض، قد يعتقد أنه مراقب طوال الوقت. أما الشخصية السيكوباتية Psychopathy فهي الحالة الوسطى بين المرض العصابي والمريض الذهانى. وهي تطلق على السلوك المنحرف المضاد للمجتمع والخارج على قيمه ومعاييره مثل مدمني المخدرات، ـ والنصابين، والمنحرفين جنسيا، والمصابين بمرض السرقة.[١]

وتسعى هذه الدراسة إلى مقاربة التمثيل السردي للشخصية العُصابية للتعرف إلى كيفية تناولها في الإبداع السردي. وقد اتخذت روايتي: "بياض ساخن" لسهير المصادفة[٢] ، و" سنوات التيه" لشاهيناز الفقى [٣] نموذجا للتعرف إلى آليات التعبير عن الشخصية العصابية وأسباب مرضها، أعراضه في الإبداع السردي.

وقد دأبت الدراسات النقدية التي سعت إلى قراءة العمل الأدبي في ضوء التحليل النفسي للأدب على ربط العمل الأدبي بصاحبه في ضوء نظريات التحليل النفسي وبخاصة نظريات "سيجمون فرويد" عن اللاشعور. وقد ظلت هذه الدراسات لفترة طويلة تتحرك في إطار مجموعة من الثوابت التي ترتكز إلى هذه المرجعية العلمية في التحليل النفسي، وما طرأ عليها من تغيرات ليست جوهرية. فقد ظلت تتحرك في إطار (ربط النص بلا شعور صاحبه، وافتراض بنية نفسية تحتية متجذرة في لا وعى المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص ...والنظر إلى الشخصيات – الورقية- في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم. والنظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي ، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا)[٤] بيد أنه في الربع الخير من القرن العشرين ومع بداية الألفية الجديدة خرج من عباءة التحليل النفسي للأدب تيار نفسى في النقد الأدبي يأخذ بمقولات علم النص ، ومقولات التحليل النصي ليقدم للساحة النقدية المصطلح الذى لم يستقر بعد:" التحليل النفسي للنص" الذى يضع النص الأدبي ذاته في بؤرة اهتمامه إذ يرى أنه(ينبغي للناقد الأدبي أن لا يراعى في عمله إلا المؤلَّف وقد صار نصا، لأن المبدع في واقعه أمر يهم مؤرخي الأدب والمؤرخين بالتحديد أو السوسيولوجيين أو المحللين النفسيين الذين يتساءلون عن الإبداع)[٥]

وبما أن الموضوعة السردية موضع الدراسة تتعلق بالنص السردي في تناوله الشخصية العصابية فإن التحلي النفسي للنص يشكل المقاربة النقدية الأكثر ملاءمة للتحليل الشخصيات في ضوء معطيات التحليل النفسي.

تتناول "بياض ساخن" شخصية لولا المريضة العصابية التي تعاني انقساما في شخصيتها، فكأنها انقسمت إلى شخصيتين منفصلتين متداخلتين، وهو ما يطلق عليه التحليل النفسي مرض تعدد الشخصيات: " يظن البعض أن مرض الفصام هو ازدواج الشخصية وذلك خطأ فادح إذ إن المرض هيستيري، ويختلف في أسبابه ونشأته، والأمثلة كثيرة في الأفلام السينمائية مثال دكتور جيكل ومستر هايد وثلاثة وجوه لحواء، فالمريضة هنا تتقمص شخصية أو شخصيتين تقوم أثناءهما بما لا تستطيع القيام به بشخصيتها الحقيقية، ولا تتذكر أثناء الشخصية المرضية حقيقتها.. والمريض في هذه الحالة قد تراوده أفكار الانتحار)[٦]

والمريض بهذه النوعية من الأمراض العُصابية يرفض الاعتراف بمرضه، لذا ترى لولا أن عبلة هي المريضة، وأنها هي المصابة بالجنون، وأن بداخلها وحش كاسر يحاول الخروج وأن مرض عبلة هو الذي يجعلها ثرثارة: " ينطلق الوحش من بين شفتيها على هيئة كلمات بذيئة لا أدرى أين ومتى تعلمتها. عبلة تتكلم وتتكلم بدون توقف، تتساقط الكلمات من فمها بسرعة شديدة كأنها شلال كأن هناك من يجبرها على أن تقولها)[٧]

توهم الكاتبة المتلقي أنهما شخصيتان منفصلتان تتبادلان السرد (لولا، وعبلة) فتقوم لولا بدور الراوي في عشرة فصول روائية تحمل اسمها، وتقوم عبلة بدور الراوي في تسعة فصول روائية تحمل اسمها أيضا، ويبقى الفصل الأخير من الرواية الذي تجمع فيه الكاتبة سائر خيوط السرد وتصوغ فيه النهاية دون عنوان. فقد قسمت الكاتبة الرواية إلى عشرين فصلا سرديا عنونت كل فصل برقمه واسم الشخصية التي تقوم بدور الراوي، فيما عدا الفصل الأخير الذي وضعت له رقما (٢٠) دون أن تنسبه لراو. من خلال مرض لولا المريضة تطرح الكاتبة قضية انقسام المجتمع المصري كله حول مرحلة حكم الإخوان. هذا الانقسام الذي أصاب البيت المصري بين مؤيد ومعارض.

أما " سنوات التيه" فإنها تتناول شخصية عصابية مريضة بمتلازمة الجمال النائم Kleine-Levin Syndrome (KLS)[٨] يحاول طبيبها مساعدتها لتذكر أحداث السنوات الثلاثة الماضية من حياتها، والتي توقف عندها وعى الشخصية، إذ تتذكر ما وقع بحياتها من أحداث وذكريات منذ الطفولة حتى هذه اللحظة الزمنية التي انقطعت فيها عن العالم الخارجي والتي لم تعد تذكر شيئا عنها. فأبعد نقطة زمنية في استرجاعها الماضي ترجع إلى زيارتها دير وادي النطرون بصحبة أمها وجارتهم المسيحية طلبا للاستشفاء على يد أحد القساوسة. ولم تعد تتذكر شيئا عن حياتها بعد هذه الزيارة.

تقدم الكاتبة صورة للنشاط الذهني للشخصية في حالات التشويش التي تمر بها، ومحاولات طبيبها مساعدتها، وسعيه وراء أية خيوط يمكن أن تساعده في الوصول إلى أهلها وذويها، لمساعدتها في تذكر هذه المرحلة من حياتها. وتنحو الكاتبة في هذا منحى

الروايات البوليسية التي تعتمد على الغموض والإثارة والدهشة؛ إذ تفاجئ المتلقي في الفصل الأخير من الر واية بأن المريض النفسي هو الطبيب. وأن المريضة ناديا والشخصيات جميعا ماهي إلا شخصيات وأحداث من خيال الطبيب، ومن مخزون لا وعيه الذي اختزن حكايات المرضى وقصصهم عبر تاريخه المهني الطويل؛ إذ استرفد تفاصيل واقع بديل من مخزون اللاوعي لديه (خالد إن ناديا تسكن عقلك أنت فقط ... إنها إحدى الحيل التي تستخدمها للهروب من واقعك)[٩] وذلك في محاولة للهروب من واقعه الذي يرفضه، ويرفض تصديقه والتفاعل معه؛ إذ كان سببا في وفاة زوجه وابنه، فقرر عقله الانسحاب من هذا الواقع إلى واقع بديل اختلقه وعاشه بتفاصيله جميعا.

فالطبيب النفسي خالد مصاب بمرض" البارانويا أو جنون الهُذاء" وهو" مرض عقلي من فئة الذهان يتميز بوجود هذاء* منظم وثابت مع احتفاظ الشخصية عادة بإمكاناتها العقلية دون تدهور ناتج عن استمرار فترة المرض...ويلاحظ أن محور تصورات المريض يدور حول هذيانه هذا الذى يعتقد تماما في صدقه ولا يشك فيه لحظة...ويتخذ المريض من إمكاناته العقلية التي لم تتدهور ومظهره السوى سندا لتبرير صدق معتقداته الهذائية والدعوة بين المحيطين به لتصديقها" [١٠] وقع خالد فيما يمكن أن نطلق عليه حالة التوحد بين الشخصية المريضة والحالة المرضية المتخيلة؛ فعاش خياله باعتباره واقعا حاول أن يفرضه على طبيبه المعالج الدكتور شاكر وصباح الممرضة التي تقوم على رعايته.

*** أسباب المرض:**

اهتمت الروايتان كلتاهما بالإسهاب في سرد أسباب المرض عند الشخصيات الرئيسة، والتي تنوعت بين أسباب وراثية، وأسباب ترجع إلى الظروف المحيطة بالشخصيات منذ مرحلة الطفولة؛ إذ تناولتا الملابسات والتجارب والخبرات الحياتية التي شكلت ضغوطا لم تحتملها الشخصيات فأدت إلى الانهيار النفسي والإصابة بالمرض.

- الوراثة:

تعمل العوامل الوراثية على تهيئة المريض للوقوع في براثن المرض العصابي.؛ إذ " تلعب الوراثة في تفاعلها مع البيئة الدور الأساسي في تكوين خصائص الشخصية سواء أكانت تلك الخصائص جسمية أم عقلية، وفى بلورتها وتشكيلها، كالطول ولون البشرة، ومستوى الذكاء وقوة الذاكرة، وسلامة الجهاز العصبي "[١١]

رسمت الكاتبة في" بياض ساخن" من خلال شخصية الجد شوكت الملوان الشخصية العصابية التي ورّثت الاستعداد النفسي للحفيدة، فمن خلال تفاصيل مرض الجد التي تتناثر عبر الاسترجاع الزمنى في وعى شخصية لولا تطرح الكاتبة التاريخ المرضى للمرض النفسي في العائلة، لتثير قضية الوراثة وأثرها في المرض النفسي. وتقارن الكاتبة بين أعراض المرض عند الجد، وأعراضه عند عبلة من منظور لولا في

أكثر من موضع لتؤكد وراثية المرض. كانت عبلة مثل جدها الذى كان يهيم على وجهه في الشوارع حافيا :(واستطاع في آخر شهرين فقط من حياته أن يجوب مصر من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها سيرا على قدميه..)[١٢] فقد كان مصابا بنوبات عصبية فسرها طبيبه المعالج بأنها حالة فصام بعد أن فشلت محاولات علاجه بالعقاقير والصدمات الكهربائية. ولما لم يجد معه العلاج كان الأطباء يطلقونه إلى خارج المستشفى ليهيم على وجهه في شوارع القاهرة. كانت أعراض مرض عبلة تتشابه إلى حد كبير مع أعراض مرض الجد:" كان كل ما يغيظه هو أن يحبس صوته بعد صراخ طويل متواصل يدوم ثلاثة أيام فتلتهب أحباله الصوتية .عبلة أيضا تصرخ ، ويالللغرابة صراخا متواصلا لمدة ثلاثة أيام لا تزيد ساعة ولا تقل ساعة ... كان مثل عبلة يستطيع القفز من حكاية في الحضارة الفرعونية إلى حكاية في حضارة التبت ويستطيع أن يثبت انه من سلالة زرقاء اليمامة أو هتلر أو مارتن لوثر كينج أو حتى مريم المجدلية ...) "[١٣]

كان شوكت الملوانى شخصية مثقفة متقدة الذكاء، وكثيرا ما يشكل هذا الذكاء مشكلة للطبيب المعالج؛ فالمريض لديه من الثقافة في علم النفس والتحليل النفسي ما يجعله متمكنا من التحايل على أساليب العلاج وكأنه في حالة تصميم على الهروب.

كان يدرك فشل الأطباء في علاجه ويسخر منهم، ومن تشخيصهم للمرض، وأسلوب العلاج: " ماذا قلت يا دكتور؟ ماذا قلت أيها التافه (Schizophrenia) حالة فصام مثالية! هل مثالية هي الترجمة الصحيحة لكلمة " بيرفكت perfect؟ " أ م أنك تعنى حالة فصام كاملة؟ هل هذا ما سيجعلك تطمئن وتنام وتشخر

يا دكتور بعد أن وضعتني في خانة من خانات جدولك المتخلف؟ هذا ما سيريحك أن تصور دماغي وتتأمل الفص الأمامي وتتأكد أنه يفرز مادة الستراتيوم ثم تقنع نفسك أنها السبب في مرض الفصام الذى يصور لك خيالك المريض أننى مريض به)[١٤]

كان مصابا بنوبات من الفصام ترتبط باضطراب التفكير الذى صنفه علماء النفس باعتباره من الأعراض الأولية والمهمة لمرض الفصام ؛ إذ صنفوا مرض الفصام إلى عدة أنواع تبعا لنوع الاضطراب، ووضعوا على رأس القائمة "اضطراب التفكير"[١٥] الذى تتعدد أعراضه عند مرضى الفصام. ومن خلال تصوير الكاتبة لشخصية الجد وسلوكياته، وحواراته الطويلة مع طبيبه المعالج يمكننا القول بأن الكاتبة تصف مريضا يعاني أعراض "اضطراب التفكير" في مناحي متعددة. فهو يعاني من

" اضطراب في التعبير عن التفكير"؛ إذ يعاني من عدم ترابط أفكاره وعدم قدرته على الاستمرار في الحديث عن موضوع واحد فترة طويلة، فقد كان ينتقل من موضوع لآخر دون رابط بين الموضوعات، فيتحدث عن الحضارة الفرعونية وحضارة التبت، ويتحدث عن البابليين، والتقويم القبطي والسرياني والبيزنطي، وعن عدد ساعات النوم عند البقر... موضوعات كثيرة بالغة التنوع والاختلاف دون التركيز على أي منها. وهو

في تدفقه هذا وانتقاله من موضوع لآخر يصاب بحالة صمت مفاجأة، وكأن تفكيره توقف عن العمل، ثم يعاود الحديث مرة أخرى، ولكن دون أي رابط بما كان يتحدث فيه، إذ يحدث له ما يطلق عليه" اضطراب مجرى التفكير": " في مرض الفصام قد يحدث عرض خطير وهام وهو توقف التفكير Thought Block فجأة وأنت تستمع لمريض الفصام .تراه توقف فجأة عن الحديث وبعد فترة وجيزة بدأ الكلام ثانية، ولكن في موضوع مختلف تماما عن الموضوع السابق"[١٦] كما يعانى مما يطلق عليه " اضطراب التحكم في التفكير" الذى يجعل مريض الفصام "يشكو في قلق بالغ أن الآخرين يقرأون أفكاره Thought Reading إما مباشرة أو عن طريق أجهزة. كما أنهم يستطيعون قراءتها عن بعد" [١٧] فهو يثور على طبيبه ويتهمه بأنه يستطيع قراءة أفكاره وأنه يحاول أن يمحو هذه الأفكار ليضع بدلا منها أفكارا بديلة :" وأنا أعرف أيضا أنك تستطيع قراءة أفكاري ، ولكن هل تعتقد يا ابن العاهرة أنك ستزرع أفكارا جديدة في مخي بأقراصك المختلفة"[١٨] وينتقل وعيه نقلات سريعة وحادة مازجا الواقع بالخيال فيتحدث عن انتحار زوجته التي انتحرت بسبب مرضه، ثم ينسج الحكايات عن هذا الانتحار ويعتبر موتها خيانة إذ تركته وحده فيصب عليها جام غضبه واللعنات.

- الخبرات المختزنة من الطفولة:

تشكل خبرات الطفولة عاملا مهما في تهيئة الإنسان للإصابة بالأمراض النفسية فالحكايات المرعبة للأطفال والتي يختزنها العقل في اللاوعي تسهم بشكل كبير في تشكيل الملامح النفسية للشخصية. تلك الحكايات التي تقدم للطفل دون وعى ثقافي بما يمكن أن يقدم له، وما لا ينبغي أن يسمعه، أو الطريقة التي يقدم بها المعلومة للطفل.

في " بياض ساخن" ساهمت حكايات العمة فاطمة في ترسيخ الخوف المرضى في لا وعى عبلة منذ أن كانت طفلة بقصصها وحكاياتها عن عذاب القبر، ظنا منها أنها تزرع في نفس الطفلة الخوف من المعصية والبعد عنها:(و يا كم ظللت ساهرة ليال طويلة وأنا أرتعد من الخوف تحت الغطاء، أسأل عن مصائر أبطال حكاياتها وأتخيل ثعابين القبر وعقاربه، وشكل ناكر ونكير، ووحوشا لها ألف قرن، وست الحسن التي يحيكون لها المؤامرات....)[١٩] تصورت العمة أنها تقدم حكايات مسلية هادفة دون أن تدرك الأثر النفسي لهذه الحكايات التي يختزنها اللاوعي، والتي تفصح عن نفسها في شكل هلاوس ومخاوف مرضية تعرب عن نفسها من خلال الأحلام والكوابيس.

كانت عبلة طفلة بالغة الذكاء لديها مهارات خاصة في تعلم اللغات الأجنبية التي كانت تتعلمها بسرعة تدعو للدهشة. وقد أثبتت بعض الدراسات النفسية أن الأطفال الأكثر ذكاء هم الذين يصبحون أكثر عرضة للإصابة بالأمراض النفسية، فثمة علاقة بين مستوى ذكاء الطفل وصحته النفسية في مرحلة الطفولة والمراهقة.[٢٠]

وفى " سنوات التيه" ألقت الكاتبة الضوء على بعض الخبرات الانتقائية المختزنة في لا وعى ناديا، والتي كانت تفصح عن نفسها في أحلامها سواء في النوم أو اليقظة. فقد ظلت خبرة اليوم الأول لها في المدرسة، وقسوة المشرفة التي جذبتها بعنف وهي تبكي ممسكة بطرف فستان أمها ذكرى لا تفارقها كلما سرحت في طفولتها: (أذكر كراهيتي لتلك المشرفة طوال بقائي في المدرسة حتى تخرجت. لم أنس قسوتها في التعامل معي، نظرتها الحادة، ولمسة يديها الجافة. كنتت أراها في أحلامي وقد تدلت من رقبتها بحبل في سقف الفصل. أو وهى تقع من الدور الأخير في المدرسة فتتهشم رأسها وتسيل منها الدماء على أرض الفناء...)[٢١]

كانت ناديا طفلة عنيدة تعرف كيف تحصل على ما تريد. انطبع في ذاكرتها نقد أمها لشخصيتها وهى تقارن بينها وبين أختها فاتن:(لم أكن مطيعة وهادئة مثل فاتن. هكذا كانت أمي تردد دائما: هذه البنت رأسها صلب وعنيدة ليست كمثل أختها أبدا)[٢٢]

ظلت ذكريات الطفولة الأليمة تطفو على سطح الوعي لدى ناديا كلما وجدت فرصة سانحة لها. فلا تتذكر أحلامها المجهضة كراقصة باليه، إلا وتذكرت إصابتها وهى طفلة، حين فقدت توازنها وهي ترقص الباليه وأصيبت إصابة بالغة كادت أن تمنعها من السير مرة ثانية ولكنها بعد العمليات الجراحية استطاعت السير دون عكاز بوكزة في القدم.

- كما عرّجت الكاتبة على طفولة الدكتور خالد لتربط بين الطفولة غير السعيدة والاستعداد للمرض النفسي والعقلي. لم يكن الدكتور خالد طفلا سعيدا إذ كان طفلا وحيدا يفتقر إلى وجود أخوة أو أصدقاء، لذا كان هاجس الوحدة يؤرقه دائما فى مراحل حياته جميعا:" كنت طفلا وحيداً ولكني الآن بت أكره الوحدة وأخشاها، في بعض الأوقات القليلة بعد أن تكون الوحدة والكآبة بلغوا مبلغهم من أيامي أتصل بياسر فأدعوه إلى منزلي لمشاهدة فيلم أو للعب البلاي ستيشن)[٢٣]

*** العوامل البيئية الداخلية (الأسرة)**

تشكل علاقة عبلة بأمها سببا قويا من الأسباب التي تسوقها الكاتبة للمرض النفسي، فقد ظلت عبلة تحمل بداخلها رفضا لأمها؛ بسبب قسوة هذه الأم في معاملة جدها شوكت الملوانى الذي كانت ترتبط به ارتباطا قويا :(...المرة الأخيرة التي رأت فيها جدي شوكت بعد أن اختطفني وأنا صغيرة ليفسحني في مولد السيد البدوي. يومها طردت أباها من البيت، ولم تره إلا ميتا لتستلمه من مشرحة زينهم بعد أن لفوا بملاءة ملوثة جثته المشوهة من جراء نهش الكلاب من سفح أهرامات الجيزة. هيأ لي يوم عزائه أنها فرحة جدا لتخلصها من عار جنونه إلى الأبد)[٢٤] فقد ظل هذا المشهد محفورا في ذاكرة عبلة الطفلة، لم يمحه تعاطفها مع أمها في أزمة مرضها بمرض السرطان الذى أدى إلى وفاتها. لذا كان على الطبيب المعالج أن يبحث في هذه الذكرى الأليمة المحفورة

فـي ذاكرتهـا، وهـو يبحـث عـن المـؤثرات المختلفـة التـي أدت إلـى إصـابتها بـالمرض :"يذكرني الدكتور عزت منصور بالسؤال الذى طالما هربت منه طوال سنوات طويلة، لماذا أكره أمي؟)[٢٥] لم تسامح عبلة أمها على تلك المعاملة القاسية لشخص كانت تحبه وتتعلق به. كما ظل راسخا في لا وعيها الحزم والصرامة التي كانت تعاملها بها والقائمة الطويلة من المحظورات التي كان أهممها لمس النول الخشبي الذي تطرز عليه الأم لوحاتها، أو الإمساك بأي قطعة مما تقوم بتطريزه بالسيرما. لم تستطع طفولتها البريئة فهم دوافع الأم وحرصها؛ كانت رمزا لخشونة التعامل والاستعلاء على الآخرين على الرغم من جمالها أنثى تحظى بإعجاب من حولها وبخاصة زوجها الذي كان حريصا على الانصياع لطلباتها جميعا. لذا حفرت في لا وعيها الرغبة في التمرد على هذا النظام الصارم فكانت في نوبات مرضها تفترش أرض المطبخ لتأكل بيديها تمردا على نظام البيت في الأكل على الطاولة واستخدام الشوكة والسكين، وكلما نظر إليها أخوها مسحت يديها في ملابسها ومسحت فمها بكمها وكأنها تتحدى النظم الصارمة التي رسختها أمها.

كما كان للصراع الداخلي الذي تعاني منه عبلة فى موقفها من أخيها علاقته القوية بمرضها؛ فهي تحب أخاها مجدي، وعطفه عليه، وعلى الرغم من ذلك تكره كونه ضابطا في أمن الدولة، ينكر ثورة يناير ويعتبرها مخططا خارجيا. فهي تراه جزءا من النظام الذى خرجت للثورة عليه: " يقولون يا مجدى إن جهازكم سيء السمعة في العالم كله يقولون إنكم لا تخضعون لأي تفتيش أو رقابة وإنكم تعذبون الناس حتى الموت ... وتصعقونهم بالكهرباء وتعتدون عليهم جنسيا ثم تطفئون سجائركم في أجسادهم ليعترفوا بما لم يفعلوا)[٢٦]

أما في " سنوات التيه" فقد ورثت ناديا العند وصلابة الرأي عن أمها" كان جدى يقول لأمي دائما: العند جينات موروثة ابنتك ورثت العند وصلابة الرأي منك"[٢٧] كانت الأم تهوى السباحة وتحلم بأن تكون بطلة رياضية ولكنها لم تستطع تحقيق حلمها فأرادت أن تحققه في ابنتيها ، استجابت لها فاتن واستعصت عليها ناديا التي كان حلمها أن تكون راقصة باليه: (صدمت برفض أمي وكأنها تعاقبني على حرمانها من حلمها أصررت وبكيت وتمرغت على الأرض وصدمت رأسي في الحائط وامتنعت عن تناول الطعام حتى رضخت وهى تشعر بالهزيمة أمامي)[٢٨]

تملك ناديا شعور راسخ بأنها لم تحظ في طفولتها بما كان يجب أن تحظى به من اهتمام الأم؛ إذ كانت أكثر اهتماما بأختها فاتن. ذلك الاهتمام الذي كانت تحاول تبريره بمرض فاتن إذ كانت مصابة بالحمى الروماتيزمية.

لم تكن الأم في نظر ناديا الطفلة مثلا أعلى؛ فقد كانت ترفض شخصية الأم، وترفض أن تكون مثلها (أمي بطبيعتها شخصية سهلة الانقياد وتعشق التضحية ليس من أجلنا فقط، وإنما كل من حولنا ، طبيعة شخصيتها هكذا، من السهل أن تتنازل عن كل

أهدافها من أجلنا، أن تفنى وتتحلل في شخصية الأخرين أما أنا فشخصيتي مختلفة تماما عن أمي)[٢٩] ومع هذا الرفض لشخصية الأم كان من أسباب الانهيار النفسي لناديا أنها أصبحت صورة من هذه الأم حين تنازلت عن كل شيء لتبقى إلى جوار الرجل الذى أحبته وقبلت أن تتزوجه بعقد زواج عرفي وجعلها تابعة له .

أما عن علاقة ناديا بأختها، فقد كانت شديدة الارتباط بها؛ إذ فكانت تحمل نفسها مسئوليتها وقدرا كبيرا من الأمومة، لذا كان لوفاتها أثر عميق في أزمتها النفسية. أما علاقتها بابنة عمها فقد كانت علاقة ملتبسة يختلط فيها الحب بالشفقة (ربما كانت سناء تمثل تهديدا بشكل ما وضغطا مستمرا على نفسيتها)[٣٠] كانت ترى أن سناء لديها شعور ما بالنقص لأنها لا تمتلك جمالا أنثويا لافتا وربما لشعورها باليتم؛ إذ توفيت أمها وهى طفلة رضيعة لذا كانت تعوض هذا الشعور بالنقص بأن تكون دائما في بؤرة اهتمام من حولها بضحكها ومزاحها وثقافتها وشخصيتها الاجتماعية.

اعتبرت سهير المصادفة الخرس الزوجي، وإهمال الزوج زوجه، خاصة مع تقدم العمر من الأسباب التي تصيب نفسية المرأة وجهازها العصبي بالهشاشة فيصبح مهيئا للوقوع في براثن الأمراض النفسية والعصبية، إذ تشعر أنها أصبحت كائنا فائضا عن الحاجة في حياة من حولها: "أنت تعرفين أنك قد كبرت عندما تنغلق في وجهك أبواب السماء ويهجرك الحب والدموع حتى النشيج والضحكات بصوت عال...أنت توقنين أنك قد كبرت عندما لا يسألك زوجك: أين كنت؟ ومع مَنْ؟ وماذا فعلت؟ ... عندما تصبحين مهملة من الأمكنة والناس) [٣١]

في "سنوات التيه" حملّت ناديا نفسها مسئولية الانصياع لأوامر فهمى الذى حرمها من رؤية أختها التي كانت حادثة موتها القشة التي قسمت ظهر البعير إذ " جعلت ناديا تفقد كل قدرة لديها على المقاومة، وبداية رحلة الهروب التي قطعت فيها تذكرة ذهاب بلا عودة، ، فآثرت الابتعاد عن الواقع الذى يؤذى نفسها وأخذت تنسج هي الأحداث التي تسبب لها سعادة وإن كانت زائفة ، اختارت الحل الأسهل وهو الهروب)[٣٢]

لم تحتمل نفسية ناديا وجهازها العصبي الشعور بالذنب إزاء تقصيرها في حق أختها، ورفضها واقعها المستسلم لهذا الرجل الذي خدعها وأذاقها صنوف العذاب بساديته، فانسحبت من الواقع إلى داخل نفسها لتنسج واقعا بديلا هي أيضا من صنع خيالها مليئا بالشخصيات والأحداث والمواقف، فلم يجعل الدكتور خالد من ناديا شخصية عصابية مصابة بمتلازمة الجمال النائم فحسب، بل منحها بعضا من أعراض مرض البارانويا الذي يقع هو نفسه تحت وطأته.

*** البيئة الخارجية:**

- العلاقة بالعمل:

كانت عبلة تعمل مرشدة سياحية تتقن خمس لغات. عانت كثيرا من إحباطات العمل بسبب ما تراه من صراعات وسلوكيات لا علاقة لها بشرف المهنة: " لقد تركت عملي منذ أشهر، تركت لهم كل شيء حروبهم الصغيرة، صراعاتهم الدنيئة من أجل الترقي لمنصب أكبر، حوافزهم، أسفارهم، مؤامراتهم العقيمة لرمي الشباك حول أحد الأجانب المتولهين في حب مصر لاصطياده وإقناعه بمشاركتهم لتأسيس شركة سياحية خاصة)[٣٣] فقد كانت مظاهر الفساد والقبح تحاصرها ولكنها لم تستطع المواجهة ، فكان الحل دائما هو الهروب، لذا تركت عملها الذى لم تستطع أن تتكيف معه، ولا أن تصبح جزءا من منظومته الفاسدة. ولم يحقق لها عملها مترجمة بالأمم المتحدة أكثر ما قدمه لها عملها مرشدة سياحية ، فقد رسخ في لا وعيها العبث المجتمعي في أبشع صوره ؛ حيث الكذب والنفاق، والشعارات البراقة الخاوية التي يمارسها العالم ، فالسلبية تحاصرها في المشاهد جميعا في المؤتمرات الكلامية ، بين الواقع والمتخيل في عقول الساسة ورؤوسهم حين تترجم وعود الأمم المتحدة التي لا يتحقق شيء منها" أنهى عملي كمرشدة لوفود جامعة الأمم المتحدة أو كمترجمة فورية لسد فراغ أحد المترجمين الغائبين أنهى كل ما أترجمه من ترهات لا يتحقق منها شيء حول حماية حقوق الإنسان، ووقف العنف ضد المرأة والطفل والسلام، وعطف الدول العظمى على الدول النامية، والحد من انتشار السلاح، والحفاظ على البيئة ومكافحة الفساد)[٣٤] ارتبطت إحباطات المجتمع في مجالات العمل بالشعور القهري وعدم الرضا عن الذات إذ تجد الشخصية نفسها واقعة تحت ضغوط لا تستطيع احتمالها إرضاء للغير. فإذا كانت طبيعة العمل هي التي دفعت عبلة إلى الشعور بعدم الرضا عن الذات، فإن ناديا وقعت تحت الضغوط نفسها حين وجدت نفسها مضطرة لارتداء قناع في مظهرها الخارجي وسلوكياتها، قناع لا يعبر عن شخصيتها الحقيقية. فقد كانت تقوم بكثير من الأفعال غير المقنعة لكنها مضطرة لها، مرغمة لإرضاء الآخرين ؛ فحين أحبت المحامي المشهور فهمى عبد الحميد ارتدت قناع الجدية والاحتشام والالتزام بالملابس الغامقة والأحذية القصيرة إمعانا في تقمص شخصية وقورة جديرة بحب الأستاذ الكبير وتقديره (حبى له طمس شخصيتي حتى أصابتني شيخوخته)[٣٥]

- تغير القيم في المجتمع المصري:

كان التكاتف الاجتماعي وقت الأزمات من أهم سمات الأسرة المصرية والمجتمع، فلم يكن الفرد يعيش في جزر منعزلة لا يعرف شيئا عن أهله ولا جيرانه. وقدمت سهير المصادفة هذا النموذج الإيجابي ممثلا في شخصية العمة فاطمة، والرجل الصعيدي الذي ستر عرى عبلة حتى يتضح عمق التغيير الذي طرأ على قيم المجتمع المصري

وبشاعته. حين يمر الأب بأزمات مالية كبيرة ترفض أخته فاطمة أن يبيع آخر ثلاثة فدادين يمتلكها في الدنيا، فتحمل من خيرات بيتها ما تستطيع حمله وتذهب لبيت أخيها. وحين خلعت عبلة في إحدى نوبات مرضها ملابسها على كورنيش النيل، كان الوحيد الذى تحرك وخلع عمامته ليسترها بها هذا الصعيدي الذي يشكل في لا وعيها النموذج الحقيقي للشخصية المصرية، أيا كان الدين الذي ينتمي إليه. فهو الذي يمثل أصالة هذا الشعب وطيب معدنه فهو الرهان على ستر عورات هذا البلد الذي كشفت الثورة عوراته وفضحت كثيرا من سلوكياته في الشارع المصري.

في بداية تسعينات القرن بدأ التيار الإسلامي يثبت وجوده في الشارع المصري بفكره ومظهره، فأصبحت اللحية سمة الكثير من الرجال والشباب، وأصبح الحجاب من العلامات المميزة للمرأة المحافظة. وقد استجابت العمة فاطمة لرغبة أولادها فخلعت طرحتها الحريرية الهفهافة واستبدلت بها الحجاب:(بدأت ترتديه وهى كارهة له نزولا على رغبة أهلها وجيرانها وبمجرد دخولها إلى أي مكان مغلق تنزعه بغيظ)[٣٦]

وقد انسحب هذا التغيير على مظاهر الحياة جميعا فلم تعد عبلة ترى إلا قبحا يحاصرها في كل الأشياء المحيطة بها في الواقع الخارجي. هذا الواقع الذي يصطدم بعنف مع نقيضه الجميل الذي لم يعد له وجود فيدفعها لرفضه بقوة. فالمباني وواقع مدينة القاهرة التي تحولت إلى عمارات سكنية تشبه السجون دون أية لمسة جمالية في معمارها. الكباري والأنفاق والعشوائيات جميعها تصطدم بالصورة الجمالية للقاهرة الخديوية التي كانت تتسم بالجمال والأناقة والرقى. وينسحب رفض هذا الواقع على رفض الزوج(سامي) الذي يعمل مهندسا وتلقى عبلة عليه لا شعوريا بالمسئولية كاملة عن تدنى مستوى الجمال المعماري بل وفقدانه: "سامي القذر هو السبب، سامي الفاشل. سامي بانى علب كبريت التي يسميها مسكن. سامي الذي لا يخجل من تصميمه عمارة كمن عشرين دورا في شارع لا يزيد عرضه على ثلاثة أمتار، في إمبابة وشبرا والوراق وأرض اللواء. سامى العشوائية هو المسئول عن تشويه القاهرة"[٣٧]

ولا ينفصل القبح المعماري عن القبح السلوكي وسيادة قيمة المادة في مقابل انهيار العلاقات السوية، مثل انتشار ظاهرة زواج الأجانب وبخاصة العجائز منهم.

العجائز من نساء الأجانب اللاتي يقمن باصطياد الشباب الذين لا تزيد أعمارهم عن السبعة وعشرين عاما ويبيعون أحلامهم من أجل حفنة دولارات(هؤلاء الشباب الذين يجمعون الدولار على الدولار حالمين ببنات أعمامهم اللاتي ينتظرنهم في قرى بعيدة فقيرة إلى حد الشعور بسخافة كلمة الفقر عند وصفها)[٣٨]

والبنات اللاتي يتزوجن من عجائز الأجانب وكأن كل واحدة منهن تبيع شبابها مقابل أن تحقق أحلام أسرتها وتنتشلها من مستنقع الفقر.

فما الذي يدفع الشباب والفتيات إلى المتاجرة بشبابهم وأحلامهم سوى الفقر الذي انزلق إليه المجتمع المصري وبات تدنى مستوى دخل الفرد في الأسرة المصرية في أعلى مستوياته. ومع انتشار الفقر تنتشر الموبقات الاجتماعية. الفقر الذي يدفع الشباب لأن يؤجر نفسه بلطجيا يكسب قوته من قوة ذراعه التي يؤجرها لمن يدفع.. فقر الأسر التي عاد عائلها من العراق ببطانية وساق مبتورة وأهله لا يعرفون مَنْ كان يحارب مَنْ. الفقر الذي يدفع إلى العهر والانحراف، و المعارك اليومية وصوت طلقات الرصاص في فجر كل يوم في شارع الهرم:(حفنة من رجال يريدون حفنة نسوان ومعهم من يسمون انفسهم البودى جاردات وأولاد ذوات يحملون مسدسات مرخصة كل هؤلاء يضربون بعضهم البعض كل ليلة) [٣٩]

والفقر وتوابعه من تدنى الذوق العام هو الذى جعل من أحمد بن انشراح العاطل الذي فشل في عمله بائعا على عربة حمص أو عربة خضار، يعمل مغنيا في كباريه، وأحيانا بودي جارد في الكباريه نفسه.

انسحب القبح على التفصيلات جميعا في الشارع المصري: العاهرات في شارع الهرم، والتحرش الجنسي وسلبية المجتمع في حماية النساء والفتيات اللاتي يتعرضن له، والاكتفاء بدور المتفرج، وأطفال الشوارع، والقوادين، صناديق القمامة الحبلى بأكثر مما تحتمل، والإعلانات القبيحة بألوانها الفجة، وأتوبيسات المدارس المنتهية الصلاحية...

فقد أصبح المجتمع يحمل المتناقضات جميعا. تلك المتناقضات التي لم يعد وعى عبلة يحتملها فانقسم على نفسه رافضا لها، حتى يخلق شخصية جديدة قادرة على مواجهة هذه المتناقضات، شخصية لا تلتزم بأية معايير أخلاقية تفرضها عليها الطبقة الاجتماعية والمستوى الثقافي، فتنساب الشتائم البذيئة وإشارات اليد القذرة تعبيرا عن التمرد على هذا المجتمع الذى قررت صدمه بأقصى حالات الإهانة؛ إذ وقفت عارية تماما أمام النيل في تحد صارخ لكل القيم والعادات والتقاليد والأعراف، لتعرى هذا المجتمع ذا التدين الزائف والمظاهر الخادعة. فلم يتحرك ذوو اللحى، ولا ذوات الحجاب والنقاب لتغطيتها وستر عريها، فينتقل لا وعى عبلة من بائع الذرة المشوي هذا الرجل الطيب الذى يقف على كوبرى الجامعة، أو موقف الميكروباص، وجامع السلطان حسن ومئذنته الحقيقة ومئذنته التي رسمتها أمها على قطعة القماش بالسيرما وبائعة الجرجير الفقيرة في أحد الأسواق المزدحمة ...ومن هذه النماذج لبساطة المواطن المصري الكادح يقفز لا وعى عبلة إلى شارع الهرم والسكارى، والبلاطجة ، والراقصات، ومبنى محكمة الأسرة، ودموع مطلقة شابة حكم لها القاضي بنفقة مائة جنيه من زوجها المليونير، ورجال يدعون التدين وهم يذبحون رجلا أمام الأطفال قصاصا ويصورونه بهواتفهم، أو يحولون الشوارع إلى بركة دماء بذبائحهم احتفاء برئيسهم المنتخب... [٤٠]

فقد انقسم وعى عبلة إلى ضدين رفضا لهذا التضاد بين الطيبة والعنف، بين الجمال والقبح. كان انقسامه النفسي مرآة لانقسام المجتمع." يتكاثف البياض الساخن عندما أبدأ في انتقاد كل شيء حولي، ثمة علاقة بين زحف البياض وارتفاع درجة سخونته بداخل مخي وبين حدة انتباهي للتفاصيل وعدم مسامحتها أو السماح لها أن تمر بسلام"[٤١]

أما عن الثقافة والإعلام، المؤسسة المنوط بها مكافحة هذا القبح، فقد تحولت إلى حالة من السيولة، أو الفوضى الإعلامية التي صاحبت مرحلة ما بعد الثورة؛ فقد تحول التليفزيون إلى برامج حوارية متتالية متواصلة، وأصبح الناس جميعا محللين سياسيين أو نشطاء سياسيين " كيف يجلس في التليفزيون كل ساسة مصر وعلمائها، وثوارها مع مقدمي البرامج الحوارية على مدار الأربع وعشرين ساعة كأنهم يجلسون أمام دوار عمتي فاطمة على المصطبة الكبيرة في المنيا. أتساءل مَنْ إذن يعمل الآن في البلد؟ وجميعهم أصبحوا سياسيين او نشطاء يواصلون تحليل كل شيء، تحليله إلى عناصره الأولى)[٤٢]

- **المجتمع الذكوري:**

لم يفت سهير المصادفة وهي تعبر عن لا وعى المرأة المتمردة الرافضة لكل مظاهر الهزيمة والانكسار والتهميش أن تعرج على القضايا النسوية المتعلقة بما تعانيه المرأة من ظلم في مجتمع ذكوري، تتجلى مظاهر اضطهاد الأنثى فيه منذ لحظة ولادتها. هذا التمييز الجنسي الذي يفصح عن نفسه من خلال مظاهر متعددة، ذكرت منها اهتمام الأسر العريقة بتعليق صور رجالها على الحائط، دون صور النساء. وتتساءل الكاتبة سؤالا استنكاريا لماذا خلد التاريخ الأدبي قصائد غزل الرجال في النساء، ولم يعن بغزل المرأة للرجل. أو لماذا أحجمت المرأة عن الغزل بالرجل؟ هل كان خجلا لأن جمال الرجل في شخصيته وليس ملامحه، أم هو خوف المرأة من ترغيب الأخريات في الرجل الذي تحبه إذا ما تغزلت به فيتهافتن عليه. إنها العقلية الشرقية على أية حال. ومن هذا المستوى الفكري الجدلي في وصف ذكورية المجتمع تقفز الكاتبة من خلال السياقات السردية المتفرقة المعبرة عن لا وعى عبلة ولولا إلى العنف ضد المرأة وبخاصة في مجتمع الصعيد حيث لا تأكل المرأة إلا بعد أن يأكل زوجها، وحيث يضرب الرجل المرأة بعنف وقسوة ملحقا بها الضرر الذي يصل إلى العاهة المستدامة مثلما فعل زوج فاطمة بها؛ إذ ألقى في وجهها منقد الفحم المشعل فأفقدها عينها اليسرى. ومع ذلك رفضت فاطمة طلب الطلاق حرصا على التقاليد والعادات وسمعة الأبناء بين أهلهم وأصدقائهم حتى لا توسم بأنها مطلقة فظلت في بيت أخيها منفصلة عن زوجها إلى أن توفاه الله.

