



جامعة طهران
فردیس قم

مجلة اللغة العربية و آدابها

العدد ١٠٠ - السنة ١٤٠٢ هـ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مجلة اللغة العربية وآدابها

السنة الثالثة عشر، العدد الثالث

خريف ١٤٣٩ هـ

الناشر:

فردیس الفارابی التابعة لجامعة طهران

مدير التحرير:

الدكتور سيد محمود ميرخليلي

رئيس التحرير:

الدكتور علي رضا محمدرضايي

المدير التنفيذي:

علي أحمد روشنائي

خبيرة المجلة:

معصومة فتحي

التحرير والإخراج الفني:

سيد مالك زين العابدين

ردمد: ٩٧٦٧-٩٧٣٥

ردمد الالكتروني: ٦١٨٧-٢٤٢٣

الهيئة التحريرية:

محمدعلي آذرشب: (أستاذ بجامعة طهران)

خليل پرويني: (أستاذ بجامعة تربيت مدرسو)

سيد محمد مهدي جعفري: (أستاذ بجامعة شيراز)

غلامعباس رضائي هفتادر: (أستاذ مشارك بجامعة طهران)

عبدالقادر سلامي: (أستاذ بجامعة الجزائر)

حامد صدقي: (أستاذ بجامعة خوارزمي)

قاسم مختاري: (أستاذ مشارك بجامعة أراك)

سيد فضل الله ميرقادي: (أستاذ بجامعة شيراز)

المراكز الاستنادية التي تتم فهرسة هذه المجلة فيها:

journals.ut.ac.ir

www.isc.gov.ir

www.srlst.com

www.sid.ir

www.magiran.com

www.noormags.com

شبكة كتب الشيعة

قاعدة الصحف والمجلات الالكترونية بجامعة طهران

القاعدة الاستنادية لعلوم العالم الإسلامي

المركز الإقليمي للعلوم وتكنولوجيا المعلومات

قاعدة "الجهاد الجامعي" للمعلومات العلمية

بنك المعلومات عن الجرائد والصحف والمجلات الأهلية

قاعدة النور للمجلات التخصصية

وفقا للقرار الصادر برقم ٣/١١/٢١٩٦ عن لجنة تقييم المنشورات العلمية في الدولة (إيران) خلال الاجتماع المؤرخ ١٣٨٨/١٢/٢٤ الموافق لـ ٢٨ ربيع الأول ١٤٢١/١٥ مارس ٢٠١٠ تم اعتبار مجلة اللغة العربية وآدابها مجلة تتوفر فيها الشروط اللازمة للحصول على درجة علمية محكمة.

العنوان: ايران - قم - بلوار دانشگاه (طريق طهران القديم) صندوق بريد ٣٥٧

رقم البريد: ٣٧١٨١١٧٤٦٩ تلفون: ٢٥١-٦١٦٦٣١٢

العنوان الالكتروني لمجلات جامعة طهران: http://journals.ut.ac.ir

العنوان الالكتروني لمجلة اللغة العربية وآدابها: jal-lq.ut.ac.ir

shiaibooks.net

رابط بديل < mktba.net

الأسلوب الفني لتدوين المقالات في مجلة اللغة العربية وآدابها

١- الخطوط (نوع الريشة)

يرجى كتابة النص العربي بخط (ريشة) Manal Light 14 (AH).

ينبغي أن تكون أحجام (قياسات) الريشة وفقاً لما يلي:

- عنوان المقالة يكتب بريشة قياسها ١٦ أسود عريض.

- كلمة الملخص يكتب بريشة قياسها ١٣ أسود عريض.

- كلمة المفردات الرئيسة يكتب بريشة قياسها ١٣ أسود عريض.

- نصّ الملخص والمفردات الرئيسة يكتبان بريشة قياسها ١٢ رقيق.

- العناوين الرئيسة في النصّ يكتب بريشة قياسها ١٤ أسود عريض.

- العناوين الفرعية في النصّ يكتب بريشة قياسها ١٣/٥ أسود عريض.

- تدرج الأرجاعات (الإشارات المرجعية) داخل النصّ وبين قوسين (هلالين) بريشة قياسها ١٢ رقيق.

- الكلمات والحروف اللاتينية يكتب بريشة قياسها ١٢ رقيق، وذلك ملائمة للنص.

- يكتب جميع الإشارات المرجعية داخل النص وبصورة طبيعية عدا (المصدر نفسه) إذ يكتب بصورة مائلة،

وتكون كيفية الأرجاع على الشكل التالي: (لقب المؤلف، سنة النشر، مجلده ورقم الصفحة أو الصفحات). نحو

(الجاحظ البصري، ١٩٨٦م، ج٢: ٢٧٥)

- يكتب كلمتا «النتيجة» و«المصادر» بريشة قياسها ١٤ أسود عريض.

- يكتب المصادر بريشة قياسها ١١ رقيق وفقاً للإشارة المرجعية التالية: لقب المؤلف، اسمه (سنة النشر).

عنوان الكتاب **Bold**. اسم المترجم أو المصحح، عدد الطبع، مكان النشر: الناشر. نحو (ابن بطوطة، محمد بن

عبدالله (١٩٨٧م). رحلة المسماة تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار. المصحح طلال حرب، ط ٢،

بيروت: دار الكتب العلمية.)

- يرجى مراعاة كيفية استخدام الفواصل، والنقط، وسائر علامات الترقيم.

- قسم المصادر والمراجع حسب ترتيب الحروف الأبجدية وتكون وفق الترتيب التالي: ١. الكتب (الكتب العربية

ثم الفارسية ثم الانكليزية. ٢. الرسائل الجامعية. ٣. المجلات. ٤. المواقع الالكترونية.

- نظام الإحالة إلى المجلات والدوريات في قسم المصادر والمآخذ:

لقب المؤلف، اسمه (سنة النشر). «عنوان المقالة بين علامتي التنصيص»، اسم المجلة **Bold**. السنة، العدد،

رقم الصفحات (من ص إلى ص).

- نظام الإحالة إلى المواقع الالكترونية في قسم المصادر والمآخذ:

لقب المؤلف، اسمه (تاريخ النشر). «عنوان الموضوع بين علامتي التنصيص». اسم وعنوان الالكترونية بخط مائل.

- يكتب أعلى الصفحة بريشة قياسها ١٠ BLotus (للنص الفارسي) و Manal Light (AH) (للنص العربي)

تدرج في الصفحات ذات العدد الزوجي مواصفات المجلة، وفي الصفحات ذات العدد الفردي يدرج عنوان المقالة.

٢- المسافات الفاصلة

يجب أن تكون المسافات الفاصلة علي الشكل التالي:

- يكتب العنوان دون أية المسافة الفاصلة من أعلى الصفحة.

- يكتب إسم المؤلف أو المؤلفين دون أية المسافة الفاصلة من عنوان المقالة وتكتب في السطر التالي سمات المؤلف أو المؤلفين.

- المسافة الفاصلة بين الملخص و بريد المؤلف الالكتروني ١,٥ سم. (سنتيمتر ونصف)

- تكون المسافة بين المفردات الرئيسة ونص الملخص ضعفي المسافة بين الأسطر (ينقر على زر enter نقرة إضافية)

- المسافة بين النص والعنوان الأصلي والفرعي الذي يليه ضعفا المسافة بين الأسطر (ينقر على زر enter نقرة إضافية)

- يكتب أول فقرة بعد كل عنوان على شاكلة النص ودون أي اتجاة نحو الداخل فيما تكتب سائر الفقرات متجهة نحو داخل الصفحة بمقدار ١ سم.

- كلمات الملخص، والكلمات الرئيسة، والعناوين الرئيسة والفرعية تكتب جميعها على شاكلة النص.

- يكتب نص الملخص من الجهة اليمنى بإضافة ١ سم بجهة الداخل.

٢- طول وعرض النص (الهوامش)

- يجب ان يكون عرض النص ١٢ سم، أي أن يكون الهامشان الأيمن والأيسر بمقدار ٤/٥ سم.

- يجب أن يكون طول النص مع رأس الصفحة ١٩ سم وبدونه ١٨ سم، أي أن يكون الهامشان الأعلى والأسفل بمقدار ٥ سم.

يجب أن تكون مسافة رأس الصفحة ونهاية الصفحة ٤/٦ سم.

إرشادات أساسية للباحثين والمؤلفين

١. يجب حذف الفراغ بين علامات الترقيم والكلمة السابقة. مثلاً إذا وضعنا النقطة آخر الجملة يجب التصاق النقطة بالكلمة السابقة. أما إذا فتحنا قوساً أو علامة تنصيص، فيجب التصاقهما بالكلمة التالية، وإذا سددناهما يجب التصاقهما بالكلمة السابقة.

ومن الأمثلة الصحيحة:

(هلال، ١٩٦٠: ٢٠): «هذا الموضوع يمكن أن...؛ جاء الحق وزهق الباطل (الإسراء: ٨١)

ومن الأمثلة غير الصحيحة:

(الفاخوري، ١٩٩٠: ص١٥)؛ و«هذه الظاهرة يمكن أن...

٢. يجب حذف الفراغ بين واوات العطف والكلمات التي تليها. مثال: قدم زيد وعلي وحضرا معا.

٣. لفصل الإحالات والمراجع ضمن النص يوضع علامة (:)، نحو: (فروخ، ١٩٨٦: ١٠؛ الفاخوري، ٢٠٠٠: ٤٠)

٤. ينبغي استخدام علامة التنصيص الفرنسية « » لنصوص يتم نقلها مباشرة؛ ولكن لعرض الأسامي، والمفردات، والعبارات الخاصة، يجب استخدام علامة التنصيص الإنجليزية، نحو: رواية "الشعاذ" لنجيب محفوظ؛ دراسة وتحليل.

٥. ثمة طريقتان لوضع النقطة في ختام العبارات المنقولة وهما: وضع النقطة بعد ختام الجملة مباشرة وقبل تسديد علامة التنصيص، ووضع النقطة بعد تسديد علامتي التنصيص؛ والنظام المتبع في هذه المجلة هو النظام الأول، نحو: ... حتى تمكنوا من احتواء النيران»

٦. ينبغي استخدام الحروف التي تدل على الأعوام، ميلادية كانت أم هجرية أم شمسية، نحو: ١٩٨٠م؛

١٣٧٧هـ؛ ١٤٢٣هـ

٧. يجب الاجتناب من الأعداد (خاصة الأعداد المتشعبة، مثل: ١-١ و ١-٢ و ٢-٢ و ٢-١) في تدوين الخطوط العريضة والعناوين الموجودة في صلب المقال، كما لا يجوز استخدام النقطتين بعد العناوين الموجودة في صلب المقال.

٨. لا حاجة إلى ترقيم المصادر والمراجع، وثبت المراجع يوضع في آخر البحث وفق الترتيب الهجائي لأسماء المؤلفين والباحثين. مثلاً إذا كان المصدر أو المرجع كتاباً، يذكر على النحو التالي في قائمة المصادر والمراجع:

الخطيب، حسام (١٩٩٩م). آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط ٢، دمشق: دار الفكر.

وإذا كان المصدر أو المرجع مقالة، تُذكر على الشكل الآتي:

عبود، عبده (١٩٩٩م). «الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة». عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، المجلد ٢٨،

صص ٢٦٥-٣٠٢.

وينبغي الإشارة إلى أن عنوان الكتاب أو المجلة بالحرف المائل.

الفهرس

- ٢٩٧ صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى للشعر
عبدالعلي آل بويه لنكرودي، حشمت اله زارعي كفايت
- ٣١٩ شعرية الانزياح في قصيدة الانتفاضة لسميح القاسم
إنسية خزعلي، مريم غلامي
- ٣٣٧ الخطابة المملوكية آلياتها ومضامينها (خطب ابن نباتة نموذجاً)
علي دودمان كوشكي، جهانگیر أميري، زهرا جليليان
- عنصر الزمن في قصص الأطفال لعبدالمجيد زراقط (عيدالنصر ١٩٩٠)، وعودة العصفير
(١٩٩٢)، وقرية العطايا (١٩٩٢)، والمرتبة الأولى (١٩٩٤) نموذجاً) ٣٥٩
رقيه رستم پور ملكي، زهرا عليزاده
- ٣٧٩ قصيدة الكأس والهموم لأبي نواس (دراسة أسلوبية لغوية، دلالية، فكرية)
علي باقر طاهري نيا، جواد محمد زاده، إبراهيم أحمددي
- ٤٠٧ دراسة ونقد لآراء قاسم أمين عن الحجاب في كتاب «تحرير المرأة»
صادق فتحي دهكردي، سعيده ولي نواز جهزداني
- ٤٣٣ بنية السرد الروائي وتقنياته في «الرسالة البغدادية»
فرامرز ميرزائي، مريم رحمتي تركاشوند
- ٤٥٧ دراسة سيميائية في «قصائد إلى يافا» لعبد الوهاب البياتي
سمانه نقوي، محسن سفي

صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى للشعر

عبدالعلي آل بويه لنگرودي^١، حشمت اله زارعي كفايت^٢

١. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوین

٢. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوین

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٧/٢٤؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

هذا المقال يحاول دراسة المواقف النقدية لمحمد غنيمي هلال وجابر عصفور حول صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى للشعر، معتمداً على المنهج الوصفي- التحليلي. واعتمدنا للحصول على النتيجة المنشودة على كتابي "النقد الأدبي الحديث" لمحمد غنيمي هلال و"مفهوم الشعر" لجابر عصفور، وكذا استقدينا من بعض الأبحاث والكتب القديمة والمعاصرة في نقد الشعر. تجدر الإشارة إلى أن محمد غنيمي هلال وجابر عصفور قد تناولوا كثيراً قضية الوزن والقافية من خلال الموسيقى الشعرية، وهما يعتقدان بأن الموسيقى يجب أن ترتبط بالعناصر الأخرى للشعر من مثل المعنى والعاطفة، فضلاً عن اعتقادهما بصلة الوزن والقافية بالمعنى، واللغة، والشعور. ومن الملاحظ أن المواقف النقدية التي تختص بغنيمي هلال هي أن هذا الناقد يعتقد بصلة الصوت بأساليب الكلام، وكذلك صلة الموسيقى الشعرية بالصورة، غير أن عصفور يهتم بصلة الوزن الشعري باللغة، والتجربة، واللفظ، كما يهتم بالائتلاف بين القافية والوزن، وفي هذا المنهج نراه يتأثر بحازم القرطاجني. والملاحظة الأخرى أن المواقف النقدية لجابر عصفور هي أكمل وأتم بالمقارنة مع المواقف النقدية لمحمد غنيمي هلال.

الكلمات الرئيسية

الموسيقى، الصلة، عناصر الشعر، غنيمي هلال، عصفور.

مقدمة

الموسيقى هي الركن الرئيسي لصياغة الشعر العربي، وهي سرّ من أسرارها، ولا يمكننا أن نتصور وجود شعر دون وجود موسيقى، والكلام الذي له طابعٌ موسيقيّ ينفذ إلى القلب أكثر من الكلام العادي، فلهذا إنّ النقاد قد اهتموا اهتماماً جيداً بهذا العنصر الرئيسي للشعر. هذه الظاهرة لها عناصر مختلفة في النقد القديم والجديد. والقدامى في دراستهم لهذا العنصر قد تناولوا كثيراً قضية الوزن الشعري والقافية لكنّ النقاد في عصرنا الحديث كثيراً ما يهتمون بالموسيقى الداخلية للشعر. وأمّا هناك فنقاد في العصر الحديث الذين يدرسون قضية الوزن والقافية في الشعر القديم وصلتهما بالأجزاء الأخرى للشعر، منهم محمد غنيمي هلال وجابر عصفور اللذان ظهرا بمصر، وتركوا المواقف النقدية الجديدة لتعرفهما عن أصول النقد في الغرب عن طريق إتصالهما بالنقاد الغربيين أو الترجمات وإلى ذلك. فلهذا وبسبب شهرتهما في دراسة قضايا الشعر القديم ولاسيما قضية الوزن والتقفية وعلاقتها بالعناصر الأخرى بين النقاد في عصرنا الحديث، نريد في هذه الدراسة أن ندرس موضوع صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى عند هذين الناقدين، ونبيّن مواقفهما النقدية المشتركة والمختلفة في إطار كتابي " النقد الأدبي الحديث " لغنيمي هلال و" مفهوم الشعر " لعصفور. ولهذا البحث أهمية وافرة إذ إنّ الكتاب قليلاً ما درسوا هذا الموضوع، ولاسيما من رؤية نقدية لغنيمي هلال وعصفور. فنحن نطرح في هذا البحث الأسئلة التالية وسنحاول أن نجيب عليها من خلال تحليل مواقف عصفور وغنيمي هلال النقدية: ما هي المواقف النقدية المشتركة والمختلفة لمحمد غنيمي هلال وجابر عصفور حول علاقة الموسيقى بالعناصر الأخرى للشعر؟ ما هو اختلاف وجهات نظرهما بالنسبة لوجهات نظر القدامى؟

وأما فرضيات البحث فهي: يبدو أن يعتقد الناقدان أنّ الموسيقى لها علاقة وطيدة بالعناصر الأخرى للشعر من مثل الشعور والمعنى. فضلاً عن ذلك يبدو أن يذهب هذان الناقدان إلى أنّ الوزن الشعري يمكن أن يرتبط بموضوع القصيدة كما ترتبط القافية بالمعنى. ولعلّ المواقف النقدية التي تختصّ بغنيمي هلال هي أنّ هذا الناقد يعتقد بصلة الصوت بأساليب الكلام من مثل الإستفهام والتعجب والنداء والإثبات والنفي والأمر والنهي والاستجابة والدعاء، وكذلك صلة الموسيقى الشعرية بالتصوير، وصلة الصوت بالكلمة لكنّ جابر عصفور يبدو أن يهتمّ بصلة الوزن الشعري باللغة، والتجربة، واللفظ، وكذلك يعتقد

بإتلاف القافية والوزن، وفي هذا المنهج يتأثر بحازم القرطاجني. ويبدو أن هذين الناقلين لم يشيرا كالقدامى إلى صلة الموسيقى أو الوزن الشعري أو القافية بالعناصر الأخرى للشعر بصورة موجزة وجزئية، بل بينا هذه القضية باستطراد مع ذكر أدلة واضحة، وطبقاً هذه القضية على النماذج الشعرية.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنه لم يوجد حتى الآن - فيما نعلم - دراسة تناولت هذا الموضوع لكنّ هناك العديد من الدراسات التي تناولت ظاهرة الموسيقى في الشعر، منها: دراسة "موسيقى الشعر" لإبراهيم أنيس التي تدرس الموسيقى في الشعر، وتتناول البحور، والقوافي، والقضايا المرتبطة بها. هذا الكتاب ذو قيمة حيث ينظر إلى الموسيقى الشعرية نظرة جديدة لكنّه قليلاً ما يبحث عن علاقة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى. ثمّة دراسة أخرى بعنوان "موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه" لعبد الرضا علي حيث يدرس الكتاب قضية الموسيقى في شعر الشطرين والشعر الحرّ، ونحن لا نستطيع مشاهدة شيء جديد في هذا الكتاب لأنّه يدرس البحور الشعرية لشعر الشطرين والشعر الحرّ لاغير. وغير ذلك من هذه الدراسات. والملاحظة الأخرى أن جابر عصفور لم تكتب عن آرائه النقدية رسالة لكن كُتبت حول محمد غنيمي هلال بحوث لم ترتبط بموضوع هذا المقال، منها مقال "محمد غنيمي هلال ومكانته في الأدب المقارن العربي"، الذي كتّب خليل برويني ونعيمة براندوجي بجامعة "تربية المدرّس"، ونُشر في مجلة "بحوث اللغة والأدب المقارن"، العدد ٤، عام ١٣٨٩ ش. واستنتج الكاتبان أن غنيمي هلال قد أسّس أصول الأدب المقارن في العربية، وتناول القواعد النظرية والتطبيقية لهذا الفرع. ومن الملاحظ أن قيمة هذا المقال تطرح في مجال الأدب المقارن، والباحثان لم يتكلّموا فيه عن مواقف غنيمي هلال النقدية في الموسيقى الشعرية. وكذلك كتّب مقال بعنوان "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية لمحمد غنيمي هلال" من هادي نظري منظم وريحانة منصور، تمّ نشره سنة ١٣٩٠ ش في مجلة "إضاءات نقدية"، وهي صادرة عن لجنة تقييم المنشورات العلمية بجامعة آزاد الإسلامية في كرج. ومن الملاحظ أن الكاتبين قد قاما في هذا البحث بدراسة كتاب غنيمي هلال الذي يختصّ بموضوع مجنون وليلي، وعنوانه "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية". والكاتبان قد استنتجا أن غنيمي هلال قد اختار موضوعاً من العلاقات الأدبية بين الأدبين العربي والفارسي، ونجح بالفعل في إنجازه، غير أن ما ألفه غنيمي هلال في هذا المجال محكومٌ بفهمه الضيق للأدب المقارن. ونحن لا نقبل هذه الفكرة للكاتبين لأنّ غنيمي هلال هو الذي

تناول الأدب المقارن في كتبه أفضل من أي كاتبٍ. وما من شك أن هذا البحث لم يتحدث عن مواقف غنيمي هلال النقدية أيضاً بل تطرّق إلى دراسة مواقفه في الأدب المقارن. وكذلك كتب صبري حافظ مقالاً بعنوان "محمد غنيمي هلال"، وقد تمّ نشره سنة ١٩٦٨م في مجلة "المجلة" بمصر. والواقع أن الكاتب بعد دراسة حياة غنيمي هلال قد ذهب إلى أن هذا الناقد قد استطاع أن يضيء جوانب الأدب المقارن وأن يقدم في ساحته العديد من الدراسات التطبيقية الجيدة. ومن الملاحظ أن لهذا المقال أهمية وافرة؛ لأنه قد عرف مكانة غنيمي هلال في الأدب المقارن. وغير ذلك من هذه الدراسات. فلهذا وعلى الرغم من تعدد الدراسات عن موسيقى الشعر وعن مكانة غنيمي هلال في الأدب المقارن، لا توجد دراسة تتناول صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر المختلفة للشعر من منظور غنيمي هلال وعصفور، فلهذا نرجو أن يكون هذا البحث مفيداً لرواد الأدب، ومقدمة للدراسات في هذا المجال.

صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى عند القدامى والمعاصرين

فالموسيقى في الشعر ذات أهمية وافرة بحيث « تعطي الأثر الأدبي والشعر جمالاً خاصاً في الأصوات والحروف والنص حيث يستطيع أن يجبر ضعف الشعر ونقص عناصره الأخرى» (سليمي وأحمدي، ٢٠١٠: ٦٦). وإنّ القداماء قد تناولوها في نشاطاتهم النقدية، غير أنّهم قد تحدّثوا كثيراً ما عن قضية الوزن والقافية دون أن يربطوا بينهما، وبين العناصر الأخرى للشعر. وعلى سبيل المثال، يؤكّد قدامة بن جعفر على الوزن والقافية في تعريف الشعر، ويعتقد «بأنّه كلامٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى» (قدامة، د.ت: ٦٤). وكذلك يرى الخطيب التبريزي أنّ «العروض ميزان الشعر، بها يُعرف صحيحه من مكسوره» (الخطيب التبريزي، ١٩٨٦: ٢٩). ومع كلّ هذا، فيمكن لنا مشاهدة بعض الآراء النقدية حول علاقة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى في نشاطات القدامى. وعلى سبيل المثال، تتهم هذه الصلة من كلام ابن طباطبا العلوي الذي يقول: «فأدر القوافي على جميع الحروف واختر من بينها أعذبها وأشكلها الذي تروم بناء الشعر عليه» (ابن طباطبا، ٢٠٠٥: ١٣٣). وكذلك قد حذا أبو هلال العسكري حذو الجاحظ في مواقفه النقدية، (طاهري نيا وزملاء، ١٤٣٨: ٦٧٨) وأكّد على صلة المعنى بالوزن، فقال: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكر وأحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها وقافية تحتلها» (العسكري، ١٩٥٢: ١٣٩). وأمّا التّصوّر الذي قدّمه حازم القرطاجني حول هذه القضية فهو أنضج تصوّر

نقدي يمكن أن نجده في التراث، حيث يشير إلى صلة الوزن بالموضوع بعد تبين ميزات الأوزان الشعرية، ويقول: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوةً، وتجد للبسيط سبابة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالثناء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر» (القرطاجي، ١٩٨٦: ٢٦٩). ونظراً للعبارات السابقة، يمكن القول بأنّ النقد القديم كثيراً ما ينظر إلى الأوزان والقوافي مع الإشارة القليلة إلى علاقتها بالعناصر الأخرى. ويؤيد هذه الفكرة علي يونس بحيث يرى أنّ معظم الدراسات تدلّ على أنّ بحوث القدماء ترتبط بالأوزان التي أبدعها الخليل دون ارتباطها بعناصر أخرى. يقول: «تكاد الدراسات القديمة في موسيقى الشعر العربي تنحصر في داخل الحدود التي رسمها الخليل وقد خالفه الأخفش وآخرون مخالفات يسيرة وخالفه الجواهري وحازم مخالفات كبيرة ولكن يطلّ قدامى العروضيين ودارسي الموسيقى الشعرية - مع هذا وذاك - أتباعاً للخليل ساروا على الطريق التي رسمه بل إنّ من أعمال العروضيين التي ظهرت في عصرنا مازالت تتحوا هذا النحو» (يونس، ١٩٩٣: ٥).

وأما النقد الجديد فيهتم بموسيقى الشعر كثيراً بحيث يقول بعض الباحثين: «الشعر تجلّي الموسيقى في اللغة» (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٢٨٩). وكذلك يرى السّحرتي أنّ الشعر إن لم يهزّ ويثر بموسيقاه، يفقد أهمّ عناصره ولا يعدّ شعراً بل قد يعدّ نظماً أو نثراً موزوناً. (السّحرتي، ١٩٨٤: ٥٥) ومن النّقاد من يعدّ الوزن والقافية من عناصر القصيدة وهو عبد المنعم خفاجي. (خفاجي، ١٩٩٥: ٢٣) ومن المؤكّد أنّ المعاصرين لم ينفصلوا عن علاقة الأوزان والقوافي بالعناصر الأخرى فلدا نراهم يبيّنونها تبييناً بارزاً، وينظرون إلى الشعر كأنّه بنية ايقاعية خاصّة ترتبط بحالة شعورية معيّنة للشاعر، كما يقول عزّ الدين اسماعيل: «إنّ موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض: أنّ القصيدة بنية ايقاعية خاصّة، ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسّقة تنسيقاً خاصاً بها» (إسماعيل، ٢٠٠٧: ٦٥). وبرأينا أنّ جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجماليّة يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربّما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة موسيقية. وعندنا فرق كبير بين الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم والشعر الحديث لأنّ الشعر الحديث تمثّل بنية أو صورة موسيقية ولكنّ الشعر القديم كان وحدة موسيقية متكرّرة. والموسيقى

الشعرية ليست ذلك المقياس المعروف عند القدماء بل نقصد بها إدراك الصلة بين الوزن والعناصر الأخرى للشعر من مثل اللغة والعاطفة والمعنى، إضافة إلى ادراك العلاقة بين القافية والمعنى.

مفهوم الموسيقى الشعرية عند محمد غنيمي هلال وجابر عصفور

ومن المؤكد أنّ الموسيقى من أبرز عناصر الشعر، ولها أهمية وافرة عند النقاد المعاصرين، منهم غنيمي هلال وعصفور. فلهذا تعتبر هذه الظاهرة من إحدى المباحث النقدية المشتركة عندهما، غير أنّ تعريف غنيمي هلال لهذه الظاهرة مباشر دون جابر عصفور. يقول غنيمي هلال: «فالموسيقى جوهرُ الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه والموسيقى تنبعث من وحدة الدوافع في الجملة على حسب الشعور الذي يعبر عنه» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٧٢). وذلك يعني أنّ الموسيقى من أهم أركان الشعر، وهي تنبعث من وحدة الدوافع، ولها علاقة بالشعور. ونحن لا نرفض فكرة غنيمي هلال إذ إنّ الشعر لو اتّسم بالموسيقى ذات الرنية، أثر على المتلقي أيّما تأثير. ومن الملاحظ أنّ غنيمي هلال يؤكد على الإيحاء في الموسيقى، ويرى أنّ حضورها في صياغة الشعر تقوّي المعنى، وتتنوّع من وزن إلى وزن آخر. يقول: «الموسيقى تعبيرية ايحائية تضيف على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى وتتنوّع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنفحات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٧٢). ونحن نقبل كلام غنيمي هلال، ونذهب إلى أنّ الموسيقى تتغير في الشعر حسب تغيير الألفاظ والمعاني وعواطف الشاعر، فإنّ هذا التغيير يحدث التنوّع في صياغة الشعر فلهذا يستحسنه القاري. وجليّ أنّ غنيمي هلال يتناول في عمله النقدي قضية الإيقاع، والوزن الشعري وصلته بالمعنى، والقافية وعلاقتها بالمعنى والتجديد في الموسيقى الشعرية من خلال التحدّث عن شعر الموشح والشعر المرسل والشعر المنثور. ومن المؤكد أنّ غنيمي هلال لم يغفل عن الموسيقى الداخلية للشعر أيضاً، وطرح لنا التقسيم الإيقاعي في الشعر. فهذا الناقد يذهب إلى أنّ التقسيم الإيقاعي يثرى الموسيقى الشعرية، ويعتقد أنّ « هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كلّ التمام كهذا الشعر من الخنساء» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٧٢):

حامي الحقيقة، محمود الخليفة مهـ	سدي الطريقة، نفاع وضراً
حمال الوية هبّاط أودية	شهاد أندية للجيش جرّار

وأما جابر عصفور فيؤكد في عمله النقدي على تألف الكلمات وتناسب الأصوات ولاسيما قضية الوزن والقافية، ويُفهم مفهوم الموسيقى الشعرية من خلال تعريفه للشعر حيث يقول: « يتألف الشعر من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، ممّا يصنع للشعر وزنه أو إيقاعه الخاصين. هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمنياً يشكل صورة الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر ويعدّ من جملّ جوهرة» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٩٥). والملاحظة الأخرى أنّ جابر عصفور لم يتناول الموسيقى الداخلية في عمله الأدبي كثيراً، بل عُنِيَ بالموسيقى الخارجية، وتأثّر في هذا المجال بحازم القرطاجني، وعلى سبيل المثال يؤيد كلامه فيقول: «يمكن أن نقول مع حازم إنّ تقديم مفهوم للوزن الشعري هو أمرٌ متوقّفٌ على جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلي بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٩٦). ونحن نشير إلى أنّ تأييد كلام حازم القرطاجني بيد عصفور مرتبطٌ بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزمن والتناسب في السمع.

فخلاصة القول أنّ الموسيقى - عند غنيمي هلال - جوهر الشعر، ولها صلة بالمعنى والعاطفة. والأمر الآخر أنّه - خلاف عصفور - لم يغفل عن الموسيقى الداخلية للشعر في جانب الموسيقى الخارجية، بحيث طرح لنا التقسيم الإيقاعي في الشعر. وأما عصفور فتناول في عمله النقدي الموسيقى الخارجية للشعر، وعُنِيَ بتألف الكلمات وتناسب الأصوات في جانب الاهتمام بقضية الوزن والقافية، وتأثّر في هذا المجال بأفكار حازم القرطاجني.

صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى عند محمد غنيمي هلال وجابر عصفور

صلة الموسيقى الشعرية بالشعور

فالعاطفة والشعور من أهمّ أدوات الأدب، وإذا كانت إثارتهما أهمّ غرض للشاعر أو الكاتب، كان لنا من هذا شعراً أو أدب كفنّ من الفنون الجميلة. (أمين، ١٩١٣، ج ١: ٢٥) ومن الملاحظ أنّ الشعر إذا مزجت وارتبطت العاطفة فيه بالموسيقى الشعرية، يؤثر كثيراً في نفس القارئ، (الشاب، ١٩٩٤: ١٨٦) فلهذا إنّ علاقة الموسيقى الشعرية بالشعور والإحساس هي مبحث نقدي لم يغفل عنها غنيمي هلال وعصفور. فغنيمي هلال لا يعتقد بانفصال الموسيقى الشعرية عن الشعور والإحساس بل يعتبر الموسيقى الشعرية جوهر الشعر، مشيراً إلى علاقتها بالشعور فيقول: «الموسيقى تنبعث من وحدة الدوافع في الجملة على حسب الشعور الذي يعبر عنه،

وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلّها» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٧٢). فجابر عصفور في هذه القضية يفكر كغنيمي هلال ويؤكد على تطابق الشعور مع الموسيقى الشعرية، مشيراً إلى تناسب الأصوات وحالات النفس، حيثما يقول: «وما دامت الموسيقى باعتبارها أصواتاً تشاكل بكيفيات تناسبها حالات النفس، فمن المنطقي أن تشاكل الأوزان حالات النفس المتعددة هي الأخرى، فكلتا هما - الموسيقى والأوزان - تقوم على التأليف بين الأصوات ومحاكاة الحالات المتعددة للنفس في آن» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٦). فيمكن لنا أن نستشهد بالشعر التالي لبدر شاكر السيّاب في مجال علاقة الموسيقى الشعرية بالشعور وعاطفة الشاعر حيث كرّر حرف " الهمزة " سبع مرّات للدلالة على عاطفة الحزن في نفسه:

أهكذا السّئون تذهب/ أهكذا الحيّة تنضب/ أحس أنني أدوب أنعب/ أموت
كالشّجر (السيّاب، ٢٠٠٥م، ج ٢: ٩٨)

ونظراً للشعر السابق، يمكن القول بأنّ السيّاب لم يغفل عن صلة الموسيقى الداخلية للشعر (التكرار) بعاطفته، ولهذا كرّر حرف "أ" سبع مرّات ليعبر عن عاطفة حزينة غلبت على نفسها؛ لأنّه لا يرضى عن الأحوال السياسية والاجتماعية للمجتمع العراقي.