- الحالة السياسية في مصر بعد ثورة يناير

تناولت " بياض ساخن" الظروف السياسية والاجتماعية في مصر بعد ثورة يناير، واعتبرتها من أهم الأسباب التي أدت إلى انهيار لولا. فما أصاب لولا من مرض نفسي لم يكن إلا رد فعل عنيف إزاء صدامها النفسي مع الواقع، بعد أن شاركت في ثورة يناير التي آمنت بمبادئها، وحلمت معها بالمستقبل الأفضل. ولما لم تستطع التكيف مع الواقع وما آلت إليه الأمور بعد الثورة كان الحل الأمثل لها الانسحاب من الواقع والتقوقع داخل الذات. فقد كان الهروب ملاذها من هذا الصدام الذي لم تحتمله قواها النفسية والعصبية.

ومن خلال تصوير النوبات المرضية تناولت سهير المصادفة الموقف الأمريكي من ثورة يناير وحكم الإخوان من خلال وعى عبلة وحواراتها المتخيلة مع الشخصيات الوهمية التي نسجتها من خيالها. فقد توهمت حوارا مع "بيل" زوج صديقتها منى، العجوز الأمريكي الذى جعلته ممثلا للسياسة الأمريكية ووجهة نظرها في ثورة يناير، وحكم الإخوان، ودعمها لهذا الحكم وادعاء شرعيته بأن رئيسه هو أول رئيس مدنى منتخب ،ونقده لفوضى الشارع المصري إبان ثورة يناير وما بعدها، وانتشار حوادث السرقة التي تعرض له هو شخصيا، إذ سرقت سيارة زوجه واضطر إلى دفع عشرين ألفا من الجنيهات للسارق حتي يستردها بعد أن سطا على كل ما فيها من أجهزة، وانقطاع الكهرباء بإنزال سكاكين محطات الكهرباء في وقت واحد لإفشال الرئيس المنتخب متبنيا وجهة نظر الإخوان وتفسيراتهم لسوء أحوال المجتمع المصري بأنها محاولات لإفشال نظام الحكم.

وفى ثورتها على الرجل الأمريكي والنظام الذي يمثله، ورفضها كل ما يمثل ظلما للإنسان وحقه في الحياة الكريمة، ثارت عبلة ثورة عارمة وهى تنتقد لا شعوريا النظام التركي الذي تنحدر من سلالته، إذ يهاجمها "بيل" بأنها تنحدر من سلالة الذين اخترعوا كل سبل التعذيب القذرة: "ما فاق كل تصورات العالم هو اختراع سلالتك لتعذيب الإنسان بوضعه على الخازوق. أي عقل موتور يمكنه أن يخترع هذا الاختراع "[٤٣] وكما يرفض وعى عبلة لا شعوريا قسوة الحكم التركي وظلمه، يرفض أيضا قسوة الحكم الغربي ذي الأصول الرومانية: "سلالتك الرومانية التي كانت تضع المحكوم عليه أو المغضوب منه في حقيبة وتضع معه في الحقيبة نفسها أفعى سامة وكلب وديك وقرد ثم تلقى بالحقيبة في البحر"[٤٤]

ولعل حالة الانقسام في البيت المصر إزاء حكم الإخوان كانت من أقسى التجارب التي لم تحتملها لولا ودفعتها للهرب. فقد أصيب بيتها نفسه بهذا الانقسام. ابنها أحمد طالب الامتياز الذى سيتخرج بعد شهرين من كلية طب القصر العيني، والذى استغل الإخوان تكوينه النفسي والعقلي للسيطرة على وعيه وتجنيده هو نموذج للشاب المصري المتدين طيب الخلق الرقيق الذى ربما أبكاه فيلم رومانسي ، المهموم بآلام الناس

وأوجاعهم ،استطاع الإخوان تجنيده مثلما جنوا غيره من شباب الثورة في ميدان التحرير واتخذوهم دروعا بشرية لحمايتهم.[٤٥]

وابنها إبراهيم الشاب المصري الذي لم ينضم لأي حزب أو جماعة ولم يخرج من عباءة أحد شارك في الثورة إيمانا بمبادئها مواطنا مصريا يحلم لبلده بالمستقبل الأفضل وقد ساءه كثير، مثل غيره من الشباب اختطاف الثورة فانضم لفريق من أصدقائه "تمرُد" لإعلان رفضهم القفز على الثورة واختطافها.

أما الابن الأصغر أمجد فهو طالب في الثانوية العامة لا علاقة له بكل هذه الأمور فهو يعيش على مواقع التواصل الاجتماعي يحادث زملائه وزميلاته وأساتذته ويهدى البنات ورودا حمرا ودباديب ويتعمد إغاظة الأولاد .أما أخواه فيراهما " ملتاثي ثورة مجرد فاشلين يحاولان التحقق بأية طريقة)[٤٦]

من خلال شخصية مجدي عرضت الكاتبة بعض مواقف التيارات المختلفة في المجتمع المصري من ثورة يناير؛ إذ يراها رجال أمن الدولة من نظام مبارك أنها محاولة منظمة لنشر الفوضى، وأنها كانت حشدا متعمدا من القوى الخارجية لزعزعة أمن واستقرار المجتمع المصري :(هل تعلمتم شيئا عن آليات نشر الفوضى عبر وسائل الميديا الحديثة؟ أو هل تعرفون شيئا عن تعبئة الجماهير بشعارات خلابة مثل: الإسلام هو الحل؟ او هل تعرفون كيف يتم استلاب عقول الجماهير وأرواحهم وتلخيصهم في شخص واحد مثل: كلنا خالد سعيد؟ ...هل توقف أحدكم أمام تأثير صورة واحدة على الناس ليلا ونهارا؟)[٤٧]

فى " سنوات التيه" طرحت الكاتبة بعض القضايا الوطنية دون الغوص فيها من خلال شخصية فارس الشاب المناضل الثوري الذي تم اعتقاله فضاعت من عمره سنوات كثيرة في المعتقل، ثم هاجر إلى أمريكا يائسا من القدرة على التغيير. كان فارس مؤمنا بنضاله الثوري (النضال من أجل الوطن ليس مغامرة يا ناديا، إنه واجب على كل مصري، وإذا كان غيرى جبُن عن أن يدافع عن الحق، وإذا كنت دفعت الثمن من عمرى فأنا لست نادما، ومستعد أن يضيع عمرى كله من أجل وطني من أجلك ومن أجل الاجيال القادمة، أولادي وأولادك ")[٤٨] بينما ناديا كانت ترى أن النضال ضد النظام عمل عبثي (إن الوطن ليس حاكما أو مناضلا، الوطن هو هؤلاء الناس الذين تراهم منبهرين بشاب يقفز في بئر ويسهرون طوال الليل في الشارع احتفالا بنصر كروي. ثم يقفون في الصباح في طوابير الخبز وأنبوبة البوتاجاز إذا كنت ترغب في النضال، ناضل معهم ومن أجلهم، لتوفير الخبز أو العلاج لرجل فقير لا يملك ثمن الدواء، أما النضال السياسي الذي ينتهي بحصولك على لقب مناضل هو في النهاية لا يهم الوطن في شيء)[٤٩] كانت علاقة ناديا بفارس واختفاؤه من حياتها من الألغاز التي سعى الدكتور خالد للكشف عنها فقد كانت هذه العلاقة وفشلها سببا في تعلقها بأول رجل حاول أن يعوضها عنها على

الرغم من الفارق الكبير بين عمريهما. كان اختلاف الرؤى السياسية ، والاختلاف في تحديد الأوليات اختلافا جوهريا بين ناديا وفارس. وقد تركت هذه العلاقة جرحا غائرا في نفس ناديا لم تستطع نسيانه.

ولم تتعرض الكاتبة لكثير من هذه التفاصيل المرتبطة بالبيئة الخارجية والمجتمع فقد كانت أكثر اهتماما بالنتائج ومظاهر الفساد في المحيط الذى تتحرك فيه شخصية ناديا وشخصية خالد باعتبارها مظاهر دالة على ما يموج به المجتمع من فساد أخلاقي. فشخصية ياسر تقدم نموذجا للطبيب الذي يبيع ضميره المهني للحصول على المال. وهو يمثل هذا التيار الذي يبرر كل شيء، فالغاية تبرر الوسيلة والعلل المنطقية موجودة دائما. لذا لا عجب في أن يشترك في مؤامرة جريمة قتل المحامي طالما سيجنى من ورائها مبلغا محترما من المال. اضطر ياسر للعمل وهو طالب بكلية الطب ليعول نفسه وأخته بعد وفاة والده الذى كان يفخر دائما بأنه ربى أولاده من مال حلال : (بعد أن توفى الأب وياسر في السنة النهائية في كلية الطب وأخته الصغرى في الثانوية العامة لم يكن هذا الحلال يكفي حتى ربع الشهر، فبحث عن عمل يعينه على متطلبات حياتهم، وبعد جهد وعناء عطف عليه أحد الأطباء الكبار ذوي الاسم والمكانة والثروة الطائلة واستعان به ليساعده في عيادته، وكان يكرر عليه دوماً انه لا يحتاج مساعداً وإنما ذلك من باب العطف والكرم، خلع ياسر كرامته مضطرا وعلقها خلف باب عيادة الطبيب الشهير، وبعد فترة اضطر أن يخلع ضميره المهني والأخلاقي ليصمت عن جرائم مهنية وأخلاقية تتم أمام عينيه...)[٥٠]

*** أعراض المرض:**

- انسياب الوعي:

قدمت " بياض ساخن" شخصية عبلة التي ينقسم وعيها إلى شخصيتين تعترض كل منهما على الأخرى، وترفضها. وتعيش كل منهما عالمها الخاص بوعيها المستقل بالعالم الداخلي والعالم الخارجي.

ويبلغ الصراع بين الشخصيتين مبلغا خطيرا إذ تتملك لولا رغبة قوية في قتل عبلة والتخلص منها. وهذه الرغبة في حقيقتها هي رغبة في الانتحار والتخلص من الحياة التي تعجز المريضة على التكيف معها:

" كانت رغبتي فلى قتلها تكبر وتفور داخلي مثل فوران الحليب عند غليه ،ـ لا مفر، سأقتلها، سأقتلها فهي لم تترك لي حلا آخر"[٥١]

لولا حبيسة الفضاء المكاني الذي يتمثل في منزل الأسرة والذي يشكل فضاء زمكانيا يرتبط بشخصيات الأسرة وحكاياتها وعلاقة الشخصيات بعضهم ببعض، وبالمواقف الحياتية المختلفة التي تصور الكاتبة من خلالها منظومة القيم السائدة في المجتمع المصري، عبر أجيال تمثل فترات زمنية مختلفة. فوعى شخصية لولا يتحرك

عبر فضاءات زمكانية مختلفة المستويات في الماضي تقطعها قفزات الوعي لتقديم بعض الأحداث في الحاضر ترتبط في معظمها بعلاقة لولا بأخيها مجدي وما يدور بينهما من حوارات تتعلق بعبلة وسلوكياتها.

أما عبلة فهي الجانب المريض من هذه الشخصية. هذه الشخصية المتمردة الرافضة كل من حولها وكل ما حولها. وهي لا تعرف اسمها، ولا تعرف شيئا عن ماضيها الذي كلما حاولت استدعاءه زحف هذا البياض الساخن على وعيها وأدخلها في حالة من التشويش لا تستطيع معها تمييز أي شيء عن حياتها. هذا البياض الذي يزحف على الصور المشوشة في وعيها فيمحوها قبل أن تستطيع القبض على ملامحها. وعندما تفشل محاولاتها تعاود الهروب إلى داخل ذاتها لتنسحب من هذا الواقع القبيح الذي ترفض كل ما فيه من قبح. تنسحب أمام هذا السيل الجارف من القبح الذي يحوطها ويفرض نفسه على بؤرة وعيها (تنوء أنفاسي بالصراخ. كل شيء يدور حول نفسه أمامي وتدهسني التفاصيل نفسها)[٥٢]

وبينما يتحرك وعى لولا في الزمان لاسترداد الذكريات والعلاقات بالأسرة والمجتمع، ترتبط حركة وعى عبلة المرشدة السياحية بالرحلة في المكان؛ إذ يتحرك وعى عبلة في فضاءات زمكانية يشكل المكان المحور الأهم فيها ومن خلالها ترصد الكاتبة الشارع المصري وما طرأ عليه من تغيرات سلوكية وأخلاقية وجمالية. تحاول عبلة تذكر بعض الأشياء أو الشخصيات ولكنها تصطدم بحالة التشويش الذهني التي تطغى على وعيها، فتغلف الأشخاص والمرئيات والذكريات التي تحاول جاهدة استرجاعها بحالة ضبابية لا تستطيع معها تمييز الأشياء.

وفى "سنوات التيه" قدمت الكاتبة الملابسات جميعا للشخصية العصابية ناديا المصابة بمتلازمة الجمال النائم هروبا من واقعها المتأزم وخبراتها الحياتية والعاطفية التي طوقها الفشل فآثرت الهروب إلى النوم لفترات طويلة. وفى حالات الصحو كانت تنسج القصص والوهمية والحكايات عن أسرتها مثل اختلاق حادثة موت عمها في العبارة، وتشويه صورة ابنة عمها واختلاق الأكاذيب عن علاقتها بفارس، وعدم قدرتها على تذكر أهلها ومكان سكنهم

أما شخصية الدكتور خالد فهو مريض البارانويا صانع هذا العالم الوهمي من خياله أيضا هروبا من واقعه المأزوم بعد أن تسبب في وفاة زوجه وابنه. وقد بدأت رحلة الدكتور خالد باختلاق شخصية الدكتور سليمان الذي يعد أوراقه للهجرة إلى استراليا فقد كان الهروب رغبة نفسية ملحة تسيطر عليه. ومن خلال وصف الكاتبة لحالة التشويش الذهني للشخصية يبدأ السرد رحلته من خلال وعى شخصية سليمان الذي نام في عيادته ثم فتح عينيه ليجد أمامه هذه المريضة التي لا يعرف كيف دخلت على الرغم من أن الباب مغلق :(فتحت عيني لأجد أمامي فتاة شابة في أسوأ حالاتها وقد نال منها الإعياء

مبلغه. هيئتها رثة ممتقعة اللون، نحيلة الجسد، وقفت متسمرة أمام المكتب تنظر إلى نظرات زائغة وأنفاسها تتلاحق بشدة، شعرت بالفزع، كيف دخلت المكان... قالت بتوسل : أرجوك ساعدني وفقدت الوعى)[٥٣] ثم يتوحد وعى خالد وسليمان إذ يتذكر لقاءه بها في الغردقة.

حين يأخذ الدكتور خالد في سرد مواقف ناديا المريضة الوهمية التي استدعى حالتها المرضية متقمصا شخصية الدكتور سليمان المعالج لها تتشابه لا إراديا ذكريات هذه الحالة المرضية وحواراته معها وهي تناديه باسم دكتور خالد إذ يصير ذهنه مشوشا بين شخصيته الحقيقية وشخصية الدكتور سليمان في الواقع البديل الذى خلقه لنفسه.

تختلط الأحداث والذكريات في ذهن خالد بين الواقع والوهم، بين مواقف حقيقية عاشها وتفاصيل كثيرة أضافها خياله إليها. فقد كان لقاؤه بشخصية ناديا حقيقة في زمن ما. كانت ثمة مريضة التقى بها وأشرف على علاجها ليس بالضرورة ان يكون ناديا هو اسمها ولكنها جزء من خبراته المهنية المختزنة فقد التقى بشخصية مريضة بمتلازمة الجمال النائم، كان لقاؤه الأول معها في الغردقة وهو إذ يصف وعى ناديا وهي تتذكر صورته عندما رأته للمرة الأولى إنما يرسم صورة لنفسه. تلك الصورة التي أرادها ان تكون انطباعا عنه في نفس مرضاه :(نظرت للرجل الجالس أمامي إنه لا يزال يحتفظ بقوامه الرياضي مثلما رأيته منذ سنوات لم يتغير كثيرا، بل إنه لم يتغير مطلقا جاذبيته، ابتسامته، وتلك النظرة التي توحى بالكثير دون أن تفصح)[٥٤]

وقد عبرت الكاتبتان كلتاهما عن أعراض المرض من خلال تصوير العالم النفسي ومستويات الوعي عند الشخصية العصابية.

فمن خلال تناول الزمن النفسي للشخصيات والاسترجاع الخارجي للأحداث عبر تداعى الأفكار على وعى الشخصية، قدمت الكاتبتان تاريخ الشخصية وعلاقاتها. فقد تنوعت في " بياض ساخن" مستويات الاسترجاع الخارجي في العمق الزمنى الذي يستدعيه وعى الشخصية دون ضابط للتحكم في تسلسل الأحداث وتعاقبها. فالكاتبة تصور حركة الوعي في حريتها المطلقة المعبرة عن فوضوية الأحداث في اللاوعي الذي لا يخضع لأي منطق زماني أو مكاني. فحركة الوعي عبر الزمكان تمثل قفزات ذهنية تخرج من اللاوعي إلى بؤرة الوعي لتخرج الشخصية من الشعور بالزمن الآني الخارجي للغوص في الزمن النفسي الذي تستدعى فيه الصور والمرئيات والمواقف الحياتية التي تشكل خبرات الشخصية وماضيها وماضي أسرتها.

في الفصل التاسع على سبيل المثال يقدم الفصل الروائي من منظور لولا التي تقوم بدور الراوي المشارك الذي يحكى بضمير المتكلم. تصور الكاتبة وعى الشخصية وهو يتحرك عبر خمسة مستويات زمكانية مختلفة ترتبط كل منها بمرحلة من مراحل نمو الشخصية. يستدعى بعضا مواقف شاركت فيها الشخصية وتشكل جزءا من تجربتها

الحياتية في علاقتها بأفراد الأسرة وبخاصة العمة، وبعض الذكريات التي ترصد فيها تطور علاقة العمة والأم من شخصيتين متصارعتين إلى شخصيتين صديقتين بفعل الزمن والتعاطف الإنساني، وبعضها خبرات عن حكايات متوارثة لم تسعفها الذاكرة لمعرفة مصدرها على وجه التحديد ولكنها شكلت صورة ذهنية مختزنة في لاوعي الشخصية عن علاقة أمها ذات الأصول التركية بالمجتمع المصري في بداية لقائها بالأب ونظرتها لهذا المجتمع ونظرة المجتمع لها.

يتناول الفصل الروائي من خلال الاسترجاع الخارجي إلى أبعد نقطة زمكانية في الزمن الماضي علاقة الأم بالأب وتعارفهما، إذ وقع الأب في غرامها منذ اللقاء الأول حين زارته في مكتبه ليرفع لها قضية حراسة لاسترداد أراضي وعقارات أسرتها ، ثم الخطبة وصحبتها لزيارة عائلته في الصعيد وتفاصيل كرم الضيافة المصري في استقبالها بموائده العامرة بخيرات الأسرة المصرية، ثم تقييم المرأة الصعيدية ممثلة في العمة فاطمة لهذه الغريبة (والنبي يا أحمد يا أخي ، " ما تخدش السهتانة، ولا أم كحلة ولبانة، تأكل وتعمل عيانة")[٥٥] ورد فعل الأم التي ثارت لكرامتها وقررت صرف النظر عن الزواج كله ولكنها تزوجته بعد شهر واحد من هذه الواقعة .

وعلى غير ترتيب زمني يستحضر وعى عبلة صوت أمها وعمتها وهما تشاكسان بعضهما في المطبخ الذي يمثل ساحة المنافسة بينهما؛ إذ تتفاخر كل منهما بما تتقنه من ألوان الطعام الذى يمثل ثقافة بيئتها.

وبعد المقطع الحواري الطويل الذي تسترجعه الشخصية وقد تحددت أبعاده المكانية (مطبخ بيت الأسرة) وظلت أبعاده الزمنية غير محددة البعد التاريخي في حياة الشخصية- فهو موقف متكرر بين شخصية العمة والأم- قفزت الأفكار من وعى الشخصية لتقطع تدفق الأحداث في هذا الفضاء الزماني بفقرة سردية قصيرة، تعلق فيها الشخصية على هذه الذكريات وتطور العلاقة بين الأم والعمة. وكيف أصبحت العمة فاطمة تتقن الأكلات التركية التي كانت تعد سرا خاصا بالأم التي لم تكن تعطى وصفات أكلها لأحد، لتظل أكلات المطعم التركي نقطة تميز لها. فقد أصبحت العمة تتقن هذه الأكلات التركية لتصبح هذه الفكرة مثيرا يستدعى إلى وعى لولا حوارا آخر بين الأم وفاطمة تعبر فيه الأم عن امتنانها لفاطمة التي أصبحت تقوم على خدمة أفراد العائلة جميعا وتقدم لها طعامها بعد ان أقعدها المرض.

وبالتقنية نفسها التي تلتزمها الكاتبة في التعبير عن حركة وعي الشخصية، وما يعتريه من فوضى ينتقل الحوار إلى مقطع سردي تصف فيه لولا شخصية العمة وبعضا من ملامح ثقافتها التي تشكل نموذجا لثقافة المرأة الصعيدية في مطبخها.

ثم ينتقل وعى الشخصية إلى حدث مختلف تماما من أحاديث المطبخ والطعام لا يربطه بما قبله سوى علاقة الشخصيات بعضها ببعض، وتطور هذه العلاقة فتصور

الكاتبة وعى الشخصية وقد انتقل إلى العام الأول لمرض الأم ،وكيف أثر هذا المرض على أجواء البيت ؛إذ ألقى عليه ظلالا سوداء واختفت منه الضحكات فتصور هذه المرحلة من حياة الشخصية وتطور علاقة فاطمة بالأم: " انتقلت عمتي فاطمة من حجرتي حيث سريرها الدائم، إلى جوار سرير أمي لتنام على كرسي فوتيه متكورة مثل قطة ضخمة وتعلمت أن تنام وهى جالسة موسدة وجهها الصغير في يدها كنت أراها هكذا كلما دخلت لأطمئن على أمي تفتح عينيها وتنظر لي وهى مبتسمة بمحبة فتقول أمي: حبيبتي يا فاطمة خذيها يا لولا لتنام في سريرها)[٥٦]

تلتزم الكاتبة التقنية نفسها في الفصول الروائية التي تقدم من منظور لولا إذ تصور قفزات الأفكار والمواقف على وعى الشخصية، وانتقالها من السرد المباشر إلى السرد غير المباشر لهذه المواقف من حياتها، ثم تقطع الاسترجاع بمناجاة للنفس تمثل فقرة سردية تقريرية تعلق فيها لولا على أحداث أو شخصيات قفزت فجأة إلى وعيها دون أي ترابط بما قبلها ثم تعاود الغوص في استرجاعاتها للماضي بمستوياته المختلفة. ومن خلال هذه المقاطع السردية قدمت الكاتبة الشخصيات السردية جميعا في علاقاتها ببعضها البعض وتطور هذه العلاقات ونهاية كل منها لتقدم صورة واضحة عن البيئة الأسرية لشخصية لولا وما اختزنته من تجارب وخبرات شكلت ضغطا نفسيا وعصبيا على الشخصية فوصلت بها في النهاية إلى ما هي عليه من مرض نفسي.

أما الشق الثاني من الشخصية (عبلة) فهي هائمة على وجهها في شوارع القاهرة المعزية تتلمس ما طرأ على المجتمع المصري من تغيرات. فترصد مظاهر القبح في هذا المجتمع. تعانى خوفا دائما من التيه في الشوارع، فثمة أماكن تعرفها جيدا وتشعر أنها مرت بها من قبل ، ولكنها لا تستطيع البعد عنها وتبحث دائما عن رفيق للطريق قد يكون الشاب صبى المقهى، أو بائعة الجرير، يعتمد وعيها على التصوير الخارجي للمشاهد والمرئيات في اللحظة ذاتها التي تعيشها؛ فتصف اللوحات الزيتية وتستدعى تاريخ كل منها، تصف شوارع القاهرة والحوارى الضيقة ، وتصف الأماكن والناس الذين يتحركون فيها. فنشاط اللاوعي يستظهر بشكل لاإرادي المحزون المعرفي والتجارب المختزنة لمرشدة سياحية ارتبط عملها في مرحلة ما من حياتها بهذه الأماكن.فهى شديدة الارتباط بالأماكن لذا تضفى على كل منها صفة من مخيلتها ثمل ارتباطا بين الصفة والموصوف في وعيها :" الأهرامات ورمالها الصفراء...وصمت أبى الهول المحتشد بأسراره، وبرج القاهرة الذى يحرس النيل من عل والنيل المكتفي بجماله وحيواته المتعددة ومقياسه العتيق..."[٥٧]

وفى " سنوات التيه" وظفت الكاتبة أيضا الاسترجاع الزمنى للتعبير عن الزمن النفسي للشخصية وما يشوبه من فوضى. إذ لا ترتبط الأحداث والذكريات بأي نسق تراتبي، ولكنها تقفز إلى الذهن في استرجاع عشوائي تحت تأثير المهدئ في جلسات

الاستماع التي يتخذها الطبيب آلية لعلاجها للكشف عن خبايا اللاوعي والخبرات السلبية المختزنة.

تبدأ الكاتبة السرد بفصل روائي طويل تشكل مستويات الاسترجاع الزماني المختلفة مضمونه السردي، فيبدأ باسترجاع زمني يصور وهم ناديا بعد إصابتها بالمرض؛ إذ تتخيل نفسها على سرير بالمستشفى، وتتوهم وجود أمها والممرضات. ثم يقفز وعيها إلى أبعد نقطة استرجاع ممكنة في لا وعيها وهى زيارتها لدير وادى النطرون ليتحرك الوعى بين مرئيات الدير، والمشاهد والمرئيات على الطريق، وسائق السيارة ...قفزات زمنية من مكان لآخر، ومن زمان لآخر تقدم صورا ومشاهد الرابط الوحيد بينها هو ناديا نفسها، فهي جزء فاعل في المشاهد جميعا. توقف وعى ناديا عند ذاك اليوم الذي زارت فيه دير وادي النطرون منذ سنوات وهي تتذكر ذلك التاريخ جيدا لارتباطه بأحداث مميزة قالت وهي تهذي:(اليوم الرابع من أكتوبر عيد ميلاد فاتن يجب أن نعود من الدير قبل الليل لنحتفل معها واليوم أيضا تصفيات كرة القدم بين الأهلي وفريق لا أذكر اسمه. سناء ستتابع المباراة أثناء الاحتفال. ذلك اليوم هو نقطة التوقف عن الحياة الواعية لعقلها ولما عاد لها الوعى عاد عند ذات النقطة التي توقف عندها من قبل)[٥٨]

ينتقل وعى ناديا عبر الصور والمرئيات المختلفة في دير وادي النطرون من السقف إلى الجدران والصور الملونة والأبواب الخشبية العملاقة وأعداد الناس التي تتزايد في القاعة وأمها التي تمتلئ عيناها بالدموع لتختلط في ذهنها المشاهد بين وجودها في الدير ودموع أمها والجارة لوسي طلبا للاستشفاء، ورؤية الناس يتوافدون على القاعة وأمها تبكي والجارة لوسي مسجاه في نعش خشبي في طرف القاعة بالكنيسة تصف الكاتبة حالة تشوش الوعي وتدافع الأفكار التى تومض في ذهن ناديا وهى تحاول تذكر أحداث اليوم التي ترتبط جميعا بأجواء الكنيسة والطقوس الكنسية في مشاهد وسياقات مختلفة

تمثل هذه المقاطع السردية التي تقدم محتوى الشخصية العصابية في محاولة استرجاع بعض المواقف والذكريات مظهرا من مظاهر الفوضى في لا وعى الشخصيات. هذه الفوضى التي تبلغ مداها في انسياب الأفكار وتدفقها؛ إذ يستطيع المريض أن يتكلم لفترات طويلة في موضوعات لا رابط بينها أو أن يكتب ما يدور بذهنه تدفقا دون أن يستطيع إيجاد علاقة بين الأفكار. فتنظيم الأفكار أو الربط بينها يكون مظهرا من مظاهر التعافي من المرض. وقد أطلق التحليل النفسي على هذه العملية الذهنية التداعي الحر

للأفكارLiber Association : "وصف فرويد التداعي الحر بأن يقول المريض كل شيء في تلقائية دون انتقاء أو تعمد مهما كان تافها أو مستهجنا. بعبارة أخرى أن يعبر عن كل الأفكار التي ترد إلى ذهنه في عفوية.. والتداعي بهذا المعنى يتيح الاستبصار بالجوانب اللاشعورية)[٥٩]

في "بياض ساخن" يمثل محتوى الخطاب الطويل الذي استغرق أربع صفحات في الرواية، والذي كتبته لولا لأبيها المتوفى، حالة انسياب الأفكار وتدفقها من اللاوعي دون أن يحكمها ضابط ولا نظام بعينه. خطاب كتبته تبث أباها مخاوفها، وتفرغ على سطوره أفكارها التي تشكل في مجملها صورة لنفسية الشخصية وما تعانيه من شعور بالوحدة والعزلة، وعدم القدرة على التكيف مع هذا العالم، وشعورها بالضعف والهشاشة في مجتمع الضباع. تنساب أفكار لولا وتتحرك في اتجاهات عديدة لا رابط بينها: الحاجة إلى الأب / الشعور بالوحدة والضعف/ تذكر رسول الله صلى الله عليه وسلم ودعائه حين خذله أهل الطائف "اللّهُمّ إلَيْكَ أَشْكُو ضَعْفَ قُوّتِي ، وَقِلّةَ حِيلَتِي ، وَهَوَانِي عَلَى النّاسِ..." /سيدنا أيوب/ صليب عيسى عليه السلام/مريم المجدلية/ فان جوخ لحظة قطع أذنه من فرط المحبة-/سلفادور دالي عندما ماتت زوجه جالا/ فرجينيا وولف لحظة انتحارها/ مقبرة أبيها... ربما كان الرابط الوحيد بين هذه الأفكار جميعا أنها تتعلق بمواقف مؤلمة في حياة من استدعتهم للحديث عنهم فهم جميعا يشتركون في الشعور بالألم ولحظات الانكسار.

وفى "سنوات التيه" تتدفق الصور والمرئيات في شكل أفكار متصارعة تحاول الخروج إلى حيز وعى ناديا وهى تحاول أن تتذكر ماضيها:(سجل من الذكريات المشوشة يجرى سريعا أمام عيني رجال الحضرة في السيدة زينب يتمايلون وينشدون، فارس يقبلني في المعبد، والفتى النوبي في الحديقة يجذب الكلب بشدة، الدكتور سليمان يحاول أن يبتعد عن المكان دفعته بكلتا يدى في صدره، حاولت أن أعدو نحو فارس، لكنه لحق بي مرة أخرى، حملني بين يديه وأنا أقاوم نظرت في الجهة الأخرى رأيت شابا يلقى بنفسه في بئر مسعود وكاهن الكنيسة يقف أمام البئر يتلو صلواته وصوت جرس الكنيسة يكاد يصم أذني...)[٦٠]

مشاهد من فضاءات زمانية ومكانية مختلفة في القاهرة، وأسوان، والإسكندرية، ووادي النطرون. مواقف لا يربطها ببعضها البعض سوى أنها خبرات حياتية مختزنة في لا وعى ناديا. جلسات الاستماع التي يقوم بها الدكتور سليمان والتي تبدأ بالحقنة المهدئة التي تعمل على تخدير نسبى للعقل الواعي ليفسح لمخزون اللاوعي فرصة للخروج للتخلص من أثر هذه الخبرات وما تمثلها من ضغط نفسي على الشخصية.

- أحلام اليقظة:

يصف التحليل النفسي أحلام اليقظة بأنها " كالأحلام تحقق رغبات وتنهض على ذكريات وانطباعات لتجارب الطفولة، وتتسم كالأحلام بأن الرقيب قد خفف من حظره عليها. وكل الأسوياء يحلمون أحلام اليقظة. وهي تمنح الإشباع، وتعوض عن الحرمان والفشل الذي يصيب المرء من بيئته الخارجية. ولأحلام اليقظة نفس الدلالات التي للأحلام سواء عند العصابيين والأسوياء" [٦١]

في حلم اليقظة ترى عبلة نفسها طفلة مشردة شعثاء. ربما كانت هذه الطفولة التي خلت من مظلة الحب والحنان في كنف الوالدين جزءا من الخبرات السيئة المختزنة في لا وعيها والتي أدت بها في النهاية إلى المرض النفسي: "ما زلت أراني الطفلة التي كُنت ، تسير بين سرب المشردين وهم يواصلون اقتفاء أثرى، هل هذه الطفلة هي المسئولة عن زحف هذا البياض الساخن في رأسي ، كانت طفلة مشعثة ، كانت ساهمة طوال ليال وحدها..."[٦٢] لا تحتفظ عبلة في لا وعيها بأي مظهر للطفولة السعيدة في ظل صرامة الأم، وسلبية الأب أمام حبه لزوجه، وحرصه على عدم إغضابها. لذا لا يحتفظ لا وعيها إلا بصور ذهنية تشى بهذا الحرمان من الطفولة السعيدة:(لا أتذكر أن ثمة رجلا وضعني على ركبتيه ليحكي لي حكايات ، ولم أعد أتذكر سببا واحدا في مسارب أيامى الطويلة يشدني للبقاء)[٦٣]

وفي محاولة لاقتناص بعض المشاهد من الذاكرة المشوشة تغرق عبلة في حلم يقظة وهي تجلس في السيارة، إذ تنسحب من ملاحظة السائق إلى عالمها الخاص (أريد اصطياد المزيد من المشاهد قبل أن يزحف إليها هذا البياض الساخن، لم أ درى لماذا يهاجمني بعضها الآن، ويتشوش بعضها الآخر ملقيا نفسه في زبد عال، منتحرا مثل زرافات طائر البطريق عند شواطئ المحيطات المنعزلة؟"[٦٤] في حلم اليقظة تستعيد جزءا من مرحلة المراهقة التي لم تكن مراهقة سعيدة بأية حال، لذا كانت تهرب من واقعها في هذه المرحلة بالنوم لساعات طويلة .ومن أحلام اليقظة تعبر الكاتبة عن شعور عبلة بالحرمان العاطفي ورغباتها المكبوتة بتعويض هذا الحرمان في رجل ما يحتويها ويمنحها العطف والاهتمام، فتخلق في لا وعيها صورة هذا الرجل الرومانسي الذي تتمناه. تحاول عبلة أن تحقق في حلم اليقظة رغبتها المكبوتة في التخلص من الحرمان العاطفي فترسم صورة الرجل النموذج الذي يشبه عبد الحليم حافظ المطرب العاطفي. ولما كان حلم اليقظة من منطقة ما قبل الوعى، فإنه لا يعدم بعضا من التماسك والترابط فقد ربطت عبلة في حلمها بين الرومانسية التي تتوق إليها والمطرب الرومانسي.

ففي أحلام اليقظة" يستسلم المرء لتخيلات يرى فيها نفسه وهو يحقق آماله ويشبع دوافعه ويتخطى العقبات التي تحول دون ذلك. ولما كنا في أحلام اليقظة أقرب إلى الشعور بينما نكون في أحلام النوم أقرب إلى اللاشعور فإن أحلام اليقظة تكون أكثر استخداما لأساليب التفكير الشعوري ومنطقنا العقلاني المعتاد"[٦٥]

وحين اجتازت ناديا في " سنوات التيه" طريق الكباش، ووصلت إلى المعبد، ووقفت أمام أعمدته وتماثيله انسحبت تدريجيا إلى داخل ذاتها؛ فلم تعد تسمع صوت المرشد السياحي الذى يتكلم عن تاريخ المعبد وراحت تستدعى في حلم يقظة فيلم" صراع في الوادي" وقصة الحب التي ربطت بين فاتن حمامة وعمر الشريف، وما صادفه هذا الحب من عقبات حتى انتهى بالزواج. ووجدت نفسها تتساءل: "لماذا لا يأتي

الحب الحقيقي دائما في الوقت المناسب، لماذا لا يراعى فروق التوقيت أبدا قد يأتينا مبكرا فلا نقدر قيمته ونضيعه بغباء، أو يأتينا متأخرا فنلهث وراءه محاولين الإمساك بأي خيط يوصلنا للسعادة المنشودة"[٦٦] فقد كانت تتحدث عن نفسها وهى في المنطقة الوسطى بين الوعى واللاوعي، منطقة شبه الوعى حيث مناجاة النفس ، وما استدعاء قصة فاتن حمامة وعمر الشريف إلا من قبيل المشابهة بقصتها مع فارس الطالب بكلية الحقوق ورئيس اتحاد الطلاب . هذا الشاب المسيحي الذي يمثل الحب الأول في حياتها. ذلك الحب المحكوم عليه بالنهاية غير السعيدة لما يقف أمامه من أعراف وتقاليد، تحول بينه وبين النهاية السعيدة التي انتهت إليها قصة عمر الشريف اليهودي وفاتن حمامة المسلمة. إنه اختلاف الثقافات بين الطبقات الاجتماعية فما تجيزه طبقة قد تراه غيرها جريمة اجتماعية.

وبينما كانت تشاهد عرض باليه "بحيرة البجع " بدار الأوبرا انسحبت إلى عالمها الداخلي، وجدت نفسها وقد توحدت مع العرض الفني؛ وإذ رأت نفسها جزءا منه: (لا إراديا امتدت يدى لساقى المصابة أتحسسها وكأنى أعزى نفسى بأنه لولا هذه الإصابة لكنت أنا في صفوف تلك الفتيات، توحدت مع العرض أمامي حتى أصبحت جزءا منه، نسيت سناء وعاطف والجمهور وهامت روحي مع الراقصات، حتى خيل إلى انى اقف على خشبة المسرح، أنا بطلة ذلك العرض...")[٦٧] فقد عاشت الحلم لتحقق رغباتها في أن ترقص الباليه مرة ثانية وتطير على خشبة المسرح مثل الفراشات، وأن تكون هي الأميرة بطلة العرض وهى جميعا رغبات مستحيلة في عالم الواقع .

- الأحلام:

" الحلم هو الطريق الملكي إلى اللاوعي"[٦٨]

ترسم شاهيناز الفقى من أحلام ناديا صورة لعلاقاتها الاجتماعية المختزنة في اللاوعي بأفراد أسرتها فمن أحلامها التي ترويها لطبيبها المعالج رؤيتها سناء ابنة عمها وهي ترتدى فستانها الأحمر العاري والشعر الأصفر المصبوغ في حالة من النشوة والإثارة يبثها فيها رجل لم تميز ملامحه. يعكس الحلم الصورة الذهنية العدائية تجاه سناء التي كونتها ناديا في لا وعيها عنها والتي يكتشف الطبيب سببها فيما بعد؛ إذ تزوجت سناء بعد طلاقها زوج فاتن بعد وفاتها وأخذت ابنتها لتربيها. رفض وعى ناديا موقف سناء واتخذت منها لا شعوريا موقفا عدائيا استبعد الجانب الإنساني من القصة ليسم سناء بالعهر والشبق الجنسي.