وبرأينا أنّ كلّ حالة نفسية تتطلب ايقاعاً معيناً ونوعاً خاصاً من الموسيقى كما يقول ابراهيم أنيس: «ولا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتفة مرتفعة وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة» (أنيس، ١٩٥٢: ١٧٣). إبراهيم أنيس يبدي في هذا المجال آراء قيمة فيقول: «على أنّنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرّر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثّر بالإنفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. أمّا في الحماسة والفخر فقد ثور النفس الأدبية لكرامتها ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ثم لا يكاد الشاعر ينظم في هذا إلّا عدداً قليلاً من الأبيات» (أنيس، ١٩٥٢: ١٧٥-١٧٦). وفضلاً عن تلك المواقف، يرى بعض النقاد أيضاً أنّ هناك تلاؤم بين الأحوال النفسية والذاتية للإنسان وإحدى الأوزان الشعرية بحيث بعض هذه الأوزان مرتبط بحالات سرور النفس وبعضها مرتبط بحالات حزنها. (رجائي، ١٣٨١: ٦٥) وبتعبير آخر، يمكن القول بأنّ هناك صلة وثيقة بين روح الإنسان والموسيقى الشعرية. (رجائي، ١٣٧٨: ٢٠٧)

صلة الموسيقى الشعرية بالمعنى

والواقع أنّ حضور الموسيقى في الشعر تجذب قلوبنا لأن نسمع معاني الشعر بدقة وافرة، فلذا يمكن القول بأنّ هناك صلةً بين الموسيقى الشعرية والمعنى. يقول عبد العزيز عتيق في هذا الصدد: «فالموسيقى تتصل بمعاني الشعر إلى قلوبنا بمجرد سماعه، وكلّ هذا يثير منّا الرغبة في قراءته وإنشاده» (عتيق، ١٩٧٢: ١٧١). ومن المؤكّد أنّ غنيمي هلال وعصفور لم يغفلا عن هذه القضية، وقدّما مواقف هامّة في نشاطاتهما النقدية. وممّا لا شكّ فيه أنّ غنيمي هلال في موافقه النقدية يهتمّ بضرورة ارتباط أجزاء الشعر بعضها ببعض، وفي هذا المجال لا يغفل عن ارتباط الموسيقى الشعرية بالمعنى، بحيث يرى أنّ «الموسيقى في البيت ليست إلّا تابعة للمعنى» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٣). ويفهم من كلامه أنّ الموسيقى تتغيّر حسب تغيير المعنى والفكر. ونحن نذهب إلى أنّ الموسيقى في الشعر تستطيع أن تفخّم المعنى، وبالتالي ينتقل المعنى إلى ذهن المتلقّي على الفور، ويؤثّر في نفسه، ويبقى في خاطره مدة طويلة. (الفرطاجني، ١٩٨٦: ١١) وهذه القضية ذو أهمية لأنّ من أهمّ الأسباب في بلوغ الأدب ما يستطيع من التأثير في النفوس. (طبانة، ١٩٨٦: ٢٣٩) ويمكن لنا في صلة الموسيقى الشعرية بالمعنى أن نستشهد بشعر "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب حيث كرّر كلمة "مطر"، ٣٥ مرّة لأنّه أراد أن يفخّم معنى الثورة، وكذلك كرّر كلمة "حجار" أربع مرّات لتبيين المساواة في المجتمع. ينشد:

وإمّا هرزت الغُصون/ فما يَسَاقط غير الردى حجار/ حجار وما من ثمر/
وحثّى العيون/ حجار، وحثّى الهواء الرطب/ حجار ندائي وصخر فمي/ ورجلاي
ريحٌ تجوبُ في البلاد (السياب، ٢٠٠٥: ج٢/ ١٥٠)

فغنيمي هلال يقبل كلام "أوستن وارن ورينيه ولك"، ويقول مشيراً إلى ارتباط الموسيقى بالمعنى في الشعر: «موسيقى الشعر لا تنفكّ عن معناه وبإختلاف المعنى تتنوّع موسيقى الإنشاد مع اتّحاد الوزن والإيقاع» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٧). وفضلاً عن تلك الجملة، يقول: «فلا وجود لمقطع صوتي أو تفعيلة مستقلة بل وجودها رهينٌ بالبيت في معناه وموقعه من إخوانه» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٧). فالناقد نفسه يواصل كلمته، ويقول: "والمعنى يتغيّر من بيت إلى بيت على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها ولا يتلاءم مع هذا التغيّر أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٣). فعصفور يفكّر مثل غنيمي هلال، ويتأثّر

بحازم القرطاجني، ويربط الموسيقى الشعرية ولاسيما الوزن الشعري بالمعنى أيضاً، غير أن آرائه النقدية في هذا المجال أكمل وأكثر تفصيلاً من آراء غنيمي هلال. فهو يعتقد أن «قضية الوزن - في حقيقة الأمر - ليست منفصلة عن المعنى بل الوزن باعتباره طرفاً في علاقات متعددة ولا يمكن فهمه مستقلاً عنها داخل سياق أي قصيدة» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٧). ويقول أيضاً: «الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيداً عن التجربة. ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى، مجرد عناصر صوتيه مجردة بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٣). عند هذا الناقد، أن «حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٢). فهو يبين في موضع آخر أن «الوزن الشعري وإن كان نابعاً من استقلال الإمكانات الصوتية للغة إلا أنه حركة غير متزامنة مع المعنى بل هو حركة لاحقة. المعنى يترتب في النفس أولاً ثم يترتب الوزن الذي يمكن أن يحتويه ثانياً وبذلك تكون إزاء حركة للوزن. الحركة الأولى هي تفكير في المحتوى من حيث الغرض والحركة الثانية تفكير في الأداة لا ينفصل عن الغرض وإن انفصل عن المحتوى، ولذلك لا يستمد المعنى فاعلية - في جانب منها - من الإمكانات الصوتية للغة بل تعدل اللغة نفسها لتحتوي المعنى المحدد سلفاً» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٠٤-٣٠٥). فهذا الناقد يربط الوزن الشعري بالمعنى، مشيراً إلى أهمية المعنى أكثر من الوزن حيثما يقول: «ولاشك أن بنية الدلالة التي تشكل الشعر أو يشكلها الشعر، على السواء، تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً في علاقات التركيب والدلالة مما يبعد بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، قد يلتقي كلا الإيقاعين حول أساس أو أكثر، ولكنهما يختلفان في درجة التجريد ونظام الدلالة» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٣).

صلة الوزن الشعري بموضوع القصيدة

فارتباط البحر بموضوع القصيدة هو من المباحث النقدية الأخرى التي تناوله محمد غنيمي هلال وجابر عصفور. فغنيمي هلال يدرس في دراسته للموسيقى الشعرية هذه القضية، لكنه لا يلج على ارتباط الوزن بالموضوع كثيراً لأن هناك بحوراً كثيرة قد أنشئت في موضوعات مختلفة. يقول: «والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتفازلون في كل بحور الشعر. وتكاد تتفق الملاحظات في موضوعها، وقد نُظِمَت من الطويل والبسيط

والخفيف والوافر والكامل. ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف. والأمر بعد ذلك للشاعر» (غنيمة هلال، ١٩٨٧: ٤٦٨). ويُفهم من كلام غنيمة هلال أنه لم يختصّ بحراً خاصاً لموضوع دون تأكيد فقال: «فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لإتساع مقاطعه وكلماته لإناته وشكواه، محباً كان أم راثياً أو للملائمة موسيقاه لأغراضه الجديدة الرزينة من فخرٍ وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليها. ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هو الطويل والبسيط والوافر» (غنيمة هلال، ١٩٨٧: ٤٦٨). وكذلك يشير في موضع آخر إلى أن ارتباط البحر بموضوع القصيدة ليست فيه قاعدة بل هو تقريرٌ مجملٌ. وبرأيه أن كلَّ بحرٍ قالبٌ عامٌ يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد، بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابعٍ خاص. (غنيمة هلال، ١٩٨٧: ٤٦٨) فموقف غنيمة هلال يصحّ، وإنّ موضوع الحماسة يتناسب مع البحر الطويل تقريباً. فعلى هذا الأساس يمكن لنا أن نستشهد بهذا الشعر لأبي القاسم الشابي حيث اهتم بالمؤاماة بين الوزن والموضوع، وأدخل حديث الحب في بحر الخفيف فأنشد:

أَيُّهَا الْحُبُّ أَنْتَ سِرُّ بِلَاثِي وَهُمُومِي وَرُوعَتِي وَعَنَائِي
وَنُحُولِي وَأَدْمُعِي وَعَذَابِي وَسَقَامِي وَلَوْعَتِي وَشَقَائِي

(الشابي، ١٩٩٤: ٣١)

فعصفور يتلاقى مع غنيمة هلال في هذه القضية، ويتأثر بالفلاسفة وحازم القرطاجني. هو يربط بين الوزن وأغراض الشعر، فيقول: «لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. وما دامت صفات الأوزان المستقلة تشاكل في تعددها أغراض الشعر، فمن الطبيعي أن يعبر عن كلّ غرضٍ منها بالوزن الذي يشاكله أو يحاكي كلّ غرضٍ منها بما هو أقدر على تخيله من الأوزان، فبمثل هذه المحاكاة تلتقي الصفات الذاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر فتدعمها وتؤكدّها» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٤-٣٢٥). فيُشبهه رأى جابر عصفور رأى أمين واصف حيث يعتقد أن «هذه الأغراض المتباينة تطلب تنوع الأعاريز والقوافي بما يتطابق مع ذوق الصناعة الموسيقية» (واصف، ١٣٣٨: ٦٨٧). ومن الملاحظ أن حازم القرطاجني يفكر هكذا، ويرى أن بحر الطويل من الأعاريز الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجدّ كالفرح ومن شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلاً. (القرطاجني، ١٩٨٦: ٢٠٥) وممّا يجدر بالذكر أن عصفور

لا يتحدث كغنيمي هلال عن صلة الوزن بالغرض الخاص بجدية ومطلق كامل بل يدلي رأيه بصورة نسبية فيقول: «وما يفترض في بحر الطويل والبسيط من رصانة أو جدّ ينتقي مع الإختيار العملي للقصيدة نفسها، فضلاً عن أنّه فرض لا يرقى إلى مرتبة الصّحة إلا بالإحصاء الكميّ والكيفي للشعر العربي كلّ» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٣٥). فهو يكمل كلامه في موضع آخر فيقول: «ولو كان الوزن بذاته مناسباً للغرض بعينه حقّاً، لنوّع المروّ القيس أوزانه داخل القصيدة الواحدة كي يحقق المشكلة مع تعدّد الأغراض» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٣٦). هذا الناقد حينما يدرس المواقف النقدية لحازم القرطاجني، يجعل الخصائص الخاصة للوزن الشعري، ويعتبر هذه الخصائص مدخلاً لتحديد كيفية مناسبة الوزن للغرض الشعري ثمّ يأتي بعله فيقول: «وذلك أمرٌ ممكنٌ إذا طبّقنا أصول علم الموسيقى على الأوزان» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٠٦). فهو لم يتحدث عن هذه القضية كغنيمي هلال بإيجاز بل يوضّح كثيراً، ويعتقد أنّ «الصلة بين علاقة الموسيقى والإنفعالات وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض صلةٌ يعمّقها التشابه بين الألحان والأوزان من حيث اعتمادها على أساس واحد، هو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمني» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٢٥). فهو يقول في موضع آخر: «هذه الفرضية على صلة الوزن بالإنفعال ومشاكلته للغرض لا تبعد بنا كثيراً عن مجال الموسيقى بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها تردنا إلى ما قاله الفلاسفة عن قدرة الألحان المجردة على إثارة انفعالات بعينها عند المستمع. إنّ كيفيات تألف اللحن تعتمد - فيما يقال - على طريق الانتقال بالنغم من الحدة إلى الثقل أم من بعد إلى آخر بينهما نسبة. وبمثل هذا الانتقال يمكن للموسيقى على المستوى التعبيري أن تحاكي الحالات المتعددة للنفس وتخيّل الإنفعالات المتعددة التي يمكن أن تتخلق داخل النفس الإنسانية. وقدرة الموسيقى على المحاكاة قرينة القدرة على التأثير. وما دام لكلّ انفعال أنغامٌ تدلّ عليه وتحاكية فإنّ التوسّل بهذه الأنغام يخيّل للسامع الإنفعال المرتبط بها ويثيره في نفسه وبالتالي يعدل أو يغير في الحالة النفسية لهذا السامع» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٢٥).

صلة القافية بالمعنى

والقافية سمّيت بهذا الاسم لأنّها تفقواثر كلّ بيت، (ابن رشيق، ١٩٨١: ١٥٤) ولها أهمية بارزة عند النقاد بحيث يؤكّدون على دورها في تأدية الفكرة، بجانب دورها في تحقيق وحدة النغم للقصيدة. (أبو كريشة، ١٩٩٦: ٤٠٣) ومن المؤكّد أنّ غنيمي هلال وعصفور من أشهر النقاد الذين يتناولون هذه الظاهرة وأهميّتها وفائدتها. فغنيمي هلال يشير إلى قيمة القافية من

حيث الموسيقى، ويعتقد أن تكرار القافية يزيد في وحدة النغم. فهو يقول: «والقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٩). وكذلك يقول: «ولا ينبغي أن يؤتي بالقافية لتتمة البيت بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ولا يمكن الإستغناء عنها فيه وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها. وإذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر تبينها قوةً وضعفاً حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٩). فجابر عصفور لا ينكر أهمية القافية ودورها في إيجاد الموسيقى الخارجية للشعر أيضاً، ويعتقد «أنّ القافية مركز ثقل ومهمّ في البيت، فهي حواضر الشعر ومواقفه، إن صحّت، استقام الوزن وحسّنت مواقفه ونهاياته» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٩).

وللقافية صلة بالمعنى وائتلاف معه و«هو أن تكون القافية متعلّقة بمعنى البيت» (بولعراوي، ٢٠٠٩: ٢٦٥). وهذه القضية إحدى القضايا النقدية التي تطرّق إليها غنيمي هلال أكثر من عصفور، وهي معروفة عند النقاد القدامى. فغنيمي هلال قد ذهب في هذه القضية إلى أنّ كلمات القافية في الشعر الجيد ذات معانٍ متّصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوبٌ من أجل القافية بل تكون هي المطلوبة من أجله. (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٩) فهو لم يتحدث عن ارتباط كلمات القافية بالموضوع فحسب بل تكلم عن علاقة حروف القوافي بموضوع الشعر دون تأكيد حتمي فقال: «وليس من قاعدة تربط حروف القوافي بموضوع الشعر، والأمر في أنّ حرف القاف قد تجود في الشدّة والحرب، وحرف الدال في الفخر والحماسة، وحرف الميم واللام في الوصف والخبر، وحرف الباء والراء في الغزل والنسيب لكنّه يعتبر هذه العلاقات قولاً اجمالياً من باب التغليب وتأتي بدليل قائلًا: لأنّ هذه الأحرف تختلف في موسيقاها تبعاً لحركتها، وللحروف والحركات قبلها» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٧٠). فكَذلك يرى أحمد الشايب أنّ «هناك حروفٌ تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيدة النغم سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والغين فإنّها غريبة ثقيلة الكلمات فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلّا سقيم الذوق أو متصنّع» (الشايب، ١٩٩٤: ٢٢٥-٢٢٦). وفي هذه القضية، يمكن لنا أن نستشهد بقصيدة «أيّها الحبّ لأبي القاسم الشابي حيث اهتمّ برعاية المؤاماة بين القافية والمعنى، وجعل حرف الروي في موضوع الحبّ راءً لما فيه من الهدوء:

أَيُّهَا الْحُبُّ أَنْتَ سِرٌّ بَلَائِي وَهُمْ مِوِي وَرَوْعَتِي وَعَنَائِي

(الشابي، ١٩٩٤: ٣١)

وكذلك عصفور قد تحدّث عن هذه القضية، واتفق مع غنيمي هلال في ضرورة ارتباط القافية بالمعنى. يقول: «ومن البدهي أن لا يخرج مفهوم القافية عن هذا السياق فترتبط القافية بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٩). هذا الناقد الشهير يؤكّد في موضع آخر على هذه العلاقة فيقول: « وسواءً بنى الشاعر أوّل البيت على القافية أو العكس، فمن المهمّ أن يكون للقافية دورها في تأكيد المعنى باعتبارها النهاية البارزة للوزن في البيت» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٩).

صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى للشعر عند غنيمي هلال دون جابر عصفور

صلة بالصوت بأساليب الكلام

ومن الملاحظ أنّ الصوت ليس منفصلاً عن أساليب الكلام، وبتغيّر أسلوب الكلام يتغيّر صوته. وهذه القضية من المباحث النقدية الجديدة التي أشار إليها غنيمي هلال في خلال دراسته للموسيقى الشعرية. فهو يقول: «يظهر تنوع الصوت على حسب الاستفهام والتعجب والنداء والإنابات والنفي والأمر والنهي والاستجابة والدعاء وما عليها» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٦-٤٦٧). وجليّ أنّ ذلك الناقد يأتي بدليل يقنّنا فيقول: «ذلك أنّ موسيقى الشعر لا تنفكّ عن معناه، وبإختلاف المعنى تتنوّع موسيقى الإنشاد» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٧). وذلك يعني أنّ الموسيقى تتغيّر في أبيات القصيدة على حسب المعنى وموضوعاتها كالغزل والوصف وما إلى ذلك. وفضلاً عنه، إنّ غنيمي هلال لم يغفل عن صلة الصوت بالكلمة من خلال دراسته للموسيقى الشعرية، فلذا نراه يوضّح أنّ الصوت ناتجٌ عن الكلمة فيقول: «يظهر تنوع الصوت على حسب موقع الكلمة، ثمّ على حسب الاستفهام والتعجب والنداء، والإنابات والنفي، والأمر والنهي، والاستجابة والدعاء وما إليها» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٤٦٦). ويفهم من كلامه أنّ الصوت في الجملة قد تتنوّع وتغيّر على حسب موقع الكلمة في الجملة. وذلك من مثل قصيدة أحمد شوقي في «غاب بولونيا» التي تنوّعت موسيقى الكلمات فيها؛ لأنّ الشاعر قد استخدم تلك الكلمات من مثل «لي، وبّي» أو مثل «عُهود، يَعود، وبعيد، ويزيد» في آخر الكلام وفي موقعٍ مناسبٍ، كما استخدم كلمات «زمن، ودمم، وحلمٌ ووَجْدٌ» بشكلٍ منوّنٍ في بداية الكلام، فضلاً عن تكرار «يا غاب بولون»، وقام بإثراء موسيقاه الشعرية:

يَا غَاب بولون، ولي دمّم عليك، ولي عهود
زَمَنْ تَقْضِي لِلْهَوَى وَلَنَا بظالك، هل يعُود؟
حِلْمٌ أريدُ رجوعه وَرَجُوعُ أحلامي بعيْد
يَا غَاب بولون، وبى وَجَدُ مع الذكرى يَزِيدُ

(شوقي، ١٩٨٨: ٢٣٤)

صلة الموسيقى الشعرية بالتصوير

ويعتبر ارتباط الموسيقى بالتصوير الشعري من القضايا التي تناولها غنيمي هلال خلاف عصفور. فغنيمي هلال يعتقد أنّ «العنصر الموسيقى في التعبير يُضيف إلى الإيحاء، ويقوّي من شأن التصوير» (غنيمي هلال، ١٩٨٧: ٢٧٦). ونحن نستطيع أن نستنتج من كلامه أنّ استخدام الموسيقى في الشعر فضلاً عن تقوية الإيحاء يسبّب أنّ القارى يتلقّى التصوير بسهولة، وبالتالي يبقى التصوير في ذهن المتلقّي وخاطره مدّة مديدة. فبرأينا أنّ الموسيقى الشعرية لابدّ أن توافق مع العناصر الأخرى للشعر فضلاً عن توافقتها مع الصّورة حتّى تبدأ وتتقدّم القصيدة نمواً عضوياً على نسقٍ منظم بحيث تثير عواطف القارى ومشاعره. إنّ شوقي ضيف قال في هذا المجال: «ومهما يكن فالموسيقى عنصر أساسي في القصيدة أو في التجربة الشعرية، وليست هي التي تثير فينا كلّ تأثيرها، إنّما تثيره معها العناصر السابقة من الأحاسيس والمشاعر النفسية والتأمّلات العقلية والخيال. ولابدّ أن تلتحم هذه العناصر التحاماً تاماً، بحيث تنمو القصيدة من خلالها نمواً عضوياً دقيقاً» (ضيف، في النقد الأدبي: ١٥٢). ولصلة الموسيقى الشعرية بالتصوير، يمكن لنا أن نستشهد بقصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب حيث كرّر كلمة «مطر»، وبهذا التكرار قد أظهر تصويراً جمالياً عن انهمار قطرات الماء في ذهن المتلقّي، فضلاً عن تأكيده على معنى الثورة. وبعبارة أخرى إنّ تكرار كلمة «مطر» وموسيقاه يصرّو في أذهاننا حالة انهمار قطرات الماء وصوته:

وَكُلُّ عَامٍ - حِينَ يَعْشُبُ الثَّرَى - نَجُوعُ / مَا مَرَّ عَامٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعُ /

مطر/ مطر/ مطر (السيّاب، ٢٠٠٥م، ج٢: ١٢٢ و ١٢٣)

صلة الموسيقى الشعرية بالعناصر الأخرى للشعر عند جابر عصفور دون محمّد غنيمي هلال

صلة الوزن الشعري باللفة

بنية الوزن شبيهة إلى حدّ كبير ببنية اللغة، (حركات، ١٩٩٨: ١٨) فهذا إنّ جابر عصفور يتكلم عن علاقة الموسيقى الشعرية باللفة في عمله النقدي أي في «مفهوم الشعر» فضلاً عن

التحدّث عن صلة التراكيب النحوية والدلالية بالتجربة الشعرية حيثما يقول: «وإذا كانت بنية التراكيب النحوية والدلالية في الشعر ترتبط بالتجربة وتتشكل في علاقات تتشكل معها التجربة نفسها، فإنّ البنية الإيقاعية للقصيدة هي جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية التي لا تنقسم مستوياتها أو أبعادها أي أنّ الوزن ليس مجرد قالب تصبّ فيه التجربة أو وعاء يحتوي الغرض وإنّما هو يعدّ من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته في محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٣٣-٢٣٤). عنده أنّ «إيقاع الشعر يستمدّ فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٣٤). فجابر عصفور لم يكتف في مواقفه النقدية بذلك بل تكلم عن الصلة بين الوزن الشعري واللغة التي لها شروط متعدّدة كقوة التعبير وجمال الألفاظ وعمق المعاني وتناسق الأصوات، (حركات، ١٩٩٨: ٦) فضلاً عن التحدّث عن ارتباط الوزن الشعري بالمعنى ونحو الكلام. فهو يعتقد أنّ الوزن الشعري يستمدّ فاعليته من اللغة فيقول في هذا الصدد: «ومادام الوزن الشعري ينبع من تألف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية فلا بدّ يستمدّ الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة وليس من مجرد محاكاة فنّ آخر كالموسيقى» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٠٢). فهذا الرأي لجابر عصفور يشبه كلام شوقي ضيف غير أنّ الموسيقى تدلّ على معانٍ غامضة ومبهمة، واللغة تدلّ على معانٍ محدّدة أو أكثر تحديداً من الموسيقى، والأوّل أحلى للقلب وأكثر قبولاً من الثاني. (ضيف، فصول في الشعر ونقده: ٢٩)

فجابر عصفور يعتقد في موضع آخر أنّ الموسيقى الشعرية تختلف باختلاف الأداة فيقول في ارتباط الوزن الشعري باللغة: «أداة الشعر تتكوّن من كلمات دالة تنطوي على معانٍ مباشرة حسب نوع العلاقات التي تنتظم فيه. وارتباط الأداة الشعرية بنظام متميّز من الدلالة لا يجعل من الوزن الشعري مجرد محاكاة لفنّ الموسيقى بل يجعل موسيقى الشعر نابغة من طبيعة أدواته الخالصة، من حيث الإمكانيات الصوتية لهذه الأداة إذا ألّفت في علاقات ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرضٍ من الأغراض أو معنىٍ من المعاني» (عصفور، ١٩٩٥: ٢٠٢). ونحن نوافق كلام عصفور لأنّ وزن الشعر يتشكّل داخل التجربة الشعرية، ويتغيّر ذلك الوزن حسب تغيير الأداة الشعرية التي يستخدمها الشاعر. والأمر الآخر أنّنا نرى أنّ الشعر كبناء يجب أن يقوم الشاعر بالارتباط بين عناصره حتّى يعجب السامع.

صلة الوزن الشعري بالتجربة

الوزن الشعري ليس منفصلاً عن التجربة الشعرية بل يتألف الوزن من خلال تشكيل التجربة. فهذه القضية يشير إليها جابر عصفور، ويقول: « وإذا انفصل الوزن عن التجربة وتحول إلى مجرد قالب أو وعاء، كنّا إزاء قصيدة رديئة بلا قيمة ولا معول - هنا - على ما يقال عن مشاكلة الوزن - القالب - للغرض في الصفات. وإذا كان الوزن الشعري ينبع من تألف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإنّ الشعر - في هذه الحالة - يستمدّ إيقاعه من مادة صياغته ذاتها - أي من اللغة - أثناء تشكيلها الآني في علاقات، لا تعاقب بين أبعادها أو تجاوز أو احتواء» (عصفور ١٩٩٥: ٣٣٤). ومن كلام جابر عصفور نستطيع أن نستنتج أنّ الوزن الشعري ناتجٌ من تألف الكلمات وهو ليس منفصلاً عن التجربة الشعرية وكذلك عن المعنى ونحو الكلام. ومن المؤكّد أنّ بعض الباحثين يركزون أنّ الموسيقى يجب أن تكون صوتاً يصنعه الشاعر بالتبعية عن تجربته. (رجائي، ١٣٧٨: ٢٠٨) ويُنهم من كلام تلك الباحثة أنّ التجربة الشعرية ليست منفصلة عن موسيقى الشعر، وإنّ تلك الموسيقى في الشعر تتشكّل حسب تجربة الشاعر. ونحن نقبل هذه الفكرة لأنّ كلّ عناصر الشعر تتشكّل داخل التجربة الشعرية.

صلة الوزن الشعري باللفظ

فاتتلاف الوزن مع اللفظ هو أن تناسب الألفاظ في تراكيبها الوزن الشعري فلا يضطرّ الشاعر إلى التقديم أو التأخير أو الزيادة أو النقصان كي يستقيم معه وزن البيت. (يعقوب، ١٩٩١: ١٠) فذلك يعني أنّ «محافظة على سلامة التركيب النحوي والصرفي في الشعر، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال على ترتيبٍ ونظامٍ لم يضطر الوزن الى تقديم ما يجب تأخيرها أو العكس، ولا يضطر إلى اضافة لفظة أخرى يلتبس بها المعنى، أو ادخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجاً إليه» (بولعراوي، ٢٠٠٩: ٢٦٤). فجابر عصفور يتأثر في هذه القضية بحازم القرطاجني، ويقول: «الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن لأنّ وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب - في النهاية - مع تناسب المعنى» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٠٣). فعلى هذا يمكن القول بأنّ عصفور يذهب إلى أنّ الألفاظ وإيقاعها تتقدّم على الوزن؛ لأنّ الوزن كما أشار ناتجٌ من وجود الألفاظ وإيقاعها. ونحن نستطيع في هذا المجال أن نستشهد بهذا الشعر للمتنبّي الذي لم يغفل عن صلة الوزن بالألفاظ، واستخدم ألفاظاً قويّة الجرس من مثل "بارق، ومجرّ، والسّوابق، وكسّروا ومفارق" لبحر

الطويل. وذلك يعني أنّ هذا الشاعر قد أدرك قيمة الصلة بين عناصر الشعر، فلذا نراه يستخدم في بحر الطويل ألفاظاً ذات فخمة لأنّ بحر الطويل يناسب ألفاظاً ذات رصينة. ونحن لا نخالف هذه الفكرة، غير أنّنا نعتقد أنّ الأهمّ هو صياغة الشعر، ثمّ ضرورة تلك الصلة بين عناصر الشعر في داخل الصياغة. فأنشد المتنبي:

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ الْعُذِيبِ وَبَارِقٍ مَجَرَّ عَوَالِينَا وَمَجَرَى السَّوَابِقِ
وَصُحْبَةً قَوْمٍ يَذْبَحُونَ قَنِيصَهُمْ بَفَضْلَةٍ مَا قَدْ كَسَّرُوا فِي الْمِفَارِقِ
(سببتي، د.ت: ج ١٤٦/٢)

صلة القافية بالوزن

إنّ القافية عنصر ايقاعي مهمّ في ابراز الايقاع الشعري، وإنّ التخلّي عنها يضعف من موسيقى الشعر، لهذا وجب الالتزام بها أو تعويضها بما يقوم مقامها. (علاق، ٢٠٠٥: ٢٥٧) وللقافية علاقة بالعناصر الأخرى كالمعنى واللفظ والوزن وما إلى ذلك حيث أشار إليه النقاد، منهم جابر عصفور. فهو لم يغفل عن هذه القضية في كتابه "مفهوم الشعر، فلماذا ربط القافية بالوزن والغرض الشعري، وقال: «فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها فإنّه يجب ألا يقع في القافية إلّا ما يكون له موقع في النفس بحسب الغرض من ناحية وبحسب تناسب الوزن من ناحية أخرى وارتباط القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٢٩). فهو يشير في موضع آخر إلى صلة القافية بالوزن، ويعتقد أنّ «القافية تتناسب مع الوزن ليحاكي كلاهما الغرض الذي يقصد إليه الشاعر أحسن محاكاة ويتمّ التناسب بين المعنى والمبنى» (عصفور، ١٩٩٥: ٣٣٠). فمجمل القول أنّ الوزن أو القافية يجب أن يرتبطا بالعناصر الأخرى للشعر بحيث يتألف شعر ذو وحدة عضوية كما يقول العشماوي: «ينبغي للوزن ولكلّ نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكوّنة للقصيدة وأن تولد هذه العناصر في وقت واحد وأن يأخذ كلّ منها بذراع الآخر حتّى يبلغ الجميع غاية واحدة» (العشماوي، ١٩٧٩: ٢٣٥). وذلك يعني أنّ هناك صلة وثيقة بين الوزن والعناصر الأخرى للشعر من مثل اللفظ، والمعنى والخ، لأنّ هذه الصلة تجعل الشعر جميلاً عند القاري، وبالتالي يصل القاري إلى اللذات الفنّي. ونحن لا نرفض كلام العشماوي، ونعتقد أنّ الصلة بين العناصر الشعر تجعل الشعر باقياً في خاطر المتلقّي مدةً مديدة؛ لأنّ صياغة الشعر تتشكّل في ذهنه في حين ترتبط عناصره بعضاً من بعض.

النتائج

١. تعتبر الموسيقى عند محمد غنيمي هلال وجابر عصفور أبرز سمة من سمات الشعر، ولها صلة وثيقة بالعناصر الأخرى للشعر بحيث لا يمكن التغافل عنها.
٢. وذهب الناقدان إلى أنّ الموسيقى الشعرية لها علاقة بالشعور. فالموسيقى عند غنيمي هلال تنبعث من وحدة الدوافع في الجملة على حسب الشعور الذي يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلّها. وكذلك يفكر عصفور في هذه القضية مثلما فكر غنيمي هلال، ويؤكد على تطابق الشعور مع الموسيقى الشعرية، مشيراً بتناسب الأصوات وحالات النفس.
٣. ويرأى كلا الناقدين أنّ الموسيقى الشعرية ليست منفصلة عن المعنى، وهي تابعة للمعنى وتتغير على حسب تغيير المعنى والفكر. والأمر الآخر أنّهما ذهبا إلى أنّ الوزن الشعري يمكن أن يرتبط بموضوع القصيدة لكنّهما لا يصرّان على هذا الارتباط لأنّ هناك بحوراً كثيرة قد أشدّت في موضوعات مختلفة.
٤. رأى كلا الناقدين أنّ القافية لها صلة بالمعنى. ومن المؤكّد أنّ غنيمي هلال قد عبّر بهذه القضية أكثر من عصفور، بحيث تحدّث عن علاقة كلمات القافية بالموضوع، فضلاً عن تكلمه عن صلة حروف القوافي بموضوع الشعر، وفي هذه الطريق يرى أنّ حرف القاف قد تجود في الشدّة والحرب، وحرف الدال في الفخر والحماسة، وحرف الميم واللام في الوصف والخبر، وحرف الباء والراء في الغزل والنسيب.
٥. فیری غنيمي هلال أنّ الموسيقى تقوّي من شأن الصور، ويعتقد أنّ تنويع الصوت يظهر على حسب أساليب الكلام من الاستفهام والتعجب والنداء إلى النفي والأمر وإلى ذلك.
٦. فعصفور لم يغفل عن صلة الوزن الشعري باللغة والتجربة واللفظ، فلهذا شرح أنّ البنية الإيقاعية للقصيدة هي جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية، وكذلك وصف أنّ الوزن يستمدّ فاعليته من اللغة، ورأى أنّه إذا انفصل عن التجربة، كنّا ازاء قصيدة رديئة بلا قيمة. فهذا الناقد يعتقد بأنّ الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن؛ لأنّ وزنها خاصية تتبع من كيفية ايقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب مع تناسب المعنى.

٧. ولا شك أنّ غنيمي هلال يتأثر في قضية موسيقى الشعر وعلاقتها بالعناصر الأخرى بأفكار عبدالقاهر الجرجاني، وعصفور يتأثر بأراء حازم القرطاجني. والأمر الآخر أنّ المواقف النقدية لعصفور هي أكمل وأشمل من المواقف النقدية لغنيمي هلال.
٨. وجديرٌ بالذكر أنّ القدماء قد اكتفوا بالإشارة إلى علاقة موسيقى الشعر بالعناصر الأخرى دون ذكر العلة، غير أنّ المواقف النقدية لهذين الناقدين فتمتاز بالدقة والتفصيل وبيان العلة مع أنّ مواقفهما النقدية تتكل على آراء القدماء.

المصادر والمراجع

١. ابن رشيق، أبو على الحسن (١٩٨١م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، بيروت: دار الجيل.
٢. ابن طباطبا، أحمد (٢٠٠٥م). عيار الشعر. شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية.
٣. أبو كريشة، طه مصطفى (١٩٩٦م). أصول النقد الأدبي. لونغمان: الشركة المصرية العالمية للنشر.
٤. إسماعيل، عز الدين (٢٠٠٧م). الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة.
٥. أمين، أحمد (١٩١٣م). النقد الأدبي. ط ٣، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٦. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط ٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٧. بولعراوي، مختار (٢٠٠٩م). جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي. القاهرة: مكتبة الآداب.
٨. حرکات، مصطفى (١٩٩٨م). أوزان الشعر. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
٩. الخطيب التبريزي (١٩٨٦م). الوافي في العروض والقوافي. ط ٤، بيروت: دار الفكر.
١٠. خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٨١م). مدارس النقد الأدبي الحديث. ط ٢، بيروت: دار الأندلس.
١١. الخنساء، تُمَاضِر (٢٠٠٤م). ديوان الخنساء. اعتنى به وشرحه حمّو طمّاس، ط ٢، بيروت: دار المعرفة.
١٢. رجائي، نجمه (١٣٨١ش). أساطير التخلّص. ط ٢، مشهد: منشورات جامعة فردوسي.
١٣. _____ (١٣٧٨ش). التعرّف عن النقد العربي المعاصر. مشهد: منشورات فردوسي.
١٤. سبيّتي، مصطفى (دون تا). شرح ديوان أبي الطيّب المتنّبي. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٥. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف (١٩٨٤م). الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث. ط ٢، الرياض: تهامة للنشر والمكتبات.
١٦. سليمي، علي؛ أحمدي، محمد نبی (٢٠١٠م). «الأدب وعناصره الجماليّة». مجلة اللغة العربية وآدابها، قم، السنة ٦، العدد ١٠، صص ٥٩-٧٩.
١٧. السيّاب، بدلر شاكر (٢٠٠٥م). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار العودة.