وتعبر أحلام ناديا عن مخاوفها من المجهول، وشعورها بالضعف وعدم القدرة على مواجهته. فليلة عيد ميلادها رأت الاحتفال بعيد الميلاد، وإطفاء الشموع ثم سرعان ما عم الظلام المكان، شعورها بالخوف ومحاولتها التغلب على خوفها بأن استسلمت لرغبتها في الرقص، فراحت ترقص الباليه الذي قاطعته منذ إصابتها، إلى أن رأت

صورة الأب والأم بحجم كبير والشريط الأسود في ركنها، وشعورها بالخوف والاختناق ومحاولة الاستنجاد بابنة عمها. وقد فسرت لها أمها الحلم بأنه تعبير عن خوفها وهي بصدد استلام العمل لأول مرة بعد تخرجها. وتتخذ الكاتبة من هذا الحلم وسياقه مثيرا يستدعى في لا وعى الشخصية ذكريات اليوم الأول لها بالمدرسة لتشابه التجربة وتشابه المخاوف والقلق من المجهول فتوظف فكرة التداعي المشروط الذي يقوم على فكرة المثير والترابط الشرطي بين الأفكار والذكريات.

ومن خلال أحلام ناديا تثير الكاتبة قضية العلاقة بين الحلم والاستشراف؛ هل يمكن أن يستشرف الإنسان في أحلامه أحداثا ستقع في المستقبل؟ فقد رأت ناديا في الحلم أحداث معبد الدير البحري، والاعتداء على السياح الأجانب، ذلك الحلم الذي تكرر معها أكثر من مرة وهي ترى نفسها جزءا من تفاصيل المشهد الدرامي؛ إذ كانت في رحلة إلى الأقصر وأسوان: (في نهاية الرحلة كنا نتجمع عند الأتوبيس للعودة قبل الغروب. صوت رصاص. وفجأة تعالت الصيحات. وبدأ السياح يهرولون بفوضى في كل اتجاه، تناثرت الدماء في المكان؛ لحظات قصيرة لم تدم وأنا أقف في مكاني أتابع المشهد.. نظرات الرعب في وجوه القتلى.. رمال المعبد امتزجت بالدماء)[٦٩] ولما كان للحلم منطقه الخاص الذى لا يخضع لمنطق ولا عقل بدأ الحلم بطلقات الرصاص، وانتهى بأن اقترب منها أحد الجناة يحمل سكينا يقطر بالدماء ليجففه في ملابسها. فما كان حلم ناديا إلا جزءا من المخزون المعرفي في لاوعي الدكتور خالد إذ وقع هذا الحادث قبل إصابته بالمرض بسنوات عديدة، فراح لا شعوريا يوظف هذا المخزون المعرفي في حبك الملامح النفسية لشخصية ناديا، ودعم هذه الملامح بسرد كثير من الأحلام على لسانها. تتفاوت من حيث تماسك أحداثها ومنطقيتها. والكاتبة إذ تقدم صورة سردية لهذه الأحلام فإنها أيضا تتوخى الاقتراب من تفسير علم النفس للحلم وسماته (الحلم سلسلة من الهلاوس والتخييلات التي تحدث أثناء النوم وتختلف الأحلام في مدى تماسكها ومنطقيتها... وينجح التحليل النفسي وحده بمعونة مستدعيات صاحب الحلم في تفسير أحلام النوم وكشف ما يتحقق فيها من دوافع تشبعها هذه الأحلام بخاصة إذا كانت دوافع لا شعورية)[٧٠]

- الهلاوس السمعية والبصرية:

الهلاوس السمعية والبصرية عرض من أعراض الأمراض العصابية، وهو عبارة عن "مدركات حسية لا وجود لها في الواقع الخارجي. ففي حالة الهلاوس يحس الفرد أحاسيس ليس لها مقابل في العالم الخارجي أي ليست واردة من منبهات حقيقية كأن يحس بأن شخصا معينا يناديه أو يحادثه وهو في هذه الحالة يراه ويسمع صوته ...ويكون المريض في مثل هذه الحالات مصدقا لكل ما يحس به"[٧١] وكثيرا ما رأت لولا أشياء لا وجود لها إلا في مخيلتها، واستمعت إلى أصوات لا وجود لها خارج وعيها، تجسد مخاوفها والشعور الحاد بالوحدة والانعزال عن العالم . ففي بيت العائلة الكبير حصرت

حركتها في غرفتها والمطبخ والحمام خوفا من المجهول في بقية غرف المنزل وزواياه :(أحيانا أسمع أصواتا غاضبة تزأر فيها، وأحيانا أرى شعاع ضوء كأنه آت من تلك البطاريات الضعيفة التي تباع في ميدان العتبة تضيء فجأة ثم تنطفئ فجأة ، وأحيانا أستمع إلى صلصلة أجراس آتية من عدة قرون مضت، وأحيانا أسمع وقع خطوات ثقيلة تسير هائمة من غرفة إلى غرفة أخرى وعندما تتعب- على ما يبدو- تتوقف أمام سريري وتطول وقفتها هناك)[٧٢]

وفى " سنوات التيه" تبلغ هذه الهلاوس إلى أقصى مدى لها فى تصور خالد لهذا العالم الوهمي الذى اختلقه ليسقط لاإراديا مرضه النفسي على الشخصية الوهمية التي خلقها خياله فهو يراها تتحرك وتتكلم، ويتفاعل مع بقية الخيالات التي منحها حياة كادت أن تكون حقيقة لدقة رسم ملامحها النفسية والعقلية؛ فهو إذ يصف حالة ناديا إنما يصف في الواقع حالته هو: (ناديا لا تعانى فقط من متلازمة النوم او الاكتئاب، وإنما انفصلت تماما عن الحياة التي عاشتها، صنعت لنفسها برزخ يفصلها عن الواقع لتحيا حياة من صنعها ،ترتب هي احداثها كما يحلو لها، تقوم فيها بعمليه الخلق، تخلق الشخصيات وتفاصيلها كما ترغب ان تراهم)[٧٣]

وإمعانا في حبك خيوط قصته الوهمية، وشخصياتها، واقتناعا منه بأنه هو الدكتور سليمان الذي يقوم بعلاج ناديا، يوظف خالد خبراته طبيبا نفسيا ماهرا في تفسير الظواهر النفسية لشخصية ناديا فيفسر لها الكابوس المزعج الذي أفاقت منه منتفضة إذ غفت وهي جالسة على شاطئ البحر :(أحيانا العقل اللاواعى يتحايل على العقل الواعي ويخدعه.. بمعنى أنه لما أصابك انقطاع التنفس أثناء النوم. توصل عقلك لهذه الحيلة، وهى أن ترى نفسك في كابوس لكى تستيقظي ولا تختنقي تماما)[٧٤] وفى إدراك واع لطبيعة العلاقة بين العقل الواعي واللاوعي يشرح خالد لناديا طبيعة الصراع بين العالمين:(ببساطة المعركة داخلنا شديدة تكون دائرة طوال الوقت بين العقل الواعي واللاوعي حتى ينتصر أحدهما على الآخر. أحيانا نكون نائمين في حالة من التعب والإرهاق يرن جرس المنبه.. العقل اللاواعى يشعر أن الجسم مازال يحتاج للنوم.. فيلجأ لحيلة يستدرج بها الوعي لملعبه وهو الأحلام لكي نكمل نومنا.. فنحلم أننا استيقظنا وأغلقنا المنبه وذهبنا للعمال، كل ذلك ونحن لم نبرح الفراش)[٧٥]

*** النتائج:**

بعد هذه القراءة التحليلية للشخصية العصابية في الروايتين نجد أن كلا من الكاتبتين قد تزودت بقدر غير قليل من القراءات في التحليل النفسي حتى تستطيع التعبير عن لا وعى الشخصية العصابية على النحو الذى رأيناه، فسهير المصادفة تعرض على لسان شخصياتها مصطلحات علم النفس التي تصف الحالة المرضية التي تعرضها توخيا لدقة المعلومات وإمعانا في دقة التعبير عن الحالة المرضية التي تشكل موضوعها

السردي، فيرد في حوارات الشخصيات مصطلحات، شيزوفرنيا، ثنائي القطب ، و بارانويا والفصام. وأسماء بعض العقاقير الطبية المستخدمة في علاج مثل هذه الحالات .ومع اهتمام الكاتبة بالمرجعية العلمية في وصف المرض، وأسبابه وأعراضه فإنها ذهبت مذهب العامة في الخلط بين مريض الفصام، ومريض تعدد الشخصيات Multiple Personalities في رسم شخصية لولا.

ومن خلال شخصية الدكتور خالد عرضت أيضا شاهيناز الفقى كثيرا من التعريفات الطبية للأمراض النفسية والعصبية كالاكتئاب، ومتلازمة الجمال النائم، ومتلازمة انقطاع التنفس عند النوم، والبارانويا.

اهتمت سهير المصادفة في تفسير أسباب الإصابة بالمرض بتناول معظم الأسباب المتوقعة للإصابة به على مستوى المرجعية العلمية ، فاستقصت عوامل الوراثة، والعلاقات الأسرية، والظروف السياسية والاجتماعية التي تدفع إلى الإصابة بالمرض العصابي، لتطرح ضمنا رؤيتها الأيديولوجية لملابسات مرحلة ما بعد ثورة يناير، وحكم الإخوان، وانقسام المجتمع المصري فى تلك المرحلة. فى نقد لاذع للظروف السياسية والاجتماعية. بينما انصب اهتمام شاهيناز الفقى على الأسباب الذاتية المتعلقة بالإخفاقات العاطفية وعدم تحقق الذات أسبابا للمرض النفسي من خلال شخصية ناديا. وخطورة العلم الذي يؤدى بصاحبه أحيانا إلى درجة خطيرة من المرض إذا ما تعرض صاحبه لأزمة نفسية لم يقو على احتمالها، مثل الدكتور خالد الذي استطاع أن يخلق هذا العالم الوهمي بكل ما فيه من علاقات متشابكة.

وفى تناولهما أعراض المرض كانت تقنيات تيار الوعي فى التعبير عن وعى الشخصيات في مستوياته المختلفة التقنية الفنية التي استطاعت أن ترسم صورة لتشوش الأفكار، وتدافع مخزون اللاوعي عند الشخصيات من خلال التداعي الحر للأفكار، أو أحلام اليقظة، أو الأحلام والكوابيس. ومن ثم فقد قدمت كل من سهير المصادفة وشاهيناز الفقى نماذج إبداعية للشخصية العصابية اتسمت بالحيوية وتعدد أبعادها الفنية مما يجعلها شخصيات حية قابلة للتصديق.

*** المصادر:**

- سهير المصادفة: بياض ساخن: الدار المصرية اللبنانية في القاهرة، ط١، سنة ٢٠١٥.
- شاهيناز الفقى: سنوات التيه، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، سنة ٢٠١٨

*** الهوامش والمراجع:**

[١] انظر:
- عادل صادق: الطب النفسي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط٢، سنة ٢٠١٧ ، ص ١٧ : ٢٠
- فرج عبد القادر طه حسين عبد القادر(وآخرون) معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط١، د.ت، ص: ٢٣١، ٢٠٥-٢٠٧، ٢٧٩-٢٨١

[٢] سهير المصادفة شاعرة وروائية وباحثة ومترجمة مصرية معاصرة، حصلت على الدكتوراه في الفلسفة عام ١٩٩٤ من موسكو، عضو في اتحاد كتاب مصر، عملت رئيسًا لتحرير سلسلة كتابات جديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب، والمشرف العام على سلسلة الجوائز بالهيئة، وكانت عضو اللجنة التنفيذية في مشروع مكتبة الأسرة، وعضو اللجنة التحضيرية للنشاط الثقافي في معرض القاهرة الدولي للكتاب. شاركت في هيئة تحرير وترجمة بعض القواميس والموسوعات في مصر مثل: قاموس المسرح، موسوعة المرأة عبر العصور، دائرة المعارف الإسلامية. وقد حصلت على العديد من الجوائز الإبداعية وترجمت اعمالها إلى اللغات الإنجليزية والإسبانية والألمانية والصينية. من أعمالها الإبداعية روايات " لهو الأبالسة"، و" ميس إيجيبت" و"رحلة الضباع"، و" بياض ساخن" الرواية موضوع الدراسة.

[٣] شاهيناز الفقي كاتبة روائية وقاصة معاصرة. عضوة اتحاد كتاب مصر، وعضوة نادي القصة المصري. حصلت على بكالوريوس تجارة جامعة عين شمس، ودبلوم الكتابة الإبداعية وكتابة السيناريو من الأكاديمية الدولية الامريكية للفنون والابداع. من أعمالها الإبداعية رواية "سعيدة ملحمة العشق والحرية"، ومجموعة قصصية الدبلة المحبس "، ورواية سنوات التيه " الرواية موضوع الدراسة.

[٤] يوسف غليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، سنة ٢٠٠٧، ص ٣٢، ٣٣

[٥] جان بيلمان بيل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن مودن، دار كنوز للمعرفة والنشر، عمان، ط١، سنة ٢٠١٨، ص ١٤٠

[٦] أحمد عكاشة: الطب النفسي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص ٢٣٤
وانظر أيضا:
- عادل صادق: الطب النفسي: ص١٢٣

[٧] سهير المصادفة: بياض ساخن: ص ٩٢

[٨] متلازمة الجمال النائم أو **Kleine-Levin Syndrome (KLS)** اضطراب عصبي نادر ومعقد يصيب الشخصية بنوبات طويلة من النوم لا يستيقظ المريض إلا للطعام أو قضاء الحاجة يصيب الأطفال والكبار على السواء وإن كان الأطفال أكثر عرضة للإصابة به. وقد تكونت مؤسسة عالمية خالصة بهذا المرض لدراسة حالاته ومحاولات التواصل المستمر مع المرضى وتقديم المعونة لهم **Kleine-Levin Syndrome Foundation (KLS)**

انظر: الموقع الإليكتروني للمؤسسة:
https://klsfoundation.org/what-is-kleine-levin-syndrome/

[٩] شاهيناز الفقى: سنوات التيه: ص٢٩٩

* الهذاء أفكار شاذة وغير منطقية يعتقد المريض في صحتها.

انظر:

فرج عبد القادر طه حسين عبد القادر(وآخرون) : معجم علم النفس والتحليل النفسي ،ص ٤٧٢

[١٠] المرجع السابق ص ١٦٨

[١١] المرجع السابق ص ٤٨٣

[١٢] بياض ساخن: ص١٩٤

[١٣] المصدر السابق: ١٩٤، ٢٠١

[١٤] المصدر السابق: ص١٩٦

[١٥] د أحمد عكاشة: الطب النفسي المعاصر ٣١٨- ٣٢٠ (بتصرف)

[١٦] عادل صادق: الطب النفسي ، ص ١٣٣

[١٧] المرجع السابق : الصفحة السابقة نفسها

[١٨] بياض ساخن: ص ١٩٦

[١٩] المصدر السابق: ص٢٢٤

[٢٠] انظر:

- أحمد عكاشة: المرجع السابق، الفصل الثاني عشر (طب النفسي للأطفال) ص ٧٢٣ وما بعدها

[٢١] سنوات التيه: ص٩٢

[٢٢] المصدر السابق: ص ١٤

[٢٣] المصدر السابق: ص ٦٢

[٢٤] بياض ساخن: ص ٢٧٦

[٢٥] المصدر السابق: ص ٢٧٥

[٢٦] المصدر السابق: ص ٦٤

[٢٧] سنوات التيه: ص ١٤

[٢٨] المصدر السابق: ص١٥

[٢٩] المصدر السابق: ص١٢٤

[٣٠] المصدر السابق: ص٢٣١

[٣١] بياض ساخن: ص ١٥٤

[٣٢] سنوات التيه: ص ٢٣١

[٣٣] بياض ساخن: ص ١٣٩

[٣٤] المصدر السابق: الصفحة السابقة نفسها

[٣٥] سنوات التيه: ص١٩١

[٣٦]بياض ساخن: ص٢٣٥
[٣٧] المصدر السابق: ص٩٩
[٣٨]المصدر السابق: ص١٢٤
[٣٩]المصدر السابق: ص ١٣٠
[٤٠]المصدر السابق: ص٢٠٦
[٤١]المصدر السابق:ص٢٧٢
[٤٢]المصدر السابق: ص١٣٥
[٤٣] المصدر السابق: ص ١٢٦
[٤٤]المصدر السابق: الصفحة السابقة نفسها
[٤٥]المصدر السابق: ص٥١، ١٤٠
[٤٦]المصدر السابق: ص٢٣٣
[٤٧]المصدر السابق: ص ٦٤
[٤٨]سنوات التيه: ص ١٣٧
[٤٩] المصدر السابق: الصفحة السابقة نفسها
[٥٠]المصدر السابق: ص ٦٤
[٥١]بياض ساخن :ص٨٩
[٥٢]المصدر السابق: ص١٣٤
[٥٣]سنوات التيه:ص ٣٠
[٥٤] المصدر السابق: ص٢٣
[٥٥] بياض ساخن: ص١٢٢
[٥٦] المصدر السابق: ص١١٨
[٥٧]المصدر السابق:ص ١٨٩
[٥٨]سنوات التيه: ص ٣٢
[٥٩]فرج عبد القادر طه حسين عبد القادر(وآخرون) : معجم علم النفس والتحليل النفسي ، ص١١٠
[٦٠]سنوات التيه: ص ٢٨
[٦١] انظر:
-عبد المنعم الحفني: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مطبعة مدبولي، القاهرة د.ت، ج١، ص١٩٣
- جان بلانش،وج.بونتليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان،ط٣، سنة ١٩٩٧، ص١٧١، ١٧٢
[٦٢]بياض ساخن: ص٨٥
[٦٣]المصدر السابق: الصفحة السابقة نفسها

[٦٤]المصدر السابق: ص١٠٩
[٦٥]فرج عبد القادر طه: معجم مصطلحات علم النفس والتحليل النفسى، ص١٨١
[٦٦]سنوات التيه:ص٤٧
[٦٧]المصدر السابق: ص ١٥٥
[٦٨]جان بيلمان بيل : التحليل النفسى والأدب ص ٤٥
[٦٩]سنوات التيه: ص٤٦
[٧٠]فرج عبد القادر طه: معجم مصطلحات علم النفس والتحليل النفسى، ص١٨٠، ١٨١
[٧١]المرجع السابق: ص١١٠
[٧٢]بياض ساخن: ص٨
[٧٣]سنوات التيه: ص١٨٦
[٧٤] المصدر السابق: ص١٠٨
[٧٥] المصدر السابق: الصفحة السابقة نفسها

ملامح الإبداع الأدبي في مرثية أبي تمام العَينيَّة لمحمد بن حُمَيْد الطُّوسي - عرض وتحليل أدبي

إعداد

د.سفير بن خلف بن متعب القثامي

الجامعة الإسلامية - المدينة المنورة - المملكة العربية السعودية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.68691

الاستلام : ٧/ ١١ /٢٠١٩ القبول : ٣٠ / ١١ /٢٠١٩

المستخلص :

يتناول هذا البحث بالدراسة قصيدة أبي تمام الطائي العينية، في رثاء محمد بن حميد الطوسي؛ وهي من القصائد التي جمعت بين جمال الشكل، وسمو المضمون. وقد عمدت إلى تحليل هذه القصيدة تحليلاً أدبياً، حاولت أن أكشف من خلاله عن ملامح الإبداع الأدبي في شكلها ومضمونها. وقد سرت في هذا البحث على حسب الخطة الآتية : بدأته بمقدمة، ثم أوردت نص القصيدة، وعرفت بقائلها، وذكرت مناسبتها، ثم انتقلت بعد ذلك إلى عرض أفكارها، ثم كشفت عن سماتها الفنية في جانبي الشكل والمضمون، ثم ختمت البحث بعد ذلك بخلاصة ذكرت فيها أهم نتائجه. وقد اتبعت في هذا البحث المنهج الفني؛ حيث قمت بعرض أفكار النص، ومعانيه الجزئية، ثم كشفت عن السمات الفنية التي ظهرت في شكله ومضمونه. ومما حفزني على تناول هذه القصيدة انتماؤها إلى فن الرثاء، وهو فن جميل يتصف بالصدق، وتميز قائلها بجودة الشعر؛ وبخاصة فن الرثاء، وثناء النقاد عليها، وعلى مطلعها، واقتصارها على رثاء رجل عظيم، قتل وهو يدافع عن الخلافة الإسلامية، وكذلك عدم وجود تحليل أدبي لهذه القصيدة - على حد علمي-؛ لذلك اتجهت لكشف ما انطوت عليه من ملامح الإبداع الأدبي. وقد اتضح لي من دراسة هذه القصيدة أنها من القصائد الجميلة، التي تمثلت فيها مقومات النص الأدبي الجيد في شكله ومضمونه؛ فأما من حيث الشكل؛ فألفاظها وتراكيبها قد اختارها الشاعر اختياراً موفقاً، وصاغها صياغة محكمة، وصورها جاءت متنوعة، وحافلة بالتجديد والابتكار، وأداؤها الصوتي قد تميز بالثراء، والإبداع، والتأثير، واتسم بناؤها الفني بالوحدة الموضوعية والعضوية. وأما من حيث المضمون ؛ فمعانيها قد اتسمت بالتجديد والابتكار، ولفها شيء من الغموض والعمق، وظهر في بعضها التقليد والتأثر بالقدامى، وعاطفتها قد جاءت صادقة، معبرة عن مشاعر الحزن على الفقيد. وقد هذه القصيدة التزمت بمنهج الإسلام التزاماً واضحاً.

الكلمات المفتاحية: الرثاء، محمد الطوسي، الشكل، المضمون، الرؤية الإسلامية.

Abstract:

This research deals with the study of Abu Tammam al-Ta'i's Alainniah poem, in the commiseration of Muhammad bin Humaid Al-Tusi. It is one of the poems that brought together the beauty of form and the highness of content. I have analyzed this poem in a literary analysis, in which I tried to reveal the features of literary creativity in its form and content. I proceeded in this research according to the following plan: I started with an introduction, then I set the text of the poem, I identified who said it, and I mentioned its occasion, and then moved to the present its ideas, and then revealed its technical features on both sides of the form and content, and then I concluded the research with a summary in which I mentioned the most important results. I followed In this research the technical approach, where I presented the ideas of the text, and its partial meanings, and then revealed the technical features that appeared in its form and content. And from what that I was motivated me to take up this poem as belonging to the art of commiseration, which is a beautiful art characterized by honesty and distinguished by the quality of poetry, especially the art of commiseration, the praise of critics to it, and its beginning, and limited to the commiserated of a great man who was killed while defending the Islamic caliphate, also there were no Literary analysis for this poem - as far as I know - so I decided to reveal the features of the literary creativity. It has become clear to me from the study of this poem that it is one of the beautiful poems, in which the elements of the good literary text were in its form and content; in terms of the form, its words and structures were chosen by the poet as a good choice, drafted accurately, Its pictures came in a variety of ways, and a full of innovation and creativity. its vocal performance was characterized by richness, creativity, and influence. Its artistic construction was characterized by objective

and organic unity. As for its content, its meanings were characterized by innovation and creativity, with some ambiguity and depth, and it show in some of them there was the imitating and affected by the old poets, and its passion came true, expressing for feelings of sadness on the deceased. This poem has clearly adhered clearly to Islam.

Keywords: Commiseration, Mohammad Al-Tusi, Form, Content, Islamic Vision.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين؛ وبعد:

فالأدب العربي فن عريق، أبدعته قرائح موهوبة، ودون في صحف مكتوبة، حفظته من الضياع، وصانته من تحريف الصناع؛ فانتفع به العلماء في فهم اللغة العربية، وتدوين قواعدها، وفي تفسير القرآن الكريم، وما أشكل من الحديث النبوي الشريف.

والأدب العربي هو ما أنشأه الأدباء باللغة العربية من نصوص أدبية، حملت أفكارهم ومشاعرهم، وبديع صورهم؛ فجمعت بين المتعة والفائدة.

ومن تلك النصوص الأدبية قصيدة أبي تمام الطائي العينية، في رثاء محمد بن حميد الطوسي[١]، وهي من القصائد التي جمعت بين جمال الشكل، وسمو المضمون.

وقد عمدت إلى تحليل هذه القصيدة تحليلاً أدبياً، حاولت أن أكشف من خلاله عن ملامح الإبداع الأدبي في شكلها ومضمونها.

ومما حفزني على تناول هذه القصيدة بالتحليل الأدبي ما يأتي:

١- انتماؤها إلى فن الرثاء، والرثاء فن جميل يتصف بالصدق؛ لأنه يقال على الوفاء، من غير طمع في جاه أو عطاء.

٢- تميز قائلها بجودة الشعر؛ وبخاصة فن الرثاء؛ فهو من الشعراء ((٢) المعدودين في إجادة الرثاء))، يقول أبو هلال العسكري[٣]: ((وليس في المحدثين أحسن مراثي من أبي تمام)).

---

١ - هو: أبو نصر، محمد بن حميد الطاهري الطوسي. (... ـ ٢١٤هـ)، من الولاة القواد، كان من قواد جيش المأمون، وقام بقتال الثائرين؛ كبابَك الخُرَّمِي وغيره. ولي الموصل، وقاتل بابك الخرمي، وكمن له جماعة من أصحاب بابك، وجرى بينه وبينهم قتال ثبت فيه، ولكنهم أصابوا فرسه فسقط، وقتلوه، وكان مقتله عظيماً على المأمون. وكان ابن حميد من الأجواد الممدحين. وقد رثاه الشعراء، وأكثروا في ذلك. (انظر: تاريخ الطبري: ٦١٩/٨، ٦٢٢، هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام: ١٥٧، الأعلام: ١١٠/٦).

٣- ثناء النقاد عليها، وعلى مطلعها: فأما ثناؤهم عليها؛ فكما يظهر في قول محمد بن حازم الباهلي عن أبي تمام[٤]: ((لو لم يقل إلا مرثيته التي أولها:

أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وإِنْ كَانَ أَسْمَعَا

وأَصْبحَ مَغْنى الجُودِ بَعْدَكَ بَلْقَعَا

وقوله:

لَوْ يَقْدِرُون مَشَوا عَلَى وَجَنَاتِهِمْ

وجِبَاهِهِمْ فَضْلاً عَن الأَقْدَامِ

لكفتاه)).

وأما ثناؤهم على مطلعها؛ فقد عده أبو هلال العسكري أجمل مطلع لقصيدة رثائية من شعر المحدثين؛ وذلك حين قال[٥]: ((وأحسن مرثية لمحدث ابتداءً قول أبي تمام الطائي:

أَصَمَّ بِكَ الدَّاعِي وإِنْ كَانَ أَسْمَعَا

وأَصْبحَ مَغْنى الجُودِ بَعْدَكَ بَلْقَعَا))

وتابعه في ذلك ابن رشيق القيرواني؛ فقال[٦]: ((وليس في ابتداءات المراثي المولدة مثل قوله))، وذكر البيت .

بل إن محمد بن حازم الباهلي قد جعل مطلع هذه القصيدة أفضل مطلع رثائي عند القدامى والمحدثين؛ فقال[٧]: ((ما سمعت لمتقدمٍ ولا محدثٍ بمثل ابتدائه في مرثيته: أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وإِنْ كانَ أَسْمَعَا)) .

وقال الآمدي عن المعنى الذي ضمه هذا المطلع[٨]: ((وهذا معنى حسن جداً)).

٤- اقتصارها على رثاء رجل عظيم، قتل وهو يدافع عن الخلافة الإسلامية.

---

[٢]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٨٠٨ .

[٣]- ديوان المعاني: ٢/ ١٧٦.

[٤]- الأغاني: ١٦/ ٤١٨، ٤١٩. والبيت الثاني في ديوانه: ٢٠٦/٣. وفيه: عيونهم بدل جباههم.

[٥]- ديوان المعاني: ٢/ ١٧٣. والبيت في ديوانه: ٩٩/٤. وفي رواية الديوان: ((الناعي)) بدل ((الداعي)).

[٦]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٨٠٨ .

[٧]- أخبار أبي تمام: ٦٥ .

[٨]- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ج٣ ، ق٢: ٤٥٨.

٥- عدم وجود تحليل أدبي لهذه القصيدة - على حد علمي-؛ لذلك اتجهت لكشف ما انطوت عليه من ملامح الإبداع الأدبي.

وقد سرت في هذا البحث وفق المنهج الفني؛ حيث قمت بعرض أفكار النص، ومعانيه الجزئية، ثم كشفت عن السمات الفنية التي ظهرت في شكله ومضمونه.

وأسأل الله عز وجل أن أكون قد قدمت في هذا العمل ما يفيد القاري الكريم، ويتحقق به الثواب العظيم.

المبحث الأول- نص القصيدة والتعريف بقائلها ومناسبتها وعرض أفكارها:

أولاً- نص القصيدة[٩]:

أصَمَّ بِكَ النّاعِيِ[١٠] وإنْ كانَ أسْمَعَا وأصْبحَ مَغْنى[١١] الجُودِ بَعْدَكَ بَلْقَعَا[١٢]

لِلحْدِ[١٣] أبي نَصْرٍ تَحِيَّةُ مُزْنَةٍ[١٤] إذَا هِيَ حَيَّتْ[١٥] مُمْعِراً[١٦] عَادَ

فَلَمْ أرَ يَوماً كانَ أشْبَهَ سَاعَةً بِيَوْمي مِنَ اليومِ الذي فيهِ وَدَّعَا[١٧][١٨]

---

[٩] - ديوانه: ٤/٩٩، ١٠٠.

[١٠] - الناعي: الذي يأتي بخبر الموت. لسان العرب: ٤٤٨٦. مادة: نعا، والمعجم الوسيط: ٩٣٦. مادة: نعا.

[١١] - مغنى: المغنى هو المنزل الذي غني به أهله ثم ظعنوا. وجمع المغنى: المغاني. معجم مقاييس اللغة: ٤/ ٣٩٧. مادة: غني. والقاموس المحيط: ١٧٠١. مادة: غني.

[١٢] - بلقعاً: البلقع ؛ هي الأرض القفر. القاموس المحيط: ٩١٠. مادة: بلقع.

[١٣] - اللحد : هو الشق يكون في عرض القبر ، أوجانبه . القاموس المحيط : ٤٠٤. مادة : لحد .

[١٤] - مزنة : المزنة ؛ هي السحابة ذات الماء . القاموس المحيط : ١٥٩٣. مادة : مزن .

[١٥] - حيت: من التحية؛ وهي السلام. لسان العرب: ١٠٧٨. مادة: حيا. القاموس المحيط: ١٦٤٩. مادة: حيي. وتحية المزنة: مطرها.

[١٦] - ممعراً: الممعر؛ من أمعرت الأرض؛ إذا لم يكن فيها نبات، أو قل نباتها. معجم مقاييس اللغة: ٥/ ٣٣٦. مادة: معر، والقاموس المحيط: ٦١٤. مادة: معر.

[١٧] - ممرعاً : الممرع ؛ من مرع ؛ وهو : أصل صحيح يدل على خصب وخير . وأمرع المكان إذا كثر فيه الكلأ . معجم مقاييس اللغة : ٥/ ٣١٢ . مادة : مرع ، والمعجم الوسيط : ٨٦٤ . مادة : مرع .

[١٨] - ودَّعا : الواو ، والدال ، والعين أصل واحد يدل على الترك والتخلية . ومنه : ودعته توديعاً . والوداع بالفتح : الترك . معجم مقاييس اللغة : ٦/ ٩٦ . مادة : ودع ، لسان العرب : ٤٧٩٨ . مادة : ودع .

Doi: 10.12816/MDAD.2020.68691

مَصِـيفٌ [١٩] أفَـاضَ [٢٠] الحُـزْنُ فيـهِ مِنَ الدَّمْعِ حَتَّى خِلْتُهُ[٢٢] عَادَ مَرْبَعَا[٢٣]
وَواللهِ لا تَقْضِـي العُيُـونُ الّـذِي لَـهُ[٢١] عَلَيهَا ولَـوْ صَـارَتْ مـعَ الـدَّمْعِ أدْمُعَـا
فَتًى كانَ شَرْباً[٢٤] لِلعُفَاةِ [٢٥] ومَرْتَعاً[٢٦] فأصْـبَحَ لِلهِنْدِيَّـةِ[٢٧] البِـيضِ مَرْتَعَـا
فَتًى كُلّما ارْتَادَ[٢٨] الشَّجَاعُ مِنَ الرَّدَى[٢٩] مَفَراً غَدَاةَ المَأزِقِ[٣٠] ارْتَـادَ مَصْرَعَا[٣١]
إذَا سَـاءَ يَـومٌ فـي الكَرِيهَـةِ[٣٢] مَنْظَـراً تَصَـلاّهُ[٣٣] عِلْمـاً أنْ سَيحْسُـنُ مَسْـمَعَا

---

[١٩] - مصيف: المصيف: مكان الإقامة في الصيف. الصحاح:١٣٨٩. مادة: صيف، والمعجم الوسيط:٥٣١. مادة: صاف .

[٢٠] - أفاض: أفرغ . لسان العرب : ٣٥٠٠ . مادة : فيض ، والقاموس المحيط : ٨٣٩ . مادة : فاض.

[٢١] - جداولاً: الجداول: مفردها جدول؛ وهو: النهر الصغير. لسان العرب: ٥٧١. مادة: جدل، والقاموس المحيط: ١٢٦١. مادة: جدل.

[٢٢] - خلته: من خال: أي ظن. القاموس المحيط: ١٢٨٧. مادة: خال.

[٢٣] - مربعا: المربع؛ منزل القوم في الربيع، والمطر في فصل الربيع. لسان العرب: ١٥٦٤، ١٥٦٥. مادة: ربع، والمصباح المنير: ١١٤. مادة: ربع.

[٢٤] - شرباً: الشرب الحظ من الماء. الصحاح: ١٣٨٩. مادة: شرب، لسان العرب: ٢٢٢٢ مادة: شرب.

[٢٥] - العفاة: مفردها: عاف؛ وهو كل طالب معروف أو فضل أو رزق. لسان العرب: ٣٠١٩. مادة: عفا، والقاموس المحيط: ١٦٩٣. مادة: عفا.

[٢٦] - مرتعاً: المرتع؛ هو مكان الرتوع؛ وهو الأكل. ورتعت الماشية: أي رعت ما شاءت في خصب وسعة. وأرتع القوم: وقعوا في خصب ورعوا. والرتع لا يكون إلا في خصب وسعة. لسان العرب: ١٥٧٧. مادة: رتع ، والمصباح المنير: ١١٥. مادة: رتع، والمعجم الوسيط: ٣٢٧. مادة: رتع.

[٢٧] - الهندية البيض: السيوف المصنوعة في بلاد الهند. يقال: سيف مهند، وهندي، وهندواني. لسان العرب: ٤٧٠٩. مادة: هند.

[٢٨] - ارتاد: طلب. ويقال: راد الكلأ، يروده روداً ورياداً، وارتاده ارتياداً بمعنى؛ أي طلبه. لسان العرب: ١٧٧٢. مادة: رود .

[٢٩] - الردى: الهلاك. لسان العرب: ١٦٣٠. مادة: ردى، والمعجم الوسيط: ٣٤٠. مادة: ردى.

[٣٠] - المأزق: المضيق، والموقع الضيق الذي يقتتلون فيه. لسان العرب: ٧٣. مادة: أزق، والقاموس المحيط: ١١١٦. مادة: أزق .

[٣١] - مصرعا: المصرع: موضع الصرع، وهو: الطرح على الأرض. القاموس المحيط: ٩٥١. مادة: صرع.

فَإِنْ تُرْمَ عَنْ عُمْرٍ تَدَانَى[٣٤] بِهِ المَدَى[٣٥] فخَانَكَ حتّى لم يَجِدْ فِيكَ مَنْزَعَا[٣٦]

فمَا كُنْتَ إلاّ السَّيفَ لاقَى ضَرِيبَةً[٣٧] فَقَطّعَهَا ثُمَّ انثَنَى فتَقَطّعَا[٣٨]

ثانياً- التعريف بقائل القصيدة:

اسمه ونسبه:

هو حبيب بن أوس الطائي، ولد في قرية جاسم[٣٩]، قرب دمشق سنة ١٨٨هـ، وقيل: غير هذا[٤٠].

وقد اختلف في نسبه، ولكن الأرجح أنه طائي صليبة، كما يقول: أبو بكر الصولي[٤١].

نشأته ورحلاته:

نشأ أبو تمام الطائي في دمشق تحت رعاية أبيه، ثم انتقل إلى حمص، واتصل بعتيبة بن عبد الكريم ومدحه، ثم رحل إلى مصر، وعمل بها سقاء، واختلف إلى حلقات العلم، ثم عاد إلى الشام، سنة ٢١٠ هـ.

---

[٣٢] - الكريهة : الحرب ، أو الشدة في الحرب . القاموس المحيط : ١٦١٦. مادة : كره .

[٣٣] - تصلاه: من صَلِي النار، وصلى بها، وتصلاها: أي قاسى حرها. أساس البلاغة: ٣٦٠. مادة: صلي، والقاموس المحيط: ١٦٨١. مادة: صلى .

[٣٤] - تدانى: تقارب؛ من دانيت بين الشيئين؛ أي قاربت بينهما. وتدانى القوم: دنا بعضهم من بعض. أساس البلاغة: ١٩٧. مادة: دنو، القاموس المحيط: ١٦٥٦. مادة: دنا، والمعجم الوسيط: ٢٩٩. مادة: دنا.

[٣٥] - المدى: المسافة، والغاية. القاموس المحيط: ١٧١٩. مادة: مدى، والمعجم الوسيط: ٨٥٩. مادة: مدى.

[٣٦] - منزعا: المنزع: المكان الذي ينزع منه. المعجم الوسيط: ٩١٤. مادة: نزع.

[٣٧] - ضريبةً: الضريبة ما ضربته بالسيف، والمضروب بالسيف. لسان العرب: ٢٥٦٥. مادة: ضرب.

[٣٨] - ورد هذا البيت في بعض نسخ الحماسة منسوباً ليحيى بن زياد الحارثي. (انظر: ديوان الحماسة، تحقيق: عبد المنعم صالح: ٢٤١). فلعل أبا تمام قد ضمنه مرثيته؛ لإعجابه به، أو أنه قد ضم إلى ديوان الحماسة ظناً أنه من حماسية يحيى بن زياد الحارثي، للتطابق في الوزن، والروي، والغرض. والله عز وجل أعلم بالصواب.

[٣٩] - جاسم بالسين المهملة ، اسم قرية من أعمال دمشق. وهي منسوبة - كما ذكر ياقوت - إلى جاسم بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام. (انظر: معجم البلدان: ٢ / ٩٤) .

[٤٠] - انظر: وفيات الأعيان: ٢/ ١١، ١٧ ، والأعلام: ٢/ ١٦٥ .

[٤١] - انظر: أخبار أبي تمام: ٥٩ ، والأغاني: ١٦/ ٤١٤ .

ولما ولي المعتصم الخلافة استدعى أبا تمام، وقد بلغ في الشعر منزلة عظيمة، فبقي في بغداد مدة، ثم رحل إلى خراسان، ومدح واليها عبيد الله بن طاهر.
وفي سنة ٢٢٣هـ سار مع المعتصم إلى غزو عَمُّورِيَّةَ[٤٢]، وبعد عودته أنشده قصيدته الرائعة المشهورة، التي يقول في مطلعها[٤٣]:

السَّـــيفُ أصْـــدقُ أنْبَـــاءً مـــن الكُتُـــبِ
فـــي حَـــدِّهِ الحَـــدُّ بَـــيْنَ الجِـــدِّ واللّعِـــبِ

وبعد ذلك ولي أبو تمام بريد الموصل، ولكنه لم يلبث أن توفي بعد عامين، أو ثلاثة، سنة ٢٣٢هـ[٤٤].

ثقافته ومؤلفاته :

ألم أبو تمام بالثقافة الشائعة في عصره؛ فنهل من معين الثقافة اللغوية والإسلامية، وتزود من الثقافة الأجنبية؛ وبخاصة اليونانية بزاد وافر، وظهر أثر ذلك جلياً في شعره.
وقد جمع أبو تمام بعض المجاميع الشعرية؛ كديوان الحماسة، والوحشيات، وغيرها، وترك ديوان شعر كبير الحجم، بلغ أربعة مجلدات.
أغراض شعره :
قال أبو تمام في فنون الشعر المعروفة، وأجاد في فن المديح والرثاء إجادة فريدة؛ جعلت البحتري يقول عندما سئل عنه[٤٥]: ((مداحة نواحة)).

مذهبة وسمات شعرة :

يتمثل مذهب أبي تمام الشعري في الاتكاء على الصنعة، والإكثار من البديع، وكذلك توليد المعاني، والغوص على العميق منها، مع عدم الالتزام بعمود الشعر[٤٦].
ويتسم شعره بالسمات الفنية الآتية[٤٧]:
١- العناية بالألفاظ والتراكيب، وبخاصة ما تتحقق به المجانسة، أو المطابقة.

---

٤٢ - عَمُّورِيَّة: في بلاد الروم؛ وهي مدينة كبيرة مشهورة. (انظر: معجم البلدان: ٤ / ١٥٨، والروض المعطار في خبر الأقطار: ٤١٣).
٤٣ - ديوانه: ٤٠/١ .
٤٤ - انظر: وفيات الأعيان : ٢/ ١٦، ١٧ ، ٢٣، والأعلام : ٢/ ١٦٥ .
٤٥- محاضرات الأدباء: ٨٢/١ .
٤٦ - انظر: الرائد في الأدب العربي (نعيم الحمصي): ١٤٤، ودراسات في الأدب العربي العصر العباسي، (زغلول سلام):٢٣٠.
٤٧ - انظر: أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره:٢١٥- ٢٣٨، ودراسات في الأدب العربي العصر العباسي، (زغلول سلام):٢٣٠،٢٣١.

٢- الإكثار من إيراد الصور الفنية، وتعمد ذلك في شعره؛ فوقع أحيانا في بعض الصور القبيحة.
٣- العناية بالإيقاع الصوتي؛ ويظهر ذلك في عنايته بالمحسنات البديعية، وفي اختيار الألفاظ ذات الجرس الصوتي.
٤- ابتكار المعاني وميلها إلى العمق والغموض.
٥- وحدة القصيدة، وترابط أفكارها، والعناية بحسن الابتداء، والتخلص، وحسن الختام.
٦- قوة العاطفة وصدقها، وذلك يظهر في كثير من شعره.
وهكذا يظهر لنا أبو تمام شاعراً كبيراً، من شعراء العصر العباسي الأول.

ثالثاً- مناسبة القصيدة :

قال أبو تمام هذه القصيدة في رثاء أبي نصر محمد بن حميد الطوسي؛ عندما قتله أصحاب بابَك الخُرَّمِي[٤٨] سنة ٢١٤ هـ.

والرثاء هو ما يُقالُ من شعر أو نثر ((([٤٩]) في بُكاء الميّت، ويظهرُ فيه الحُزنُ عليه، والحَسْرةُ على فراقِهِ مع ذكر مَحاسِنِهِ، والتعزِّي عن المُصيبةِ الَّتي حلَّتْ بفَقْدِهِ)).

وهو من أغراض الشعر القديمة، عرف في عصر الجاهلية، واستمر في عصور الأدب المختلفة، وما زال الشعراء يطرقون هذا الغرض؛ ليعبروا به عن مشاعرهم تجاه من فقدوهم، ويضمنونه ذكر مآثرهم، والتعزية عن المصاب في فقدهم.

رابعاً- عرض أفكار النص:

١- عرض الأفكار العامة:

تضمنت هذه القصيدة الأفكار الآتية:

أ- تصوير الوقع الشديد ، الذي أحدثه خبر موت المرثي على السامعين به ، مع الإشارة إلى الفراغ الذي تركه بعد رحيله ، ثم الدعاء لقبره بالسقيا .

---

[٤٨] - هو: زعيم الخرمية، ثار في أذربيجان سنة: ٢٠١ هـ، ودارت بينه وبين العباسيين حروب طويلة، قتل في إحداها محمد بن حميد الطوسي. كما قتل في تلك الحروب خلق كثير من الجانبين. وقد وجه المعتصم قائده الأفشين لمحاربة بابك؛ فقضى على أتباعه، وخرب مدنه وضياعه، وأسره، وبعث به إلى المعتصم؛ فقتل وصلب، واستراح المسلمون من شره، وذلك سنة: ٢٢٣ هـ. (انظر: تاريخ الطبري: ٥٥٦/٨، ٦٢٢ ، ١١/٩-٥٤ ، الفتوح لابن أعثم الكوفي: ٣٤٤/٨-٣٥٣ ، الفهرست: ٤٠٦ ، الكامل في التاريخ: ٤٣٢/٥، ٤٩١، ١٨/٦-٢٠ ، ٢٥- ٣٦، ٣٨ ، هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام : ١٥٧، الأعلام: ١١٠/٦).

[٤٩] - رثاء الشهداء في شعر عصر صدر الإسلام:٣٣.

ب - تصوير الحزن الذي حل بفقده ، ، وكثرة دموع الباكين عليه ، وأن ذلك لم يف بما له من فضل عظيم عليهم .
ج - تصوير كرم المرثي الفياض ، وشجاعته النادرة في الحرب ، وفتكه بالأعداء في حوماتها ، ورحيله في عمر لم تطل مدته .

٢- عرض الأفكار الجزئية:

بدأ الشاعر مرثيته بمطلع جميل مؤثر، صور فيه فاجعة موت المرثي، وما تركه خبر موته في النفوس من أثر عميق؛ فبين أن ذلك الخبر قد أصاب الآذان بالصمم لشدة وقعه عليها، حتى صارت لا تسمع؛ مع أن الذي أشاعه كان ذا صوت مسموع؛ وذلك من شدة هول ومفاجأة ذلك الخبر؛ فكأنه كان صاعقة نزلت عليهم؛ فأصمت آذانهم، وشتت أذهانهم.
والشاعر (([٥٠] ليس يريد بالصمم انسداد السمع، وإنما يريد أن الناعي أذهل عن كل شيء وحُيِّرَ، حتى صار الإنسان يخبر بالشيء فلا يفهم ما يقال لعظم ما ورد، فجعل ذلك صمماً)).
ثم أشار الشاعر إلى الفراغ الذي تركه المرثي بعد رحيله؛ فقد كانت ساحته منزلاً للكرم، ينهل من خيره الوافدون عليه، فأصبح بعد رحيله قفراً لا أحد فيه؛ وفي ذلك تنويه بعظم منزلة المرثي، مما جعل الناس يتأثرون لفقده أشد التأثر.
ثم اتجه الشاعر بعد ذلك إلى الدعاء لقبر المرثي بالسقيا؛ وذلك من سحابة غزيرة المطر، إذا أمطرت على أرض لا نبات فيها صارت بعدها ذات مرعى كثير، وخير وفير.
وكشف الشاعر بعد ذلك عن حزنه العميق على المرثي، وما أحدثه رحيله من لوعة ومعاناة شديدة على نفسه؛ فبين أنه لم يمر عليه يوم من الأيام تشبه فيه الساعة الواحدة يوماً كاملاً من أيام حياته، مثل ذلك اليوم الذي رحل فيه ذلك الرجل العظيم.
وفي ذلك دلالة على تطاول الساعات به؛ للمعاناة والحزن الشديدين، اللذين وقع تحت تأثيرهما. يقول أبو فراس الحمداني[٥١]:

تَطُـــولُ بـــي السَّـــاعاتُ وهـــيَ قَصِـــيرَةٌ وفـــي كـــلِّ دَهْـــرٍ لا يَسُـــرُّكَ طُـــولُ

وصور الشاعر الحزن العميق الذي أصاب الناس على المرثي، ثم حدد الزمن الذي رحل فيه؛ وهو زمن الصيف.

---

[٥٠] - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ج٣ ، ق٢: ٤٥٨.
[٥١] - ديوانه: ٢٥٣.

وقد تصور الشاعر المصيف الذي كان فيه؛ لكثرة ما انهمر فيه من الدمع حزناً على الفقيد منزلاً من منازل الربيع؛ لأن الأمطار تكثر فيه، ويزداد جريان المياه.
ثم أشاد الشاعر بفضل المرثي؛ وذلك حين أقسم بالله العظيم أن عيون الباكين مهما بكت على المرثي لن تفي بما له من فضل عظيم عليهم، حتى لو تحولت تلك العيون إلى دموع تتساقط مع الدمع المنهمر، حزناً على ذلك الراحل العظيم.
وفي هذا مبالغة من الشاعر يؤكد بها مكانة الفقيد، وفضله على من بكى حزناً عليه.
وانتقل الشاعر من ذلك إلى تصوير جود المرثي، وكرمه الفياض على طالبي فضله ومعروفه، فكأنما هو مورد عذب للشاربين، ومكان نزول طيب رحب للآكلين، ولكن القدر المحتوم جعله طعاماً للسيوف الهندية؛ فاضمحل سحابه، وأقفر جنابه.
ثم صور شجاعته النادرة، فبين أنه رجل نادر الشجاعة؛ لأنه يقتحم بنفسه مواطن الخطر، دون مبالاة بالموت، فيهجم على المكان الضيق، الذي يبحث الرجل الشجاع فيه عن مهرب منه. وفي هذا تأكيد لشجاعة المرثي النادرة، وخسارة الأمة في رحيله.
وإن كنت أرى أن الشاعر في هذا البيت قد وصف المرثي بالتهور، فلا ضير أن يطلب الفارس الشجاع سبيل النجاة في مواطن الهلكة؛ لتتحقق له العودة مرة أخرى، لمنازلة عدوه، والإيقاع به، في وضع أفضل من الوضع الذي كان فيه.
فقد فر بعض الفرسان الشجعان قديماً من ميادين القتال؛ لأنهم قد وقعوا بين أمرين أحلاهما مر هما: الموت أو الفرار، كما قال أبو فراس الحمداني[٥٢]:

وَقَـــالَ أَصَـــيْحَابِي الفِـــرَارُ أَوِ الـــرَّدَى

فَقُلْـــتُ : هُمَـــا أَمْـــرَانِ أَحْلاهُمَـــا مُـــرُّ

فاختاروا الفرار على الردى أملاً في العودة؛ لمنازلة العدو في وقت آخر، ربما تكون الفرصة فيه سانحة للفتك به، وتحقيق النصر عليه أكثر مما مضى.
ومن أولئك الفرسان الذين فروا من القتال الحارث بن هشام– رضي الله تعالى عنه-، الذي قال عندما عُيِّر بفراره يوم بدر، وكان يومئذ مشركاً[٥٣]:

---

[٥٢] - ديوانه: ١٦٥.
[٥٣] - ديوان الحماسة: ٦٠ ، وأشقر مزبد: هو الدم الذي علاه الزبد. المأزق: المضيق.

اللهُ يَعْلَـــــمُ مـــــا تَرَكْـــــتُ قِتَـــــالَهُمْ

حتّـــى عَلَـــوا فَرَســـي بِأَشْـــقَرَ مُزْبِـــدِ

ووجـــدتُ ريـــحَ المـــوتِ مـــن تِلقـــائِهم

فـــي مـــأزِقٍ والخيـــلُ لـــم تَتَبَـــدَّدِ

وَعَلِمْـــتُ أنـــي إنْ أقاتـــلْ واحـــداً

أقتـــلْ ولا يَضْـــرُرْ عَـــدُوي مَشْـــهَدِي

فَصَـــدَدْتُ عَـــنْهُمْ والأحِبَّـــةُ فِـــيهِمُ

طَمَعـــاً لهـــمْ بِعِقَـــابِ يَـــومٍ مُرْصِـــدِ

ثم غزا أحداً مع المشركين أيضاً. وقد عُدَّت أبياته هذه أجمل ما قيل في الاعتذار من الفرار [٥٤].

كما أكد الشاعر شجاعة المرثي؛ عندما بين أنه إذا رأى يوماً من أيام الحرب غير مقبول لشدته، وسوء ما يرى فيه من مشاهد القتل والفتك، قاسى هول ذلك اليوم، ومارس القتال فيه؛ لعلمه أن هذا اليوم سيصبح حسن الذكر في الآذان؛ بما يقع فيه من مواقف البطولة، وفعال الرجولة . وبعد هذا صور الشاعر مفاجأة الموت للمرثي، وأكد بطولته في اللقاء؛ فبين أن المنية إن تكن قد داهمته في عمر لم تطل مدته، حتى كأنما غدر به؛ فلم يبقى منه بقية، فإن ذلك المرثي العظيم لم يكن سوى سيف قاطع، وجد ما يضرب فضربه ضرباً قوياً تقطع به، ثم انثنى من شدة الضرب؛ فصار قطعاً متفرقة؛ أي إن المرثي لم يقتل حتى قتل أعداءه.

المبحث الثاني - السمات الفنية في النص:

يتسم هذا النص بسمات فنية بارزة تظهر في شكله ومضمونه. وفي ما يأتي عرض وتحليل لتلك السمات.

أولاً- سمات الشكل :

الشكل عنصر بارز من عناصر العمل الأدبي، وهو يضم: الألفاظ والتراكيب، والصور الفنية، والأداء الصوتي.

[٥٤] - انظر: الإصابة في تمييز الصحابة: ٦٠٧/١.

١ - الألفاظ والتراكيب :
للألفاظ والتراكيب منزلة لا تخفى في العمل الأدبي؛ فهي التي تحمل معانيه إلى المتلقي، من خلال بنائها وإيحاءاتها. وفي هذا النص تتسم الألفاظ والتراكيب بعدة سمات فنية أبرزها ما يأتي:
أ- سمات الألفاظ :
تتسم الألفاظ في هذا النص بالسمات الآتية :
١- الوضوح والألفة؛ إذ لا نجد في النص سوى لفظة واحدة تتسم بشيءٍ من الغرابة، يدعونا للبحث عن معناها في معاجم اللغة، وهي لفظة: (ممعراً)، في عجز البيت الثاني. ولحاجة هذه الكلمة إلى الإيضاح وقف عندها الآمدي؛ فقال موضحاً معناها[٥٥]: ((الممعر من الأرض الذي ذهب نباته؛ وذلك من المَعَرِ؛ وهو سقوط الشعر)).
٢- الدقة والإيحاء؛ مثل لفظة: (مزنة)؛ فهذه اللفظة قد وفق الشاعر في اختيارها؛ لجمال نغمتها الصوتية؛ ولأن المزنة هي السحابة الممطرة، وهو في معرض الدعاء للمرثي بالسقيا، والسقيا لا تكون إلا من سحابة ممطرة.
وهناك ألفاظ أخرى في النص تتسم بالدقة والإيحاء؛ مثل لفظة: (مغنى، تحية، مرتع،جداول، ممرع، ودَّع، مربع، المأزق، ارتاد، بلقع، الكريهة، العفاة، فتى)، وغيرها.
٣- التكرار؛ وهي إحدى السمات الظاهرة في النص، ومن ذلك ما ورد في قوله:

فَلَـــمْ أرَ يَومـــاً كـــانَ أشْـــبَهَ سَـــاعَةً
بِيَـوْمي مِـنَ اليـومِ الـذي فيـهِ وَدَّعَـا

حيث كرر لفظة ((يوم)) ثلاث مرات؛ فدل بهذا التكرار على عنايته بهذا اليوم، واهتمامه به؛ لذلك كرره تنويهاً بمكانته، وعظمته لديه؛ لشدة هول ما وقع فيه؛ فالمصاب جلل، والرزء عظيم.
كما يستدل من ذلك على عظمة المرثي، ومنزلته لدى الشاعر، تلك المنزلة التي جعلت ذلك اليوم بهذه الصورة عنده.
وكذلك كرر لفظة ((الدمع)) ثلاث مرات، وذلك في قوله:

[٥٥] - الموازنة: ج٣ ، ق٢: ٥١٢.

مَصِـــيفٌ أفَـــاضَ الحُـــزْنُ فيـــهِ جَـــدَاوِلاً

مِـنَ الـدَّمْعِ حَتّـى خِلْتُـهُ عَـادَ مَرْبَعَـا

ووالله لا تَقْضِـــي العُيُـــونُ الّـــذِي لَـــهُ

عَلَيهَـا ولَـوْ صَـارَتْ مـعَ الـدَّمْعِ أدْمُعَـا

فدل ذلك على حزن الشاعر العميق على المرثي، وعلى مكانته في مجتمعه ؛ فلو لم يكن صاحب منزلة عالية لما جرت الدموع حزناً عليه ، وهي مهما جرت لا تفي بحقه عليها- كما يرى الشاعر-؛ حتى لو تحولت العيون التي جرت منها تلك الدموع إلى دموع تجري معها، حزناً على ذلك الراحل العظيم.

وكذلك قوله :

فَتًـــى كـــانَ شَرْبـــاً لِلعُفَـــاةِ ومَرْتَعـــاً

فأصْـــبَحَ لِلهِنْدِيَّـــةِ البِـــيضِ مَرْتَعَـــا

فقد تكررت لفظة ((مرتع)) مرتين؛ مرة في آخر صدر البيت، ومرة أخرى في آخر العجز. وهذا النوع من التكرار يسمى: التصدير[٥٦]، والتصدير مبني على التكرار؛ وهو (([٥٧] يؤدي معنى دقيقاً غير التردد الصوتي))؛ فهو هنا يجعلنا نعقد مقارنة بين حال المرثي في حياته، وحال الناس الذين كانوا يأتونه طلباً لعطائه، وبين حاله والسيوف تتعاوره حتى قضى نحبه، وحال الناس بعد رحيله.

وهذه المقارنة تشعرنا شعوراً قوياً بمكانته، وبالخسارة التي حلت بفقده.

كما كرر الشاعر لفظة (فتى) مرتين في النص؛ وذلك لما ارتبطت به هذه اللفظة من إيحاءات؛ كالقوة والنشاط وخفة الحركة؛ وذلك في قوله:

فَتَـــىً كـــانَ شَرْبـــاً لِلعُفَـــاةِ ومَرْتَعـــاً

[٥٦] - التصدير، ويقال له: رد العجز على الصدر؛ هو: أن يأتي أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني. (انظر: الإيضاح: ٥٤٣).

[٥٧] - التكرير بين المثير والتأثير: ٢٤٣.

فأصْـــبَحَ لِلهِنْدِيَّـــةِ البِـــيضِ مَرْتَعَـــا

فَتَـــىً كُلّمـــا ارْتَـــادَ الشَّـــجَاعُ مِـــنَ الـــرَّدَى

مَفَـــراً غَـــدَاةَ المَـــأزِقِ ارْتَـــادَ مَصْـــرَعَا

وتكررت لفظة ((ارتاد)) في البيت الثاني من هذين البيتين مرتين، وهذا التكرار أدى إلى تأكيد المعنى، وأوحى بشدة حاجة الشجاع إلى المفر، والمرثي إلى المصرع.
وارتاد بمعنى طلب ، والطلب لا يكون إلا من حاجة ، والشجاع لشدة حاجته إلى النجاة يطلب طريق الفرار، والمرثي لشدة حاجته إلى التضحية يطلب مواطن الموت .
وهذا التكرار الذي عمد إليه الشاعر في هذا البيت يجعلنا نوازن بين حالتين متضادتين هما : حالة من يطلب النجاة في مواطن الهلكة ، وحالة من يخوض مواطن الهلكة بشجاعة نادرة ، تموت معها بواعث الخوف ؛ فتسد كل الدروب المؤدية إلى الفرار .
٤- مناسبتها لغرض الرثاء؛ من حيث الألفة والسهولة، وتعبيرها عن جو الحزن؛ لأن غرض الرثاء تعبير عن مشاعر الحزن والفقد؛ لذلك تناسبه الألفاظ المألوفة السهلة.
والألفاظ التي تظهر فيها هذه السمة في النص هي : ((الناعي ، لحد ، ودعا ، الحزن ، الدمع ، أدمع ، الردى ، مصرع ، تقطعا)) .
فكل هذه الألفاظ ألبست النص جواً حزيناً. وقد اختارها الشاعر بعناية لتعبر عن مشاعر الحزن والفقد المسيطرة عليه، بسبب رحيل المرثي؛ لما له من منزلة عظيمة في نفسه، وفي مجتمعه الذي عاش فيه.
ب- سمات التراكيب :
تظهر في تراكيب النص سمات فنية واضحة؛ أبرزها ما يأتي:
١- الدقة والإيحاء؛ وذلك كما في قول الشاعر: (أَصَمَّ بكَ النَّاعِي)؛ فهذا التركيب قد وفق الشاعر في استخدامه؛ لأنه يتسم بالدقة في أداء المعنى، والإيحاء الجميل به؛ إذ يوحي بالحزن العميق على المرثي، وبعظم منزلته، وبهول الفاجعة التي حلت بفقده؛ لأن الذهول قد سيطر على من سمع بخبر موته ، فلم يعد يسمع، ولا يفهم ما يلقى إليه من قول يتضمن خبر وفاته؛ فكأنما أصيب بالصمم حقيقة.
وكذلك قوله: (تحية مزنة)؛ فقد أحسن الشاعر في استخدام هذا التركيب؛ لأن التحية لا تأتي إلا من نفس طيبة محبة لمن تلقيها إليه، ويكون المقصود منها الخير، وتحية المزنة هو مطرها.

وفي هذا الاستخدام دقة، وإيحاء جميل بالمعنى؛ وهو طلب السقيا لقبر المرثي بمطر هنيءٍ، لا يضره بسيول جارفة، ولا بعواصف متلفة، ولا ببرد مهلك.
وفي النص بعض التراكيب الأخرى التي تبدو فيها سمة الدقة والإيحاء؛ مثل قوله: (مغنى الجود، فتىً كان شرباً للعفاة، غداة المأزق)، وغيرها.
٢- طول التراكيب؛ وهو من السمات الظاهرة في هذا النص؛ وذلك يتناسب مع روح الحزن التي تسيطر على الشاعر؛ لأن طول التراكيب يوحي بالآهات الطويلة، التي يجرُّها الشاعر من أعماق نفسه حزناً على المرثي.
ومن أمثلة تلك التراكيب الطويلة: (فلمْ أر يوماً كانَ أشبه ساعة بِيَوْمي، مصيفٌ أفاضَ الحزنُ فيهِ جداولاً من الدمع، ووالله لا تقضي العيونُ الذي لهُ عليها، فَتًى كُلَّما ارتادَ الشُّجَاعُ مِنَ الرَّدَى مفراً)، وغيرها.
فهذه تراكيب طويلة ممتدة، معبرة عن روح الحزن العميقة، المسيطرة على الشاعر.
٣- سيطرة الأسلوب الخبري على النص؛ لأن الشاعر في معرض إثبات محاسن المرثي؛ لتأكيد مكانته، والأسلوب الخبري من الأساليب التي تعين على تأكيد المعني وإثباته.
٤- غلبة استخدام الفعل الماضي في النص؛ حيث استخدمه الشاعر (٢٤) مرة. وهذا الاستخدام يتناسب مع الموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر؛ فالمرثي وكل ما له قد أصبح من الماضي الذي لا يعود. وكل ذكريات الشاعر معه، ومواقفه قد صارت من الماضي الذي لا ترجع أيامه، ولا ما كان فيها من مواقف محمودة.
٥- ظهور أسلوب التقديم والتأخير، والحذف في تراكيب النص؛ وذلك لخدمة المعنى.
فأما التقديم والتأخير؛ فكما يظهر في قول الشاعر: (وأصْبحَ مَغْنى الجُودِ بَعْدَكَ بَلْقَعَا)، فالأصل: (بلقعاً بعدك)؛ ولكن الشاعر عدل عن ذلك خدمة للمعنى، وللأداء الصوتي؛ فأما خدمة المعنى؛ فتتمثل في أن هذا التقديم والتأخير قد جعل خلو مكان الجود مقصوراً على رحيل المرثي دون غيره. ولو لم يقدم الشاعر ويؤخر؛ لاشترك مع المرثي غيره من الراحلين في معنى خلو مكان الجود. وأما خدمة الأداء

الصوتي؛ فتتمثل في أن تأخير كلمة: ((بلقعاً)) قد خدم القافية؛ لأن الكلمة قد اشتمل آخرها على حرف العين، وحرف العين هو الروي الذي بنيت عليه القصيدة. ولو أن الشاعر جاء بالعبارة على أصلها، دون تقديم وتأخير؛ لما أدت هذا المعنى كما أدته بهذه الصياغة الجميلة.

وقوله: (لِلحْدِ أبي نَصْرٍ تَحِيَّةُ مُزْنَةٍ)، فالأصل: (تحية مزنة للحد أبي نصر)؛ وقد عدل الشاعر عن ذلك الأصل؛ ليجعل تحية المزنة مقصورة على لحد أبي نصر دون غيره.

وكذلك قوله: (إذَا سَاءَ يَومٌ في الكَرِيهَةِ مَنْظَراً)؛ حيث قدم الجار والمجرور (في الكريهة) على كلمة (منظراً)؛ ليجعل سوء منظره محصوراً في الكريهة، أو مقصوراً عليها.

وأما الحذف؛ فكما يظهر في قوله:

فَتىً كانَ شَرْباً لِلعُفَاةِ ومَرْتَعاً

فأَصْبَحَ لِلهِنْدِيَّةِ البِيضِ مَرْتَعَا

فَتىً كُلّما ارْتَادَ الشَّجَاعُ مِنَ الرَّدَى

مَفَراً غَدَاةَ المَأْزِقِ ارْتَادَ مَصْرَعَا

حيث حذف المسند إليه، وتقديره: (هو)؛ أي هو فتى؛ وذلك للإيجاز والتعظيم، ولأن ما قبله يدل عليه.

وهكذا نرى أن التراكيب في هذا النص تتسم بجمال الصياغة، وجودة السبك، فلا تعقيد في الجمع بينها، ولا إبهام في معانيها.

٢ - الصور البيانية :

يبدو في هذا النص اعتماد الشاعر على الصور البيانية؛ لما لها من تأثير في أداء المعاني، وتقديمها في صورة حسنة، تجعلها تتمكن في نفس المتلقي؛ فتهز وجدانه، وتحرك أشجانه. ومن هذه الصور: التشبيه؛ كما في قوله:

فَتًى كانَ شَرْباً لِلعُفَاةِ ومَرْتَعاً

فأَصْبَحَ لِلهِنْدِيَّةِ البِيضِ مَرْتَعَا

حيث شبه المرثي بالشرب؛ وهو الحظ والنصيب من الماء، وبالمرتع؛ وهو مكان الرتوع؛ أي الأكل؛ لأن الذين يفدون إليه من طالبي فضله يجدون عنده ما يسد حاجتهم من العطاء والغذاء؛ كالذي يرد إلي الماء، ومكان الرتوع فإنه يجد ما يسد حاجته من الماء والغذاء.

ولجوء الشاعر إلى هذا التصوير البياني يجعل المتلقي يقارن بين صورة من يرد الشرب، ومكان الرتوع فيحصل على ما يكفيه من الماء والغذاء، وصورة من كان يفد على المرثي فيجد ما يكفيه من الغذاء والعطاء؛ فيتأكد بذلك معنى كرم المرثي في نفسه، ويشعر بالخسارة التي حلت على طالبي عطائه بفقده.

ثم إن الشاعر قد نقلنا إلى صورة أخرى عن طريق الاستعارة؛ وهي صورة المرثي والسيوف تتعاور جسده الكريم؛ حيث استعار الرتوع للهندية البيض وهي: (السيوف) التي تنوش جسد المرثي؛ ليعبر عن تتابع السيوف على جسد ابن حميد؛ لأن الرتوع في الأصل للماشية عندما ترتع في العشب، ولذلك فهي تأكل بشره من كل مكان؛ فدل ذلك على حرص السيوف على قتل ابن حميد؛ وذلك يوحي بشدة حرص الأعداء على القضاء على ابن حميد – رحمه الله تعالى رحمة واسعة -.

وكذلك في قوله:

فمَـــا كُنْـــتَ إلاّ السَّـــيفَ لاقَـــى ضَـــرِيبَةً

فَقَطّعَهـــــا ثُـــــمَّ انثَنَـــــى فتَقَطّعَـــــا

ففي هذا البيت صورة بيانية؛ وهي تشبيه المرثي بالسيف، وذلك للدلالة على مضائه في الأمور، وقوة فتكه، وهو بهذه الصورة البيانية ينقلنا إلى تصور شيء محسوس؛ وهو السيف، وحدته، ومضائه في القطع، ويجعلنا نوازن بين هذه الصفات في كل من السيف والممدوح.

وقد قصر المشابهة على السيف؛ فالمرثي هو السيف ولا شيء غيره؛ وذلك عن طريق النفي والاستثناء، وهذا التصوير الذي جمع بين التشبيه والنفي والاستثناء، أدى إلى دقة الصورة، وقوة تأثيرها.

ومن تلك الصور الاستعارة كما يظهر في قوله:

لِلْحَـــــدِ أبـــــي نَصْـــــرٍ تَحِيَّـــــةُ مُزْنَـــــةٍ

إذَا هـــيَ حَيَّـــتْ مُمْعِـــراً عَـــادَ مُمْرِعـــا

حيث استعار الشاعر حيا للسحابة، وإنما التحية تصدر من الإنسان؛ فصورها بصورة الإنسان الذي يلقي التحية؛ وذلك عن طريق الاستعارة المكنية؛ حيث شبه السحابة بالإنسان، ثم حذفه، ورمز إليه بشيء من لوازمه؛ وهو إلقاء التحية، والقرينة إثبات التحية للسحابة.
وهذه الصورة من الصور الجميلة، ويظهر جمالها في حسن تصويرها للمعنى الذي عبر عنه الشاعر؛ حيث صورت السحابة في صورة الإنسان الذي يلقي التحية على من يريد؛ فأضفت بذلك على السحابة ما يحمله الإنسان من مشاعر إنسانية، وأوحت بأن مطر تلك السحابة مطر هنيء لا يجرح الأرض، كما أوحت بمحبة الشاعر للمرثي، الذي دعا لسقيا قبره بهذا المطر المحيي غير المخرب؛ لأنه لا يريد له ما يؤذي قبره من مطر، أو غيره.
وكذلك الكناية في قوله:

أَصَـــمَّ بِـــكَ النَّـــاعِـيِ وإِنْ كـــانَ أسْـــمَعَا

وأصْـــبحَ مَغْنـــى الجُـــودِ بَعْـــدَكَ بَلْقَعَـــا

ففي صدر هذ البيت كناية عن الذهول بسبب سماع خبر موت المرثي؛ فليس هناك إصابة بالصمم حقيقة. وفي عجزه كناية عن خلو منزله من طالبي المعروف والفضل.
وهذا التصوير البياني أدى إلى تعميق معنى الحزن على المرثي؛ لأنه أوحى بمنزلته العظيمة، وأشعر بأن فقده خسارة جسيمة.

٣ - الأداء الصوتي:

تظهر في هذا النص عناية الشاعر بالأداء الصوتي، وقد تمثل ذلك في الأداء الصوتي الخارجي، والأداء الصوتي الداخلي؛ فأما الأداء الصوتي الخارجي، فيظهر في البحر الذي اختاره الشاعر لقصيدته - وهو البحر الطويل - فهو مناسب لغرضها؛ وهو الرثاء؛ لأنه يشتمل على المعاني الجادة؛ و(([٥٨] المعاني الجادة لا تؤدى - كما يرى ابن العميد- إلا بنفس طويل، ولا تتلاءم إلا مع الأعاريض الطويلة)). كما أن (([٥٩]

[٥٨] - دراسات في النص الشعري: ١٢٨-١٢٩.
[٥٩] - شاعر يرثي نفسه: ١٣٣.

سعة هذا البحر وامتداده جعلته يحمل كثيراً من أنواع النغم، ومنه النغم الشجي المناسب للرثاء بما فيه من شجن وجرس حزين)).
وكذلك في القافية التي بنى عليها الشاعر قصيدته؛ فهي تتناسب أيضاً مع غرض الرثاء، ومجيؤها منصوبة ساعد على انطلاق الصوت بها.
وأما الأداء الصوتي الداخلي ، فتظهر عناية الشاعر به في ما يأتي:
أ- التنوين؛ فقد رود في النص ستة عشر كلمة منونة؛ مثل : (نصرٍ، مزنةٍ، جداولاً، مرتعاً، علماً، ضريبةً)، وغيرها؛ ومجيء هذه الكلمات منونة أدى إلى قوة الإيقاع الصوتي في النص؛ لأن كل كلمة من هذه الكلمات تمثل وحدة صوتية، والإكثار من هذه الوحدات يثري الأداء الصوتي في النص، وثراء الأداء الصوتي في النص مما يتوسل به لتمكين المعنى في نفس المتلقي.
ب- الإكثار من تكرار بعض الحروف؛ كتكرار حرف المد (الألف)؛ حيث كرره (٥٦) مرة في النص. وهذا الحرف يتناسب مع ما تحمله نفس الشاعر من آهات حزينة، وزفرات دفينة؛ لأنه عندما ينطق به بما يحمله من امتداد صوتي تنطلق معه آهاته، وزفراته، فيشعر بشيءٍ من الارتياح النفسي.
وكذلك حرف (الميم)؛ حيث كرره (٣٩) مرة، وكذلك حرف اللام، الذي كرره (٣٨) مرة، ومثلهما حرف العين؛ فقد كرره الشاعر في النص (٢٩) مرة.
وهذه الحروف تتسم بالجرس الصوتي الجميل، وتتناسب مع حالة الشاعر؛ وبخاصة حرف العين الذي جاء روياً للقصيدة، فهو بحركته المفتوحة يتناسب مع الآهات التي يجرُّها الشاعر من أعماق نفسه حزناً على الفقيد.
ج- اختيار الكلمات ذات الجرس الصوتي الجميل؛ مثل: (أسمعا، مزنة، ساعة، مسمعاً، المدى، العيون)، وغيرها؛ فهذه الكلمات وأمثالها مما يثري الأداء الصوتي في النص؛ وذلك بما تحمله من إيقاع صوتي جميل ، ترتاح له النفس.
د- تكرار اللفظ عدة مرات في النص؛ فهو مما يتحقق به تأكيد المعنى، وثراء الأداء الصوتي فيه؛ لأن اللفظ يكون وحدة صوتية واحدة، فإذا تكررت تلك الوحدة زادت من الأداء الصوتي، الذي يأتي على وتيرة واحدة.
وذلك كما يظهر في قوله:

فَلَـــمْ أرَ يَومـــاً كـــانَ أشْـــبَهَ سَـــاعَةً

بِيَـوْمي مِـنَ اليـومِ الـذي فيـهِ وَدَّعَـا

حيث كرر الشاعر لفظة ((يوم)) ثلاث مرات. وقد أدى هذا التكرار إلى ثراء الأداء الصوتي؛ لأن اليوم يكون وحدة صوتية واحدة؛ فإذا تكررت ثلاث مرات كانت رافداً قوياً للأداء الصوتي في النص.

هـ- عناية الشاعر بالمحسنات البديعية؛ فهي مما يثرى الأداء الصوتي في النص؛ وبخاصة اللفظي منها؛ ((٦٠) وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية)).

وفي عناية أبي تمام بهذه الألوان البديعية دلالة على مذهبه؛ فهو من أصحاب البديع.

ومن تلك المحسنات البديعية: الجناس؛ كما يظهر في قوله:

لِلْحَـــدِ أبـــي نَصْـــرٍ تَحِيَّـــةُ مُزْنَـــةٍ

إذَا هـيَ حَيَّـتْ مُمْعِـراً عَـادَ مُمْرِعـا

فبين: (تحية، حييت) جناس اشتقاق، وبين: (ممعراً، ممرعاً) جناس ناقص. وهذا الجناس يحمل نغماً صوتياً جميلاً، تطرب له الآذان، وتهتز له النفوس؛ لما تكرر فيه من وحدات صوتية متماثلة في الحروف، قوت الأداء الصوتي، وخدمت المعنى؛ لأنها قدمته في معرض حسن، والمعرض الحسن يشد الانتباه، ويمكن المعنى في نفس المتلقي.

واجتماع الجناس مع الطباق(٦١) في البيت بين: (ممعراً، ممرعاً) أدى إلى ثراء الأداء الصوتي فيه؛ لما بينهما من تماثل في الحروف، واتفاق في الميزان الصرفي. كما أدى إلى قوة المعنى، وإيضاحه، وتأكيده في نفس المتلقي.

ومثل هذا الجناس في ثراء الأداء الصوتي، وخدمة المعنى ما جاء في قول الشاعر:

٦٠- موسيقى الشعر: ٤٥.

٦١- ويسمى: المطابقة والتضاد؛ وهو: الجمع بين لفظين متضادين في معناهما. (انظر: الإيضاح: ٤٧٧).

ووالله لا تَقْضِـــــي العُيُـــونُ الّـــــذِي لَـــــهُ

عَلَيهَـا ولَـوْ صَـارَتْ مـعَ الـدَّمْعِ أدْمُعَـا

وقوله:
فَتًّـــى كُلّمـــا ارْتَـــادَ الشَّـــجَاعُ مِـــنَ الـــرَّدَى

مَفَـراً غَـدَاةَ المَـأزِقِ ارْتَـادَ مَصْـرَعَا

فبين: (الدمع، أدمع) جناس ناقص، وبين: (ارتاد، الردى) جناس؛ لاشتراكهما في شبه الاشتقاق.
وورود هذا النوع من الجناس في البيتين أضفى عليهما لوناً من الحسن؛ جاء من تكرار الوحدات الصوتية المتماثلة؛ فأدى إلى خدمة المعنى، وتأكيده في نفس المتلقي؛ بما انطوى عليه من حسن؛ لأن تلك الوحدات الصوتية التي حملها البيتان تحدث هزة في نفس المتلقي، تجعله يتأثر بها، ومن ثم يتأثر بالمعاني التي سيقت من أجلها.
وكذلك الطباق، كما في قوله:
أصَـــمَّ بِـــكَ النّـــاعِيْ وإنْ كـــانَ أسْـــمَعَا

وأصْـــبحَ مَغْنـــى الجُـــودِ بَعْـــدَكَ بَلْقَعَـــا

وقوله :
مَصِـــيفٌ أفَـــاضَ الحُـــزْنُ فيـــهِ جَـــدَاوِلاً

مِـــنَ الـــدَّمْعِ حَتَّـــى خِلْتُـــهُ عَـــادَ مَرْبَعَـــا

وكذلك قوله :
فَتًّـــى كُلّمـــا ارْتَـــادَ الشَّـــجَاعُ مِـــنَ الـــرَّدَى

مَفَـراً غَـدَاةَ المَـأزِقِ ارْتَـادَ مَصْـرَعَا

وقوله أيضاً :
إذَا سَـــاءَ يَـــومٌ فـــي الكَرِيهَـــةِ مَنْظَـــراً

تَصَـــلاّهُ عِلْمـــاً أنْ سَيحْسُـــنُ مَسْـــمَعَا

حيث يظهر الطباق بين (أصم، أسمع)، (مصيف، مربع)، (مفر، مصرع)، (ساء، يحسن).
وورود الطباق، أو التضاد في النص يوحي بحالة الشاعر؛ فهو يعيش بين حالتين متضادتين:
الأولى - سروره بموقف ابن حميد البطولي في لقاء العدو، واستشهاده في ذلك الموقف.
الثانية - حزنه لفقده في وقت كان المسلمون أحوج إلى بقائه؛ لبطولته، ودفاعه عن حمى الإسلام.
ولذلك فإكثار الشاعر من الطباق، أو التضاد في هذا النص يتلاءم مع حالة الفرح والحزن المتضادتين في نفسه، ومع مذهبه الذي سار عليه في شعره؛ فهو زعيم مدرسة البديع في الأدب العربي.
والطباق أو المطابقة من ألوان البديع البارزة، وكانت تمثل في عصر أبي تمام جانباً مهماً من جوانب الثقافة التي سيطرت على ذلك العصر، وهي تتفق وشخصية أبي تمام، وثقافته، وتعد مكوناً حقيقياً من مكونات عبقريته الشعرية[٦٢].
و- تصريع[٦٣] الشاعر للقصيدة؛ فقد أثرى الأداء الصوتي؛ لأنه قد تكرر في المصراعين وحدتين صوتيتين متساويتين في الوزن، وفي عدد الحروف.
وهكذا نرى أن في عناية الشاعر بهذه الألوان الصوتية ثراء للأداء الصوتي في النص، يؤدي إلى التأثير في المتلقي، فيمكن المعنى في نفسه.

٤- بناء القصيدة :

اتسمت القصيدة بالوحدة الموضوعية والعضوية؛ حيث ركزت على موضوع واحد؛ هو الرثاء، وجاءت أفكارها مترابطة، يأخذ بعضها برقاب بعض؛ إذ بدأها الشاعر بالحديث عن خبر موت المرثي، والفاجعة التي حلت بفقده، على طالبي عطائه.
ثم اتجه بالدعاء - على عادة الجاهليين - لقبر المرثي بالسقيا من سحابة غزيرة المطر.