١٨. الشابي، أبو القاسم (١٩٩٤م). ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله. تقديم وشرح مجيد طراد، ط ٢، بيروت: دار الكتاب العربي.
١٩. الشايب، أحمد (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبي. ط ١٠، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٢٠. شفيعي كدكني، محمد رضا (١٣٦٨ش). موسيقى الشعر. ط ٢، طهران: منشورات آكا.
٢١. شوقي، أحمد (١٩٨٨م). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار العودة.
٢٢. ضيف، شوقي (دون تا). في النقد الأدبي. مصر: دار المعارف.
٢٣. _____ (دون تا). فصول في الشعر ونقده. ط ٢، القاهرة: مطبعة دار المعارف.
٢٤. طاهري نيا، علي باقر: وزملاء (١٤٣٨هـ). إنسانية المعاني والألفاظ عند حازم القرطاجني. مجلة اللغة العربية وآدابها، قم، السنة ١٢، العدد ٤، صص ٥٢٧-٦٧٥.
٢٥. طبانة، بدوي (١٩٨٦م). التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. ط ٣، الرياض: دار المريخ للنشر.
٢٦. العسكري، أبوهلال (١٩٥٢م). الصناعتين. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البحاوي، القاهرة: عيسى الحلبي.
٢٧. العشماوي، محمد زكي (١٩٧٩م). قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. بيروت: دار النهضة العربية.
٢٨. عصفور، جابر (١٩٩٥م). مفهوم الشعر. ط ٥، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٩. علاق، فاتح (٢٠٠٥م). مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٣٠. غنيمي هلال، محمد (١٩٨٧م). النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار العودة.
٣١. قدامة، محمد بن جعفر (دون تا). نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.
٣٢. القرطاجني، حازم (١٩٨٦م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد حبيب ابن الخوجه، تونس: دار الغرب الإسلامي.
٣٣. واصف، أمين (١٣٨٨ش). الشعر والموسيقى. مجلة الهلال، السنة ٢٨، الجزء ٨، صص ٦٨٦-٦٨٨.
٣٤. يعقوب، اميل بديع (١٩٩١م). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. بيروت: دار الكتب العلمية.
٣٥. يونس، علي (١٩٩٣م). نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شعرية الانزياح في قصيدة الانتفاضة لسميح القاسم

إنسية خزعلي^١، مريم غلامي^٢

١. أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران

٢. طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٢/١٥ : تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

كان سميح القاسم شاعراً مبدعاً متأثراً بالقضايا السياسية والاجتماعية التي تسود بيئته، وأشعاره تعبر عن وجدان مجتمعه. وتعد قصيدته المسماة بقصيدة الانتفاضة صرخة جريئة ملتهبة تجرّ بالظلم والعدوان الصهيوني. حاول البحث رصد بعض ملامح الانزياح الدلالي في قصيدة الانتفاضة من مثل: التشبيه، والاستعارة والكناية، وبعض ملامح الانزياح التركيبي التي شكلت ظواهرها في القصيدة وهي: التقديم والتأخير، والحذف والالتفات؛ حيث لجأ الشاعر إليها لأغراض فنية، وفكرية. كما وحاول أن يتبع الدلالات المتنوعة والجماليات التي تقف وراء هذه الانزياحات لدى الشاعر، وقد ساعدت تلك الظواهر في إثراء النص من النواحي الدلالية، وإكسابه طاقة جمالية وفنية عالية. وتدلّ النتائج على استيعاب سميح القاسم جماليات الانزياح؛ ذلك لوجود نماذج من الخروج عن المألوف في أطر النحو والبلاغة في قصيدته، وتلك الميزات الانزياحية أضافت صوراً إيحائية على القصيدة للتعبير عن البعد الجمالي. وقد بين أن للانزياح الدلالي والتركيبى أثراً مهماً في الارتقاء بالقصيدة جمالياً، والإسهام في تقديمها رؤيةً وتشكيلةً. والمنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج التوصيفي - التحليلي، حيث وصف الانزياح على قدر المتاح نظرياً معتمداً على أهم ما كتب في هذا المجال، بعد ذلك قام باستمطار الظواهر الانزياحية في القصيدة وتحليلها لتبيين جماليات الانزياح في قصيدة الانتفاضة.

الكلمات الرئيسية

الانزياح الدلالي، الانزياح التركيبي، سميح القاسم، قصيدة الانتفاضة.

مقدمة

الانزياح هو خروج عن المعيار، أو المألوف، وهذا المعيار مألوف عند الغالبية، وبالتالي فهو خروج من المألوف إلى اللامألوف، وهو ما يولد الإبهام والغموض، وكلّما زادت درجة الغموض زاد تعدّد الدلالات في النص عند المتلقي. والانزياح يعدّ من أهم الخصائص الجوهرية التي توفّر سبلاً مختلفةً وواسعةً للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ والتعابير، باعتباره ملاذاً للتفرد اللغوي والتمييز الشخصي. ووظيفة الانزياح الرئيسة ماثلة فيما يحدثه من مفاجأة تؤدي بالمتلقي إلى الغبطة والإمتاع وإلى الإحساس بالأشياء إحساساً متجدّداً. هناك جملة من الثنائيات تعزّز الوعي المنبئ عن الإدراك الضمني للّغويين القدماء بوجود تفرقة بين مستويين للّغة لا يقف أحدهما إلّا متراحاً عن الآخر؛ وهذه الثنائيات هي: الشعر والنثر، الكلام البليغ والكلام العادي، أصل الوضع والمجاز، الإغراب والقرب. أمّا الدارسون العرب المحدثون فقد أصّلوا للظاهرة كما أنّهم تأثّروا بالدراسات الغربية وخاصة بنظرية جون كوهين، فأفادوا وشكّلوا بذلك خلفيات معرفية ينطلق منها الدارس المعاصر. وأخيراً ظهرت ظاهرة الانزياح بجلاء عند اللغويين والنقاد العرب المحدثين وإنّ اختلفت منطلقاتهم وتسمياتهم للظاهرة، مما أوجد جملة من المصطلحات تعبّر عن الواقع العرضي، من مثل: المخالفة، الانتهاك، الانحراف، خرق السنن. أمّا الدراسة التي كانت قريبة في موضوعها من هذه الدراسة نجد رسالة عنوانها "الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة نموذجاً" (٢٠١٣) لوهيبة فوغالي التي تناولت مصطلح الانزياح على المستوى النظري، ودرست مستويات الانزياح الثلاثة وهي: الدلالي، والتركيبي والإيقاعي في القصيدة المذكورة. وهناك دراسات أخرى في مجال الانزياح من مثل: كتاب "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" (٢٠٠٥) لأحمد محمد ويس، الذي تناول فيه الانزياح من حيث تأصيل المصطلح ومفهومه، أنواعه ومعياره ووظيفته. والملاحظ على الدراسات السابقة أنّها بقيت تدور في فلك العموم، والبحث فقد أفاد منها في تقديم النظريات الخاصة بالانزياح؛ إلّا دراسة وهيبة فوغالي التي تختص بسميح القاسم، غير أنّ قصيدة الشاعر الموسومة بـ "قصيدة الانتفاضة" والانزياح فيها لم تكن محور أية دراسة المعثور عليها. ويرجع اختيار قصيدة سميح القاسم مادةً لدراسة الانزياح إلى أنّ صوت سميح القاسم الشعري متميّز في المشهد الشعري العربي، حيث القارئ

في تجربته الشعرية يلامس تلك الرؤية الحكيمة والخبرة الذاتية العميقة في اقتناص التفاصيل اليومية ويعدّ شعره تمثيلاً واقعياً لحياة الشعب. وما يتميز به شعره من خصائص فنية ميزته من غيره، وهو اجتماع المظاهر الانزياحية والقيم التعبيرية. وتعدّ لغته أقرب إلى فطرة اللغة العربية، ومن ثمّ فهذا موضع إغراء يدفعنا إلى تحليل هذه اللغة الشعرية، ومعرفة خصائص الأسلوب الفنية للولوج إلى عالم سميح القاسم الممتع والخفي. أمّا اختيار نوعين من الانزياح لدراسة القصيدة فقد يعود إلى مدى تأثير المباحث النحوية المتمثلة في الانزياح التركيبي كالقديم والتأخير، والحذف والذكر، والالتفات؛ والمباحث البلاغية المتمثلة في الانزياح الدلالي كالتشبيه والاستعارة والكناية في تمييز أسلوب الشاعر سميح القاسم في قصيدة الانتفاضة. وتهدف هذه الدراسة الكشف عن أغراض سميح القاسم في استخدام أسلوب الانزياح في القصيدة، وكيفية حضور الانزياح فيها؛ وذلك من خلال تحليل مكونات البنى الأصلية، ومدلولات البنى المنزاحة التركيبية والدلالية؛ محاولةً أن تجيب السؤالين التاليين؛ أولاً: ما هي الأساليب التي استخدمها الشاعر لظهور الانزياح في قصيدة الانتفاضة؟ ثانياً: ما هو غرض الشاعر لاستخدام أسلوب الانزياح في قصيدة الانتفاضة؟ كما يبدو من خلال قراءة القصيدة قراءة عابرة استخدم الشاعر الطاقات النحوية والبلاغية من مثل التقديم والتأخير، والكناية لظهور الانزياح في القصيدة؛ كي يبرز من خلاله مدى كراهية أفعال الكيان الصهيوني في حق الشعب الفلسطيني.

وككلّ دراسة تطمح لتحقيق مصاف العلمية لابدّ من تحديد المنهج المتبع، والمنهج المناسب لهذه الدراسة هو المنهج الوصفي- التحليلي، حيث تصف الانزياح بدايةً ومن ثمّ تقوم بتحليل نص القصيدة واكتشاف مواضع الانزياح الدلالي والتركيبية فيها.

الانزياح

الانزياح في اللغة والاصطلاح

إنّ الانزياح في اللغة كما قال صاحب لسان العرب هو «زاح الشيء، يزيج زيحاً وزيوحاً وزيحاناً، وإنزاح: ذهب وتباعد؛ وزاحته أزاحه غيره» (ابن منظور، ١٨٩٧: ٢). وجاء في قاموس المحيط «زاح يزيج زيحاً وزيوحاً: بُعد، وذهب» (الفيروز آبادي، د.ت: ٢١٦). وجاءت مادة زيج في مقاييس اللغة بمعنى: «زيج وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال: زاح الشيء يزيج: إذّ ذهب وقد أزحّت علته فزاحت وهي تزيج» (ابن فارس، ٢٠٠٢: ٣٩). ولا تختلف المعاجم الحديثة كمعجم

الوسيط، على لسان العرب في تأكيدهم على دلالة البعد عند التعرض لفعل "نَزَح"، فجاء بمعنى «زاح زيحاً، وزيوحاً وزيحاناً: تباعد وذهب، اللثام: كشفه، أزاح: أبعد وأذهب، انزاح انزياحاً: زاح» (ملوف، ٢٠٠٢: ٣١٤). إذاً معنى "بعد" بارز للانزياح في كل المعاجم المذكورة.

وفي الاصطلاح يعني خروج التعبير عما هو سائد أو متعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيباً. (الباي، ١٩٩٧: ٩٢) أي تجاوز الكلام والعدول عنه إلى لغة غير مألوقة ومتنافرة، كما عرف بأنه «انحراف عن قاعدة ما» (فضل، ١٩٨٨: ١٥٤) وقد وصف الانزياح بتعابير من مثل: الجسارة اللغوية، والغرابية، والشذوذ اللغوي، والابتكار، والعدول ... (الشيتوي، ٢٠٠٥: ٨٤) وكذلك هناك مصطلحات عدة وأوصاف كثيرة تعلق بدائرة الانزياح، ومن المؤكد أنّ هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد في الدلالة على المفهوم. ومن تلك المصطلحات: التجاوز، الانزياح، الانحراف، الاختلال، المخالفة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف، الانكسار، كسر البناء، الاختراق، التغريب، فجوة التوتر، الخلل، التناقض والشناعة. (محمد ويس، ٢٠٠٥: ٢٣) فالانزياح هو تقنية فنية يوظفها الأدباء للتعبير عن تجاربهم الشعورية، وليس مخصوصاً بأدباء عصر محدّد.

نشأة الانزياح

يعدّ مصطلح الإنزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة. وربما جان كوهين أول من خصّ هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية. (بوخاتم، ٢٠٠٤: ١٧٠) أمّا بوادر الانزياح فقد كانت حاضرة في الفكر العربي من قبل إنبثاق الدراسات الأسلوبية؛ فلما جاءت هذه الدراسات زاد المفهوم رسوخاً وعمقاً. أول من استخدم هذا المصطلح في الأدب العربي هو عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية". ومصطلح الانزياح ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecrat ومفهوم هذا المصطلح ليس بجديد في الأدب العربي، بل جاء في بعض الكتب النقدية والبلاغية القديمة ما يدلّ على هذا المفهوم. وقد فطن النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية. إذاً مصطلح الانزياح مصطلح أسلوبية، حديث النشأة لكن شيئاً من مفهوم هذا الانزياح قديم يرتدّ في أصوله إلى أرسطو وإلى ما تلا أرسطو من البلاغة والنقد. وأرسطو تناول اللغة العادية والمألوفة وأخرى غير المألوفة ورأى أنّ اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتتفادي العبارات الشائعة هي اللغة الأدبية. (محمد ويس، ٢٠٠٥: ٨٢)

وظيفة الانزياح

وظيفة الانزياح تتمثل في المفاجأة التي يحسّها المتلقي، وهي نوع من أنواع الخروج على الاستخدام العادي للغة، إذا «قيمة كلّ خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث إنّها كلّما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أعمق» (المسدي، د.ت: ٨٦). فالانزياح يستدعي أهميته من كونه يحدث هزة سماعية غير متوقعة عند المتلقي، وهدفه هو إثارة انتباه المتلقي وشدّه، وهذه الغاية هي التي يتطلبها المبدع. ويؤكد الجاحظ الكلام بقوله: «إنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبعد، و...» (الجاحظ، ١٩٢٦: ٨٩-٩٠). والواضح أنّ الأسلوب الانزياحي تنتج منه المفاجأة والدهشة لدى القارئ ويحدث الجديد الذي لم يألفه القارئ من قبل.

سميح القاسم وقصيدة الانتفاضة

ولد سميح القاسم في مدينة الزرقاء بالأردن سنة (١٩٣٩) وهو من عائلة تحدر من أصولٍ درزية تعيش في قرية الرامة بالجليل الغربي من فلسطين، وتعلّم في مدارس الرامة والناصرية، وتعلّم في إحدى المدارس، ثمّ انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ويتفرغ لعمله الأدبي، سجن القاسم أكثر من مرّة كما وضع رهن الإقامة الجبرية بسبب أشعاره ومواقفه السياسية، وهو شاعر مكثّر يتناول في شعره الكفاح ومعاناة الفلسطينيين، وما أنّ بلغ الثلاثين حتّى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي. (الجيوسي، ١٩٩٧: ٣٧٨) تعدّ قصيدة الانتفاضة خطاباً ثورياً ساخراً على وجه العدو الاسرائيلي، كأوّل عمل شعري متكامل كتب في قلب الانتفاضة، وبدأت إيقاعاته على إيقاع قتال الغاز والرصاص المطاطي والشظايا التي كانت تتطاير من حول الشاعر في القدس. شَمّ سميح القاسم رائحة الغاز المسيل للدموع التي دخلت رئته، فقد جرّب الشاعر كلّ ما أنشده تجربة شعورية. ورغم البساطة الظاهرية والمباشرة الفنية الموجودة فيها قدّم الشاعر فكرته الرئيسة وهي: تحدي للمستعمر وصمود الشعب الفلسطيني، حيث يخاطب الشاعر المستعمر في صورة تهكم وسخرية، بشارّة الانتفاضة والمقاومة بتزلزل كيان العدو. ويدعو الشعب بالصمود، ومن مظاهره مواصلة القتال وعدم الاستسلام، والثقة والثبات وعدم الخوف مهما تعدّدت قوة المستعمر وأسلحته ومهما كثرت جرائمه. مشيراً إلى نهاية المستعمر وبزوغ فجر الحرية.

الانزياح في قصيدة الانتفاضة

للانزياح أنماط عدة في صور التعبير البيانية والبلاغية المختلفة، ولعلّ بعض النقاد قسّموه إلى الانزياح المجازي، والانزياح الإيقاعي، والانزياح اللغوي، والخ. (الباي، ١٩٩٧: ٩٦) غير أنّ البحث هذا سيتناول الانزياح لدى سميح القاسم في قصيدة الانتفاضة من خلال نمطين وهما: الانزياح الدلالي الذي يشمل مختلف صور البيان من التشبيه، والاستعارة والكناية، والانزياح التركيبي بمختلف التراكيب اللغوية والأسلوبية من التقديم والتأخير، الحذف، والالتفات؛ ذلك لأنّ هذين النمطين يمتدّان في أرض القصيدة بلاغياً ونحوياً، حيث لهما الأثر في أسلوب الشاعر وكيفية وقع القصيدة في ذهن المتلقي.