٦٢- انظر: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: ٢٠٦ .
٦٣ - التصريع هو: أن يجعل الشاعر صيغة العروض مثل صيغة الضرب؛ فإذا جاءت صيغة الضرب على ((مفاعيلن)) مثلاً، لزم أن تكون صيغة العروض على ((مفاعيلن)). (انظر: كتاب القوافي: ٧٦، والكافي: ٢٠).

وبعد ذلك أشار إلى معاناته، وما حل به من الحزن بعد فراق المرثي.
ثم تحدث عن كثرة دموع الباكين على الفقيد، وفضله المدرار عليهم، الذي لا يفي به بكاؤهم عليه.
وأشاد بعد ذلك بصفات الكرم، والشجاعة في المرثي، وأنه في رحيله كالسيف الذي قطَّع ضريبة، ثم تقطَّع بعدها.
ويضاف إلى هذا الترابط المعنوي في القصيدة روابط لغوية، ربط بها الشاعر بين الأبيات ومعانيها؛ كالفاء، والواو.
وبذلك جاءت القصيدة مترابطة ترابطاً عضوياً، جعلها تتسم في بنائها بالوحدة العضوية.
ثانياً- سمات المضمون :
المضمون هو روح العمل الأدبي، وهو يضم المعاني والأفكار، والعاطفة، وقد اتسم في القصيدة بسمات واضحة تتجلى في ما يأتي:
١ – سمات المعاني والأفكار:
تتسم معاني أبي تمام وأفكاره في هذا النص بالسمات الآتية:
أ- العمق والغموض الفني، ولكنه ليس ذلك الغموض الذي يحجب المعنى عن الفهم؛ وإنما هو غموض فني يحتاج إلى شيء من التأمل والتدبر في المعنى، ثم ينكشف عن معنى جميل مؤثر؛ وذلك كما في قوله:

فَـإِنْ تُـرْمَ عَـنْ عُمْـرٍ تَـدَانَى بِـهِ المَـدَى

فخَانَـكَ حتَّـى لـم يَجِـدْ فِيـكَ مَنْزَعَـا

فمَـا كُنْـتَ إلاّ السَّـيفَ لاقَـى ضَـرِيبَةً

فَقَطّعَهـا ثُـمَّ انثَنَـى فتَقَطّعَـا

ففي البيت الأول شيء من الغموض؛ ولكننا عندما نتأمل معناه ونتدبره يتضح لنا أن الشاعر يقول: ((٦٤) إن كنت حين قاتلت العدو حتى قُتلت رميت الحياة عن عمر قرب مداه فخانك))؛ أي قصر فكأنه بقصره قد خانك؛ لأنك قد كنت تؤمل عمراً طويلاً تحقق به الآمال، وتفتك فيه بالأعداء في حومات القتال؛ فقطع عليك ذلك العمر بانتهائه تلك الآمال التي كنت تؤمل تحقيقها، ولم يجد فيك مرمى ولا منزعاً. ((٦٥) فما كان مثلك إلا مثل سيفك قطع ضريبته، ثم رجع هو فتقطع)).

٦٤ - شرح ديوان أبي تمام (الأعلم الشنتمري) : ٢/ ٣١٩ .
٦٥ - السابق : ٢/ ٣١٩ .

ب- التقليد والتأثر بالسابقين ؛ وهذه السمة تظهر في بعض معاني النص ؛ كما في قوله :
أصَـــمَّ بِـــكَ النّـــاعِـيِ وإنْ كـــانَ أسْـــمَعَا

وأصْـــبحَ مَغْنـــى الجُـــودِ بَعْـــدَكَ بَلْقَعَـــا

و(([٦٦] هذا معنى حسن جداً))، وهو مأخوذ من قول محيَّاة بنت طليق[٦٧]:
نَعَـــى ابْنَـــيْ مُحِـــلٌّ صـــوتُ نـــاعٍ أصَـــمَّنِي

فـــلا آبَ محبُـــوراً بَريـــدٌ نعاهمـــا

وقول سفيان بن عبد يغوث النصري[٦٨] :
صَـــمَّتْ لَـــهُ أُذُنَـــايَ حِـــينَ نعيتـــهُ

ووَجَـــدْتُ حُزْنـــاً دَائِمـــاً لـــم يَـــذْهَبِ

وقول النابغة الذبياني[٦٩]:
أتَـــانِي أبيـــتُ اللّعْـــنَ أنَّـــكَ لُمْتَنِـــي

وتِلْـــكَ الّتِـــي تَسْـــتَكُّ مِنْهَـــا المَسَـــامِعُ

وقد تفوق أبو تمام عليهم جميعاً في صياغة هذا المعنى .
وأخذ أبو تمام قوله: (وأصبحَ مغنى الجودِ بعدكَ بلقعاً)، من قول الحسين بن مطير في رثاء معن بن زائدة الشيباني[٧٠] :
فَكُنْـــتَ لِـــدارِ الجُـــودِ يـــا مَعْـــنُ عَـــامِراً

فَقَـــدْ أصْـــبَحَتْ قَفْـــراً مِـــنَ الجُـــودِ بَلْقَعَـــا

وقد أحسن أبو تمام الأخذ؛ حيث أوجز المعنى الذي جاء في بيت كامل في شطر بيت، وصاغه صياغة جيدة، ظهر بها المعنى في صورة حسنة، وكأنه من مخترعاته.
وكذلك قوله :

---

[٦٦] - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : ج٣ ، ق٢ : ٤٥٨ .
[٦٧] - السابق : ج٣ ، ق٢ : ٤٥٨ .
[٦٨] - السابق : ج ١/ ١٠٣ .
[٦٩] - ديوانه : ٣٤ .
[٧٠] - شعره : ٦٣ .

لِلحْـــــدِ أبـــــي نَصْـــــرٍ تَحِيَّـــــةُ مُزْنَـــــةٍ

إذَا هـــيَ حَيَّـــتْ مُمْعِـــراً عَـــادَ مُمْرِعـــا

فهو دعاء من الشاعر بالسقيا لقبر المرثي من مطر تخضر الأرض بعد نزوله.
وهذا المعنى قد تداوله الشعراء في الرثاء قديماً؛ ومنهم متمم بن نويرة اليربوعي في قوله يرثي أخاه مالكاً [٧١]:

سَـــــقَى اللهُ أرضـــــاً حَلّهـــــا قَبْـــــرُ مَالـــــكٍ

ذِهَـــابَ الغَـــوَادِي المُـــدْجِنَاتِ فَأمْرَعَـــا

تَحِيَّـــــتُهُ مِنِّـــــي وإنْ كَـــــانَ نَائِيـــــاً

وَأمْسَـــى تُرَابـــاً فَوقَـــهُ الأَرْضُ بَلْقَعَـــا

والذي يظهر أن أبا تمام نظر إلى هذين البيتين فألم بمعناهما، وجمعه في بيت واحد، وأحسن صياغته، وأضاف إليه إضافة جميلة؛ وهي نسبة التحية إلى المزنة، على سبيل الاستعارة المكنية؛ فتفوق بذلك على متمم.
وقوله :

فَتـــىً كُلّمـــا ارْتَـــادَ الشَّـــجَاعُ مِـــنَ الـــرَّدَى

مَفَـــراً غَـــدَاةَ المَـــأزِقِ ارْتَـــادَ مَصْـــرَعَا

فهو في ما يبدو متأثر فيه بقول الشماخ بن ضرار الذبياني في رثاء بكير بني الشُّداخ _ رضي الله تعالى عنه [72]:

لَقَدْ غادَرَتْ خَيْلٌ بِمُوقانَ أَسلَمَتْ
بُكَيْرَ بَنِي الشُّدَّاخِ فارِسَ أَطْلالِ
فَتىً كانَ يَرْوِي سَيْفَهُ وسِنانَه
مِنَ العَلَقِ الآنِي لَدَى الْمُجْحَرِ التَّالِي

ومن المعاني التي أخذها أبو تمام ممن سبقه من الشعراء ما تضمنه قوله:

فمَـــا كُنْـــتَ إلاّ السَّـــيفَ لاقَـــى ضَـــرِيبَةً

١- المفضليات : ٢٦٨ .
٧٢ - ديوانه: ٤٥٦. العلق: الدم. المجحر: الملجأ والمكمن .

فَقَطّعَهـــا ثُـــمَّ انثَنَـــى فتَقَطّعَـــا

فمعنى هذا البيت مأخوذ من قول البَعِيث الحنفي[٧٣]:
وإنـــا لنُعْطِـــي المَشـــرَفِيةَ حَقّهـــا

فَتَقْطَـــعُ فـــي أيْمَانِنَـــا وتَقَطّـــعُ

وقد أحسن أبو تمام صياغة هذا المعنى.
وهكذا نرى أن أبا تمام يميل في تقليده إلى التجديد في المعاني التي تناولها؛ بالإضافة، أو الصياغة الجيدة؛ فهو – كما يقول أبو بكر الصولي -: (([٧٤] متى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه، فكان أحق به)).
ج- ابتكار المعاني؛ فالقصيدة لا تخلو من معانٍ مبتكرة، ابتدعها الشاعر؛ لقوة موهبته، وعمق ثقافته. ومن أمثلة ذلك قوله :
ووالله لا تَقْضِـــي العُيُـــونُ الّـــذِي لَـــهُ

عَلَيهَـا ولَـوْ صَـارَتْ مـعَ الـدَّمْعِ أدْمُعَـا

ولروعة المعنى في هذا البيت أخذه البحتري في قوله[٧٥]:
وَدَمْـــعٌ مَتـــى أَسْـــكُبْهُ لا أَخْشَـــى لائِمـــاً

ولـــو أنَّنـــي مِمَّـــا تُفِـــيضُ هَزَائِمُـــهْ

ولكنه كما يقول الآمدي[٧٦]: ((قصر عن أبي تمام ، وأساء وقبح)).
وكذلك قوله :
إذَا سَـــاءَ يَـــومٌ فـــي الكَرِيهَـــةِ مَنْظَـــراً

تَصَـــلاّهُ عِلْمـــاً أنْ سَيحْسُـــنُ مَسْـــمَعَا

وأيضاً قوله :
فَـــإنْ تُـــرْمَ عَـــنْ عُمْـــرٍ تَـــدَانَى بِـــهِ المَـــدَى

٢- أخبار أبي تمام: ٩٩، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ج١ / ٦١.
٣- أخبار أبي تمام: ٥٣.
[٧٥] - ديوانه : ١٩٥١.
[٧٦] - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ج٣ / ق٢: ٤٧٩.

فخَانَــكَ حتّــى لــم يَجِــدْ فِيــكَ مَنْزَعَــا

فالمعاني التي وردت في هذه الأبيات كلها - في ما أحسب - من المعاني المبتكرة، التي لم يسبق أبو تمام إليها.

٢ - العاطفة :

العاطفة التي تسود هذا النص هي عاطفة الحزن، وهي عاطفة تتسم بالصدق والقوة، ويبدو صدقها في كونها نبعت من نفس الشاعر، وفاء لذلك الفقيد، من غير طمع في نوال، أو طلب لجاه لدى المرثي، وعبرت عن حزن الشاعر على هذا المرثي؛ لتلك المكانة التي كان يتمتع بها في زمانه، وبين أقرانه .

وتظهر قوة العاطفة فيما تثيره القصيدة في نفوسنا من مشاعر نحو المرثي ، بالحزن على رحيله، وتجعلنا نتجاوب مع الشاعر في حزنه على الفقيد؛ ذلك الحزن العميق الذي هز نفس الشاعر؛ فجعلها تنفجر بالبكاء على المرثي، بكاءً صادقاً.

ومما يثير مشاعر الحزن في نفوسنا على الفقيد ؛ تلك المعاني التي حملت مشاعر الشاعر الحزينة عليه؛ وهي: خلو مغنى الجود من الوافدين، وتطاول الساعات على الراثي بعد رحيل المرثي، وانهمار دموع الباكين عليه بغزارة، والإشادة بفضل الفقيد الفياض على طالبي عطائه، والشجاعة النادرة التي كان يتصف بها، ورحيل المرثي في عمر قصير.

فهذه المعاني كلها تبعث الحزن العميق على ذلك الراحل العظيم، وتشهد بصدق العاطفة وقوتها، وهي سمة ظاهرة في مراثي أبي تمام؛ فهو (([٧٧] كثير التفجع ، جياش العاطفة، صادق الشعور. وتراه يبين الخسارة العظيمة التي لحقت بالناس، أو المجد من جراء موت الممدوح)).

وهكذا تبدو قصيدةُ أبي تمام العَينيَّة في رثاء محمد بن حُمَيْد الطُّوسي من القصائد الجميلة، التي تمثلت فيها مقومات النص الأدبي الجيد؛ فأما من حيث الشكل؛ فألفاظها وتراكيبها قد اختارها الشاعر اختياراً موفقاً، وصاغها صياغة محكمة، وصورها جاءت متنوعة، وحافلة بالتجديد والابتكار، وأداؤها الصوتي قد تميز بالثراء، والإبداع، والتأثير، واتسم البناء الفني في هذه القصيدة بالوحدة الموضوعية والعضوية.

وأما من حيث المضمون ؛ فمعانيها قد اتسمت بالتجديد والابتكار، ولفها شيء من الغموض والعمق، وظهر في بعضها التقليد والتأثر بالقدامى، وعاطفتها قد جاءت صادقة، معبرة عن مشاعر الحزن على الفقيد.

[٧٧] - الرائد في الأدب العربي : ١٤٠ .

وقد التزمت هذه القصيدة بمنهج الإسلام التزاماً واضحاً؛ فلم يرد فيها ألفاظ محظورة، ولا تعبير مستكره، ولا شيء مما كان يرد في بعض المراثي من معان لا تتفق مع الرؤية الإسلامية، وكان القسم بالله تعالى دون غيره في القصيدة من مظاهر تلك الرؤية.

كما أن تمجيدها لبطل من أبطال الإسلام، جاهد في سبيل الله تعالى ، بالوقوف في وجه فئة باغية كافرة، حتى استشهد في ميدان الشرف والبطولة؛ وهو يقاتل تلك الفئة الباغية من المظاهر الدالة على الرؤية الإسلامية، والالتزام بها في القصيدة.

ولذلك فهذه القصيدة كما قال محمد بن حازم الباهلي عن أبي تمام [٧٨] : ((لو لم يقل إلا مرثيته التي أولها :

أصَـــمَّ بِـــكَ النّـــاعِيْ وإنْ كـــانَ أسْـــمَعَا

وأصْـــبحَ مَغْنـــى الجُـــودِ بَعْـــدَكَ بَلْقَعَـــا

وقوله:

لَـــو يَقْـــدِرُون مَشَـــوا عَلَـــى وَجَنَـــاتِهِمْ

وجِبَـــاهِهِمْ فَضْـــلاً عَـــن الأقْـــدَامِ

لكفتاه)).

[٧٨]- الأغاني: ١٦/ ٤١٨، ٤١٩. والبيت الثاني في ديوانه: ٢٠٦/٣. وفيه: عيونهم بدل جباههم.

ثبت المصادر والمراجع

١- أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. نجيب البهبيتي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
٢- أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. د.عبده بدوي. مصر- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
٣- أخبار أبي تمام . تأليف : أبي بكر . محمد بن يحيى الصولي . حققه . وعلق عليه : محمد عبده عزام . خليل محمود عساكر. نظير الإسلام الهندي. الطبعة الثالثة . لبنان - بيروت: دار الآفاق الجديدة ، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م .
٤- أساس البلاغة . تأليف : جار الله . أبي القاسم . محمود بن عمر الزمخشري (٤٦٧ - ٥٣٨هـ) . بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .
٥- الإصابة في تمييز الصحابة. لأحمد بن علي ابن حجر العسقلاني ت ٨٥٢هـ. حققه: علي محمد البجاوي. القاهرة: دار نهضة مصر. ودار الثقافة العربية للطباعة.
٦- الأعلام. لخير الدين الزركلي. ت: ١٣٩٥هـ. الطبعة السابعة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٦ م.
٧- الأغاني . لأبي الفرج الأصفهاني . (٠٠٠ - ٣٥٦هـ) . شرحه وكتب هوامشه : عبد علي مهنا . الطبعة الأولى . لبنان – بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م .
٨- الإيضاح في علوم البلاغة. للخطيب القزويني ت ٧٣٩هـ. شرح وتعليق وتنقيح: د. محمد عبد المنعم خفاجي. الطبعة الخامسة. لبنان- بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
٩- تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبري) . لأبي جعفر . محمد بن جرير الطبري . ت : ٣١٠ هـ . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الرابعة . القاهرة : دار المعارف .
١٠- التكرير بين المثير والتأثير. د. عز الدين علي السيد. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
١١- دراسات في الأدب العربي العصر العباسي، د. محمد زغلول سلام. الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٠م.
١٢- دراسات في النص الشعري. د.عبده بدوي. الطبعة الثانية. الرياض: دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤ م.
١٣- ديوان أبي تمام. (١٨٨- ٢٣١هـ). بشرح الخطيب التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزام. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م.

١٤- ديوان أبي فراس الحمداني. (٣٢٠ - ٣٥٧هـ). شرح: د. خليل الدويهي. الطبعة الأولى. لبنان - بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
١٥- ديوان البحتري . (٢٠٦ - ٢٨٤هـ) . عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه : حسن كامل الصيرفي . الطبعة الثالثة . القاهرة : دار المعارف .
١٦- ديوان الحماسة. تحقيق: عبد المنعم صالح. العراق- بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٧- ديوان الشّماخ بن ضرار الذّبياني . حقّقه وشرحه: صلاح الدِّين الْهادي . القاهرة : دار الْمعارف ، ١٩٧٧م .
١٨- ديوان المعاني. لأبي هلال العسكري. (... – ٣٩٥هـ). مصر– القاهرة: مكتبة القدسي.
١٩- ديوان النابغة الذبياني. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الثانية. القاهرة: دار المعارف.
٢٠- الرائد في الأدب العربي . نعيم الحمصي . الطبعة الثانية . دمشق ، وبيروت : دار المأمون للتراث ، ١٩٧٩م .
٢١- رثاء الشهداء في شعر عصر صدر الإسلام حتى سنة ٤٠ هـ دراسة نقدية. د.سفير بن خلف بن متعب القثامي. المدينة المنورة: مكتبة العلوم والحكم. الطبعة الأولى، ١٤٢٥ هـ.
٢٢- الروض المعطار في خبر الأقطار. تأليف: محمد بن عبد المنعم الحميري. حققه: إحسان عباس. الطبعة الثانية. بيروت: مكتبة لبنان. مطابع هيد لبرغ - بيروت، ١٩٨٤م.
٢٣- شاعر يرثي نفسه. دراسة نقدية لبائية مالك بن الرّيب الْمازنِي التّميمي. د. محمّد عبد الْمنعم محمّد عبد الكريم العربي. الطّبعة الأولى. مصر: مطبعة الأمانة، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٧م.
٢٤- شرح ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي . لأبي الحجاج . يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري . (٤١٠- ٤٧٦هـ) . دراسة وتحقيق : أ . إبراهيم نادن . قدم له وراجعه : د. محمد بنشريفة . الطبعة الأولى . المغرب : منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م .
٢٥- شعر الحسين بن مطير الأسدي. جمعه. وشرحه. وقدم له: د. حسين عطوان. بيروت دار الجيل.
٢٦- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. لإسماعيل بن حماد الجوهري. ت ما بين ٣٩٣، ٣٩٨هـ. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. الطبعة الثالثة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٤٠٤هـ -١٩٨٤م.

٢٧- العمدة في محاسن الشعر وآدابه. لأبي علي. الحسن بن رشيق القيرواني . ت ٤٥٦هـ . تحقيق: د. محمد قرقزان. الطبعة الأولى. بيروت : دار المعرفة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
٢٨- القاموس المحيط . لمجد الدين . محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ت ٨١٧هـ . تحقيق : مكتب التراث في مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع ، ١٤٠٧هـ -١٩٨٧م .
٢٩- الكامل في التاريخ. لعز الدين ابن الأثير الجزري (٥٥٥ - ٦٣٠هـ). راجعه وصححه: د. محمد يوسف الدقاق. الطبعة الأولى. لبنان- بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧ هـ-١٩٨٧م.
٣٠- كتاب الفتوح. لأبي محمّد أحمد بن أعثم الكوفي (ت: ٣١٤هـ). تحقيق: د. محمّد عبد المعيد خان. الطّبعة الأولى. لبنان– بيروت: دار النّدوة الْجديدة. من مطبوعات دائرة الْمعارف العثمانية بالهند.
٣١- كتاب الفهرست. للنديم. أبي الفرج. محمد بن أبي يعقوب. إسحاق المعروف بالوراق. (٠٠٠ -٣٨٠هـ). تحقيق: رضا تجدد المازندراني. الطبعة الثالثة. دار المسيرة، ١٩٨٨م.
٣٢- كتاب القوافي . تصنيف: القاضي أبي يعلى . عبد الباقي بن عبد الله بن الْمحسن التّنوخي. كان حيّاً سنة : (٤٨٧هـ) . تحقيق : د.عونِي عبدالرّؤوف . الطّبعة الثّانية . مصر : مكتبة الْخانجي . مطبعة الْحضارة العربية ، ١٩٧٨م .
٣٣- كتاب الكافي في العروض والقوافي . للخطيب التّبريزي (ت :٥٠٢هـ) . تحقيق : الْحساني حسن عبدالله . مصر- القاهرة : مطبعة الْمدني . مكتبة الْخانجي .
٣٤- لسان العرب. لابن منظور ت ٧١١هـ. تحقيق: عبد الله علي الكبير وزملائه. مصر: دار المعارف.
٣٥- مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي. ابتسام مرهون الصّفار. بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٨م.
٣٦- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء . لأبي القاسم .حسين بن محمد . الراغب الأصبهاني . (... – ٤٢٥هـ) . لبنان - بيروت : منشورات دار مكتبة الحياة .
٣٧- المصباح المنير. لأحمد بن محمد بن علي الفيومي. ت٧٧٠ هـ. اعتنى به الأستاذ: يوسف الشيخ محمد. الطبعة الأولى. صيدا- بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م.
٣٨- معجم البلدان . لياقوت بن عبد الله الحموي . ت ٦٢٦ هـ . بيروت : دار صادر .

٣٩- معجم مقاييس اللغة . لأبي الحسين. أحمد بن فارس بن زكريا . ت ٣٩٥هـ . تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون . إيران - قم : دار الكتب العلمية .
٤٠- المعجم الوسيط . تأليف : إبراهيم مصطفى وزملائه . الطبعة الثانية . إخراج : إبراهيم أنيس وزملائه . دار الفكر .
٤١- الْمفضليات . تحقيق: وشرح: أحمد محمّد شاكر، وعبد السّلام هارون. الطّبعة السّابعة. القاهرة: دار الْمعارف .
٤٢- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . لأبي القاسم . الحسن بن يشر الآمدي . ت : ٣٧٠هـ . تحقيق : أحمد صقر . الطبعة الثانية . مصر - القاهرة : دار المعارف .
٤٣- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . الجزء الثالث . القسم الثاني . لأبي القاسم . الحسن بن يشر الآمدي . ت : ٣٧٠هـ . تحقيق : د. عبد الله حمد محارب . الطبعة الأولى . القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م .
٤٤- موسيقى الشعر . د. إبراهيم أنيس . الطبعة الخامسة .
٤٥- وفيات الأعيان . لأبي العباس . أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خَلكان . (٦٠٨ - ٦٨١هـ) . حققه : د. إحسان عباس . بيروت : دار صادر .
٤٦- هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام. يوسف البديعي. ت: ١٠٣٧هـ. تحقيق: د. عبد الإله نبهان. عبد الكريم الحبيب. الإمارات العربية المتحدة - أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

تكرار الأدوات النحوية وأثره على الوظيفة والمعنى

اعداد
د. سميرة محمد إدريس بن عمور
كلية الآداب - جامعة عمر المختار / البيضاء / ليبيا

Doi: 10.12816/MDAD.2020.68692
الاستلام : ٧/ ١١ /٢٠١٩ القبول : ٣٠ / ١١ /٢٠١٩

المستخلص :
تقوم هذه الدراسة ببحث خاص بتكرار الحروف العاملة أو ما يُطلق عليه الأدوات النحوية، وأثر هذا التكرار على الوظيفة النحوية والمعنى الخاص بهذه الأدوات ، من حيث العمل والإهمال ، فلكل أداة نحوية عملٌ وظيفي ودلالة معنوية مرتبطة بها .
ومن المعلوم أن ظاهرة التكرار في النحو لها علاقة وثيقة بالتوكيد ، وغالبًا ما يرتبط التوكيد بالزيادة أو يُحمل الزائد على التوكيد ، ويقع التكرار في أقسام الكلمة الثلاثة (الاسم والفعل والحرف)، وقد حاولت الدراسة تتبع الحروف العاملة أو ما يُعرف بـــ(الأدوات النحوية) عند تكرارها ، وأثر هذا التكرار على الوظيفة النحوية للأداة والدلالة المرتبطة بها، وقد بدأت الدراسة بتعريف التكرار والأداة النحوية لغة واصطلاحا ، ثم الحديث عن الأدوات النحوية العاملة التي قد تتكرر وأثر التكرار على العمل والمعنى الدلالي للأداة، ومن هذه:(إلا)الاستثنائية ،(لا)النافية للجنس،(لا) العاملة عمل ليس،(ما) العاملة عمل ليس ، (لا) الناهية ،مع إيضاح عمل ودلالة كل أداة وشروط عملها والعامل فيها ما أمكن .
الكلمات المفتاحية : العامل في الاستثناء – الإلغاء – الزيادة – التوكيد .

Abstract:
This study conducts a special research on the repetition of working letters , and the effect of this repetition on the grammatical and semantic function of this Tools in terms of work and neglect, for every grammatical tool has a job and a moral significance attached to it. It is well known that the phenomenon of repetition in grammar has a close relationship to affirmation, and assertion is often linked to the increase , and repetition occurs in the three sections of the word (name, verb and letter), and the study

has tried to follow the working letters when Repeat it And the effect of this repetition on the grammatical function of the tool and the associated indication, the study started with a definition of repetition and the grammatical tool language and convention, then talk about working grammatical tools that may be repeated and the effect of repetition on the work and the semantic meaning of the tool, and from these: (except) exceptional, (no) Sexual negation, (no) the worker is a work that is not, (what) the worker is a work that is not, (no) forbidden, with a clarification of the work and the significance of each tool and the conditions of its work and the worker in it as possible.

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا محمد الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد ...

تأتي هذ الدراسة لبحث ظاهرة التكرار الذي يُطلِق عليه ابنُ الأثير التكرير، ويعني عنده :" دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا "(المثل السائر ، ٢-٣٩٤)، وتبحث في جانب معين من التكرار خاص بتكرار الحروف العاملة أو ما يطلق عليه الأدوات النحوية العاملة في العربية ،وهي كثيرة ومتعددة وتتميز بتأثيرها فيما بعدها بتغيير أواخرها ، وتعمل فيما بعدها وفق طبيعة معينة ، فمنها ما يعمل عملا واحدا سواء في الاسم: كأدوات الجر ، وأدوات الاستثناء ، أو في الفعل :كأدوات النصب ،وأدوات الجزم ، ومنها ما يعمل عملين: كـ(إنَّ) وأخواتها ، والمشبهات بـ(ليس) ، و(لا) النافية للجنس ....وقد تتبع البحث الأدوات النحوية العاملة التي قد تتكرر ،وأثر هذا التكرار على الوظيفة النحوية والدلالية لهذه الأدوات ،واستهلت الدراسة بتعريف لمفهوم التكرار ومفهوم الأداة النحوية ، ومن هذه الأدوات: (إلا) الاستثنائية – (لا) النافية للجنس – (لا) العاملة عمل ليس – (ما) العاملة عمل ليس – وأخيرا (لا) الناهية .

وتقوم هذه الدراسة على المنهج الوصفي ، الذي يقوم على وصف ظاهرة تكرار الأدوات النحوية العاملة وأثره على عمل ومعنى الأداة ، معتمدا على تبيان القواعد الخاصة بكل أداة ووصفها وتفسيرها ،ثم بيان أثر التكرار على هذه القواعد ، وقد حاولت الدراسة الإجابة على العديد من التساؤلات منها :

- متى تكون الأداة عاملة فيما بعدها ، ومتى تُلغى ؟
- ما معنى إلغاء الأداة العاملة ، وما الذي تفيده إذا لم تكن عاملة ؟

- كيف يُعرب ما بعد الأداة المكررة ؟

الهدف من الدراسة:

من الأسباب التي دفعت بنا إلى دراسة هذا الموضوع ، قول ابن مالك في ألفيته:

وألغِ إلا ذات توكيدٍ ، كلا تَمْرُرْ بِهِم إلاَّ الفَتَى إلاَّ العَلا

ثم قوله :

وإنْ تُكرر لا لتوكيدٍ فمع .... تفريغ التأثير بالعامل دع

فأعملت (إلا) تارة وأهملت تارة أخرى ؛ ما دفعنا إلى البحث عن أثر التكرار على الأدوات العاملة بصفة عامة ، خاصة ارتباط هذه الظاهرة في أذهاننا بالتوكيد ، وغالبا ما يرتبط التوكيد في النحو بالزيادة ، أو حمل الزائد على التوكيد غالبًا ، وإن كان لا زائد في كلام العرب .

من هنا جاءت فكرة البحث عن أثر التكرار على كل الأدوات النحوية التي قد تتكرر، وتأثير هذه الإعادة على الأداة ، فقد يُلغى عملها وتهمل وتكون زائدة ،ومن ثَمَّ يتغير المعنى الدلالي وتفيد التوكيد ، أو لا تأثير للتكرار على عمل الأداة ، وبالتالي تحتفظ بمعناها الذي وضعت له.

وقبل الخوض في مسألة التكرار لابد من توضيحٍ وتعريفٍ لبعض المصطلحات الواردة في البحث كمصطلح التكرار والأداة النحوية.

مفهوم التكرار :

التكرار عبارة عن الإتيان بالشيء مرَّة بعد أخرى ، ويكون بتكرار اللفظة الواحدة لفظًا ومعنى ، وهو ظاهرة من الظواهر الأسلوبية في اللغة العربية ، ومن الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمّق الدلالات ، وهو في **اللغة**: من الكر بمعنى الرجوع ،وكَرَّ يكُرُّ كَرًا وكرورا وتَكرارًا : عَطَفَ ، وكَرْكَره : أعاده مرة أخرى ، وبمفهومه العام يعني الإعادة والعطف (ابن منظور ،٧- ٦٣٢).

و **اصطلاحًا** : يتفق المعنى الاصطلاحي مع المعنى اللغوي ، فقد عرَّفه عبد القاهر الجرجاني في كتابه التعريفات بأنه " الإتيان بشيء مرة بعد أخرى "(الجرجاني ، ٢٠٠٧،ص١١٣) ، ويعني عند ابن معصـوم :"تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر" (ابن معصوم ،١٩٦٩، ٥- ٣٤ ،٣٥).

ويشكل التكرار ظاهرة عامة في اللغة العربية تشمل الكلمة بأقسامها الثلاثة : الحرف والاسم والفعل ، ويمتد ليشمل الجملة أو العبارة كاملة ، ويهتم هذا البحث بتكرار الحرف ،ونعني به ذلك الذي يؤدي معنى مع غيره من الكلمات لا الذي من بنية الكلمة ، فيقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام .

ويعتبر التكرار من أهم صور التوكيد المتعددة في اللغة العربية ، فقد عدّه سيبويه "ضربًا من التوكـيد" (سيبويه ، ١٩٧٣، ٣- ٥٠)، لإيضاح المعنى وتقويته ، ويرى ابن مالك أن توكيد الحرف الذي ليس للجواب ؛ يجب أن يعاد فيه مع الحرف المؤكِّد ما اتصل بالمؤكَّد نحو: في الدار في الدار زيدٌ ، ولا يجوز : في في الدار زيدٌ ، وتقول : إنَّ زيدًا إنَّ زيدًا قائمٌ ، ولا تقول : إنَّ إنَّ زيدًا قائمٌ ، كما في قول الشاعر(البيت بلا نسبة في شرح التصريح ٢- ١٣٠ ، همع الهوامع ٢- ١٢٥، الأشموني ٢- ٣٤٨ ، أوضح المسالك ١- ٤١٠) :

إنَّ إنَّ الْكَرِيمَ يَحْلُمُ مَا لم يَرينَ من أجارَهُ قد ضِيمَا

حتى يكون للتكرار أثره المعنوي وتتم به الفائدة، وأما ما يجوز إعادته دون إشكال فهي حروف الجواب كنعم ، ولا، وبلى، وجير، كقول جميل بثينة:

لا لا أبوح بحُبِّ بثنةَ ، إنَّها أخَذَتْ عليَّ مَواثقًا وعُهُودا

وليس هذا النوع من التكرار موضوع البحث إنما يبحث في تكرار الحروف أو الأدوات النحوية العاملة ، وأثر هذا التكرار على العمل والدلالة ، فلكل أداة نحوية عمل ودلالة معنوية مرتبطة بها .

الأدوات النحوية:

الأداة في اللغة هي الآلة أو الوسيلة ، جاء في لسان العرب :" ألف الأداة واو لأن جمعها أدوات ، ولكل ذي حرفة أداة ، وهي آلته التي تقيم حرفته" (ابن منظور، ١ - ١٠٦)، وفي الاصطلاح : هي الكلمة التي تربط بين أجزاء الكلام ، وتكون دلالتها في غيرها ، وقد قيل في تعريف الأداة بأنها "ما يستخدمه المتكلم لإحكام دلالة الجملة، وإتمام إفادتها حتى يطابق الكلام مقتضى الحال ، وللربط بين الأسماء والأفعال والجمل من أجل إنشاء الأسلوب ، ومن ثم تكتسب الأداة معناها من السياق (المتولي ، ٢٠٠١،ص٢٣٢).

فالأدوات أو حروف المعاني مصطلحات استخدمها النحاة قديما وتضم حروفًا وأسماءً وأفعالًا يقول السيوطي : "وأعني بالأدوات الحروف وما شاكلها من الأسماء والأفعال والظروف"(الإتقان ، ١٩٧٤، ١- ١٩٠) ، تؤدي وظيفة دلالية ونحوية ، ولا يُفهم معناها إلا من السياق اللغوي .

و قد اهتم النحاة بدراستها ضمن الأبواب المتعلقة بها من قبيل الربط بين الكلام والعاملية ، واعتمدوا على منهجي التنظير والتحليل في تناولهم لموضوع الأدوات ، فبعض المصادر تدرس اللغة دراسة شاملة بدءًا بأقسام الكلام ومرورًا بمتعلقاته كالسياق والأداة والعلائق الأخرى ، ففي اعتبار بعضهم أن الأداة : "هي واسطة للجمع بين الاسم والفعل وايصال معنى الاسمية إلى الفعلية أو الفعلية إلى الاسمية ، وهو بيان الوظيفة

النحوية ، كما أن الوقوف في مثل هذه الوظائف الجوهرية في النحو العربي تتطلب تحليلًا دقيقا وتتبعا لجزئياته "(مزور، ٢٠٠٧، ص٤٤) .

ونستطيع القول بأنها "روابط تربط أجزاء الجملة بعضها ببعض ، وتدل على مختلف العلاقات الداخلية بينهما"(النحاس، ص٢٤) ، فهي الحرف الذي يقابل الاسم والفعل في تقسيم الكلمة في النحو العربي ، قال سـيبويه : " الكلم : اسم ، وفعل ، وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل "(سيبويه، ١٩٦٦، ١-١٢).

وتمثل حروف المعاني الروابط الدقيقة في نظم الكلام ، كما من شأن هذه الحروف في كثير من الأحيان "جلب الحركة أو قطعها (السكون) "(المتولي ، ٢٠٠١،ص ٢٣٢)، فالأدوات النحوية أو حروف المعاني تؤدي وظائف نحوية ومعاني دلالية كما قلنا ، وهي تضم حروفا وغيرها مما شاكلها في الوظيفة والدلالة(خان ، ٢٠٠٩، ع٢،ص٣).

ويرى الدكتور عبده الراجحي أن استعمال كلمة أداة في دراسة النحو خطأ ؛ لأن اللغة العربية كما حددها النحاة ليس فيها أداة ، إنما "هي اسم وفعل وحرف"(الراجحي، ص١٥) ،وإن كان بعضهم يجعل مصطلح الأداة في مقابل الحرف ، وهو مصطلح مجتلب من تراث فلاسفة اليونان وأهل المنطق ، فقد جعلوا أقسام الكلام ثلاثة سموها "الاسم ، والكلمة ، والأداة "(أنيس، ٢٠٠٣،ص٢٣٨) ، وستحاول هذه الدراسة تتبع الأدوات النحوية العاملة التي قد تتكرر وأثر التكرار على الأداة من حيث الوظيفة والمعنى الدلالي ، ومن هذه الأدوات : (إلا) الاستثنائية – (لا) النافية للجنس – (لا) العاملة عمل ليس – (ما) العاملة عمل ليس ، وأخيرا (لا) الناهية.

(إلا) الاستثنائية :

الاستثناء :"هو الإخراج بإلا أو إحدى أخواتها لما كان داخلا في الحكم السابق "(ابن يعيش، شرح المفصل ،٢-٧٢، حسن،١٩٨٠، ٢- ٣١٦)، والأداة (إلا) هي أم الباب لشهرتها وكثرة استعمالها على لسان العرب ، وهي من الأدوات التي تعمل النصب في الاسم (على أصح الأقوال)، وقبل الحديث على حكم المستثنى (وهو الواقع بعد أداة الاستثناء إلا) مع تكرار إلا ؛ نتعرف على أحكامه دون تكرار :

الأول : وجوب النصب إذا كان الكلام تامًا موجبًا سواء أكان المستثنى متقدمًا على المستثنى منه أم متأخرًا عنه .

الثاني : جواز النصب أو ضبطه على حسب حركة المستثنى منه بدلا ؛ إذا كان الكلام تاما غير موجب .

الثالث : أن يعرب ما بعد (إلا) على حسب العوامل قبلها ، بشرط أن يكون الكلام غير تام وغير موجب .

ويسمى في هذه الحالة (أسلوب قصر) وهو إثبات حكم لشيء ونفيه عما عداه ، ومن شروطه أن يكون الكلام غير تام ، وأن يتصدّره نفي أو نهي أو استفهام ، ويسمى (الاستثناء المفرغ) أي أن ما قبل (إلا) تفرّغ للعمل فيما بعدها ، وتقودنا هذه التسمية للحديث عن العامل في المستثنى .

العامل في المستثنى (ينظر الأنباري ١٩٨٠ ، ١ – ٢١٢، أبو العرفان ، ٢ – ١٢٥، الرضي ، ١٩٩٦، ١ – ٢٠٧ ، ابن يعيش ، ٢- ٧٦ -٧٧) : تعددت الآراء في الناصب للمستثنى ؛ فقيل (إلا) هي الناصبة واختاره ابن مالك ، وقيل العامل الذي قبلها بواسطتها وقيل فعل محذوف تقديره (أستثني) ، وقيل أن (إلا) مركبة من (إن ولا) ، ثم خففت إنَّ وأدغمت في لا .

وعند حديثنا عن التكرار وأثره على الوظيفة والدلالة نرى أن أقرب الآراء حول العامل ما أشار إليه ابن مالك (ابن مالك ، ١٩٩٠ ، ٢-٢١٢ – ٢١٣،ابن عقيل ٢٠٠٤،، ٢ – ٩٣ وما بعدها)؛ من أن (إلا) هي عامل النصب في المستثنى ، بدليل قوله في مطلع الباب :

ما اسْتَثْنَيتِ إلا مع تَمَامٍ يَنْتَصِبْ وبعدَ نَفْيٍ أو كنفيٍ انْتُخِبْ

أي : ينتصب الذي استثنته (إلا) مع تمام الكلام ، وقوله عندَ الحديثِ عن تكرار (إلا) :

وألغِ إلا ذاتَ تَوكِيدٍ : كلا تَمْرُرْ بِهِم إلا الفَتَى إلا العَلا

وهي عبارة يدل ظاهرها على أن المراد إلغاؤها عن العمل ، فلم تؤثر فيما دخلت عليه شيئا ، ولم تفد فيه استثناءً مستقلًا .

أما عن تكرار (إلا) فيمكن القول أنه: لا يجوز استثناء شيئين بأداة استثناء واحدة دون عطف أو تكرار أداة الاستثناء؛ لأن تكرار أداة الاستثناء أو العطف يفيد المغايرة في المستثنى إذا تعدد ، فإذا جاء بمعنى واحد لم يلزم التكرار أو العطف .

ولا يخلو تكرار إلا من أحد أمرين:

الأول : أن يُقصد بتكرارها توكيد الأولى ، يعني لا يُقصد بها إلا مجرد التوكيد لا الاستثناء (لا الإخراج) ، لذا قال ابن مالك في ألفيته (ابن عقيل ٢٠٠٤، ٢ – ٩٨):

وألغ إلا ذات توكيد .....

من حيث العمل ومن حيث الإخراج لما بعد الأداة ، وليس لها فائدة إلا مجرد التوكيد كالحرف الزائد ، وإن كان الحرف الزائد يعمل ، غير أن (إلا) في هذه الحالة تكون زائدة ملغاة ولا عمل للمكررة فيما بعدها ؛ لأنها لا تفيد الاستثناء ،" ويكون ما بعد الثانية بدلا مما بعد الأولى ، مما يعني أن العمل لـ (إلا) نفسها ، وإلغاؤها يعني ألا تنصب، كما أن المعنى لا يتأثر لو حذفت ، نحو : قام القوم إلا محمدا ، إلا أبا بكر ، وهي كنيتـه ، وشرط هذا التكرار أن يكون الثاني يغنـي عن الأول ، كما أنّ أبا بكر يغني عن محمد "(السيوطي ، ٢٠٠٦، ٢ – ١٩٨)، وهو من باب بدل الكل، فـ(إلا) الأولى

للاستثناء ، أما الثانية فزائدة للتوكيد ، أو قد يكون من بدل البعض ،كما في قولك : ما ضربتُ إلا زيدًا إلا رأسه ، أو بدل الاشتمال، نحو: ما أعجبني إلا زيدٌ إلا علمه ، أو بدل الغلط ، نحو: قام القوم إلا زيدًا إلا عمرو، وكررت (إلا) توكيدا فقط ، فإن لم يكن يغني عنه عطف بالواو لمباينته للأول، كقولك : قام القومُ إلا زيدًا و إلا خالدًا ، وأجاز الصيمري طرح حرف العطف ؛ لأن (إلا) قامت مقامه وأن يكون الاسمان مستثنيين من القوم ، و من هذا الاستثناء قول الهذلي(ينظر ابن مالك ١٩٩٠، ٢ – ٢٣٥، ابن عقيل ، ٢٠٠٤ ، ٢ – ٩٨ ، الخضري ، ٢٠٠٥، ١ – ٤٦٧) :

هل الدَّهْرُ إلاَّ لَيْلَةٌ ونَهَارُهَا وإلاَّ طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَارُهَا

والأصل : وطلوع الشمس ، وقد اجتمعا في قول الراجز(سيبويه ، ١٩٧٣، ٢ – ٣٤١، ابن هشام ، ٢٠٠٤، ٢- ٢٧٢، المالقي، ص ٨٩، ابن عقيل ،٢٠٠٤، ٢ - ٩٩ الأشموني ،١٩٩٨، ١ – ٢٣٢):

مَا لكَ منْ شِيخِكَ إلا عَمَلُهْ إلا رَسِيمُهُ وإلا رَمَلُهُ

الرسيم والرمل: ضربان من السير، والأصل: إلا عمله رسيمه ورمله، فـ(رسيمه) بدل من عمله، و(رمله) معطوف على (رسيمه) ،حيث تكررت (إلا) ولم تفد في هذه الحالة غير توكيد الأولى فقد أُلْغيت عن العمل ، والتوكيد يعني إثبات الشيء بقوة ، فهو بمعنى التقوية ، ومعنى إلغاؤها أنها لم تفد استثناء كما أنها ألغيت عن العمل بناء على الخلاف السابق .

إذن لا يُحكم على (إلا) أنها مؤكدة إلا في حالين : في البدل بأنواعه الأربعة ، وفي العطف بالواو خاصة ، ومعنى ذلك أنها لم تفد شيئا لا من جهة المعنى ولا من جهة الإعراب ، وتكون زائدة للتوكيد فقط ،لأنها لم تؤثر فيما دخلت عليه شيئا من حيث المعنى الذي وضعت له وهو الاستثناء أي الإخراج ، والمعلوم أنه ليس في كلام العرب زائد ، وما جاء منه حمل على التوكيد ، فالمقصود بالزيادة هي الزيادة الإعرابية وليس الزيادة اللفظية .

الأمر الثاني: أن يُقصد بـ(إلا) الاستثناء بعد الاستثناء لا مجرد التوكيد ، ولو أسقطت لم يُفهم ذلك من الكلام إذ يتكرر الاستثناء والحكم واحد ، فإن أمكن استثناء بعضها من بعض ، ففيه مذاهب (ينظر السيوطي ، ٢٠٠٦، ٢- ١٩٨) :

أحدها : أن الأخير يستثنى من الذي قبله ، والذي قبله يستثنى من الذي قبله إلى أن ينتهي إلى الأول ، نحو : له عليَّ عشرة إلا تسعة إلا ثمانية إلا سبعة ، فإلا سبعة مستثنى من ثمانية ، يبقى واحد يستثنى من تسعة ، وهي من عشرة ، فالأشفاع داخلة ، والأوتار خارجة ، فالمقر به اثنان .

الثاني : كل المستثنيات راجعة إلى المستثنى منه الأول ، فإذا قلت : له عليَّ مائةٌ إلا عشرة إلا اثنين ، فالمقر به ثمانية وثمانون ، وعلى الأول المقر به اثنان وتسعون .

الثالث : أن الاستثناء الثاني منقطع ، والمقر به أيضا اثنان وتسعون ،والمعنى له عندي مائة إلا عشرة سوى الاثنين التي له عندي .

وللاستثناء هنا حالتان :

الحالة الأولى :أن يكون الاستثناء مفرغا ؛ وحكمه أن يشغل العامل الذي سبق إلا بواحد من المستثنيات دون تعيين ، فيعرب بحسب ذلك العامل وينصب ما عداه على الاستثناء، تقول : ما حضرَ إلا خالدٌ إلا عمرًا إلا بكرًا ، ويجوز رفع عمرو أو بكر ونصب ما عداه، فالخيار للمتكلم، وفي هذا يقول سيبـــويه : "وإن شئت قلت : ما أتاني إلا زيدًا إلا عمروٌ ، فتجعل الإتيان لعمرو ، ويكون زيد منتصبًا ، ، فأنت في ذا بالخيار ...."(سيبويه ، ١٩٧٣، ٢- ٣٣٨) ، وفي هذه الحالة ليس لنا القول إلا أن الناصب هو (إلا) ، ولا عامل غيرها ، وهو يؤكد ما أشرنا إليه سابقا ، ولا يجوز في هذه الحالة رفع جميع المستثنيات، ولا يجوز نصبها أيضا ، وإنما امتنــع رفعها للأسباب الآتية :

١- أن المستثنى منه غير موجود ، فبقي الفعل بلا فاعل ، فرفع أحد المستثنيات على أن يكون الفاعل .

٢- لا تُرفع جميع المستثنيات ، لأن المستثنى المرفوع بعد (إلا) يرفع على أحد وجهين :

- أن يُرفع بالفعل فاعلا له ، والفعل لا يرفع أكثر من فاعل .
- أن يُرفع على أنه بدل مما قبله ، وهنا لا يكون بدلًا لأن الثاني غير الأول ، ولا بعضًا له ولا مشتملًا عليه، كما في قولك : ما أتاني إلا زيدٌ إلا عمروٌ .

كما لا يجوز نصبهما جميعا" لأن الفعل لا ينصب مفعولين من غير فاعل ، فلما امتنــع نصبهما مـعا، تعين رفع أحــدهما ونصب الآخر، والاســمان جميــعا مسـتثنيان "(ابن يعيش، ٢ – ٩٢) ، ويرى بعضهم أن الذي يلي العامل من هذه الأسماء أولى أن يُفرَغ له العامل ؛ وذلك لقربه من العامل ، كما أجاز بعض النحاة رفع الأول على أنه فاعل ،ورفع الثاني على أنه بدل البداء ، فقد جاء في ارتشاف الضرب : "فإذا رفعت الأول جاز فيما بعده الرفع على بدل البداء ، والنصب على الاستثناء" (أبو حيان ،١٩٩٨، ٣ – ١٥٢٣، وينظر أبو العرفان ٢- ١٥٢).

أمَّا إذا رفعتَ الآخر في قولك : ما جاء إلا زيدًا إلا عمرًا إلا بكرٌ ، نصبت ما تقدّم لا يجوز فيما قبله الرفع على أنه بدل البداء ، لأن البدل لا يتقدم على المبدل منه (أبو حيان ، ١٩٩٨، ٣- ١٥٢٣) ، ويجوز أن ترفع المتوسط : ما قام إلا زيدًا إلا عمروٌ إلا خالدًا ، ففي هذه الحالة لا يجوز فيما قبله إلا النصب ، ويجوز رفع ما بعده على أنه بدل البداء ، أو نصبه على الاستثناء(أبو حيان ، ١٩٩٨،٣- ١٥٢٣).

أما عن أيِّ المستثنيات يعمل فيه العامل ؛ فللمعنى أثر هام في تحديده ،لأن " نية المتكلم وقصده وتواصله بالسامع والسامعين وغير ذلك من الظروف والقرائن التي يخضع لها النص ؛ تتحكم في تحديد الذي فرِّغ له ، وما لم يُفرغ له ، على أن المتكلم

يخضع لسلطان المعنى الذي يُؤثر في الحركة الإعرابية وانحرافها"(الحموز ، ٢٠١٣،ص٥٣) .

الحالة الثانية : أن يكون الاستثناء غير مفرغ ، وفي هذه الحالة :

- إن تقدمت المستثنيات على المستثنى منه ؛ وجب نصبها جميعا سواء كان الكلام موجبًا أو غير موجب نحو: نجح إلا زيدًا إلا عمرا إلا بكرًا الطلابُ، ما نجح إلا زيدًا إلا عمرًا إلا بكرًا الطلابُ، فكلُّها منصوبات على الاستثناء ، وزعم ابن السيد أنه يجوز في ذلك أربعة أوجه :
- النصب على الاستثناء.
- النصب على الحال .
- جعل الأول حالا ، ونصب باقي المستثنيات .
- نصب الأول على الاستثناء ، ونصب الباقي على الحال .

وسبب نصبها على الحال " لأنها لو تأخرت ؛ لجاز كونها صفات ، لأن (إلا) يوصف بها ، فإذا تقدمت نصبت على الحال "(السيوطي، ٢٠٠٦، ٢- ١٩٩) .

- أما إذا تأخرت عنه فلا يخلو من أن يكون الكلام موجبا أو غير موجب ، فإن كان الكلام موجبا وجب نصبها جميع، نحو: قام الأطفالُ إلا أحمدَ إلا أسامةَ إلا فاطمةَ ، وجوّز الأبّذيّ في هذا الاستثناء أوجه (السيوطي، ٢٠٠٦، ٢- ١٩٩) :
- نصب الجميع على الاستثناء كما قاله النحويون .
- رفع الجميع على الصفة .
- رفع أحدهما على الصفة ونصب الباقي على الاستثناء .

وإن كان غير موجبٍ عُومِلَ أحدها بما كان يُعَاملُ به لو لم تتكرر إلّا ، فيُعربُ بدلا ممّا قبله وهو المختار ، أو يُنصب على الاستثناء ، ويجب نصب ما عداه ، نحو: ما ذهبَ إلا زيدٌ إلا عليًّا إلا خالدًا ، فيُرفع (زيد) على البدلية ، ويجوز نصبه على الاستثناء ، ويُنصب عليٌّ وخالدٌ وجوبًا على الاستثناء ، " وأجاز الأبّذيّ في المنفي الرفع على البدل ، والنصب على الاستثناء فيها ، والرفع على النعت ، ورفع أحدهما على البدل أو النعت ، ونصب الباقي على الاستثناء "(أبو حيان ، ١٩٩٨، ٣ – ١٥٢٤).

ويمكن أن يكون من هذا النوع قوله تعالى: (قَالُوا إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلى قَومٍ مُجْرِمِينَ * إلا آلَ لُوطٍ إِنَّا لمُنَجُّوهُم أجْمَعِينَ * إلا امْرَأتُهُ قَدَّرْنا إِنَّها لَمِنْ الغَابِرِينَ)(قرآن كريم ، سورة الحجر ٦٠) ، يقول العكبري (الأنباري ، ١٩٨٠، ١- ٩٩) : في قوله (إلا امرأته) وجهان :

أحدهما: هو مستثنى من آل لوط ، من باب الاستثناء من الاستثناء ، والتقدير : أهلكنا قوم لوط إلا آله إلا امرأته .

الثاني : أن يكون مستثنى من ضمير المفعول في " منجوهم" ، فهو ليس من باب الاستثناء من الاستثناء وقال : استثنيت المرأة من الناجين وأصل الكلام : أهلكنا قوم لوط إلا آل لوط نجيّناهم إلا امرأته ، وهو الذي اختاره الزمخشري ولم يجرؤ أبو حيان على مخالفته على كثرته .

على أن الدكتور الفاضل (فاضل السامرائي) استدرك على النحويين تكرار إلا لغير توكيد وإنما الغرض استثناء جديد بحيث لو حذف لم يفهم الاستثناء الجديد ، فما جاء بعد (إلا) الثانية يكون معطوفا من غير تكرارها لغرض الإيجاز البلاغي ، يقول:" وهذه النماذج النحوية لا يمكن أن تكون في لغة فصيحة بليغة تميل إلى الإيجاز الذي هو حد البلاغة ، ألا ترى أن الإيجاز يقتضي أن يقال : قام القومُ إلا زيدا وعمرا وبكرا ، وليس من الإيجاز الذي تتطلبه البلاغة أن يقال : قام القومُ إلا زيدا إلا عمرا إلا بكرا ، ومن أغنانا من التعليق على هذه النماذج المفتعلة لو أن النحاة أتوا بشاهدٍ فصيحٍ مليح يؤيدون به هذه القواعد " (السامرائي، ١٩٩٧، ص ١٠٩) ، وإن كان قول العكبري يناقض رأي الأستاذ الفاضل ؛ فالاستثناء في الآية من قبيل تكرار (إلا) لغير توكيد على أحد وجهي الإعراب.

وخلاصة القول : إنّ تكرار الأداة (إلا) لا يعني إلغاءها دائما ، فقد تلغى وتكون حينئذ زائدة مهملة دالة على التوكيد ، وقد لا تُلغي بل تكون عاملة دالة على الاستثناء ، فلم يؤثر التكرار على العمل والدلالة .

لا النافية للجنس :

تدخل على الجملة الاسمية ،وتعمل عمل إنَّ (من الأدوات التي تعمل عملين)، فتنصب الاسم إن لم يكن مفردا ، وترفع الخبر، فإن كان الاسم مفردا بني على ما ينصب به ، وهي تنفي مضمون الخبر عن جميع أفراد جنسها على سبيل التنصيص وتسمى حينئذ تبرئة (ابن هشام ، ١ – ٢٣٧)، فهي لتوكيد النفي و لا فرق في عملها سواء تكررت أو كانت مفردة ، وعملها مع التكرار جائز، وعملها مفردة (بدون تكرار) واجب، ولا تعمل إلا بشروط ذكرها النحاة :

الأول : أن يكون اسمها وخبرها نكرتين ، يقول سيبويه : "واعلم أن المعارف لا تجرى مجرى النكرة في هذا الباب ، لأن (لا) لا تعمل في معرفة أبدا " (سيبويه ، ١٩٧٣، ٢- ٢٩٧)، وإذا دخلت على معرفة بطل عملها ويلزم تكرارها .ومعنى ذلك أنها تلغى إذا كانت مكررة وداخلة على معرفة.

الثاني : أن لا يدخل عليها جار ، فإن دخل عليها بطل عملها ، و لا يجب تكرارها ،" لأن دخول الباء يمنع التركيب نحو : جئت بلا زاد " (السليلي ، ١٩٨٦، ١- ٣٨٢) .

الثالث : أن تكون نافية للجنس نصا ، وهي التي قُصِد بها التنصيص والعموم على استغراق الجنس كله ، فإن لم يُقصد بها العموم ، فتلغى تارة ، وقد تعمل عمل ليس.

الرابع : ألا يُفصل بينها وبين اسمها ، ولو فُصِل بطل عملها ،" ويلزم حينئذ التكرار في غير ضرورة"(السليلي ، ١٩٨٦، ١- ٣٨٢) ، ويرى ابن يعيش أن بطلان عمل " لا" إذا فُصِل بينها وبين اسمها سببه " أن الاسم لا يفصل بين بعضه وبين بعض ، ولا يجوز أن ينصب بها مع الفصل ، لأن (لا) لا تعمل لضعفها إلا فيما يليها ، وإذا لم يجز إعمالها مع الفصل تعيّن أن يُرفع ما بعدها بالابتداء والخبر ولزم تكريرها" (ابن يعيش ، ٢- ١١١).

ويقول أبو حيان : " أجاز المبرد وابن كيسان إذا فصل بين (لا) والاسم ، أو جاء بعدها معرفة ألا تكرر ، وذلك في السعة ، و لا يختص ذلك بالضرورة ... وما ذهب إليه المبرد ساقط إذ لا سماع يعضده، ولا يحفظ من كلامهم " (الأندلسي ، ١٩٩٨، ٥- ٢٨٤)، واستدل المبرد على مذهبه بقول الشاعر (البيت بلا نسبة في : الأندلسي، ١٩٩٨، ٥ – ٢٨٢، الأشموني ، ١٩٩٨، ١ – ٢٩٣، السيوطي ،٢٠٠٦، ١ – ٤٧٣):

أَشَاءُ ما شِئْتِ حَتَّى ما أزَالُ لِمَا لا أنتِ شَائِيَةٌ مِن شَأنِنا شَانِي

حيث يرى المبرد أن (لا) دخلت على معرفة ولم تكرر ، وذكر السيوطي أن ما ورد عن العرب من غير تكرار (لا) فإنه يحمل على الضرورة عند الجمهور ، أما إذا كان مدخولها في معنى الفعل فلا تكرر، نحو : لا نولك أن تفعل ، لأنه ضمن معنى : لا ينبغي لك ، وكذلك : لا بك السوء ، لأنه في معنى : لا يسوؤك الله ، لأنها لا تكرر مع الفعل المضارع (السيوطي ، ٢٠٠٦، ١ – ٤٧٤) .

والمشهور في هذه المسألة هو أنه إذا فُصِل بين (لا) واسمها بفاصل ، أو دخلت على معرفة فإنها لا تعمل، ومذهب سيبويه والجمهور لزوم تكرارها ، وقال الزمخشري في قوله تعالى: (لا ذلولٌ تُثيرُ الأرْضَ و لا تَسْقِي الحرثَ) : " و(لا) الأولى للنفي ، والثانية مزيدة لتوكيد النفي ، لأن المعنى لا ذلول تثير وتسقي ، على أن الفعلين صفتان لذلول ، كأنه قيل لا ذلول مثيرة وساقية" (الزمخشري ، ٢٠٠٥، ١ – ٨١-٨٢)، ويرى أبو حيان : "أن ما ذهب إليه ليس بشيء ؛ لأن قوله لا ذلول صفة منفية بلا ، وإذا كان الوصف قد نفي بـ(لا) لزم تكرار لا النافية لما دخلت عليه ، كما في قوله تعالى: (ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ لا ظَلِيلٍ و لا يُغنِي مِنَ اللَّهَبِ)(قرآن كريم ، سورة المرسلات ٠٣- ٣١)، (وظِلٍّ مِنْ يَحْمُومٍ لا بَارِدٍ و لا كَرِيمٍ)(سورة الواقعة ٤٣) ، (لا فَارِضٌ و لا بِكْرٌ)(سورة البقرة ٦٨) ، و لا يجوز أن تأتي بغير تكرار ؛ لأن المستفاد منها النفي إلا إن ورد في ضرورة الشعر"(الأندلسي ، ٢٠٠٧، ١- ٤٢٠).

ويلزم تكرارها اختيارا إذا وليها مفرد منفي بها خبرا أو نعتا أو حالا نحو : زيدٌ لا قائمٌ ولا قاعدٌ ، ومررتُ برجلٍ لا قائمٍ ولا قاعدٍ ، ونظرتُ إليه لا قائمًا و لا قاعدًا ، أما في قول الشاعر(البيت للضّحّاك بن هنّام، ينظر: الأشموني ، ١٩٩٨، ١ -١٥٤، ابن يعيش ،٢- ١١٢، السيوطي ، ٢٠٠٦، ١- ٤٧٤) :

وأنتَ امرؤٌ منَّا خُلقتَ لغيرنا حَياتُكَ لا نَفعٌ ومَوْتُكَ فَاجِعُ

فيُعزى للضرورة ، حيث دخلت (لا) على المبتدأ ولم تتكرر ، كما تكرر في الماضي لفظا ومعنى نحو : زيدٌ لا قامَ و لا قعدَ ، ويمتنع تكرارها في المضارع ، نحو : زيدٌ لا يقوم ، وعلى كلٍّ حال فإن (لا) مهملة زائدة للتوكيد ، و لا تعمل فيما بعدها.

أما تكرارها في نحو قولك (لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله) فتأتي على عدة أوجه (ابن يعيش ، ٢ – ١١٢ وما بعدها ، ابن مالك ، ١٩٩٠، ١- ٤٩٢، ابن عقيل ، ٢٠٠٤، ٢ – ٦، الخضري ، ٢٠٠٥، ٣٢٣) :

١- إذا بُني اسم (لا) الأولى على الفتح ؛ أي كانت عاملة عمل (إنَّ) ، جاز في اسم (لا) الثانية ثلاثة أوجه : الفتح والرفع والنصب :

- الفتح على أن لا الثانية عاملة عمل إنَّ ، والواو عطفت مفرد على مفرد ، نحو : لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله .
- الرفع على أن لا زائدة مهملة ، ويكون ما بعدها معطوفا على محل لا مع اسمها لأن محلهما الرفع بالابتداء ، أو على أنها زائدة وما بعدها مبتدأ ، أو أنها عاملة عمل ليس ، نحو : لا حولَ و لا قوةٌ إلا بالله .
- النصب وتكون لا زائدة مهملة وما بعدها معطوف على محل اسم لا ؛ لأنه في محل نصب ، نحو: لا حولَ ولا قوةً إلا بالله ، كما في قول الشاعر(البيت لأنس بن مرداس ، ابن عقيل ٢٠٠٤، ٢- ٦) :

لا نَسَبَ اليومَ و لا خُلَّةً اتَّسَعَ الْخَرْقُ عَلَى الرَّاقِعِ

نصب (خلَّة) على تقدير أن (لا) زائدة للتأكيد وما بعدها معطوف على محل اسم لا ، وذهب يونس بن حبيب : أن (خلّة) مبني على الفتح في محل نصب ونوّنه للضرورة ، وتكون (لا) عنده عاملة عمل (إنَّ) وخبرها محذوف دلَّ عليه خبر الأولى ، وذهب الزمخشري أبعد من ذلك ، وجعل (خلَّة) منصوب بفعل مضمر ، والتقدير عنده : لا نسب اليوم و لا تذكر خلة ، ويلزم عليه عطف الجملة الفعلية على الجملة الاسمية ، وهو أضعف الآراء (ابن يعيش ، ٢ – ١٠١) .

٢- إذا رُفِع الاسم الأول جاز في الاسم الثاني البناء على الفتح أو الرفع ،ولا يجوز النصب هنا :

- البناء على أن لا الثانية عاملة عمل إنّ ، نحو: لا حولٌ و لا قوةَ إلا بالله ، وكقول الشاعر(البيت لأمية بن أبي الصلت ، ابن عقيل ، ٢٠٠٤، ٢- ٧) :

فلا لَغْوٌ و لا تَأثِيمَ فيها ومَا فَاهُوا بِهِ أَبَدًا مُقِيمُ

حيث ألغى (لا) الأولى ، أو أعملها عمل ليس ، وأعمل الثانية عمل (إنَّ).

- الرفع بالابتداء ، أو بالعطف على اسم لا العاملة عمل ليس ، أو تكون الثانية عاملة عمل ليس ، والواو حرف عطف جملة على جملة ، نحو : لا حولٌ ولا قوةٌ إلا بالله .

٣- إذا كان الاسم الأول بعد لا منصوبا جاز في الاسم الثاني الرفع والنصب والبناء ، نحو : لا غلامَ رجلٍ ولا امرأةَ ، و لا امرأةٌ ، و لا امرأةَ .

ومنه قوله تعالى:(مِنْ قَبْلِ أنْ يَأتِي يَومٌ لا بَيْعٌ فِيهِ ولا خِلالٌ)(قرآن كريم ، سورة إبراهيم ٣١) ، قُرِئ (لا بيعَ فيه ولا خلالَ)، بالفتح من غير تنوين، ونسبها أبو حيان لابن كثير ويعقوب وأبي عمرو ، وبالرفع والتنوين ونسبها للباقين (لأندلسي ، ٢٠٠٧، ٢- ٢٨٦)، وكذلك في قوله تعالى: (يَتَنَازَعُونَ فيها كَأسًا لا لَغْوٌ فيها ولا تأثِيمٌ)(قرآن كريم ، سورة الطور ٢٣) ، وفي قوله تعالى : (مِنْ قَبْلِ أنْ يَأتِيَ يومٌ لا بيعٌ فيْهِ ولا خُلَّةٌ و لا شَفَاعَةٌ)(قرآن كريم ، سورة البقرة ٢٥٤) ، أما قوله تعالى: (فلا رَفَثَ و لا فُسُوقَ ولا جِدَالَ في الحَجِ)(سورة البقرة ١٩٧) ، فقد ورد في هذه الآية أربع قراءات :

رفع الثلاثة مع التنوين ونسبت لأبي جعفر عن عاصم (السمين الحلبي ، ١ – ٤٩٠)، على أن (لا) ملغاة وما بعدها رفع بالابتداء ، وسوغ الابتداء بالنكرة تقدم النفي عليها ، و(في الحج) خبر المبتدأ الثالث ، وحذف خبر الأول والثاني لدلالة الثالث عليه ، أو خبر عن الثلاثة ، قال العكبري:(وتُقرأ بالرفع فيهن على أن تكون (لا) غير عاملة ، ويكون ما بعدها مبتدأ وخبر)(العكبري ، ٢٠٠٥، ١- ١٣٢، ويُنظر الأندلسي ،٢٠٠٧، ٢- ٩٦) ، ويجوز أن تكون (لا) عاملة عمل ليس ؛ فيكون (في الحج) في موضع نصب ، ويرى الأخفش أن رفعها مع التنوين في بعض كلام العرب ، وهي جواب لقوله : هل فيه رفث أو فسوق ، فرفعت الأسماء بالابتداء وجعل لها خبر أو هو (في الحج) (الأخفش ، ١٩٨٥، ١ -)١٧٦. على أن إعمالها عمل ليس ضعيف لم يقم عليه دليل ،إذ لم يوجد إعمال لـ(لا) في القرآن الكريم بشكل صريح ، إنما هو مقتصر على الشعر(السمين الحلبي ،١- ٤٩٠).

القراءة الثانية بالفتح ، وهي قراءة الكوفيين ونافع ، وتكون (لا) نافية للجنس ، (رفث – فسوق – جدال) اسمها في موضع نصب ، و(في الحج) خبر لا مع اسمها على مذهب سيبويه ، أو في موضع رفع خبر لا على رأي الأخفش(الأخفش ، ١٩٨٥، ١- ١٧٤، الأندلسي ، ٢٠٠٧، ٢- ٩٧) ، وتكون (لا) مكررة للتوكيد في المعنى ويجوز أن تكون (لا) المكررة مستأنفة(العكبري ، ٢٠٠٥، ١- ١٣١).

وحمل الأخفش والزمخشري قراءة الرفع والتنوين على معنى النهي كأنه قيل : فلا يكونن رفثٌ و لا فسوقٌ، والفتح على معنى الإخبار بانتفاء الجدال ، كأنه قيل :ولا شك ولا خلاف في الحج (الأخفش، ١٩٨٥، ١- ١٧٦، الزمخشري ، ٢٠٠٥، ص ١٢٠).

القراءة الثالثة نصب الثلاثة مع التنوين وبها قرأ أبو رجاء العطاردي (الأندلسي، ٢٠٠٧، ٢- ٩٦) ، فعلى المصدر بأفعال مقدرة من لفظها والتقدير فلا يرفث رفثا ولا يفسق فسوقا و لا يجادل جدالا ، فلا عمل لـ(لا) فيما بعدها (السمين الحلبي ، ١- ٤٩١) .

أما القراءة الرابعة تنوين (رفث وفسوق) ورفعهما ، وفتح (جدال) من غير تنوين ، وهي قراءة ابن كثير وأبي عمر(الأندلسي ، ٢٠٠٧، ٢- ٩٦)، فعلى الرفع على الابتداء ، وعلى مذهب سيبويه أن المفتوح مع لا في موضع رفع على الابتداء ، ويكون (في الحج) خبرا عن الجميع .

ويمكن القول : إن إعمال (لا) النافية للجنس مع التكرار جائز ، ويلزم تكرارها ويبطل عملها إذا فُصِل بينها وبين اسمها ، أو جاء بعدها معرفة ، وما ورد خلاف هذا يحمل على الضرورة ، كما يلزم تكرارها اختيارا وتكون مهملة زائدة للتوكيد ؛ إذا وليها مفرد منفي بها خبرا أو نعتا أو حالا أو دخلت على الماضي.

(لا) العاملة عمل ليس :

(لا) العاملة عمل ليس ، وتعرف بلا الحجازية وهي لنفي الوحدة ، مع احتمال أن تكون نافية للجنس ، والقرينة تعين أحدهما (الغلاييني ، ٢- ٢٩٥)، ومذهب تميم إهمالها ، وإن كان عملها عمل ليس قليلٌ جدا ، ويرى أبو حيان أنه " يمكن النزاع في صحته ، وإن صحَّ فيمكن النزاع في اقتباسه " (الأندلسي ، ١- ٣٢٢) ، كما ذكر أنه " لم يُصرح أحدٌ بأن إعمال (لا) عمل ليس بالنسبة إلى لغة مخصوصة إلا صاحب (المُغرب) ناصر المطرزي ، فإنه قال فيه : بنو تميم لا يعملونها ، وغيرهم يُعمِلها ، وفي كلام الزمخشري : أهل الحجاز يُعملونها دون طيئ "(السيوطي، ٢٠٠٦، ١- ٣٩٨) ، (فهي من الأدوات التي تعمل عملين)، ولا تعمل عند الحجازيين إلا بشروط :

الأول :أن يكون اسمها وخبرها نكرتين ، نحو: لا رجلٌ مسافرا، وكقول الشاعر (البيت بلا نسبة في ابن هشام ، ٢٠٠٤، ١- ٣٨٩، المرادي ، ١٩٩٢ ،ص ٢٩٢ ، السيوطي ، ٢٠٠٦، ١- ١٢٥):

تَعَزَّ فَلا شَيْءٌ على الأرْضِ بَاقِيًا و لا وَزَرٌ مما قَّضَى اللهُ وَاقِيا

وذكر ابن الشجري أنها أعملت في المعرفة وأنشد للنابغة الجعدي(المرادي ، ١٩٩٢، ص ٢٩٣، ابن هشام ، المغني ، ١- ٢٤٠، السيوطي ، ١- ١٢٥):

وحَلَّت سَوَادَ القَلْبِ لا أنَا بَاغِيًا سِواهَا و لا عَن حُبِّها مُتَراخِيا

أما عند جمهور النحاة فإنها إذا دخلت على جملة اسمية صدرها معرفة أهملت ، ويلزم تكرارها ، يقول ابن مالك : "إذا انفصل مصحوب لا ، أو كان معرفة بطل العمل بإجماع ،ويلزم حينئذ التكرار في غير ضرورة ، خلافا للمبرد وابن كيسان " (ابن مالك ، ١٩٩٠، ١- ٤٤٥)، ومعنى ذلك أن (لا) إذا تكررت لا تعمل .

الثاني : ألا يتقدم خبرها على اسمها فلا يجوز : لا رجلا مسافر.
الثالث : ألا يتقدم معمول خبرها على اسمها إلا إذا كان ظرفا أو جارا ومجرورا ، نحو : لا في الدار أحدٌ موجودا.
الرابع : ويمكن أن نضيف شرطا رابعا ،وهو عدم تكرار (لا) ، فإن تكررت بطل عملها ، فـ (لا) إذا أهملت فالأحسن أن تُكرر، كقوله تعالى: (لا خَوفٌ عَليهم ولا هُمْ يَحْزَنُون)(قرآن كريم ، سورة البقرة ٣٨) ، وهي قراءة الجمـهور فقوله (خوفٌ) مرفوع بالابتداء ، ووجه رفعه للتعادل مع قوله: (ولا هم يحزنون) ، إذ تكون (لا) قد دخلت في كلتا الجملتين على مبتدأ ولم تعمل فيهما ، والبعض يعملها عمل ليس .
وذهـب بعضـهم إلى أن الأولـى إهمالها ، ويكـون ما بعدها مبتدأ وخبر ، ولذا يكثر إهمالها ويكثر تكرارها (المخزومي ، ١٩٨٦، ص ٢٥٠-٢٥١)، وعلى هذا فـ(لا) النافية غير العاملة ، لا تختص بالدخول على الأسماء ولا على الأفعال ، ويشترط في هذه الحالة تكرارها ، فقد تكون نافية للماضي ، كقوله تعالى:(فلا صَدَّق ولا صَلَّى) ، فإن لم تتكرر خرجت من النفي إلى الدعاء ، وعدم تكـرار (لا) مع النكرات كما كان مع المعارف دالٌّ على أنها عامـلـة عـمل ليس (ابن هشام ، المغني ، ص ٢٤٣).

(ما) العاملة عمل ليس:

كذلك (ما) الداخلة على الجملة الاسمية فمهملة عند بني تميم ، وما بعدها مبتدأ وخبر ، وتعمل عمل ليس عند الحجازيين ؛ لشبهها بها في أنها لنفي الحال عند الإطلاق ، فينصبون بها الاسم ويرفعون الخبر، كما في قوله تعالى: (ما هذا بَشَرًا)(قرآن كريم ، سورة يوسف ٣١) ، ولا تعمل عندهم إلا بشروط (ابن هشام ، ٢٠٠٤، ١- ١٩٥، ابن عقيل ، ٢٠٠٤، ١ – ١٤٠ – ١٤١) :

الأول: ألا يُزاد بعدها (إن) ، فإن زيدت بَطُل عملها نحو : ما إن زيدٌ قائمٌ.
الثاني : ألا ينتقض النفي بإلا ، كقوله تعالى: (ما أنتم إلا بَشَرٌ مِثْلُنَا).
الثالث : ألا يتقدم خبرها على اسمها وهو غير ظرف و لا جار ومجرور ،نحو : ما قائمٌ زيدٌ.
الرابع : ألا يتقدم معمول خبرها على اسمها وهو غير ظرف و لا جار ومجرور، نحو : ما طعامَك زيدٌ آكلٌ .
الخامس : ألا تتكرر فإن تكررت بطل عملها ، نحو : ما ما زيد قائم ، وقيل هي كافة (السيوطي ، ٢٠٠٦، ١- ٣٩١) ، وأجاز الفارسي و جماعة من الكوفيين النصب بها (ابن مالك ، ١٩٩٠، ١- ٣٨٨، السيوطي ، ٢٠٠٦، ١- ٣٩١، الأندلسي، ١٩٩٨، ٣- ١٢٠١) ، كقوله (الرجز بلا نسبة ينظر : المرادي ، ١٩٩٢، ص ٣٢٨، الأشموني ١٩٩٨، ٢- ٤١٠، السيوطي ، ٢٠٠٦، ١- ٣٢٩) :

لا يُنْسِكَ الأَسَى تَأسِيًا فَمَا مَا من حِمامٍ أحدٌ مُعْتَصِما

فكرَّر (ما) النافية توكيدا وأبقى عملها على مذهب الكوفيين ، و(أحد) اسمها ، و(مستعصمًا) خبرها ، والجار والمجرور (من حمام) متعلق بمستعصم ،والتقدير: ما ما أحدٌ مستعصما من الحِمام ، وقيل البيت شاذٌ ، أو مؤول ، أي : فما يجدي الحزن ، ثم ابتدأ " ما " فليست مؤكدة .

ويمكن القول: أن (ما) إذا تكررت فتكون الثانية : إما نافية لنفي الأولى ، ويصير الكلام إثباتا ؛ لأن نفي النفي إثبات ، ووجب إهمالهما جميعا ، أو تكون نافية مؤكدة لنفي الأولى ، وفي هذه الحالة جاز الإعمال والإهمال ،كما في قول الراجز السابق ، وقد تكون (ما) الثانية زائدة وحينئذ وجب إهمال الأولى عند من يهمل ما إذا اقترنت بها (إن) الزائدة .

ويحمل كلام من أجاز إعمال (ما) إذا تكررت على أنه اعتبرها لتأكيد النفي ، فمعنى النفي باق وكذا العمل ، مع أن التأكيد عادة ما يرتبط بالزيادة ، ومن أبطل العمل فما الثانية نافية لنفي الأولى والمعنى إثبات ، وينتفي العمل والمعنى معا .

تكرار (لا) الناهية :

من الأدوات التي تعمل عملا واحدا وهو جزم الفعل المضارع ، ليس لنا في تكرار (لا) الناهية الجازمة إلا ما ذكره ابن الملقن: من أن (لا) الناهية قد يُنهى بها عن عدة أمور ، وقد يُنهى بها عن شيء بعينه ، من ذلك ما مثّل به سيبويه والنحاة في قولهم : (لا تأكلْ السمكَ وتشربْ اللبن)(سيبويه ، ١٩٧٣، ٣- ٤٢) ، عندما أرادوا النهي عن الجمع بين اللبن والسمك ، ولو أنهم أرادوا النهي عن أكل السمك على كل حال ، أو شُرب اللبن على كل حال لقالوا : (لا تأكل السمك و لا تشرب اللبن) .

وفي قوله تعالى : (يا أَيُّها الَّذِينَ آمَنُوا لا يَسْخَرْ قَومٌ مِنْ قَومٍ عَسَى أَنْ يَكُونُوا خَيرا مِنْهُم ، و لا نِسَاءٌ من نساءٍ)(قرآن كريم ، سورة الحجرات ١١) ، أي : لا يسخر قوم من قوم ، و يسخر نساء من نساء ، فعند تكرار (لا) الناهية ما حكم الفعل الواقع بعدها ؟.

للنحاة أقوال في جواز حذف الفعل المجزوم بها : فمنهم من يجيز الحذف إذا دلّ عليه دليل، ومنهم من يكتفي بالمسموع عن العرب ، ومنهم من يمنع حذف المجزوم بلا الناهية (الأندلسي ، ١٩٩٨، ٤- ١٨٥٨، الهويمل ، ١٤٣٨هـ، ص ١٦٠).

خلاصة القول :

١- إن تكرار الأدوات النحوية لا يعني دائما إلغاءها عن العمل ؛ فـ(إلا) عند تكرارها قد تهمل وتكون زائدة ، دالة على التوكيد ، وقد تتكرر وتكون عاملة ، وتفيد الاستثناء .

٢- ويجوز في (لا) النافية للجنس أن تعمل مع التكرار ، ويبطل عملها ويلزم تكرارها إذا فُصِل بينها وبين اسمها ، أو جاء بعدها معرفة ، أو وليها مفرد منفي بها خبرا أو نعتا أو حالا أو دخلت على ماضٍ .

٣- أما (لا) العاملة عمل ليس ، فإعمالها عمل ليس قليل جدا ، لذا يكثر إهمالها ويكثر تكرارها ، وإذا أعملت فلا تعمل في معرفة ، وإلا تهمل ويلزم تكرارها ، ويترتب على إهمالها عدم اختصاصها ، فتدخل على الأسماء والأفعال ، وفي حالة عدم تكرارها تخرج من النفي إلى الدعاء.

٤- وتهمل(ما) النافية الحجازية إذا تكررت وتكون زائدة ، إذا كانت الثانية نافية لنفي الأولى ، ويجوز إعمالها أو إهمالها ، إذا كانت الثانية مؤكدة لنفي الأولى .