الانزياح الدلالي

اهتمّ النقد الحديث بالصورة الشعرية في جانبها الانزياحي؛ لأنّها تُعدّ معياراً من معايير الفن وشعرية الشعر، واعتبرها العرب قديماً من باب الاستعارة والتشبيه ورفضوا الصورة الغريبة؛ إذ إنّهم لاحظوا أنّ بعض الشعراء يأتون بالتشبيهات غير المألوفة، تصبح الصورة غامضة تصعب على الحواس الإنسانية. أمّا النقد الحديث فقد اعتنى بالصورة تحت ما يسمّى بالانزياح الدلالي، (الرواشدة، ٢٠٠٤: ٥٢) ويعدّ جان كوين الدلالة «مجموع التأويلات المتحققة لكلمة ما» (كوين، ١٩٩٠: ١٠٦). توقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهادهم سر الجمال فيها، فالتشبيه جماله في التقريب والتوضيح والتفسير، أمّا الاستعارة فهي للتأثير، وعن الكناية قالوا: أنّ جمالها تجيء بالحجة ومعها دليلها وهكذا لم يرى البلاغيون تأثيراً نفسياً إلّا للاستعارة. (الجويني، ١٩٨٥: ١٣٠)

التشبيه

إنّ التشبيه هو من الصور الفنية في الشعر الذي يعني في لغة التمثيل، وفي المصطلح هو عقد مماثلة بين شيئين واردة اشتراكهما في صفة لغرض يريد المتكلم، وأبلغ أنواع التشبيه عند البلاغيين هو التشبيه البليغ الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه؛ ومثل هذا التشبيه نجده في القصيدة، حينما ينشد سميح القاسم: "أولكم آخركم / مؤمنكم كافرکم" (القاسم، ١٩٧٠: ج ١٤٣/٣) يخاطب الشاعر العدو الإسرائيلي ويحقّره بهذا التشبيه حيث يقول: لا فرق بين آبائكم وأبنائكم، من كان عنده الخبرة كمن لا خبرة له، الكل يريدون نهب وغصب الفلسطينيين؛ كما ولا فرق بين من كان مؤمناً من الصهيون ومن كان كافراً؛ وهذا القول يخالف

ناموس الطبيعة، حيث الانسان يتغير أفكاره بتغيير الزمان، فلا يفكر من ولد في العصر الراهن كمن ولد قبل مئة سنة، كذلك رؤية الانسان حسب عقيدته تختلف، فلا يفكر المؤمن كالكاfer. غير أن الشاعر انزاح عن هذا الناموس والقانون ليهدينا إلى عدم التفريق بين العدو منذ بدايته، ولا تفضل لأحدهم على الآخر، وأنهم كلهم وجهان لعملة واحدة في تعاملهم مع الفلسطينيين. ولظهور هذا الانزياح استمد الشاعر من التشبيه البليغ ليستقر في بال القارئ بأن الصهيون لا يغير أفكاره مهما تغيرت أشكاله. وهنا يمكن الإشارة إلى حديث من الإمام علي عليه السلام حيث يقول: «من تساوى يوماه فهو مغبون، ومن كان غده شر يومه فمحروم، ... ومن لم يتعاهد النقص من نفسه غلب عليه الهوى، ومن كان في نقص فالموت خير له» (قمي، ١٣٧٦: ٢٩٦). فالموت خير للصهيون حسب قول الإمام عليه السلام؛ لأنه اعتدل يوماه، بل أيامه وهو لم يتعاهد النقص من نفسه.

الاستعارة

يعدّ المجاز من الوسائل البلاغية التي تكثر في كلام الناس، و«الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية وكذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين» (القاضي، ١٩٨٢: ٤٣). ميزة الاستعارة أنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل إنه يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. (عصفور، ١٩٩٢: ٨٢) وهذه الميزة هي التي تجعل الاستعارة تقترب من الانزياح. أمّا الاستعارة في قصيدة الانتفاضة فحضورها أبرز من التشبيه، كما يلاحظ في قول الشاعر: "تقدموا/ بناقلات جندكم/ وراجمات حقدكم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/ ١٤٣) فقد أعطى سميح القاسم حقد العدو هوية الصاروخ، ذلك بإسناده راجمات إلى الحقد بدلاً من الصواريخ. فالحقد الاسرائيلي تجاه الشعب الفلسطيني هو كصاروخ تضرب الأبرياء بالعنف. فقد أراد الشاعر أن يشير إلى قصف الفلسطينيين. ما يعطي اسرائيل الفلسطينيين ليست العاب نارية ولكنّها راجمات الحقد الاسرائيلي. وهذا الحقد تنتج من نشأة اسرائيل على منهج العنف والحقد وغرس الكراهية وتشويه صورة العرب والفلسطينيين بصفة خاصة. فقد جعل سميح القاسم الحقد وهو أمر معنوي لشدة اتصاله

بالصهيون صاروخاً يرمج نحو الفلسطينيين وهو أمر حسي لتدلّ على شدة شعور الشاعر بالحق الصهيوني. وقد استمرّ الشاعر استخدامه الاستعارة لينزاح عن المألوف، حيث بدأ يعطي كلّ ما في فلسطين هوية المجاهد الذي يحاول الدفاع عن هويته؛ وذلك في قوله: "ها هو ذا تقدم المخيم/ تقدم الجريح والذبيح/ والثاكل والميتم/ تقدمت حجارة المنازل/ تقدمت بكارة السنابل/ تقدم الرضع والعجز والأرامل/ تقدمت أبواب جنين ونابلس/ أتت نوافذ القدس صلاة الشمس والبخور والتوابل/ تقدمت تقاتل" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). وهذا التعبير تعبيري استعاري؛ لأنّ الشاعر جعل من المخيم والحجارة والسنابل... إنساناً رأوا الفلسطينيون في حاجة إلى المقاومة، فكلّ ما في فلسطين بدأ يدافع عن شرافتها وكرامتها. اسند الشاعر التقدم إلى مسندين مختلفين؛ قسم منه مقبول لدى القارئ بغض النظر عن صعوبة هذا التقدم، وهو تقدم الجريح والثاكل والميتم والعجز والأرامل لمقاتلة العدو؛ وهذا مع صعوبة الأمر لدى العجز والجريح... يقبله المتلقي، مؤكّداً على أهمية الوطن لأهله حيث الجريح والعجز جاء ليدافع عن وطنه، وقد بالغ الشاعر في الأمر حيث يقول: تقدم الذبيح والرضع. أمّا القسم الثاني من اسناد الشاعر فهو غريب لا توجيه له إلّا إذا نقول أنّ الشاعر انزاح عن المألوف وكسره، وهو عندما يقول: تقدم المخيم، تقدمت حجارة المنازل، تقدمت بكارة السنابل، تقدمت أبواب جنين ونابلس. فالشاعر أعطى تلك الأشياء المذكورة هوية إنسانية لتدافع عن الوطن وتقاتل العدو.

الكناية

الكناية في اللغة تعني التكلم بما يريد به خلاف الظاهر، وفي المصطلح لفظ يريد به غير معناه الموضوع له، ونجدها في غير موضع من القصيدة، حيث يقول في مطلع القصيدة مكرّراً أربع مرّات: "كلّ سماء فوقكم جهنم/ وكلّ أرض تحتكم جهنم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٣) إنّ الشاعر بهذه الكناية خرج عن المألوف في بال المتلقي حيث لم تكن السماء والأرض جهنم في باله، إلّا إذا من كان في الأرض والسماء يغضب ويحقد من العدو الاسرائيلي، فالشاعر بهذه الكناية أراد أنّ يحذّر ويهدّد العدو بأنّ مصيركم هي جهنم الذي أعدّه الله لكم في الآخرة والشعب الفلسطيني في الدنيا. وتكرار هذا المقطع أربع مرّات في القصيدة يشير إلى إرادة الشاعر وقع الكلام في الذهن الصهيوني أملاً بتركههم العدوان على شعب فلسطين البريء. كما ينزاح سميح القاسم عن المألوف مستعيناً بكناية أخرى في قوله: "قاتلكم مبرأ

قتيلنا متهم/ ولم يزل رب الجنود قائماً وساهراً/ ولم يزل قاضي القضاة المجرم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). استفاد الشاعر من الكناية في هذا المقطع حيث يبرئ القاتل الصهيوني ولا يتوجه إليه أي ذنب، ويتهم القاتل الفلسطيني، وقائد الجنود الاسرائيليين قائم وساهر، أما قاضي القضاة الفلسطيني وهو ممثّل البراءة فقد أصبح مجرماً.

الانزياح التركيبي

لم يغفل سميح القاسم عن الإمكانيات الجمالية والأسلوبية التي لا تتحقق دون اللجوء إلى مثل هذه الأساليب: التقديم والتأخير، والحذف والالتفات؛ وفي قصيدة الانتفاضة تتبدى ظواهر انزياحية في التراكيب اللغوية، وهي:

التقديم والتأخير

يمثّل عنصر التقديم والتأخير عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، ممّا يجعله أكثر حيويةً، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ، حيث لغة الشعر المعاصر تقوم على الاختلاف والمغايرة. (كوهين، ١٩٨٦: ١٥) فالتقديم والتأخير في المنظور النحوي هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحلّل. (نور الدين، ٢٠٠٧: ١٧٥) تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر المهمة التي تمتعت بعناية البلاغيين وفي طليعتهم عبدالقاهر الجرجاني حيثما يعتقد بأنّ هذه الظاهرة من الجوانب المهمة في تعليق الكلام؛ (مجاز، ١٤٣٧، ٦٥٨) كما يقول الشاعر: "يموت منّا الطفل والشيخ ولا يستسلم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٥). لجأ سميح القاسم إلى تقديم الجار والمجرور "منّا" على الفاعل وهو "الطفل" ومعطوفه الشيخ. والأصل في الجملة المذكورة أن تكون "يموت الطفل والشيخ منّا ولا يستسلم" ولكن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يخدم شعرية النص. فانزاح الشاعر عن هذه القائدة النحوية ليختصّ موت الشجعان على أهل فلسطين الذين يفضلون الموت على حياة الأذلاء، يموتون ولا يستسلمون أبداً. والجملة جاءت فعلية مسندة إلى الطفل وما عطف عليه وهو الشيخ، حيث فعلية الجملة تدلّ على عدم الثبوت والاستمرار لهذه الحالة، لا يستمرّ هذا القتال أبداً وسينتصر الشعب الفلسطيني قريباً، وكذلك اسناد الفعل إلى الطفل والمعطوف عليه أي: الشيخ تدلّ على مدى مقاومة الشعب أمام العدوان، حيث الأطفال والشيخ من هذه الأمة

يموتون ولكن لا يستسلمون. ومن هذا الباب في قول سميح القاسم: "ولم يزل أماننا/ طريقنا وغدنا وبرنا وبحرنا/ وخيرنا وشرنا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). حيث قدّم كلمة "أماننا" كخبر لـ "لم يزل" على اسمه وما عطف عليه؛ وعموماً في النحو يأتي الخبر بعد الاسم، وبهذا الكسر أراد الشاعر أن يؤكّد على وجود فلسطيني، حيث هو موجود ومستمر. إذاً سميح القاسم في هذا الشطر مهتم بالشعب الفلسطيني، لذا فهو يقدم ويسلط الاضائة عليه ليعطيه بؤرة مركزية في النص مثيرة للقارئ، جعل الصورة تمتد على مساحة المقطع كله، حيث كل ما يدلّ على الحياة والحيوية واقع أمام الشعب الفلسطيني المقاوم. غير أنّه حينما أراد أن يتحدث عن حالة العدو الصهيوني يقول: "تقدموا/ طريقكم وراءكم/ وغدكم وراءكم/ وبحركم وراءكم/ وبركم وراءكم" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). والملاحظ أنّ الشاعر لا يقدّم الخبر على المبتدأ حينما يتحدث عن العدو، وكلّ ما يتعلق بالعدو واقع خلفه. إذاً عندما يصبح كل شيء خلف العدو، فذلك إشارة على قرب نهايته. وإذا أمعنا النظر في جملة التقديم الخاص بالشعب الفلسطيني، أي الجملة التي قدّم فيها الخبر "أماننا" نجدها اسمية، تقود إلى انتصار فلسطين، لما في الاسم من دلالة على الديمومة والثبات، وكذلك الجملة التي لا تقديم فيه أي الجملة الخاصة للعدو اسمية تدلّ على استمرار فشل العدو.

الحذف

يعدّ الحذف تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سدّ الفراغ، كما أنّه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعتمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته. قد حاول القدماء تفهم هذا البعد ضمن إطارَي الحضور والغياب، «لاستخلاص ما في النص من ألوان الجمال أو لرصد ما فيه من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهمّ مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أنّ بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبية بغياها أكثر من حضورها» (عبدالمطلب، ١٩٩٤: ١٨٢).

وقد عمد سميح القاسم إلى الحذف في قصيدته المقرءة حالياً، ومن هذا قوله: "تقدموا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٢) فقد كرّر الشاعر عبارةً واحدةً خمس عشرة مرةً وهي عبارة "تقدموا"

مخاطباً العدو الصهيوني، والحذف بارز في هذه العبارة لتتسع دلالتها في ذهن المتلقي أي العدو؛ تأتي كلمة "تقدّم" مع حروف وهي: "في"، "ل"، "وإلى"، "وعلى" و"ب". لفعل تقدّم وكلّ من تلك الحروف دلالة خاصة، فقد حذف الشاعر حرف الجر مع مجروره ليبادر في ذهن العدو كلّ ما يمكن التقدّم بها؛ فربّما أراد سميح القاسم أن يقول تقدّموا في جرائمكم أي: خطّوا في جرائمكم خطوات متقدّمة إلى الأمام، أو تقدّموا لسفك دماء الأبرياء أي: شاركوا في سفك دماء الشعب البريء، أو تقدّموا إلى المرتزقة بتدمير بيوت الناس أي: أمروهم بتدمير بيوت الناس، أو تقدّموا بكم السنّ في التعديّ على الناس، أي: كبرتم في الظلم والتعديّ منذ بداية حضوركم في فلسطين، والدلالات الأخرى التي يمكن أن تصوّرها لهذا الحذف في القصيدة. وهذا التكرار لم يكن عشوائياً، بل الشاعر بهذه الكلمة وتكرارها يعطي الانتفاضة حياة مستمرة التي تجمع الشعب الفلسطيني في ساحة القتال والدفاع عن الوطن.

وفي موضع آخر حذف الشاعر المفعول به في قوله: "وهدّوا/ وشرّدوا/ ويتمّوا/ وهدّموا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٥) مع كون هذه الأفعال الأربعة تتعدى إلى المفعول به، غير أن الشاعر انزاح عن هذا القانون وحذف المفعول به لجولان ذهن القارئ؛ جعل الشاعر مع حذف المفعوله به ذهن القارئ يتجول حول مجموعة من المفاهيم يمكن أن تكن مفعولاً للفعل. إذّا الشاعر مع حذف كل من المفاعيل الأربعة استطاع أن يتسع دلالة المفاهيم عدّة تخطر بال القارئ. فالقارئ يقول: هدّم العدو البيوت، المخيمات، المستشفيات، المدارس، و...؛ أو يقول: هدّد العدو وشرّد المدنيين من الرضيع، والأطفال، والنساء، والرجال، والعجائز الأعزل؛ أو يتمّ الرضيع والأطفال و... وكلّ هذه الأمور تؤكّد شراسة العدو الصهيوني في مواجهته الشعب الأبرياء الفلسطينيين الذين لا ذنب لهم في ما يؤوّل إليهم. كما حذف الشاعر السبب في ما نهى عنه العدو الصهيوني قائلاً: "ولا تعتذروا/ ولا تحذروا/ لا تتهموا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٥). لو لجأ الشاعر إلى ذكر السبب لنهى العدو عن الاعتذار والاحذار والإفهام لوضع الخطاب في إطار محدد، اكتملت فيه الجملة مفهوماً، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد لأنّه مطلق، مفتوح، لا يحده حد، ولعلّ الشاعر قصد من حذف السبب بأن كلّ ما يفعل الصهيون يتطلب الاعتذار، ولا يخاف الشعب الفلسطيني من كلّ ما أراد الصهيون أن يحذرهم منه، كما لا يفهم الصهيون الانسانية وهي أهمّ وأساس الشيء الذي يتوقع أن يفهم الانسان، وإذا لا يفهم الصهيون هذا فليفعل ما يفعل من فعل العدوان والشراسة. وفي التالي حذف الشاعر مايفعل معهم خوذة الجندي وهرأوة الشرطي وغاز المسيل للدموع، ويبدو أن

الحذف هنا حذفان: فالأول: يكمن في الناحية النحوية، فقولُه: "لا خوذة الجندي/ لا هراوة الشرطي/ لا غازكم المسيل للدموع" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٦/٣) يحتاج إلى الخبر، والخبر محذوف يقدر بحسب السياق؛ وأمّا الحذف الثاني: فهو تقني، أي إنه حينما لجأ إلى هذا الأسلوب عمد إلى حذف الخبر؛ رغبةً منه في إمداد النص الشعري بعنصر جمالي يتمثل بتخصيب النص وفتحه على آفاق جديدة. وهذا يقودنا إلى دلالة أخرى وهي أنّ لأهمية لأدوات القتال والتعذيب الصهيونية: كلّ هذه التهديدات لا تخافنا ولا تبكيها. ولكن حينما يتحدث عن سبب البكاء والعذاب يقول: "غزة تبكيها/ لأنّها فينا/ ضراوة الغائب/ في حنينه الدامي إلى الرجوع" (القاسم، ١٩٧٠: ج١٤٦/٣). إذًا بذلك الحذف يؤكد الشاعر على عدم أهمية ما فعل العدو الإسرائيلي من العنف والطغيان.

الالتفاتات

يعدّ الالتفاتات سمة أسلوبية، تعين على تحولات مختلفة في الخطاب؛ كالانتقال من الغيبة إلى الخطاب أو العكس، أو التحول في الأزمنة من الفعل المستقبل إلى الأمر، أو العدول عن فعل ماضٍ إلى أمر، أو الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، أو العكس. ولا تفهم هذه التحولات إلّا في ضوء السياق اللغوي، الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد؛ إذ إنّ المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمناً، وهو معنى يتحدّد بالقوة الالكلامية. (لاينز، ١٩٨٧: ٢٢٦) وقد نظر عز الدين إسماعيل إلى الالتفاتات نظرة ثاقبة إذ لم يعد الالتفاتات عنده «حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه؛ لأنّ ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالاً استطرادياً مثلاً، وليس تعليقاً طريفاً على ما قيل أو ما حدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحّة، وإنّما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلّا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلمًا ينتبه القارئ إلى هذا التغير، ودون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفياً وغائباً» (إسماعيل، ١٩٩٠: ١٢٤). أمّا إذا تفحصنا نص سميح القاسم، لوجدنا عناية الشاعر بظاهرة الالتفاتات عنايةً جليّةً، التي أسهمت مع الظواهر الانزياحية السابقة في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، حيث الالتفاتات في مجال الضمير من المخاطب إلى المتكلم بارز في القصيدة؛ فقد يخاطب العدو قائلاً: "تقدموا/ طريقتكم وراءكم/ وغدكم وراءكم/ ويحركم وراءكم/ وبركم وراءكم" (القاسم، ١٩٧٠:

ج٣/١٤٦). ختم الشاعر سميح القاسم كلَّ مقطع من هذا الخطاب الموجَّه إلى العدو الصهيوني بضمير "كم" الخطاب الذي يفلق فم القارئ حينما يتلفظه، مؤكِّداً على أنَّ ما يقول الشاعر هو مصيرتهم لا مناص منه للعدو؛ يقع كلُّ شيء وراء العدو أي أنَّه على قربٍ من النهاية والزوال. وقد أفاد الشاعر من طاقة التضاد في كلامه عن الفلسطينيين ومصيرة شعبها قائلاً: "ولم يزل أماننا/ طريقنا وغدنا وبرنا وبحرنا/ وخيرنا وشرنا" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٥). والالتفات هنا ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النِّسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى المتكلم. في بداية هذا المقطع يتكلَّم سميح القاسم بصيغة الخطاب ومن ثمَّ التفت عن هذا الضمير إلى ضمير المتكلم، وهي صورة مكثَّفة من الالتفات، وفيها تعبير واضح عمَّا يعتري الشاعر من مشاعره وأحاسيسه، فالشاعر يسرد مصيرة العدو إذْ يحذرُه من نهاية المطاف؛ ومن ثمَّ يشير إلى مصيرة الشعب الفلسطيني ويبشِّرهم بالانتصار. فإنَّ الانتقال من الخطاب إلى التكلُّم، إنَّما يستعمل لتعظيم شأن الشعب الفلسطيني. وسبب هذا الالتفات يعود إلى طبيعة تشكيل بنية النصِّ الشعري، فنص سميح القاسم كبنية مسرحية، إلَّا أنَّ الحوار الصريح الظاهري غير موجود فيه، وكذلك الشَّخصيات غير ظاهرة وغير محددة الملامح. ختم سميح القاسم كلَّ مقطع من الشطر الأخير بحرف "الف" الذي يدلُّ على استمرار هذه الحالة أي: الحياة والنصر أمامهم ولكن الوصول إليها يتطلب شيئاً من الحزن والآهات لتحمل صعوبات الوصول إلى النجاح. فالشاعر من خلال توظيفه لحركة الضمير في القصيدة، وتكراره بالأشكال المتعددة، قد جعل من ذلك أداة تتحكَّم بالطاقات التعبيرية للنص، وأكَّد صدق تجربته الشعرية في موضوع الانتفاضة. كما أنَّ تكرار الشاعر لضمير المخاطب والمتكلم قد أعطى القصيدة بعداً جمالياً حيث اتَّسقت فيه جمل النصِّ وعباراته. وإذا لاحظنا قول ابن الأثير لوجدنا أنَّه قسم الالتفات إلى أقسام منها: الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، وهذا القسم توضحه الأمثلة السابقة التي أوردناها من قصيدة الانتفاضة. والرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الفعل الأمر. (ابن الأثير، د.ت: ج٢/٤-٥) فقد التفَّ سميح القاسم في أسلوبه من استخدام فعل الأمر والمضارع إلى استخدام فعل الماضي والمستقبل، حينما يخاطب العدو يأمره قائلاً: "تقدموا/ وهددوا/ وشدوا/ ویتوا/ وهدموا/ وصوبوا بدقة لا ترحم/ وسددوا للرحم إن نطفة من دمنا تضطرم" أو ينهائهم من فعل خير ربَّما يفعله بقوله: "لا تفتحوا مدرسة/ ولا تغلقوا سجناً ولا تعتذروا/ ولا تحذروا لا تفهموا"

(القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٤). ولكن حينما يريد أن يتحدث عن الشعب الفلسطيني المقاوم يقول: "لن تكسروا أعماقنا/ لن تهزموا أشواقنا/ نحن قضاء مبرم/ يصيح كل حجر مفتصب/ وتصرخ كل ساحة من غضب/ يضج كل عصب/ ها هو ذا تقدم المخيم/ تقدم الجريح والذبيح/ والثاكل والميتم/ تقدمت حجارة المنازل/ تقدمت بكارة السنايل/ تقدم الرضع والعجز والأرامل/ تقدمت أبواب جنين ونابلس/ أتت نوافذ القدس صلاة/ الشمس والبخور والتوابل/ تقدمت تقاتل" (القاسم، ١٩٧٠: ج٣/١٤٦). فقد جند سميح اللغة للتعبير بنحوها وصرفها عن ثوابت الحق الفلسطيني، حيث يرتبط المضارع والأمر، في القصيدة، بالعدو المخاطب الغاصب، إشارة إلى وجوده العابر المؤقت على أرض فلسطين وحتمية زواله، بينما يرتبط الماضي والمستقبل بالفلسطيني المقاوم، إشارة لتجذره في الأرض والتاريخ وبشرى المستقبل. ففي هذا المقطع حصل عدول واضح، إذ التفت الشاعر من فعل الأمر إلى فعل النهي، ثم العودة إلى فعل المستقبل، ومن ثم إلى الماضي. إذاً انطلاق سميح القاسم من فعل الأمر ومن ثم النهي، وبعد ذلك الالتفات إلى فعل المستقبل والماضي يقر حقيقة الحالة التي يعيش فيها العدو الصهيوني والشعب الفلسطيني. وينبغي أن نلاحظ أن تركيز الشاعر على مثل هذا النوع من الالتفاتات إنما يعكس دلالات وأغراض جمّة بما يعترها نوع من الانزياحات الجمالية التي تلعب دوراً بارزاً في مفاجأة القارئ.

النتائج

وتتجم عن دراسة الانزياح في قصيدة الانتفاضة النتائج التالية التي تقسم إلى ثلاثة أقسام؛ وهي: أولاً في فكرة القصيدة: إنّ الفكرة التي تدور حولها القصيدة هي رسالة أو خطاب موجّه من الشاعر كفلسطيني إلى العالم بأكمله على وجه العام وإلى العدو الصهيوني على وجه الخاص؛ هذه الرسالة تحمل في طياتها الألم الحقيقي وما رأى الشعب الفلسطيني من الظلم والعدوان، وهذا موجه للعالم الذي لا يهتمّ أمر الفلسطينيين؛ والرسالة الرئيسة توجّه إلى الغاصب الذي نهب الفلسطينيين وغصبه بأنّ الشعب الفلسطيني يقاوم ويقاوم من أجل وطنه، والنصر سيكون حليفهم، وفي إيصال تلك الرسالة للانزياح دور أساس.

ثانياً في استخدام الانزياح: أ) الانزياح الدلالي: فقد يتمثل في إنّ الصورة في القصيدة فقدت أبعادها المنطقية، فقد أفاد الشاعر عن الأساليب البيانية ليصوّر تصويراً منزاحاً عمّا هو مألوف عند المتلقي؛ حيث أول صهيون كآخره، والمؤمن منهم ككافره؛ والحقّد الصهيوني أصبح صاروخاً يرمم نحو الشعب الأعزل، والقاتل هو المبرأ، أمّا القتل المظلوم فهو المتهم. وانزاح الشاعر عن تلك المفاهيم عبر طاقات بلاغية من مثل الكناية، والاستعارة، التشبيه.

ب) الانزياح التركيبي: أمّا في الانزياح التركيبي فقد قام البحث برصد الانزياحات التركيبية وتعيين القواعد المنتهكة، فكان للحذف الحظّ الأوّل، ومن ثمّ الالتفات والتقديم يقعان في المركز الثاني؛ وكلّهما صور تركيبية أو انزياحات عن القواعد النحوية، والفرض من استخدامهما محصور في الاهتمام والاختصاص، والحذف بارز في الحروف، لاتساع الدلالات المختلفة في بال القارئ.

المصادر والمراجع

١. ابن جني، ابو عثمان النحوي (دون تا). الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، القاهرة: المكتبة العلمية.
٢. ابن منظور، محمد بن مكرم (١٩٨١م). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.
٣. إسماعيل، عز الدين (١٩٩٠م). جماليات الالتفات قراءة جديدة لتراثنا النقدي. ج٢، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
٤. بوخاتم، مولاي علي (٢٠٠٤م). مصطلحات النقد العربي السيمائي (الإشكالية والأصول والامتداد). دمشق: إتحاد الكتاب العرب.
٥. الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٢٦م). البيان والتبيين. ج١، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة: المكتبة التجارية.
٦. الجويني، المصطفى الصاوي (١٩٨٥م). البلاغة العربية تأصيل وتجديد. القاهرة: منشأة المعارف بالاسكندرية.
٧. الجبوسي، سلمى الخضراء (١٩٩٧م). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٨. الرواشدة، سامح (٢٠٠١م). إشكالية التلقي والتأويل (دراسة في الشعر العربي الحديث). عمان: جامعة مؤته.
٩. _____ (٢٠٠٤م). شعرية الانزياح. عمان: منشورات أمانة.
١٠. الشتيوي، صالح علي (٢٠٠٥م). ظاهرة الانزياح الأسلوبي (في شعر خالد بن يزيد الكاتب). مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد ٤.
١١. عبد المطلب، محمد (١٩٩٥م). جدلية الأفراد والتركيب. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
١٢. عصفور، جابر (١٩٩٢م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
١٣. فضل، صلاح (١٩٩٨م). علم الأسلوب. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

١٤. الفيروز آبادي، مجد الدين (دون تا). القاموس المحيط. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
١٥. القاسم، سميح (١٩٧٠م). الأعمال الشعرية الكاملة. ج ٣، بيروت: دار العودة.
١٦. القاضي، النعمان (١٩٨٢م). أبوفراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي. القاهرة: دار الثقافة.
١٧. قمي، علي بن الحسين بابويه (١٣٧٦ش). أمالي شيخ صدوق، طهران: دار كتابجي.
١٨. كوهن، جون (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع.
١٩. _____ (١٩٩٠م). بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢٠. لاينز، جون (١٩٨٧م). اللغة والمعنى والسياق. ترجمة عباس الوهاب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٢١. محمد ويس، أحمد (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
٢٢. المسدي، عبدالسلام (دون تا). الأسلوبية والأسلوب. القاهرة: الدار العربية للكتاب.
٢٣. مجاز، بختيار؛ اصلاني، سردار؛ شامل، نصرالله (١٤٣٧هـ). الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نهج البلاغة. مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١١، العدد ٤، صص ٦٥٥-٦٧١.
٢٤. نور الدين، السد (٢٠٠٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج ١، الأردن: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٥. اليافي، نعيم (١٩٩٧م). أطراف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق). دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب.

الخطابة المملوكية آلياتها ومضامينها (خطب ابن نباتة نموذجاً)

علي دودمان كوشكي^١، جهانگیر أميري^٢، زهرا جليلیان^٣

١. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، کرمانشاه

٢. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، کرمانشاه

٣. ماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة رازي، کرمانشاه

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٤/١٩؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

الحروب المستمرة التي فرضها المغول شرقاً والصليبيون غرباً على الدولة المملوكية جعلت الخطباء ومنهم ابن نباتة المصري يقومون في خطاباتهم النارية بحشد المقاتلين وشحنهم بقوة قتالية هائلة لإفشال الغزاة والحق الهزيمة بهم. ألقى ابن نباتة وهو من أعلام الشعر المملوكي وخطبائه الكبار، خطابات عديدة تعدّ صورة مختزلة ومقتضبة للخطابة المملوكية. ولذلك ركزنا البحث على خطبه دارسين مضامينها وآلياتها الفنية اعتماداً على النهج الوصفي- التحليلي. ومن أبرز ما تفيدنا هذه الدراسة أنّ الظروف السياسية والاجتماعية العامة في ذلك العصر انعكست نوعاً ما في الخطابة المملوكية وألقت بظلالها عليها بما فيها كلمات ابن نباتة. فكان الخطباء يمزجون خطاباتهم بنماذج قرآنية لحث السامعين على الخوض في الجهاد حتى اصطفت كلماتهم بصيغة دينية وسياسية وأخلاقية واضحة. كما انطبعت أيضاً بطابع حماسي وبطولي رائع نتيجة تشجيع الخطباء للمقاتلين لاقتحام المعارك. يمكن اعتبار الخطابة المملوكية بما فيها خطابات ابن نباتة بضاعة تحتاجها السوق المملوكية ومحاوله جادة لتوحيد صفوف المقاتلين ورفع كفاءتهم القتالية ضدّ الهجوم المغولي والصليبي الشرس.

الكلمات الرئيسية

خطابات ابن نباتة، الآليات الفنية، المضامين الرئيسية، الصيغة الدينية، الأخطار المغولية والصليبية.

مقدمة

الخطابة فنٌ شفهي ينطوي ضمن فنون النثر. شهدت الخطابة تطوراً هاماً ومفصلياً في العصر المملوكي. والسبب أنها أصبحت آلية مؤثرة وموحية تساعد الدولة المملوكية في الحروب لتحقيق الانتصار على أعداءها. (الفاخوري، ١٩٨٦: ٣٧١) ومن أبرز أعداءها المغول الذين كانوا يطمعون في ضمّ بلاد الشام الخاضعة للحكم المملوكي إلى دولتهم. والصليبيون الذين كانوا يطمحون إلى استعادة بيت المقدس التي كانت آنذاك بيد المماليك. (أميري، ١٣٧٨: ٣٠) بناءً على ذلك كانت الدولة المملوكية بحاجة ملحة إلى الخطباء البليغين البارعين في تشجيع المقاتلين وتحريك حماسهم ضدّ الأعداء. من هذا المنطق اتخذت الخطابة المملوكية منحىً جديداً واتّسمت بسمة العاطفة والحماسة. من ناحية أخرى استلهم الخطباء من القرآن الكريم ما منح كلماتهم صبغة دينية. (ضيف، ١٩٥٦: ٢٧٨) المتنبّع للخطابات المملوكية تجد أنّ المضامين الواردة فيها كانت ولا تزال مفيدة وبنّاءة على مدى الأجيال وطول الأمصار إذ إنّها تزوّد قارئها بالثقافة الدينية وتمتّعهم بمتعة أدبية فنيّة رائعة. أضف إلى ذلك أنّ القارئ لهذا المقال يحصل على معلومات قيمة فيما يتعلّق بفنّ الخطابة في ذلك العهد شكلاً ودلالة. ويتعرّف على صيغة خاصة من النثر لعب دوراً أساسياً في قرون عدّة للحفاظ على البلدان الإسلامية وممتلكاتها بأدبها الرّاقى ومضامينها المستوحاة من التراث القرآني الفخم.

ألّف عمر موسى باشا الناقد والأديب المصري كتاباً حول ابن نباتة سمّي كتابه بابن نباتة أمير الشعراء.

جدير بالتنويه أنّ الخطابة المملوكية تسير على رتيبة واحدة إذ كان الخطباء يلقون خطاباتهم على نمط واحد دون فوارق تُذكر. ذلك لأنّ الغاية التي يتوخاها الخطباء حينذاك هي تهذيب النفوس وتنوير العقول ورفع معنويات المجتمع بنشر الثقافة الدينية وإشاعة الطقوس الإسلامية بين أبنائه. ولذلك إذا شئت أن تطالع الخطبة المملوكية فبإمكانك أن تختار أيّاً من الخطباء دون أن يكون ثمة فارق بينهم. على أية حال فإنّنا اخترنا خطابات الشاعر والخطيب الشهير ابن نباتة المصري لدراسة خطب العصر نظراً لكثرة خطبه بالنسبة لسائر الأدباء من جهة ومكانته الأدبية التي جعلت الناقلين يسمّونه بأمير الأدباء من جهة أخرى. مهما يكن من أمر فإنّ التساؤلات التي تملينا عليها هذه الدراسة هي كالتالي:

١. ما هي أهمّ الأسباب السياسية والدينية المؤثرة على خطابة ابن نباتة؟

٢. ما هي أبرز الآليات الفنيّة المستخدمة في صياغة خطاباته؟

٣. ما هي أبرز وأوضح المضامين المتوافرة في خطب ابن نباتة؟

والفرضية التي يدور حول رحاها هذا البحث المتواضع هي أنّ خطابات ابن نباتة كغيره من الخطباء تواكب العصر المملوكي وتتماشى مع حاجاته في تشجيع المقاتلين بالمضامين المقتبسة من الثقافة الدينية والقرآنية للخوض في المعارك التي اندلعت بين الدولة المملوكية وأعداءها من المغول والصليبيين. فتكتسي خطاباته صبغة دينية وسياسية واضحة. زد على ذلك أنّ خطابات ابن نباتة تكون مرآة صافية تعكس الحياة العامة في العصر المملوكي ولذا من شأنها أن تكون مصدراً خصباً وصالحاً لدراسة الدولة المملوكية وظروفها السياسية والاجتماعية والدينية.