٥- وأجازوا حذف الفعل المجزوم بلا الناهية إذا تكررت ودلّ عليه دليل ، ومن النحاة من يكتفي بالمسموع ، ومنهم من يمنع حذف المجزوم بها.

المصادر والمراجع :

١- ابن الأثير، ضياء الدين (نصر الله بن محمد ت ٦٣٧هـ) ،"المثل السائر " تحقيق : أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، الفحالة / القاهرة .

٢- ابن عقيل ،(عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني ت ٧٦٩ه)،(٢٠٠٤م) ،"شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك" ،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة.

٣- ابن مالك (جمال الدين أبو عبد الله ت ٦٧٢)،(١٩٩٠م)،" شرح التسهيل"، ط١،تحقيق : الدكتور عبد الرحمن السيد ،الدكتور محمد بدوي المختون ، دار هجر للطباعة ،القاهرة .

٤- ابن معصوم (علي بن السيد بن أحمد المعصوم الدشتكي) ،(١٩٦٩م)" أنوار الربيع في أنواع البديع"، تحقيق : شاكر هادي شكر ،ط١، مطبعة النعمان ، النجف ،العراق.

٥- ابن منظور ،" لسان العرب "دار الحديث ، القاهرة .

٦- ابن هشام (جمال الدين أبو محمد عبدالله بن يوسف ت ٧٦١هـ) ، " المغني"، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الشام للتراث .

ابن هشام ،(٢٠٠٤م)،" أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك" ، دار الطلائع ، القاهرة .

٧- ابن يعيش (موفق الدين بن يعيش ت ٦٤٣هـ) ،"شرح المفصل "، مكتبة المتنبي ، القاهرة .

٨- أبو العرفان ، محمد بن علي الصبان ،"حاشية الصبان على الأشموني" ، تحقيق : عبد الرؤوف سعد ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة .

٩- الأخفش (سعيد بن مسعدة البلخي) ،(١٩٨٥م)،" معاني القرآن"،ط١، تحقيق : عبد الأمير محمد أمين الورد ، عالم الكتب .

١٠- الأزهري (نور الدين خالد بن عبد الله ت ٩٠٥ه)،"شرح التصريح على التوضيح" ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة .

١١- الأشموني (نور الدين أبو الحسن علي بن محمد بن عيسى ت ٩٢٩هـ) (١٩٩٨م) ، " شرح الأشموني" ، ط١، تقديم : حسن محمد ، محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.

١٢- الأنباري، (أبو البركات ت٥٧٧هـ)،(١٩٨٠م)" البيان في إعراب غريب القرآن "، تحقيق : طه عبد الحميد طه ، الهيأة المصرية العامة للكتاب .

١٣- الأنباري،(٢٠٠٢م)،"الإنصاف في مسائل الخلاف " ،ط١، تحقيق : جودة مبروك محمد مبروك ، مكتبة الخانجي ،مصر .

١٤- الأندلسي، أبو حيان (محمد بن يوسف بن علي ت ٧٤٥ه)،(١٩٩٨م) ،" التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل" ،ط١،تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق .

١٥- الأندلسي،(١٩٩٨م) "ارتشاف الضرب من لسان العرب"، ط١، تحقيق : رجب عثمان محمد ، مراجعة : رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، مصر .

١٦- الأندلسي،(٢٠٠٧م) ،"البحر المحيط "،تحقيق : الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض وآخرون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .

١٧- أنيس ، إبراهيم ،(٢٠٠٣م)،"من أسرار اللغة " ،ط٨ ، مكتبة الأنجلو المصرية.

١٨- الجرجاني ، علي بن محمد علي الزين ،(٢٠٠٧م)"التعريفات "، ط١،تحقيق : نصر الدين تونس ،شركة القدس للتصوير ، القاهرة .

١٩- حسن ، عباس ،(١٩٨٠م)،"النحو الوافي "،دار المعارف ، مصر.

٢٠- الحموز، عبد الفتاح ،(٢٠١٣م) أسلوب الاستثناء والمعنى والمحورية ، ط١ ، دار جرير للنشر والتوزيع ،الأردن.

٢١- خان ، محمد ،"الأدوات النحوية ، بُنيتها ووظيفتها "، (٢٠٠٩م) مجلة الآداب واللغات الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة الجزائر ، العدد الثاني .

٢٢- الخضري ، محمد بن مصطفى ،(٢٠٠٥م)،"حاشية الخضري على شرح ابن عقيل" ،ط٢، شرحها وعلق عليها : تركي فرحان المصطفى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .

٢٣- الراجحي ، عبده ،(١٩٨٨م)،"التطبيق النحوي "، ط١ ، دار النهضة العربية ، بيروت .

٢٤- الرضي (رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي ت ٦٨٦هـ)،(١٩٩٦م)، "شرح الرضي على الكافية" ، ط٢، تصحيح وتعليق : حسن عمر ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي.

٢٥- الزمخشري ،(أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ت ٥٣٨ هـ) ،(٢٠٠٤م)، "المفصل في علم العربية "، دراسة وتحقيق : د. فخر صالح قدارة ، دار عمار ، دمشق.

٢٦- الزمخشري ، (٢٠٠٥م)، " الكشاف"،ط٢،تخريج : خليل مؤمن شيحا ، دار المعرفة ، بيروت .

٢٧- السامرائي ،إبراهيم ،(١٩٩٧م)،"النحو العربي نقد وبناء " ، ط١ ،دار عمار للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .

٢٨- السليلي، أبو عبد الله محمد بن عيسى،(١٩٨٦م)،"شفاء العليل في إيضاح التسهيل"،ط١، تحقيق : الشريف عبد الله علي الحسيني البركاتي ، الفيصلية ، مكة المكرمة ، السعودية .

٢٩- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) ، (١٩٧٣م) ، " الكتاب "،تحقيق : عبد السلام هارون ، الهيأة المصرية للكتاب .

٣٠- السمين الحلبي (أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف بن عبد الدائم ت ٩٥٦هـ) ، "الدر المصون "،تحقيق : أحمد محمد الخراط ، دار القلم ، دمشق.

٣١- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت ٩١١هـ)،(١٩٧٤م)،" الإتقان في علوم القرآن"، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣٢- السيوطي،(٢٠٠٦م) ،"همع الهوامع في شرح جمع الجوامع" ،ط٢، تحقيق : أحمد شمس الدين ،دار الكتب العربية .

٣٣- العكبري، أبو البقاء (عبد الله بن الحسين ت ٦١٦ هـ) ،(٢٠٠٥م) "التبيان في إعراب القرآن"، دار الفكر طباعة والنشر ، بيروت ، لبنان.

٣٤- الغلاييني، مصطفى بن محمد ،(١٩٩٣م) ، "جامع الدروس العربية" ،ط٢٨ ، المكتبة العصرية ، بيروت.

٣٥- المالقي (أحمد بن عبد النور ت ٧٠٢هـ) ،"رصف المباني في شرح حروف المعاني" ، تحقيق : أحمد محمد الخراط ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق .

٣٦- المتولي ، صبري ،(٢٠٠١م)،"في علم النحو العربي"، رؤية جديدة وعرض نقدي ، صبري المتولي ، دار الغريب .

٣٧- المخزومي ، مهدي ،(١٩٨٦م)،"في النحو العربي نقد وتوجيه" ، ط٢ ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان .

٣٨- المرادي ،أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله ت ٧٤٩هـ ،(١٩٩٢م)"الجنى الداني "،ط١،تحقيق : د. فخر الدين قباوة ، و الأستاذ : محمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت.

٣٩- مزور، دليلة ،"الأحكام النحوية بين النحاة وعلماء الدلالة"،(٢٠٠٧-٢٠٠٨م) دراسة تحليلية نقدية، إشراف : محمد خان ،رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية رسالة ،جامعة محمد خيضر(مخطوط) ، بسكرة ، الجزائر .

٤٠- النحاس ،مصطفى ،(١٩٨٦م)،"دراسات في الأدوات النحوية "،ط٢، الدكتور : مصطفى النحاس ، الكويت .

٤١- الهويمل ، داود بن سليمان ،(١٤٣٨هـ)،المسائل النحوية في" التوضيح لشرح الجامع الصحيح لابن الملقن "جمعا وعرضا دراسة الدكتور : داود بن سليمان الهويمل ، رسالة ماجستير جامعة القصيم ، السعودية .

"إن" الشرطية
دراسة دلالية تطبيقية على القرآن الكريم

اعداد
د/ صادق المنبري
أستاذ النحو و الصرف المشارك بكلية التربية و الآداب و العلوم- جامعة تعز
د/ توفيق عبده سعيد محمد الكناني
أستاذ دراسات الترجمة المشارك بجامعة تعز و زميل جامعة الكيب الغربي

Doi: 10.12816/MDAD.2020.68693
الاستلام : ٢٨/ ١١ /٢٠١٩ القبول : ١٦ / ١٢ /٢٠١٩

المستخلص :
هدف الدراسة إلى إبراز أهمية دور حروف المعاني في الربط بين الجمل العربية، ومن هذه الحروف "إنْ" الشرطية، حيث قام الباحثان بإبراز خصوصيتها، والتأصيل لمعانيها الدلالية، وتطبيقها على القرآن الكريم، ولقد استخدم الباحثان المنهج الاستقرائي الوصفي، حيث إنه المناسب لهذه الدراسة، وتم الخلوص إلى أهم نتيجة، وهي: أنّ "إنْ" الشرطية لها أحكام تتميز بها عن باقي أخواتها، فهي أم الباب، وأكثر دخولها على المشكوك، كما أنها تدخل على المحقق، وعلى الماضي والمضارع، وبناء على نتائج الدراسة التي توصل إليها الباحثان، يوصي المتخصصين بتناول العناوين المشابهة، فأدوات الشرط كلها جديرة بالدراسة والتطبيق على القرآن الكريم، والحديث الشريف والشعر العربي، اهتماما باللغة العربية والرفع من شأنها.
الكلمات المفتاحية: "إن" الشرطية، دلالية، القرآن الكريم.

Abstract
The objective of this study is to point out the role semantic particles in general and إن الشرطية [the *in-conditional*] in particular play in linking Arabic sentences. We have utilized the inductive qualitative method for its suitability to this study. The unique usage of the *in-conditional* and its semantic meanings in the Nobel Qur'an have been investigated. The study concluded that the in-conditional has unique features that distinguish it from its other

sister particles. It can precede the certain, the uncertain, the past and the present. The study recommended further investigation of similar particles in the Noble Qur'an, the Honorable Hadith and Arabic poetry.

Keywords: conditional; semantic, the Noble Qur'an.

المقدمة:

لا يخفى على أحد ما للغة العربية من أهمية كبيرة في إيصال المعاني الدلالية والبيانية إلى مستمعيها، بل هي الأداة الرئيسة التي بواسطتها يُفسَّر القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر العربي، ولا ينبغي لمن تصدر لتفسير هذه العلوم، أن يكون في منأى عن معرفة اللغة العربية بجميع فروعها، نحوها وصرفها وبيانها، ويسبر غورها ويتعمق في تفاصيلها، وهذا ما فهمه الأولون وساروا عليه، فلا تكاد تجد عالما شرعيا أو عقديا أو فقهيا أو بيانيا، إلا وعنده الإلمام التمام بعلوم اللغة العربية، ومن جملة اهتمامهم معرفة أسرار معاني الحروف العربية، فلقد أدركوا دورها الكبير في الربط بين الجمل العربية وإيصال معانيها إلى القارئ، ولاحظوا أن أهمية هذه الحروف تختلف من حرف إلى آخر، فمن الحروف ما قد يكون دوره قاصرا على الربط بين الجمل؛ لإيصال معنى واحد مهما اختلف السياق، مثل (الواو) التي تفيد الاشتراك في الحكم، و(هل) التي تفيد الاستفهام، و(إلى) التي تفيد انتهاء الغاية الزمانية والمكانية.

ومنها ما يتغير معه معاني الجملة من سياق إلى آخر، ومن هذه الحروف "إنْ" الشرطية، التي نالت اهتماما بارزا لدى اللغويين والمفسرين قديما وحديثا، ولقد كان هذا الاهتمام دافعا قويا للباحث لمحاولة التعرف على هذا الحرف والتأصيل له، وإثبات معانيه الدلالية، وتطبيقها على القرآن الكريم، حتى يلمس القارئ تلك الأهمية على الواقع، وبعد اطلاع الباحثين على عدد من الدراسات السابقة -حسب علمه- التي تناولت أسلوب الشرط وأدواته، كدراسة (زيان إبراهيم، ١٩٩٥؛ وزروقي، ٢٠١٠؛ وراوية زكريا، ٢٠١٥؛ وندى إسماعيل، ٢٠١٥؛ والقماطي، ٢٠١٦؛ واسكندر، د: ت؛ وآسيا خلاط، ٢٠١٧؛ ورحالي حسيبة، ٢٠١٧)، وجد فيها الكثير من الاهتمام بمعاني أسلوب الشرط وأدواته، غير أنه لم يجد من أفرد "إن" الشرطية ببحث مستقل يجمع جميع معانيها الدلالية ويطبقها على القرآن الكريم، وهذا ما تميزت به هذه الدراسة عن سابقاتها، وقد تكونت الدراسة من أربعة مباحث، **الأول**: تعريف الشرط، ودلالة "إنْ" الشرطية، وعملها، **الثاني**: نوع الفعل الواقع بعد "إنْ" الشرطية، **الثالث**: جواب "إنْ" الشرطية واقترانه بالفاء أو بـ"إذا" أو باللام، **الرابع**: اقتران "إنْ" بلا النافية، و "ما" الزائدة، وحكم حذف الشرط والجواب.

مشكلة الدراسة:

في ضوء ما سبق ذكره، وفي ضوء اهتمام المختصين والباحثين في أسلوب الشرط باعتباره موضوعًا ذا أهمية للقارئ، وبناءً على نتائج الدراسات السابقة، كدراسة (زيان إبراهيم، ١٩٩٥؛ وزروقي، ٢٠١٠؛ وراوية زكريا، ٢٠١٥؛ وندى إسماعيل، ٢٠١٥؛ والقماطي، ٢٠١٦؛ واسكندر، د: ت؛ وآسيا خلاط، ٢٠١٧؛ ورحالي حسيبة، ٢٠١٧)، التي أشارت إلى أهمية معرفة المعاني الدلالية لأسلوب الشرط وأدواته، في فهم الكلام العربي، وما له من مغزى معرفي في إدراك المعاني والأساليب العربية، وعلاوة على توصيات الدراسات السابقة، وبناء على خبرة الباحثين، جاءت هذه الدراسة التي تتمثل مشكلتها في الإجابة عن التساؤلات الآتية:

لماذا سميت "إن" الشرطية أم الباب؟ وهل يليها اسم أم فعل؟

هل لـ "إنْ" الشرطية خصوصيات عن باقي أخواتها؟

هل تستعمل في المشكوك أم في المحقق الوقوع؟

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في محورين:

الأول: أنها كشفت عن خصوصية "إن" الشرطية، وأبرزت معانيها الدلالية، مما يؤكد أهمية هذا الحرف في الربط بين الجمل، وإيصال المعنى المقصود من القرآن الكريم، حسب ما يريد الله ورسوله صلى الله عليه وسلم.

الآخر: قد تفيد نتائج هذه الدراسة النحويين وعامة المتخصصين في اللغة، وتفيد باحثين آخرين في ذات المجال.

منهجية الدراسة: التزم الباحثان المنهج الاستقرائي الوصفي التطبيقي، حيث قام باستقراء مواطن المعاني الدلالية لـ "إنْ" الشرطية، وجمع آراء العلماء ومناقشتها، ثم تطبيقها على القرآن الكريم.

المبحث الأول

تعريف الشرط، ودلالة "إنْ" الشرطية، وعملها وتحته مطلبان

المطلب الأول: تعريف الشرط، ودلالة "إنْ" الشرطية، وما تختص به:

أولا: تعريف الشرط:

معنى الشَّرْط: وُقُوع الشَّيْء لوُقُوع غَيره"[١]، أي: أَنْ يَتَوَقَّفَ الثَّانِي عَلَى الْأَوَّلِ[٢]، فإذا اشترطت وجب الجزاء، فقولك: (إن تَأتِينِي آتِك) وَجب الْإِتْيَان الثَّانِي بِالْأولِ[٣]، وقولك: (إن تكرمني أكرمك) وجب الإكرام الثاني بالأول، ومنه قوله تعالى: (إِنْ يَنْتَهُوا يُغْفَرْ لَهُمْ مَا قَدْ سَلَفَ) (الأنفال ٣٨)، (فَإِنْ قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ) (البقرة ١٩١)، فغفران الذنوب متوقف على الانتهاء، وقتال الكفار متوقف على البدء منهم بالقتال.

هذا هو الأصل في أسلوب الشرط، أن يكون الثاني مُسَببا عن الأول، كما تقدم في الأمثلة السابقة، وهذا هو المفهوم الشائع لدى عامة الناس والمبتدئين من أصحاب اللغة، غير أن له طريقا آخر -ذهب إليه بعض النحاة- وهو أن أسلوب الشرط قد لا يتسبب فيه الجزاء عن الشرط، بل لا علاقة بينهما سوى الربط بالأداة فقط، كقوله تعالى: (فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ) (الأعراف ١٧٦)، يقول فاضل السامرائي: "فلهث الكلب ليس متوقفا على الحمل عليه أو تركه، إذ هو يلهث على كل حال، وإنما ذكر صفته فقط"[٤]، ومثله قوله تعالى: (وَإِنْ يَكُنْ مَيْتَةً فَهُمْ فِيهِ شُرَكَاءُ) (الأنعام ١٣٩) (وَإِنْ تُعْرِضْ عَنْهُمْ فَلَنْ يَضُرُّوكَ شَيْئًا) (المائدة ٤٢)، أراد الله في الآيتين السابقين وصف الحال فقط، وقد قسم مطلبي[٥] الارتباط الشرطي إلى ثلاثة أقسام: الأول: ارتباط سببي، وهو الشائع والمعروف لدى الكثير من الدارسين، إن تعمل الخير تدخل الجنة، فدخول الجنة سببه عمل الخير، ومنه قوله تعالى: (وَإِنْ تُؤْمِنُوا وَتَتَّقُوا يُؤْتِكُمْ أُجُورَكُمْ) (الذاريات ٣٧)، والثاني والثالث: تلازمي، وتقابلي، وهذا الأخيران تنعدم فيهما السببية، فلا يكون الثاني مسببا عن الأول، ومثال التلازمي، قوله تعالى: (مَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ اللَّهِ فَإِنَّ أَجَلَ اللَّهِ لَآتٍ) (العنكبوت ٥)، (وَإِنْ تَدْعُهُمْ إِلَى الْهُدَى فَلَنْ يَهْتَدُوا إِذًا أَبَدًا) (الكهف ٥٧)، إذ لا يجوز أن تكون الدعوة سببا للضلال ومفضية إليه[٦]، ولكن لمقصود وصف حالهم، وأنهم لن يهتدوا دعاهم أم لم يدعهم، ومثال التقابل: (وَإِنْ تَجْهَرْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى) (طه ٧)، (وَإِنْ تَكْفُرُوا فَإِنَّ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ) (النساء ١٧٠)، (وَإِنْ تَلْوُوا أَوْ تُعْرِضُوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا) (النساء ١٣٥)، فعلم الله للسر، وملكه لما في السموات والأرض ليس مسببا عن الشرط، بل سابق أزلي.

فمعرفة هذا التقسيم، له أهمية كبرى في إزاحة اللثام عن كثير من الغموض في فهم الآيات القرآنية، التي تمثلت أسلوب الشرط.

ثانيا: دلالة "إنْ" الشرطية، وما تختص به:

"إنْ" حرف يفيد ربط الشرط بالجواب، سواء كان الجواب مسببا عن الشرط أم كان من القسمين الآخرين، التلازمي والتقابلي، "وإنما يُسمى الثَّانِي جَوَابا وَجَزَاء؛ تَشْبِيها لَهُ بِجَوَاب السُّؤَال وبجزاء الْأَعْمَال، وَذَلِكَ؛ لِأَنَّهُ يَقع بعد وُقُوع الأول، كَمَا يَقع الْجَواب بعد السُّؤَال، وكما يَقع الْجَزَاء بعد الْفِعْل الْمجَازي عَلَيْهِ"[٧]، أي أنك إذا اشترطت وجب الجزاء، فقولك: "إن تجتهد تنجح" وَجب النجاح بالاجتهاد.

ويعتبرها النحويون أم الباب، كما هي عادتهم في تسمية الباب باسم الفعل أو الحرف، الذي يكون له أحكام تزيد على باقي أخواته من الأفعال أو الحروف، مثل: ظنّ وأخواتها، وكان وأخواتها، وإنّ وأخواتها، وكما هو الحال هنا في "إنْ" الشرطية، قال سيبويه: "وزعم الخليل أنّ "إنْ" هي أم حروف الجزاء، فسألته: لِمَ قلتَ ذلك؟ فقال: من

قِبَل أنى أرى حروف الجزاء قد يتصرفنَ فيكنّ استفهاما، ومنها ما يفارقه "ما" فلا يكون فيه الجزاء، وهذه على حالٍ واحدة أبدا لا تفارق المجازاة"[٨].

هنا يعلل الخليل لتلميذه سيبويه أنّ "إنْ" دون سائر ما يجازى به، تدخل على الجزاء في جميع وجوهه، وليست كذلك سائر ما يجازى به، أي؛ لأن "مَنْ"، الأصل أن يُجازى بها فيمن يعقل، و "ما" و"مهما" فيما لا يعقل، و "أيًّا" فيما له أجزاء، و"متى" و "أيان" للزمان، و "أين" و "أنّى" و "حيثما" للمكان"[٩].

وقال أبو البقاء: "وأما "إنْ" الشّرطِيَّة فَهِيَ أُمُّ أدواتِ الشرطِ لوَجْهَيْنِ: **أَحدهمَا**: أَنَّهَا حرفٌ، وَغَيرهَا من أدواته أسماءٌ، والأصلُ فِي إفادةِ الْمعَانِي الحروفُ، **وَالثَّانِي**: أَنَّهَا تُستعمل فِي جَمِيع صُوَرِ الشَّرطِ، وغَيْرُها يَخُصُّ بعضَ الْمَوَاضِع، فـ "مَن" لمن يَعقل و "مَا" لما لَا يَعقل، وَكَذَلِكَ بَاقِيهَا، كلٌ مِنْهَا ينفردُ بِمَعْنى، و "إنْ" مُفْرَدَة تصلحُ لْجَمِيع"[١٠].

ويضيف ابن يعيش في سبب تسميتها أُمّ الباب: "أنها تُستعمل ظاهرة، ومضمرةً، ويحذف بعدها الشرط، ويقوم غيره مقامه، وتليها الأسماء على الإضمار"[١١].

كما أنها: "تلزم الشرط، ولا تخرج عنه إلى غيره، ويُفْصل بينها وبين مجزومها بالاسم، نحوَ قوْلهم: "إنِ اللهُ أمكنني من فلان فعلتُ"[١٢]، وعلى ذلك كثير من الشواهد القرآنية، كقوله تعالى: (وَإِنِ امْرَأَةٌ خَافَتْ مِنْ بَعْلِهَا نُشُوزًا أَوْ إِعْرَاضًا فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِمَا أَنْ يُصْلِحَا بَيْنَهُمَا صُلْحًا وَالصُّلْحُ خَيْرٌ) (النساء ٢٨)، (إِنِ امْرُؤٌ هَلَكَ لَيْسَ لَهُ وَلَدٌ) (النساء ١٧٦) (وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ) (التوبة ٦)، (وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا) (الحجرات ٩)، (أَوْ آَخَرَانِ مِنْ غَيْرِكُمْ إِنْ أَنْتُمْ ضَرَبْتُمْ فِي الْأَرْضِ) (المائدة ١٠٦)، والتقدير وإن خافت امرأة، وإن هلك امرؤ، وإن استجارك أحد، وإن اقتتلت طائفتان، وإن ضربتم أنتم، فقد جيء في الشواهد القرآنية السابقة بالاسم مباشر لـ "إنْ" وقُدِّر الفعل تقديرًا، وهذا من خصوصية "إنْ" و"إذا" الشرطيتين في الأغلب، وأحيانا بعد "لو"، نحو: قوله تعالى: (إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ) (التكوير ١)[١٣]، والآيات التي بعدها: (وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ (٢) وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ (٣) وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ...إلى آية (٨)) (التكوير ٢-٨)، ومثال "لو" قوله تعالى: (قُلْ لَوْ أَنْتُمْ تَمْلِكُونَ) (الإسراء ١٠٠)[١٤]، ولا يكون هذا في باقي أدواة الشرط.

ومن خصوصية "إنْ" أنه "قد يُقتصر عليها ويوقَف عندها، نحوَ قولك: (صَلَّ خَلَفَ فلان وإنْ)، أي: وإن كان فاسِقًا، ولا يكون مثلُ ذلك في غيرها ممّا يُجازى به"[١٥].

ومعنى لزومها الشرط: "أنها لا تنفك عنه، بخلاف باقي أخواتها، فإنها لا تعمل إلا إذا تضمنت معنى "إنْ"، أما إذا خرجت عن معنى "إنْ" إلى الاستفهام، أو معنى الذي، فإنها

لا تعمل، نحو قولك في الاستفهام: "مَنْ يقومُ؟"، وقولك بمعنى الذي: "أعجبني مَنْ تكرِمُه"[١٦].

وهي كما قال ابن هشام: "حرفٌ وُضع للدلالة على مجرد التعليق، أي: تعليق وقوع الجواب على وقوع الشرط"[١٧]، بل هي حرف باتفاق، كما قال السيوطي: "وَقد بيّنتُ أدواتِ الشَّرْطِ، كلُّهَا أَسمَاء إِلَّا "إِنْ" فَإِنَّهَا حرف بالِاتِّفَاقِ، والبواقي متضمنة مَعْنَاهَا"[١٨]، وقال ابن مالك: "وما سوى "إنْ" أسماء متضمنة معناها فلذلك بُنِيتْ إلا "أيًا""[١٩].

المطلب الثاني: عمل "إنْ" الشرطية:

عمل "إنْ" الشرطية، الربط بين جملتي الشرط والجواب، قال ابن يعيش: "وتدخل على جملتَين، فتربط إحداهما بالأُخرى، وتُصيّرهما كالجملة الواحدة، نحوَ قولك: "إن تأتني آتِك"، والأصلُ: "تأتيني آتيك"، فلمّا دخلت "إنْ"، عقدتْ إحداهما بالأُخرى، حتى لو قلت: "إن تأتني" وسكتَّ، لا يكون كلامًا، حتى تأتي بالجملة الأخُرى"[٢٠].

وهي أكثر أدوات الشرط استعمالا، حتى إنّ عوام الناس، لا تفتر ألسنتهم عن استعمالها في كلامهم اليومي، تارة للتهديد، نحو: إن تهملْ ترسبْ، وتارة للتحذير: إن تغدرْ يُغدرْ بك، وإن تَظلمْ تُظلمْ، وتارة للتحفيز، إن تذاكرْ تنجحْ، ولمعان أخرى كثيرة.

كما أنها تعمل الجزم في جملتي الشرط والجزاء، قال ابن يعيش: "واعلم أنك إذا قلت في الشرط: "إنْ تكرمْنِي أكرمْك" مَثَلًا، فالفعل الأوّل مجزوم بـ "إنْ" بلا خلاف -فيما أعلم- وهو الشرط، وأمّا الجَزاء، فيُختلف فيه، ... والذي عليه الأكثرُ أنّ "إنْ" هي العاملة في الشرط وجوابِه؛ لأنه قد ثبت عملها في الشرط، فكانت هي العاملة في الجزاء، إلَّا أن عملها في الشرط بلا واسطة، وفي الجزاء بواسطة الشرط، فكان فعل الشرط شرطًا في العمل لا جزْءًا من العامل، كما تقول في المبتدأ والخبر: إنّ الابتداء عامل في المبتدأ بلا واسطة، وفي الخبر بواسطة المبتدأ""[٢١].

والغالب أن يستعمل "إنْ"، في المحتمل المشكوك، أو في شيء محقق غير معلومٍ وقتُه، قال الزمخشري: "ولا يستعمل "إنْ" إلا في المعاني المحتملة المشكوك في كونها، ولذلك قبح: (إن احمر البسر كان كذا)، و(إن طلعت الشمس آتك) إلا في اليوم المُغيِّم، وتقول: (إن مات فلان كان كذا)، وإن كان موته لا شبهة فيه، إلا أن وقته غير معلوم، فهو الذي حسن فيه"[٢٢].

أي أنّ "إنْ" في الجزاء مبهمةٌ لا تُستعمل إلَّا فيما كان مشكوكًا في وجوده، ولذلك كان بالأفعال المستقبلة؛ لأنّ الأفعال المستقبلة قد توجَد، وقد لا توجَد، ولذلك لا تقع المجازاةُ بـ "إذا" وإن كانت للاستقبال؛ لأنّ الذاكر لها كالمعترف بوجود ذلك الأمر، كقولك: "إذا طلعت الشمسُ فأتِني"، ولو قلت: "إن طلعت الشمس فأتني"، لم يحسن إلَّا

في اليوم المُغيم الذي يجوز أن ينقشع الغَيمُ فيه، وتطلع الشمسُ، ويجوز أن يتأخّر، فقولُك: "إذا طلعتْ" فيه اعترافٌ بأنّها ستطلع لا محالةَ، وحَقُّ ما يجازى به أن لا تدري أيكون أم لا يكون، فعلى هذا تقول: "إذا أحمرّ البُسْرُ فأتني"، وقبُح "إن احمرّ البسر"؛ لأن احمرار البسر كائنٌ"[٢٣].

هذا هو الأصل في استعمال "إنْ" أن تستعمل فيما هو مشكوك فيه، لكن ليس هناك ما يمنع من استعمالها في المتأكد الوقوع إذا كان مجهول الوقت؛ لأن مجهول الوقت في حكم المشكوك، قال ابن يعيش: "وربما استُعملتْ "إنْ" في مواضع "إذا"، و"إذا" في مواضع "إنْ" ...، ومن ذلك، قولك: "إن متُّ فاقضوا دَيْنِي"، وإن كان موته كائنًا لا محالةَ، فهو من مواضع "إذا"، إلَّا أن زمانه لمّا لم يكن متعينًا، جاز استعمالُ "إنْ" فيه، قال الله تعالى: (أَفَإِنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ) (آل عمران ١٤٤)، وقال النابغة الجعدي (ديوانه ص١٩١) [مجزوء الكامل]:

كم شامِتٍ بي إن هلكتُ *** وقائل لله دَرُّه

فهذه من مواضع "إذا"؛ لأن الموت والهلاك حتمٌ على كل حَيّ"[٢٤]، ولكن استعمل فيه "إنْ" من جهة أنه مجهولٌ وقتُه، فلا يدري الإنسان متى يموت، بخلاف طلوع الشمس، فإن حقيقته معلومة لدى كل الناس.

وهذا المعنى يحققه المرادي بقوله: "إنها للمشكوك فيه، وقد تدخل على المتيقن وُجُوده إذا أُبهم زمانُه، كقوله تعالى: (أَفَإِنْ مِتَّ فَهُمُ الْخَالِدُونَ) (الأنبياء ٣٤)"[٢٥].

المبحث الثاني

نوع الفعل الواقع بعد "إنْ" الشرطية

وفيه مطلبان

المطلب الأول: خلاف النحويين في نوع الفعل الواقع بعد "إن" والراجح:

اختلف النحويون في نوع الفعل الذي يقع بعد "إنْ" الشرطية، قال ابن مالك: "ولا يكون الشرط غير مستقبل المعنى ، سواء بلفظ "كان" أو غيرها إلا مُؤولا"[٢٦]، وقال ابن الحاجب: "فـ (إنْ) للاستقبال وإن دخل على الماضي"[٢٧]، وقال ابن يعيش: "وحقُّ "إنْ" الجزائيّةِ أن يليها المستقبلُ من الأفعال؛ لأنك تشترط فيما يأتي أن يقع شيءٌ لوقوع غيره، فإن وليها فعلٌ ماض، أحالت معناه إلى الاستقبال، وذلك قولك: "إن قمتَ قمتُ"، والمراد: إن تَقُمْ أقُمْ، فإن قيل: فإنّهم يقولون: "إن كنتَ زُرْتَنِي أمس أكرمتُك اليومَ"، وقد وقع بعد "إنْ" الفعلُ، ومعناه المضيُّ، ومنه قوله تعالى: (إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ) (المائدة ١١٦)، قيل: قد أجاب عن ذلك المبرد، وقال: "إنّما ساغ ذلك في "كانَ" لقوّة دلالتها على المضيّ، وأنّها أصلُ الأفعال وعبارتُها، فجاز لذلك أن تقلب في الدلالة "إنْ"، ولذلك لا يقع شيءٌ من الأفعال غيرُ "كان" بعد "إنْ"، إلَّا ومعناه المضارعُ"[٢٨]، وبمثل هذا قال ابن السرّاج[٢٩]، ويعلل الرضي اختصاص ذلك بـ"كان" بقوله: "لأن

الفائدة التي تستفاد منها في الكلام الذي هي فيه: الزمن، ثم إنّ "كان" إذا كان شرطا، قد يكون بمعنى فرض الوقوع في الماضي، نحو: (إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ ...)، و (إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ ...)، وقد يكون متحقق الوقوع فيه، نحو: "زيد وإن كان غنيا إلا أنه بخيل"[٣٠].

وهذا القيد هو عند الزمخشري وابن يعيش وابن السراج، وما ينسب للمبرد، وغيرهم من النحويين، وأضاف الرضي شرطا آخر، وهو أنْ يُجوّز المتكلم وقوع الجزاء، ولا وقوعه فيه، كقوله تعالى: (إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ) (يوسف ٢٦)، أو يقطع بعدمه فيه، كقوله تعالى: (إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ) (المائدة ١١٦)"[٣١]، ومن الأول قوله تعالى: (قُلْ إِنْ كَانَ لِلرَّحْمَنِ وَلَدٌ فَأَنَا أَوَّلُ الْعَابِدِينَ) (الزخرف ٨١)، يقول الزركشي: "وَفَائِدَةُ الرَّبْطِ بِالشَّرْطِ فِي مِثْلِ هَذَا أَمْرَانِ: أَحَدُهُمَا: بَيَانُ اسْتِلْزَامِ إِحْدَى الْقَضِيَّتَيْنِ لِلْأُخْرَى، وَالثَّانِي: أَنَّ اللَّازِمَ مُنْتَفٍ، فَالْمَلْزُومُ كَذَلِكَ، وَقَدْ تَبَيَّنَ بِهَذَا أَنَّ الشَّرْطَ يُعَلَّقُ بِهِ الْمُحَقَّقُ الثُّبُوتِ وَالْمُمْتَنِعُ الثُّبُوتِ وَالْمُمْكِنُ الثُّبُوتِ"[٣٢].

ولا يمنع الرضي أن يأتي بلفظ آخر غير لفظ كان، حيث يقول: "وقد يستعمل الماضي في الشرط متحقق الوقوع وإن كان بغير لفظ (كان)، لكنه قليل بالنسبة إلى (كان)، كقولك: أنت، وإن أُعطيتَ مالا: بخيل، وأنت، وإن صرت أميرا، لا أهابك"[٣٣]، وتبعه الزركشي بتجويز ذلك لأغراض بلاغية يستدعيها السياق، حيث يقول: "وَاعْلَمْ أَنَّ "إِنْ" لِأَجْلِ أَنَّهَا لَا تُسْتَعْمَلُ إِلَّا فِي الْمَعَانِي الْمُحْتَمَلَةِ كَانَ جَوَابُهَا مُعَلَّقًا عَلَى مَا يُحْتَمَلُ أَنْ يَكُونَ وَأَلَّا يَكُونَ، فَيُخْتَارُ فِيهِ أَنْ يَكُونَ بِلَفْظِ الْمُضَارِعِ الْمُحْتَمِلِ لِلْوُقُوعِ وَعَدَمِهِ لِيُطَابِقَ اللَّفْظُ وَالْمَعْنَى، فَإِنْ عُدِلَ عَنِ الْمُضَارِعِ إِلَى الْمَاضِي لَمْ يُعْدَلْ إِلَّا لِنُكْتَةٍ، كَقَوْلِهِ تَعَالَى: (إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُمْ بِالسُّوءِ وَوَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ) (الممتحنة ٢) فَأَتَى الْجَوَابُ مُضَارِعًا، وَهُوَ "يَكُونُوا" وَمَا عُطِفَ عَلَيْهِ وَهُوَ "يَبْسُطُوا" مُضَارِعًا –أَيْضًا- وَأَنَّهُ قَدْ عَطَفَ عَلَيْهِ "وَدُّوا" بِلَفْظِ الْمَاضِي، وَكَانَ قِيَاسَهُ الْمُضَارِعُ؛ لِأَنَّ الْمَعْطُوفَ عَلَى الْجَوَابِ جَوَابٌ، وَلَكِنَّهُ لَمَّا لَمْ يَحْتَمِلْ وِدَادَتَهُمْ لِكُفْرِهِمْ مِنَ الشَّكِّ فِيهَا مَا يَحْتَمِلُهُ أَنَّهُمْ إِذَا ثَقِفُوهُمْ صَارُوا لَهُمْ أَعْدَاءً، وَبَسَطُوا أَيْدِيَهُمْ إِلَيْهِمْ بِالْقَتْلِ، وَأَلْسِنَتَهُمْ بِالشَّتْمِ أَتَى فِيهِ بِلَفْظِ الْمَاضِي؛ لِأَنَّ وِدَادَتَهُمْ فِي ذَلِكَ مَقْطُوعٌ بِهَا، وَكَوْنَهُمْ أَعْدَاءً وَبَاسِطِي الْأَيْدِي وَالْأَلْسُنِ بِالسُّوءِ مَشْكُوكٌ؛ لِاحْتِمَالِ أَنْ يَعْرِضَ مَا يَصُدُّهُمْ عَنْهُ فَلَمْ يُتَحَقَّقْ وُقُوعُهُ"[٣٤].

ومن الأغراض البلاغية تحقق الرغبة في إرادة الفتيات في التحصن من الزنا، كما في قوله تعالى: (وَلَا تُكْرِهُوا فَتَيَاتِكُمْ عَلَى الْبِغَاءِ إِنْ أَرَدْنَ تَحَصُّنًا) (النور ٣٣)، أي: امْتِنَاعًا مِنَ الزِّنَا، جِيءَ بِلَفْظِ الْمَاضِي وَلَمْ يَقُلْ يُرِدْنَ؛ إِظْهَارًا لِتَوْفِيرِ رِضَا اللَّهِ وَرَغْبَةً فِي إِرَادَتِهِنَّ التَّحْصِينَ"[٣٥].

كما يأتي لفظ الماضي عندما لا يكون الجواب على الحقيقة، أي عندما لم يكن الجواب مسببا عن الشرط، كقوله تعالى: (إِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ) (آل

عمران ١٤٠)، فجواب الشرط، وهو ألم الكفار ليس جوابا على الحقيقة؛ لأنه قد وقع بهم من قبل، إذ المعنى: إن يؤلمكم ما نزل بكم، فيؤلمهم ما وقع بهم"[٣٦].
وقوله تعالى: (فَإِنْ طَلَّقَهَا فَلَا تَحِلُّ لَهُ مِنْ بَعْدُ حَتَّى تَنْكِحَ زَوْجًا غَيْرَهُ) (البقرة ٢٣٠)، قال السامرائي: "عبر بالماضي؛ لأن الطلاق مرة واحدة لا يتكرر"[٣٧].
وهناك أغراض أخرى، لا يتسع المقام لذكرها، يمكن للقارئ الرجوع إليها في كتابي البرهان، ومعاني النحو.

فمما سبق يتبين لنا أنه لا شك في وقوع الماضي بعد "إنْ" الشرطية، فإن كان الماضي لفظا لا معنى، فلا خلاف في ذلك، فقولك: "إن قال فلان صدق" تقديره: "إن يقل فلان يصدق" ومنه قوله تعالى: (قُلْ إِنْ ضَلَلْتُ فَإِنَّمَا أَضِلُّ عَلَى نَفْسِي وَإِنِ اهْتَدَيْتُ فَبِمَا يُوحِي إِلَيَّ رَبِّي) (سبأ ٥٠)، فالتقدير: إن أضل، وإن أهتدي، وقوله تعالى: (إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ) (الإسراء ٧) وقوله تعالى: (وَإِنْ عُدْتُمْ عُدْنَا) (الإسراء ٨)، تقديره: إن تحسنوا تحسنوا لأنفسكم، وإن تعودوا نعد.

فالماضي في هذه الآيات في موضع الجزم وعلى معنى الاستقبال، وهو أقل من دخول "إن" الشرطية على الفعل المضارع.

أما إن كان الماضي لفظا ومعنى، فبعضهم يشترط أن يكون الشرط -في الأغلب- لفظ (كان)، وهذا القيد هو عند الزمخشري وابن يعيش وابن السراج، وما ينسب للمبرد، وغيرهم من النحويين، أو أن يُجوّز المتكلم وقوع الجزاء، ولا وقوعه فيه، أو يقطع بعدمه فيه[٣٨]، ومعنى هذا أن الأصل في استعمال "إنْ" أنها موضوعة لشرط مفروض وجوده في المستقبل، مع عدم قطع المتكلم لا بوقوعه فيه ولا بعدم وقوعه، كقولك: "إن تطعِ اللهَ يغفرْ لك"، فالطاعة تعتبر شرطا مفروضا قد يقع وقد لا يقع، بخلاف "إذا"، فإنها موضوعة لشرط محقق وقوعه، كقولك: "إذا طلعت الشمس فاتني" فطلوع الشمس مقطوع بقوعه؛ لذلك قال النحويون: إذا جاء بعد "إن" الشرطية ماض لفظا ومعنى، فذلك جائز بشريط أن يكون المعنى مقطوعا بوقوعه؛ لأنها حينئذ أشبهت "إذا" الشرطية[٣٩].

المطلب الثاني: حكم مجيء الفعل بعد "إنْ":

قال الزمخشري: "ولا بد من أن يليها الفعل، ونحو قوله تعالى: (إِنِ امْرُؤٌ هَلَكَ لَيْسَ لَهُ وَلَدٌ) (النساء ١٧٦) على إضمار فعل يفسره هذا الظاهر، ولذلك لم يجز: "إن عمرو خارج" لطلبها الفعل"[٤٠].

وعلة ذلك ما ذكره ابن يعيش بقوله: "إنّ الشرط لا يكون إلَّا بالأفعال؛ لأنّك تُعلّق وجودَ غيرها على وجودها، والأسماءُ ثابتةٌ موجودةٌ، ولا يصح تعليقُ وجودِ شيء على وجودها؛ ولذلك لا يلي حرفَ الشرط إلَّا الفعلُ، ويقبح أن يتقدّم الاسم فيه على الفعل، ويُفصَل بينهما بالاسم؛ لكَوْنها جازمةً للفعل، والجازمُ يقبح أن يفصل بينه وبين ما

عمل فيه، فلا يجوز "لم زيدٌ يأتك"، على معنى "لم يأتِك زيد"، وكذلك بقيّةُ الجوازم لا يفصل بينهما بشيء كالظرف ونحوه؛ لأنّ الجازم في الأفعال نظيرُ الجارّ في الأسماء، كما لا يفصل بين الجارّ والمجرور بشيء إلَّا في الشعر، كذلك الجازمُ"(٤١).

وهذا الحكم لا ينطبق على "إن"؛ لتميزها بأحكام عن باقي أخواتها، قال ابن يعيش: فأمّا "إنْ" خاصة، فلقُوّتها في بابها وعدم خروجها عن الشرط إلى غيره، تَوسّعوا فيها، فأجازوا فيها الفصل بالاسم، ولم يكنَ ذلك بأبعدَ من حذف فعل الشرط في قولهم: (المرءُ مقتولٌ بما قَتَلَ به، إن خَنْجَرٌ فخنجرٌ)، [أي إن كان ما قَتَل به خنجرًا، فالذي يُقتل به خنجرٌ]، فإن كان بعدها فعلٌ ماضٍ في اللفظ لا تأثيرَ لها فيه، فالفصلُ حسنٌ، وجاز في الكلام وحالِ السَّعَة والاختيارِ، وشُبّهت بما ليس بعامل من الحروف نحوِ همزة الاستفهام(٤٢).

فابن يعيش هنا يشترط في الاسم الفاصل بينها وبين فعلها، أن يكون فعله ماض كما تقدم في الأمثلة، "وإن كان بعدها فعل مضارع مجزومٌ، قبُح تقدمُ الاسم إلَّا في الشعر؛ لأنّها قد جرت بعد الإعمال وظهوره مجرى "لَمْ"، و "لَمَّا" ونحوِهما من الجوازم، فكما لا تقول: "لَمْ زيدٌ يَقُم"، و "لَمْ زيدًا أضربْ"، إلَّا في ضرورة الشعر، كذلك لا تقول: "إن زيدٌ يقمْ أقم" إلَّا في ضرورة الشعر"(٤٣).

المبحث الثالث

جواب "إنْ" الشرطية واقترانه بالفاء أو بـ"إذا" أو باللام

وفيه ثلاثة مطالب

المطلب الأول: جواب "إنْ" الشرطية واقترانه بالفاء أو بـ"إذ":

جواب "إنْ" الشرطية يكون جملة مصدرة، إما بفعل، أو بالفاء، قال سيبويه: "واعلم أنه لا يكون جواب الجزاء إلا بفعل أو بالفاء، فأما الجواب بالفعل، فنحو قولك: إن تأتني آتك، وإن تضربْ أضربْ، ونحو ذلك، وأما الجواب بالفاء، فقولك: إن تأتني فأنا صاحبُك"(٤٤).

والتصدير بالفعل هو أصل جوابها، وعليه الكثير من الشواهد القرآنية، قال تعالى: ﴿وَإِنْ يُشْرَكْ بِهِ تُؤْمِنُوا﴾ (غافر ١٢)، ﴿وَإِنْ تُطِيعُوهُ تَهْتَدُوا﴾ (النور ٥٤)، ﴿وَإِنْ تُطِعْ أَكْثَرَ مَنْ فِي الْأَرْضِ يُضِلُّوكَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ﴾ (الأنعام ١١٦)، ﴿وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ﴾ (المنافقون ٤).

فهذه الآيات كلها، جاء فيها الجواب فعل مضارع مباشر دون أي واسطة، وأمثالها في القرآن كثير.

لكن أحيانا قد يأتي جوابها مصدرا بالفاء، وليس هناك ضابط يقيد مجيء الفاء جوابا، فله أكثر من طريق، فقد تأتي الفاء مقترنة بـ "قد" أو بـ "إنّ"، أو بـ " إنّما" أو "بسوف" أو بجملة اسمية، أو بفعل طلبي أو غير ذلك، ومن الشواهد القرآنية، قوله

تعالى: ﴿فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنْتُمْ بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا﴾ (البقرة ١٣٧)، ﴿وَإِنْ يُرِيدُوا أَنْ يَخْدَعُوكَ فَإِنَّ حَسْبَكَ اللَّهُ﴾ (الأنفال ٦٢)، ﴿وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا عَلَيْكَ الْبَلَاغُ﴾ (آل عمران ٢٠)، ﴿وَإِنْ خِفْتُمْ عَيْلَةً فَسَوْفَ يُغْنِيكُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ إِنْ شَاءَ﴾ (التوبة ٢٨)، ﴿وَإِنْ تَنْتَهُوا فَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ﴾ (الأنفال ١٩)، ﴿وَإِنْ جَنَحُوا لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا﴾ (الأنفال ٦١).

وأحيانا بـ "إذا"، كقوله تعالى: (وَإِنْ لَمْ يُعْطَوْا مِنْهَا إِذَا هُمْ يَسْخَطُونَ) (التوبة ٥٨)، وقوله تعالى: (وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ) (الروم ٣٦)، وغيرهما من الآيات، لكن الاقتران بـ "إذا" أقل من الاقتران بالفاء.

المطلب الثاني: حكم اقتران جوابها، بـ "الفاء أو بـ "إذا":

الجواب بـ"الفاء" أو بـ "إذا" يعتبر واجبا إذا لم تُصدر جملة الجواب بفعل متصرف إلا لضرورة شعرية، قال سيبويه: وسألت الخليل عن قوله: (إن تأتني أنا كريمٌ)، فقال: لا يكون هذا إلا أن يضطر شاعرٌ، من قِبَل أنّ (أنا كريم) يكون كلاما مبتدأ، و"الفاء" و"إذا": لا يكونان إلا معلقتين بما قبلهما، فكرهوا أن يكون هذا جوابًا، حيث لم يشبه الفاء، وقد قال الشاعر مضطرًا من [البسيط]:

مَن يَفعلِ الحَسَناتِ اللهُ يَشْكُرُها * والشرُّ بالشرّ عند الله مثلان[٤٥]

وقال الأسدي: [البسيط]:

بَنِي ثُعَلٍ لا تَنْكَعُوا العَنْزَ شِربْهَا * بني ثُعَلٍ مَن يَنكَعِ العَنْزَ ظالمُ"[٤٦]

فالتقدير في البيت الأول: فاللهُ يشكرها، وفي البيت الثاني: فظالم، وقد تُركتِ الفاء لضرورة الشعر.

وهناك مواضع لدخول الفاء، حددها الزمخشري بقوله: "إن كان الجزاء أمرًا، أو نهيًا، أو ماضيًا صريحًا، أو مبتدأً وخبرًا، فلا بد من الفاء، كقولك: إن أتاك زيد فأكرمه، وإن ضربك فلا تضربه، وإن أكرمتني اليوم فقد أكرمتُك أمس، وإن جئتني فأنت مكرم"[٤٧]، وأضاف ابن هشام أو جامدًا أو منفيًا[٤٨]، نحو قوله تعالى: (فَإِنْ كَرِهْتُمُوهُنَّ فَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَيَجْعَلَ اللَّهُ فِيهِ خَيْرًا كَثِيرًا) (النساء ١٩)، وقوله تعالى: (وَإِنْ يَسْتَعْتِبُوا فَمَا هُمْ مِنَ الْمُعْتَبِينَ) (فصلت ٢٤)، (وَإِنْ تُعْرِضْ عَنْهُمْ فَلَنْ يَضُرُّوكَ شَيْئًا) (المائدة ٤٢)، وقد تنوعت أمثلة ابن هشام في الشذور لمن أراد الرجوع إليها.

فلا خلاف في دخول الفاء وإذا في جواب إن عند تحقق الشروط، وإنما وقع الخلاف في اجتماعهما معا، فبعض النحويين لا يرى ذلك، كسيبويه إذ يقول: "وزعم الخليل أن إدخال الفاء على "إذا" قبيحٌ، ولو كان إدخال الفاء على "إذا" حسنا لكان الكلام بغير الفاء قبيحا؛ فهذا قد استغنى عن الفاء كما استغنت الفاء عن غيرها، فصارت "إذا" ها هنا جوابا، كما صارت الفاء جوابا"[٤٩]، فسيبويه لا يجوز اجتماع الحرفين "الفاء" و"إذا" في الجواب للتعليل الذي سبق، وفي كلامه نظر؛ لأن الدليل مع من يخالفه، يقول الزمخشري في قوله تعالى: (وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا)

(الأنبياء ٩٧)، بأن "إذا" هي الفجائية، وقد تقع في المجازاة سادة مسد الفاء، فإذا جاءت الفاء معها تعاونتا على وصل الجزاء فيتأكد، ولو قيل هي شاخصة، أو فهي شاخصة، كان سديدًا[٥٠].

فالزمخشري يخالف سيبويه مستدلا بالآية السابقة، وتبعه في ذلك الأزهري[٥١]، والصوفي[٥٢].

فالجواب إذًا، يكون بـ "الفاء" ويكون بـ "إذا" ويكون بهما معًا، إلا أنه بالفاء يكون أكثر، كما قال أبو البقاء العكبري: "وَأَكْثر مَا يسْتَعْمل بِالْفَاءِ، كَقَوْلِك: خرجتُ فَإِذا زيد"[٥٣]، ولورود عشرات الآيات مجابة بالفاء.

ويجوز أن تحل "إذا" الفجائية في الجواب محل الفاء، تقول: (إنْ دخل الوالد إذا الأبناءُ ينصتون)، أي أنصتوا، قال سيبويه: "وسألت الخليل عن قوله عز وجل: (وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ) (الروم ٣٦)، فقال: هذا كلام معلقٌ بالكلام الأول، كما كانت الفاء معلقةً بالكلام الأول، وهذا هاهنا في موضع قنطوا، كما كان الجواب بالفاء في موضع الفعل، قال: ونظير ذلك قوله تعالى: (سَوَاءٌ عَلَيْكُمْ أَدَعَوْتُمُوهُمْ أَمْ أَنْتُمْ صَامِتُونَ) (الأعراف ١٩٣) بمنزلة أم صمتم، ومما يجعلها بمنزلة الفاء أنّها لا تجيء مبتدأةً، كما أنّ الفاء لا تجئ مبتدأةً"[٥٤].

فسيبويه وشيخه الخليل: يحققان مجيء "إذا" الفجائية رابطة لجواب الشرط كالفاء، مستدلَّيْن بالآية السالفة، ومنه قوله تعالى: (وَإِنْ لَمْ يُعْطَوْا مِنْهَا إِذَا هُمْ يَسْخَطُونَ) (التوبة ٥٨).

وقد يكون الفعل المقدر مكان الفاء مضارعا، كما قال المبرد في معرض كلامه عن "إذا" الفجائية: "وَتَكون جَوَابا للجزاء؛ نَحْو: (إن تأتني إذا أَنا أفرح) على حد قَوْلك: فَأَنا أفرح، قَالَ الله عز وَجل: (وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيْهِمْ إِذَا هُمْ يَقنَطُونَ)، فَقَوله: (إِذَا هُمْ يَقنَطُونَ) في مَوضِع: يقنطوا، وَقَوله: (إِن تأتني فلك دِرْهَم) في مَوضِع إن تأتني أعطك درهمًا"[٥٥].

المطلب الثالث: اقتران الجواب باللام:

قال سيبويه: "يجوز أن يأتي في جوابها اللام، نحو: "إن أتيتني لأكرمنك، وإن لم تأتني لأغمنك؛ لأنه في معنى لئن أتيتني لأكرمنك، ولئن لم تأتني لأغمنّك، ولا بد من هذه اللام مضمرةً أو مظهرةً؛ لأنها لليمين، كأنك قلت: (والله لئن أتيتني لأكرمنّك)، ... ألا ترى أن الله عز وجل يقول: (وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ) (الأعراف ٢٣)، وقال عز وجل: (وَإِلَّا تَغْفِرْ لِي وَتَرْحَمْنِي أَكُنْ مِنَ الْخَاسِرِينَ) (هود ٤٧)، لما كانت "إنْ" العاملة لم يحسن إلا أن يكون لها جوابٌ ينجزم بما قبله، فهذا الذي يشاكلها في كلامهم إذا عملت"[٥٦]، فسيبويه هنا يعلل أن اللام لا تكون جوابا للشرط إلا إذا سبق الشرط لام القسم، وفي هذه الحالة يكون جواب الشرط محذوفا لدلالة جواب القسم عليه،

ويؤكد هذا المعنى أبو حيان، حيث يقول: "(إِنَّكُمْ لَمُشْرِكُونَ)، جَوَابُ قَسَمٍ مَحْذُوفٍ، والتَّقْدِيرُ: والله إِنْ أطعتموهم إنكم لمشركون، كقَوْلِهِ تعالى: (وَإِنْ لَمْ يَنْتَهُوا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ) (المائدة ٧٣)، وَقَوْلِهِ تعالى: (وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنا وَتَرْحَمْنا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ) (الأعراف ٢٣)، وَأَكْثَرُ مَا يُسْتَعْمَلُ هَذَا التَّرْكِيبُ بِتَقْدِيرِ اللام المؤذنة بالقسم المحذوف عَلَى "إِن" الشَّرْطِيَّةِ، كَقَوْلِهِ: (لَئِنْ أُخْرِجُوا لَا يَخْرُجُونَ مَعَهُمْ) (الحشر ١٢)، وَحُذِفَ جَوَابُ الشَّرْطِ لِدَلَالَةِ جَوَابِ الْقَسَمِ عَلَيْهِ"[٥٧].

وهذا هو الملاحظ في أغلب آيات القرآن، التي وقعت فيها اللام جوابا للشرط، أنها تبدأ باللام الموطئة للقسم، كقوله تعالى: (لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ) (الأنعام ٧٧)، (وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونَنْ مِنَ الصَّاغِرِينَ) (يوسف ٣٢)، (لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ) (مريم ٤٦)، (قَالُوا لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ يَا نُوحُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمَرْجُومِينَ) (الشعراء ١١٦)، والآيات في هذا كثيرة، وأحيانا قد تأتي اللام الموطئة مقدرة، كقوله تعالى: (وَإِنْ قُوتِلْتُمْ لَنَنْصُرَنَّكُمْ) (الحشر ١١)، فهي كما قال سيبويه في معنى (لئن)[٥٨].

المبحث الرابع

اقتران "إنْ" بلا النافية، و "ما" الزائدة

وحكم حذف الشرط والجواب

وفيه ثلاثة مطالب

المطلب الأول: اقتران "إنْ" بلا النافية و "ما" الزائدة:

أولا: اقترانها بلا النافية:

قد تأتي "إنْ" الشرطية مدغمة بـ "لا" النافية، قال ابن هشام: "وَقد تقترن بِلَا النافية فيظن من لَا معرفَة لَهُ أَنَّهَا إِلَّا الاستثنائية، نَحْو قوله تعالى: (إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ) (التوبة ٤٠)، وقوله تعالى: (إِلَّا تَنْفِرُوا يُعَذِّبْكُمْ عَذَابًا أَلِيمًا) (التوبة ٣٩)، (وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ) (يوسف ٣٣)"[٥٩].

ثانيا: اقترانها بـ "ما" الزائدة:

قد تأتي "إن" الشرطية -أيضا- مع زيادة "ما" قال الزمخشري: "وتجيء "إن" مع زيادة "ما" في آخرها للتأكيد، قال الله تعالى: (فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى) (البقرة ٣٨)"[٦٠].

وقال ابن يعيش في الشرح: "قد تزاد "ما" مع "إنْ" الشرطيّة مؤكِّدةً، نحوَ قولك: "إمّا تأتني آتِك" والأصلُ: "إن تأتني آتِك" زيدت "ما" على "إنْ" لتأكيدِ معنى الجزاء، ويدخل معها نونُ التوكيد، وإن لم يكن الشرط من مواضعها؛ لأنّ موضعها الأمرُ والنهيُ، وما أشبههما ممّا كان غير موجب، وذلك نحو قوله تعالى: (فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى) (البقرة ٣٨)، (فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي) (مريم ٢٦)، (وَإِمَّا تُعْرِضَنَّ عَنْهُمُ ابْتِغَاءَ رَحْمَةٍ مِنْ رَبِّكَ تَرْجُوهَا فَقُلْ لَهُمْ قَوْلًا مَيْسُورًا) (الإسراء ٢٨)"[٦١]، (فَإِمَّا

تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِمْ مَنْ خَلْفَهُمْ) (الأنفال ٥٧)، والملاحظ أن الجواب بعد إنْ المدغمة مع "ما" الزائدة للتوكيد، غالبا يأتي مصدرا بالفاء، كما هو واضح من استقراء الآيات القرآنية.

المطلب الثاني: حذف الشرط وجوابه:

أولا: حذف الشرط:

قال ابن هشام: "يجوز حذف مَا علم من شَرط بعد "وَإِلَّا"، إذا دل عليه دليل، نَحْو: افْعَل هَذَا وإلا عاقبتك، وتب وإلا عاقبتك، والتقدير: وإلا تفعل عاقبتك، وَإِلَّا تتب عاقبتك، وَقَول الأحوص الأنصاري، ديوانه١٨٤ [الوافر]:

فَطلقهَا فلستَ لَهَا بكفء * وَإِلَّا يعل مفرقك الحسام

أَي وَإِلَّا تطلقها يعل"[٦٢].

وهذا الحذف يكثر بوقوع الشرط بعد "وإلا"، أي عند اقتران الأداة بِلَا النافية، قال ابن هشام: "وَقد لَا يكون بعد "وَإِلَّا"، فَيكون شاذا، إِلَّا فِي نَحْو: إن خيرا فَخير، فَقِيَاس، كَمَا مر فِي بَابه[٦٣]، وَكَذَلِكَ نَحْو: (وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ) (التوبة ٦) فليستا مِمَّا نَحن فِيهِ"[٦٤].

وتبعه أبو حيان حيث يقول: "فَإِنْ كان غير منفي بلا، فَلَا يَجُوزُ ذَلِكَ إِلَّا فِي ضَرُورَةٍ، نَحْوَ قَوْلِ النَّمِرُ بن تَوْلَبٍ العكلي [المتقارب]:

سَقَتْهُ الرَّوَاعِدُ مِنْ صَيْفٍ وَإِنْ * مِنْ خَرِيفٍ فَلَنْ يُعْدَمَا

التَّقْدِيرُ: وَإِنْ سَقَتْهُ مِنْ خَرِيفٍ فَلَنْ يُعْدَمَ الرِّيَّ، وَذَلِكَ عَلَى أَحَدِ التَّخْرِيجَيْنِ فِي الْبَيْتِ"[٦٥].

وقد يحذف الشرط مع "إن" قال ابن الصائغ: "ومِن حذف الشّرط مع "إنْ"، قولُه تعالى: (فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ) (الأنفال ١٧)، تقديرُه: إنْ افتخرتُم بقتلهم فلم تقتُلوهم أنتم (وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ)[٦٦]، وقال السكاكي: "وقوله (فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ) يعني: إن افتخرتم بقتلهم فلم تقتلوهم أنتم فعودوا عن الافتخار؛ لدلالة الفاء في فلم، وكذا قوله: (أَمِ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ فَاللَّهُ هُوَ الْوَلِيُّ) (الشورى ٩)، تقديره: إن أرادوا وليًا بحق، فالله هو الولي بالحق ولا ولي سواه"[٦٧].

وَقَوْلُهُ تعالى: (وَقَالَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ وَالْإِيمَانَ لَقَدْ لَبِثْتُمْ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِلَى يَوْمِ الْبَعْثِ فَهَذَا يوم البعث ولكنكم كنتم لا تعلمون) (الروم ٦)، تَقْدِيرُهُ: إِنْ كُنْتُمْ مُنْكِرِينَ فَهَذَا يَوْمُ الْبَعْثِ أَيْ فَقَدْ تَبَيَّنَ بُطْلَانُ إِنْكَارِكُمْ[٦٨].

ثانيًا: حذف جواب الشرط:

قال الأنباري: "وحذف جواب الشرط كثير في كلامهم إذا كان في الكلام ما يدل على حذفه، كقولهم: "أنت ظالم إن فعلت كذا" أي: إن فعلت كذا ظلمت، فحذف "ظلمت" لدلالة قوله: "أنت ظالم" عليه"[٦٩]، ومنه قوله تعالى: (فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الْأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي السَّمَاءِ فَتَأْتِيَهُمْ بِآيَةٍ) (الأنعام ٣٥)، والتقدير: فافعل، ونحو قوله

تعالى: (قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَتَاكُمْ عَذَابُهُ بَيَاتًا أَوْ نَهَارًا مَاذَا يَسْتَعْجِلُ مِنْهُ الْمُجْرِمُونَ) (يونس ٥٠)، وقوله تعالى: (وَإِنَّا إِنْ شَاءَ الله لَمُهْتَدُونَ) (البقرة ٧٠)، فتقدير الأولى: إن أتاكم عذابه فأخبروني ماذا يستعجل منه المجرمون؟ وتقدير الثانية: وإن شاءَ الله نَهْتَدِ[٧٠]، غير أنهم يشترطون أن يكون الشرط -حينئذ- ماضيا أو مضارعا مقرونا بـ"لم"[٧١]، والشواهد على ذلك كثيرة، وهذا الحذف قد يُستغنى عنه بالشرط أحيانا، كما تقدم في الأمثلة، وبجواب القسم حينا آخر، كقوله تعالى: (وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَهُمْ لَيَقُولَنَّ اللهُ) (الزخرف ٨٧)، وقوله تعالى: (لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ لأرجُمنَّك) (مريم ٤٦)، فجملة (ليقولن) و(لأرجمنك) جواب القسم المدلول عليه باللام الأولى، وجواب الشرط محذوف لوجود دليله ومضيٍّ شرطه"[٧٢].

وحذف جواب الشرط أكثر من حذف الشرط وهو خاص بإن، قال ابن السراج: "وأما ما كان سوى "إن" منها فلا يحسن أن يحذف الجواب"[٧٣].

وقال الجوجري: "وينبغي أن يعلم أن حذف الشرط أقل من حذف الجزاء، وإن كانا جائزين، وكلام المصنف لا يأبى هذا، وأنه لا يشترط في حذف الشرط أن تكون أداته "إنْ" بل يجوز في غيرها"[٧٤].

أما حذف الشرط والجواب معًا، فذلك خاص بالشعر للضرورة، وليس عليه شواهد قرآنية، لذلك أعرض عنه الباحثان؛ كونه ليس من جملة بحثه.

النتائج والتوصيات:

توصل الباحثان إلى:

١- أن "إن" الشرطية سميت أم أدواتِ الشرطِ؛ لأَنَّهَا حرفٌ، وَغَيرهَا من أدواته أسماءٌ؛ ولأَنَّهَا تُستعمل فِي جَمِيع صُوَرِ الشَّرطِ، وغَيْرُها يَخُصُّ بعضَ الْمَوَاضِع.

٢- الأصل أن يلِيها الفعل؛ لأنّك تُعلّق وجودَ غيرها على وجودها، والأسماءُ ثابتةٌ موجودةٌ، ولذلك لا يلي حرفَ الشرط إلَّا الفعلُ، لكن قد يليها الاسم أحيانا.

٣- أن الأصل أن يليها الفعل المضارع، وكذلك الفعل الماضي، المتحقق الوقوع، وإن كان بغير لفظ (كان)، خلافا لمن ينكر ذلك، لكنه قليل بالنسبة إلى (كان).

٤- أن من خصوصيتها أن يُفصَل بينهما بالاسم؛ لتميزها بأحكام عن باقي أخواتها، فلا تخرج عن الشرط إلى غيره، ولكون النحويين تَوسّعوا فيها أكثر من غيرها، و "قد يُقتصر عليها ويوقَف عندها، كقولك: صَلَّ خَلَفَ فلان وإنْ، أي: وإن كان فاسِقًا، ولا يكون مثلُ ذلك في غيرها ممّا يُجازى به.

٥- الأصل في استعمال "إنْ" أن تستعمل فيما هو مشكوك فيه، لكن ليس هناك ما يمنع من استعمالها في المتأكد الوقوع إذا كان مجهول الوقت؛ لأن مجهول الوقت في حكم المشكوك، كقولك: "إن متُّ فاقضوا دَيْنِي"، وإن كان موته كائنًا لا محالةَ، فهو من مواضع "إذا"، إلَّا أن زمانه لمّا لم يكن متعينًا، جاز استعمالُ "إنْ" فيه.

وبهذه النتائج تميز هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات السابقة، حسب علم الباحثين، كدراسة (زيان إبراهيم، ١٩٩٥؛ وزروقي، ٢٠١٠؛ وراوية زكريا، ٢٠١٥؛ وندى إسماعيل، ٢٠١٥؛ والقماطي، ٢٠١٦؛ واسكندر، د: ت؛ وآسيا خلاط، ٢٠١٧؛ ورحالي حسيبة، ٢٠١٧) والتي تناولت أسلوب الشرط بشكل عام، ومعانيه الدلالية في القرآن الكريم، ولم تتطرق لهذه الجزئية التي تناولها هذا البحث.

الخاتمة:

حاصل القول بعد هذه الرحلة الممتعة في هذا المختصر، أنّ "إنْ" الشرطية لها خصوصيات عن باقي أخواتها، ويليها الفعل المضارع، والفعل الماضي، سواء كان ماض في اللفظ فقط، أم في اللفظ والمعنى، وقد يليها الاسم على تقدير محذوف، وقد تكون للمعنى المشكوك أو المحقق.

ويأمل الباحثان، أن يكون ما قام بجمعه في هذا المختصر كافيًا لإيصال فكرته، وما ذُكر من الآيات عبارة عن أمثلة تطبيقية على هذا الموضوع الهام- كما اشترط في العنوان-، وليس على سبيل الحصر، بل إشارة لطلاب العلم؛ لعل الله أن ينفع به، ويوصي المتخصصين بمواصلة الكشف عن جميع أدواة الشرط ودراستها في أكثر من زاوية فهي جديرة بالدراسة.

المصادر والمراجع:

أولا: الكتب المطبوعة:

- **الأنباري، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات** (٢٠٠٣). **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ط١، المكتبة العصرية.**
- **الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان** (١٤٢٠). **البحر المحيط في التفسير، (د.ط)، تح: صدقي محمد جميل، دار الفكر: بيروت.**
- الأزهري، خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد (٢٠٠٠). **شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، ط١،** دار الكتب العلمية: بيروت-لبنان.
- الخضري، محمد بن مصطفى الشافعي (د.ت). **حاشية الخضري على ابن عقيل** (د.ط).
- **ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل (د.ط). الأصول في النحو،** (د.ط)، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة: لبنان – بيروت.
- **ابن الصائغ، محمد بن حسن بن سِباع بن أبي بكر الجذامي** (٢٠٠٤). **اللمحة في شرح الملحة،** ط١، تح: إبراهيم بن سالم الصاعدي المدينة: السعودية.
- الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن النحوي (د.ت). **شرح الرضي على الكافية،** (د.ط).
- الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر (١٩٥٧). **البرهان في علوم القرآن،** (ط١)، **تح:** محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي (د.ت). **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،** (د.ط)، تح: عبد الرزاق المهدي دار إحياء التراث العربي: بيروت.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله (١٩٩٣). **المفصل في صنعة الإعراب،** ط: ١، تح: د. علي بو ملحم، مكتبة الهلال: بيروت.
- الزوزني، شمس الدين محمد بن عثمان بن محمد (د.ت). **شرح اللباب،** ولباب الإعراب لتاج الدين محمد بن محمد بن أحمد الإسفرايني.
- السامرائي، فاضل صالح (د.ت). **معاني النحو،** (د.ط)، شركة العاتك: القاهرة.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي (١٩٨٧). **مفتاح العلوم،** ط٢، دار الكتب العلمية: بيروت – لبنان.
- السمين الحلبي، أبو العباس، شهاب الدين، أحمد بن يوسف (د.ت). **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون،** (د.ط)، تح: الدكتور أحمد محمد الخراط، دار القلم: دمشق.

- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي (١٩٨٨). **الكتاب،** ط٣، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي: القاهرة.
- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (د.ت). **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع،** (د.ط)، **تح:** عبد الحميد هنداوي.
- الصوفي، أبو العباس أحمد بن محمد بن المهدي (٢٠٠٢). **البحر المديد في تفسير القرآن المجيد،** ط٢، تح: أحمد عبد الله القرشي رسلان، دار الكتب العلمية: بيروت.
- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله (١٩٩٥). **اللباب في علل البناء والإعراب،** ط:١، تح: د. عبد الإله النبهان، دار الفكر: دمشق.
- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله البغدادي (١٩٩٩). **إعراب ما يشكل من ألفاظ الحديث النبوي،** ط١، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار: مصر.
- ابن مالك، محمد بن عبد الله، الطائي(١٩٦٧). **تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد،** تح: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
- المبرد، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر، أبو العباس (د. ت). **المقتضب،** (د.ط)، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب: بيروت.
- المرادي، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم (٢٠٠٨). **توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك،** ط١، تح: عبد الرحمن علي سليمان، أستاذ اللغويات في جامعة الأزهر، دار الفكر العربي.
- المرادي، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المصري المالكي (١٩٩٢). **الجنى الداني في حروف المعاني،** ط١، تح: د. فخر الدين قباوة -الأستاذ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية: بيروت – لبنان.
- مطلبي، مالك (د.ت). **التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر،** (د.ط)، دار الرشيد- العراق، ص٣٨٦.
- ناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد، محب الدين الحلبي ثم المصري (١٤٢٨). **شرح التسهيل المسمى «تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد»،** ط١، تح: أ. د. علي محمد فاخر وآخرون دار السلام: القاهرة.
- ابن هشام، عبد الله بن يوسف (د.ط). **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب،** (د.ط)، تح: عبد الغني الدقر، الشركة المتحدة: سوريا.
- ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد (١٩٨٥). **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،** ط٦، تح: د. مازن المبارك/ محمد علي حمد الله، دار الفكر: دمشق.
- ابن يعيش، يعيش بن علي بن يعيش (٢٠٠١). **شرح المفصل للزمخشري،** ط:١، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية: بيروت – لبنان.

ثانيا: الرسائل الجامعية:

▪ إسكندر، محسن طاهر (د.ت). **الشرط ودلالته الوظيفية في بعض آيات التكوين والإرادة الإلهية**، جامعة البصرة – كلية التربية للبنات – قسم اللغة العربية.

▪ الجَوجَري، شمس الدين محمد بن عبد المنعم بن محمد القاهري (د.ت). **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ط١، تح:** نواف بن جزاء الحارثي، المدينة: السعودية (أصل الكتاب: رسالة ماجستير للمحقق).

▪ حسيبة، رحالي (٢٠١٧). بن **دلالات التراكيب الشرطية في المعلقات دراسة بلاغية**، رسالة ماجستير، جامعة الدكتور طاهر مولاي – سعيدة- كلية الآداب واللغات والفنون – قسم اللغة العربية وآدابها.

▪ بن خلاط، آسيا، وبزوج مهنية (٢٠١٧). **نظام الارتباط في أسلوب الشرط وأفق الدلالة النحوية نماذج من القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمن ميرة – بجاية، كلية الآداب واللغات – قسم اللغة والأدب العربي.

▪ زكريا، راوية علي (٢٠١٥). **أسلوب الشرط في سورة النساء، دراسة نحوية**، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، كلية الدراسات العليا.

ثالثا: الدوريات:

▪ إبراهيم، زيان أحمد الحاج (١٩٩٥). **إن الشرطية في القرآن الكريم**، جامعة البحرين- كلية الآداب- قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، مجلة اللسان العربي، العدد الأربعون، الصادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – مكتب تنسيق التعريب.

▪ إسماعيل، ندى سهام (٢٠١٥). **دلالة أنماط الجملة الشرطية الجملة الشرطية الجازمة على المعنى في سورة آل عمران**، مجلة الآداب / العدد ١١١.

▪ زروقي، أبو بكر (٢٠١٠). **دلالة الارتباط في أسلوب الشرط – دراسة في نصوص صحيح البخاري**، جامعة محمد خيضر – بسكرة (الجزائر)، قسم الأدب العربي – كلية الآداب واللغات– منشور في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية – العدد السادس.

▪ القماطي، عتيق صالح (٢٠١٦). **دلالة أسلوب الشرط في العربية**، صبراتة، جامعة الزاوية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، المجلة الجامعية – العدد الثامن عشر، المجلد الثاني.

هوامش :

(١) المقتضب ٢/ ٤٦.
(٢) البرهان في علوم القرآن ٢/ ٣٥٤.
(٣) المقتضب ٢/ ٤٦.
(٤) معاني النحو ٤/ ٤٥.
(٥) التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، ص٣٨٦.
(٦) معاني النحو ٤٦/٤.
(٧) شرح شذور الذهب لابن هشام، ص ٤٤١.
(٨) الكتاب لسيبويه ٣/ ٦٣.
(٩) أصول النحو٢، ص٣٠.
(١٠) اللباب في علل البناء والإعراب ٢/ ٥٠.
(١١) شرح المفصل ٤/ ٢٦٤.
(١٢) شرح المفصل لابن يعيش ٥/ ١٠٦.
(١٣) المقتضب ٥٦/٢.
(١٤) المفصل ٤٤٣.
(١٥) شرح المفصل ٥/ ١٠٦.
(١٦) شرح المفصل ٤/ ٢٦٤-٢٦٥.
(١٧) شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ٥٩٨/٢.
(١٨) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ٢/ ٥٥٠.
(١٩) تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ص ٢٣٦.
(٢٠) شرح المفصل لابن يعيش ٥/ ١٠٦.
(٢١) شرح المفصل ٤/ ٢٦٤-٢٦٥.
(٢٢) المفصل في صنعة الإعراب، ص ٤٤٠-٤٤١.
(٢٣) شرح المفصل ٥/ ١١٣.
(٢٤) شرح المفصل ٥/ ١١٣-١١٤.
(٢٥) الجنى الداني في حروف المعاني، ص ٣٦٧-٣٦٨.
(٢٦) شرح التسهيل لابن مالك ٤/ ٩٢.
(٢٧) شرح المفصل ٤/ ٢٦٤.
(٢٨) شرح المفصل ١٠٦/٥، نقلا عن أبي العباس المبرد غير أني لم أقف عليه في المقتضب.
(٢٩) أصول النحو ١٩٠/٢.
(٣٠) شرح الرضي على الكافية ٤/ ١١٤-١١٥.
(٣١) شرح الرضي على الكافية ٣/ ١٨٦ بتصرف.
(٣٢) البرهان في علوم القرآن ٢/ ٣٦٥.
(٣٣) شرح الرضي على الكافية ٤/ ١١٥.
(٣٤) البرهان في علوم القرآن ٢/ ٣٦٢.
(٣٥) البرهان في علوم القرآن ٢/ ٣٥٨.
(٣٦) ينظر: البرهان في علوم القرآن ٢/ ٣٥٩.
(٣٧) معاني النحو ٤٩/٤.
(٣٨) كما سبق في قول الرضي.
(٣٩) بتصرف: شرح اللباب للزوزني، ٧٥٧/٢.

(٤٠) المفصل في صناعة الإعراب، ص٤٤٣.
(٤١) شرح المفصل ١٢١/٥.
(٤٢) شرح المفصل ١٢١/٥.
(٤٣) شرح المفصل ١٢١/٥.
(٤٤) الكتاب لسيبويه ٣/ ٦٣.
(٤٥) من شواهد سيبويه ٣/ ٦٥، وينسب إلى حسان بن ثابت، وليس في ديوانه.
(٤٦) الكتاب لسيبويه ٦٤/٣- ٦٥.
(٤٧) المفصل في صنعة الإعراب، ص ٤٤٠.
(٤٨) شذور الذهب، ص ٤٤٠.
(٤٩) الكتاب لسيبويه ٣/ ٦٤.
(٥٠) الكشاف ١٣٥/٣.
(٥١) شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح ٢/ ٤٠٧.
(٥٢) البحر المديد في تفسير القرآن المجيد ٣/ ٤٩٧.
(٥٣) إعراب ما يشكل من ألفاظ الحديث، ص ١٠٩.
(٥٤) الكتاب لسيبويه ٣/ ٦٣- ٦٤، وينظر: تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد ٩/ ٤٣٦٨، واللمحة في شرح الملحة ٨٨٥/٢.
(٥٥) المقتضب ٣/ ١٧٨.
(٥٦) الكتاب لسيبويه ٣/ ٦٧.
(٥٧) البحر المحيط في التفسير ٤/ ٦٣٤.
(٥٨) الكتاب لسيبويه ٣/ ٦٧.
(٥٩) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص ٣٨.
(٦٠) المفصل في صنعة الإعراب، ص ٤٤١.
(٦١) شرح المفصل ١١٥/٥.
(٦٢) شرح شذور الذهب لابن هشام، ص: ٤٤٤-٤٤٥.
(٦٣) شرح شذور الذهب، ص ٢٤٣، أي بعد إن ولو الشرطيتين.
(٦٤) شرح شذور الذهب لابن هشام، ص: ٤٤٦.
(٦٥) البحر المحيط في التفسير ١/ ٣٣٩، وهو من شواهد سيبويه ٢٦٧/١.
(٦٦) اللمحة في شرح الملحة ٢/ ٨٨٧.
(٦٧) مفتاح العلوم، ص ٢٧٨.
(٦٨) الكشاف ٤٨٧/٣.
(٦٩) الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين ٢/ ٥١٧.
(٧٠) الدر المصون في علوم الكتاب المكنون ٦/ ٢١٤.
(٧١) توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك ٣/ ١٢٩٢.
(٧٢) حاشية الخضري على ابن عقيل ٣/ ٨١.
(٧٣) الأصول في النحو ١٦١/٢.
(٧٤) شرح شذور الذهب للجوجرِي ٦٠٣/٢.