خلفية البحث

لم نستطع العثور من خلال بحثنا عن خلفية الموضوع على دراسة شافية ووافية تناولت الخطابة المملوكية إلّا أنّنا عوّلنا لإعداد مقالنا هذا على المصادر التي تتعلّق بشكل أو آخر بدراستنا هذه فمن الكتب: ١. الفن ومذاهبه في النثر العربي لشوقي ضيف؛ ٢. الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم لحنا الفاخوري؛ ٣. عصر الدوّل والإمارات لشوقي ضيف؛ ٤. تاريخ الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني لجهانغير أميري.

ولقد استفدنا من المعلومات القيّمة المستوردة في الكتب المذكورة أعلاه لمعرفة الأوضاع السياسية والاجتماعية والأدبية المؤثرة في الخطابة المملوكية. ولم تتطرّق الكتب السابقة إلى فنّ الخطابة سوى إشارات عابرة سريعة دونما تحليل أو تنقيب. ومن المقالات: مقال عنوانه «بررسي تطوّر خطابه در دوره جاهلي و صدر اسلام» (دراسة تطوّر الخطابة في العصرين الجاهلي والإسلامي) لعبد الحسين فقهي. درس المؤلف الخطابة في العصرين المذكورين ولم يُشر إلى العصر المملوكي لكنّا استقينّا من المناهج والأساليب المستخدمة في المقال لمعالجة الموضوع. والمشكلة العويصة التي واجهناها عبر كتابة المقال أنّنا لم نكد نعثر على مصدر خاص يحمل في ثناياه الخطابات المملوكية بما فيها خطب ابن نباتة في مجموعة موحّدة، فلذلك رصدنا الخطب وهي متناثرة في مطاوي الكتب فوجدناها بشقّ الأنفس ومن أبرز الكتب التي تحتوي على الخطابات المملوكية بشكل غير منتظم فهي: ١. الأدب في العصر

المملوكي لمؤلفه سلام زغلول (مجلّدات ١ و ٢ و ٣ و ٤)؛ ٢. صبح الأعشى في صناعة الإنشاء للقلقشندي (مجلّدات ١٢ و ١٤ و ١٥ و ١٧ و ١٩). من الجدير ذكره أنّه نوقشت أطروحة جامعية لمرحلة ماجستير أعدتها زهرا جليليان في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي. قدّمت الكاتبة دراسة مستوفاة للخطابة بمختلف أبعادها الفنية والشكلية وباللغة الفارسية. وهذا المقال يكاد يكون مأخوذاً ومقتبساً من تلك الأطروحة مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ مقالنا هذا جعل خصيصاً لدراسة خطب ابن نباتة دون غيره.

الخطابة لغة واصطلاحاً

كلمة "الخطابة" مشتقة من "الخطب" بمعنى الأمر العظيم والحدث الجلل وسمّيت بالخطابة لأنّه يتحدث فيها الخطيب عن الأحداث الهامة والمواضيع الجليلة وكلمة "الخطابة" اسمٌ أصله مصدر والخطيب هو مَنْ يلقي الخطابة على السامعين. (ابن منظور، ١٩٨٦: ٥/٢٩٦)

وقال الزمخشري بهذا الصدد: "الخطبة" بضم الخاء تعني إلقاء الكلام على المسمعين كما يقال: "خطبَ الخاطبُ على المنبر خطبة" ومنها لفظة "الخطبة" وهي تعني طلب يد المرأة من أبيها فهو الخاطب وهي المخطوبة ووجه التسمية هو أنّ الخاطب يلقي كلمة أثناء عملية الخطوبة. (الزمخشري، ١٩٥٣: ١٤)

والخطابة اصطلاحاً هي "إلقاء الكلام على المستمع بهدف الإقناع والتأثير" وبكلمة أخرى تُطلق الخطابة على كلمات عذبة معسولة مؤثرة يلقيها الخطيب على سامعيه يريد بها إقناعهم والتأثير في نفوسهم. وكفاها شأنًا وأهمية أن علماء المنطق عدّوها صناعة هامة من الصناعات الخمس. (فتح الله زاده، ١٣٨٧: ٧)

يستخدم الخطيب البارع براعته ومواهبه لاختيار كلمات تتلاءم وظروف الخطابة ومتطلبات المقام يؤثّر بها على السامع ويحثّه على القيام بما يرومه الخطيب عن طوع وقناعة. (زيدان، ١٩١٤: ج٢/١١٩)

وقد حدّد "فروغي" الخطابة بأنها: فنّ التأثير على السامع وتحريضه على تصديق الخطيب والكلمة التي يوظفها الخطيب تُدعى الخطبة أو الخطابة. (فروغي، ١٣٤٤: ١)

وعرّف الفيلسوف الأغريقي الشهير أرسطاطاليس المشهور بأرسطو الخطابة بأنّها: «قوة تتكفل الإقناع الممكن في كل أمر ذي بال يستحقّ جهد الخطيب» (أرسطاطاليس، ١٩٥٩: ٩).

ولإميل ناصيف كلمة بشأن الخطابة هي: الخطابة نوع من الكلام يعرف بالخطبة يلقي في الناس وغايته التأثير والإقناع وهي فنٌّ من الفنون الأدبية عرفه الإنسان منذ القدم إذ مارسه الأنبياء والزعماء والقادة. (ناصر، ١٩٩٥: ٥)

مهما يكن تعريف الخطابة ومغزاها فإنَّ لها دوراً كبيراً ومكانة مرموقة عبر التاريخ إذ إنَّها صناعة عقلية وأدبية وفنية استعملها الأنبياء والأئمة والعلماء وقادة الشعوب وكلٌّ من له موقع متميز وشأن ذي بال كآلية للتأثير والإقناع في كافة العقول الدينية والثقافية والسياسية والعلمية وما شابه ذلك من مجالات الحياة.

تتألف الخطابة بشكل عام من ثلاثة أجزاء رئيسية هي: ١. المقدمة وهي ما يبدأ به الخطيب ويريد به لفت انتباه السامعين. فمن الجدير بالمقدمة أن تكون موجزة وجذابة تمهّد الطريق لإلقاء الخطابة وتمنح السامعين الهدوء والاستعداد للإصغاء إلى كلمة الخطيب. ٢. العرض والمقصود به القسم الرئيسي للخطابة يوصل أشاءه الخطيب قناعاته وآراءه للسامع مصحوبة بالأدلة القاطعة والبراهين الساطعة. ٣. الختام وهو القسم الأخير من الخطابة يحتوي على خلاصة لما ألقاه الخطيب. فلا بد من أن يكون مقتضباً وواضحاً ومؤثراً يترك أثراً خالداً في نفوس المستمعين. (ناصر، ١٩٩٥: ٦) وأمّا فيما يتعلق بأسلوب الخطابة فيجب القول بأنّه يجب أن يكون مقنعاً ومعتمداً على أدلة واضحة تقنع السامع أو عاطفة مثارة توجّع حماسة وتشجّع على التضامن والتعاطف مع الخطيب. فمن أبرز العناصر الفنية التي يجب أن تحويها الخطابة هي: قوّة التأثير والإقناع وقوّة الاحتجاج والبرهنة والعواطف المتوقّدة والمحمومة واعتماد الوضوح والمباشرة وتجنّب التكلف والغموض والتعقيد وكلّ ما يقلّل من تأثير الخطابة. وقد قُسم فن الخطابة إلى أقسام عدّة من أهمّها: أ: الخطبة السياسية وهي الخطبة التي تحمل ما ينويه صاحبها من أغراض سياسية كالحرب أو السّلم وما يمت إلى شؤون البلاد وتدير الملك بصلة. ب: الخطب الدينية وهي ما يلقيه الخطباء في المساجد أو الكنائس من النصّح والموعظة والحثّ على الخير والفضيلة والالتزام بالدين والعقيدة وسبيل الرّشاد ج: الخطب الحربية وهي كما يبدو من تسميتها خطب يستخدمها الخطباء لإثارة الحماس وتحميس روح الشجاعة والقتال في نفوس المقاتلين للدفاع عن الأوطان والأعراض حيال الأعداء والمعتدين وثمة أنواع أخرى للخطابة لم نتطرّق إليها لقلة شأنها وأهميتها مقارنة مع ما ذكرناه آنفاً. ولا جدال فيما تحظى به الخطابة من أهميته. إذ لا يخفى على أحد الدور الذي تؤديه الخطابة بمختلف أنواعها في الحفاظ على مصالح الأمم والشعوب والدفاع عن الأديان

والمعتقدات وتهذيب النفوس ونشر الثقافات والتقاليد وإشاعة القيم والأخلاق والفضيلة وإثارة العواطف وتنوير العقول والحثّ على المضيّ قدماً على درب العلم والإيمان.

الخطابة عبر العصور المختلفة

ظهر فنّ الخطابة لأول مرة لدى الشعوب الإغريقية. فتمت وترعرعت حتى أصبحت فناً له قواعده وحدوده عند هذه الشعوب. تعتبر «أثينا» العاصمة الإغريقية أول بلد اشتهر خطباءها بالبلاغة انطلاقاً من كونها مهد الحضارة والخطابة. (فروغي، ١٣٤٤: ١٩)

فكانت الخطابة تستخدم لعقد المصالحات وإبرام الاتفاقيات كما كانت توظف في المحاكم لإدانة المجرمين أو تبرئة الأبرياء وخلاصة قول أنّ الخطابة كانت ركيزة أساسية تقوم عليها الحياة المتحضرة. (خفاجي، ١٩٩٠: ١٧١)

كان للخطباء البارعين دور لا يستهان به في تحقيق الانتصار عند نشوب الثورات السياسية والدينية واندلاع النزاعات القائمة بين الدول المتخاصمة «فكانت الغلبة في تلك الحروب والصراعات من نصيب البلاد التي تمتلك خطباء يتقنون فنّ الخطابة ويجيدون آلياتها وآدابها» (فقهّي، ١٣٩٠: ٦٢).

لا شك أنّ الوقوف على المواقف التي شهدتها الخطابة من العصر الجاهلي حتى العصر المملوكي الذي ندرس الخطابة فيه عبر هذا المقال يعطينا صورة واضحة شفافة للخطابة المملوكية على صعيد الشكل والدلالة. فلنبداً جولتنا في الخطابة من العصر الجاهلي:

المضامين الرئيسة التي كانت تتناولها الخطابة في العصر الجاهلي تعكس الحياة الجاهلية بحذافيرها. فمن أبرز القضايا المنطوية تحت الخطابة في الحقبة الجاهلية: المفاخرات القبلية والتحريض على الحرب والسلام والمراثي. كانت فصاحة الألفاظ وقصر الفقرات والاحتواء على الحكم والنصائح من السمات الرئيسة التي تتميز بها الخطابة في الطور الجاهلي. كان للإسلام بالغ أثره على الحياة الجاهلية بما فيها الشعر والخطابة. شكل العصر الإسلامي منعطفاً هاماً للخطابة العربية إذ أعجب الخطباء العرب بالأساليب التعبيرية والفنون البلاغية لقرآن الكريم التي تحتلّ قمة البلاغة وذروة الفصاحة. فتأثروا بها واستقوا من منهلة العذب ونميره الصافي حتى الارتواء. ثمّ كان الرسول الأعظم ﷺ يبدأ خطبه بالحمد والثناء. لله رب العالمين مستخدماً فيها السجع بألوانه وضروبه. فصارت كلماته النيرة مثلاً يحتذى ونموذجاً يتبع. زد على ذلك أنّ الخطب التي كان الإمام علي عليه السلام يلقيها تركت بصماتها ولساتها على الخطب العربية شكلاً ودلالة.

فضلاً عن ذلك أنّ الأحداث الدينية والسياسية الهامة التي شهدتها العصر الإسلامي والأموي أثرت على الخطابة العربية ما أدّى إلى إثراءها الدلالي أخذاً بنظر الاعتبار أنّ الحياة العربية في العهد الأموي ازدادت تعقيداً إثر تطوُّرها من الحياة القبلية إلى الحياة الحضرية ما يستدعي تطوُّر الخطابة بشكل يتأقلم مع أحداث الساحة وتتجاوب مع متطلبات العصر. (زيدان، ١٩١٤: ١٤٤)

جدير بالذكر أنّ المجتمع الأموي انقسم إلى شيع وأحزاب فاحتدم بينها التنافس فكان لكلّ حزب خطيب يدافع عنه بحماس متوقّد فكان لاحتدام التنافس بين الأحزاب المتنازعة أثرها في ازدهار الخطابة وبلوغها القمة في الفترة الأموية. (الفاخوري، ١٩٨٦: ٢٢٥) انحسر ظلّ الخطابة في العصر العباسي وخمد لهيبها وفقد دوره ومكانته مقارنة مع العصور السابقة. وقد علّل شوقي ضيف ركود الخطابة في الطور العباسي قائلاً: «إنّ غياب الأحزاب وتدني مكانتها قلّل من أهمية الخطابة وجعلها بمعزل عن حياة الناس» (ضيف، ١٩٥٦: ٧٥).

المؤثرات العامّة على الخطابة المملوكية

تأثرت الخطابة في الحقبة المملوكية بالأحداث الكبرى التي ألقت بظلالها على الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية.

لم يكن للسلطين المماليك ماضٍ مجيد ينتسبون إليه ولا ثقافة دينيّة ينتمون إليها لكنّهم كانوا قد نشأوا وترعرعوا تحت حماية الدولة الأيوبية التي تمثّل دولة إسلامية تحرص على إجراء أحكامه وحدوده على قدم وساق. (خفاجي، ١٤١٢: ج٢/١٢٦)

فلما قامت الدولة المملوكية وتربّع المماليك على عرش الملك ساروا على نهج الأيوبيين واقتفوا أثرهم فأخذوا على عاتقهم الدّود عن الدين الإسلامي واللغة العربية. فقاموا بنشر الثقافة العربية وروّجوا للشعائر الدينية وبنوا المساجد وأنشأوا المدارس والمكتبات وأغدقوا الأوقاف على علماء الدين وأحيوا الطقوس الدينية بشكل عمّت الثقافة الإسلامية العربية كلّ البلدان التي تخضع لحكمهم وسيطرتهم. فضلاً عن ذلك فقد جتّد السلطين أبناء الشعب تحت لواء الإسلام وزجّوا بهم في الجيوش التي تقاتل المغول والصليبيين الغزاة. لما كانت السمة الغالبة لتلك الحروب سمة إسلامية عمل العلماء والأدباء بمن فيهم الخطباء على تحريض الرعية على مواجهة الأعداء مستمدّين في ذلك المشاعر الدينية كأداة صالحة لغرس البطولة في نفوس المقاتلين الأبطال. فأخذت الخطابة طابعاً دينياً وأصبحت المعاني

الدينية السامية المغزى الرئيسي في الخطب المملوكية. حقّق المماليك انتصارات باهرة في حروبهم ضدّ الأعداء. هذه الانتصارات أثارت إعجاب الشعراء والخطباء وخطف بريقها بالآبصار. فاندفعوا إلى الإشادة بالسلاطين الأشاوس والتغني بشجاعتهم ومهاراتهم القتالية. من هذا المنطلق تحفل الخطابة المملوكية بالمعاني المتعلّقة بالقضايا السياسية والدينية والأخلاقية. كان الخطباء في صلوات الجمعة يتطرّقون إلى أحداث سياسية واجتماعية تمسّ حياة المجتمع ويؤكدون على التحلّي بالصفات الكريمة والأخلاق الحميدة ويمدحون المآثر والأمجاد التي سجّلها المماليك.

نقوم فيما يلي بدراسة الخطب المملوكية دراسة شكلية ودلالية اعتماداً على الخطابات التي نطق بها الشاعر الفحل والخطيب المصقع ابن نباتة المصري بادئين بالدراسة الدلالية أو المضمونية.

أبرز المعاني في خطابات ابن نباتة

لقد راجعنا معظم المصادر التي تناولت الخطب المملوكية لكي نرصد المواضيع التي تشمل خطب ابن نباتة فبعد أن سبرنا أغوار خطبه وجدنا أنّ الخطب التي ألّفها ابن نباتة تحمل في طياتها معاني متعدّدة ومتنوّعة تأخذ إمّا طابعاً سياسياً أو دينياً أو أخلاقياً. من الملفت في الخطابة المملوكية بعمامة وخطب ابن نباتة بخاصّة أنّها تسير على رتيبة واحدة فإذا قرأت خطابات ابن نباتة مثلاً فإنّك تكاد تكون قد قرأت الخطب المملوكية برمّتها. والسبب في ذلك ربما يكمن في الجمود الفكري والركود الأدبي والثقافي الذي خيم على العصر المملوكي ما انعكس سلباً على المنتجات الأدبية شعراً كان أم نثراً. وممّا زاد الطين بلّة أنّ المماليك كما أشرنا سابقاً كانوا من أصول غير عربية وكان لهذا الأمر آثاره السيئة والهدامة على الأدب المملوكي عامّة والخطابة خاصّة.

وفيما يلي نستعرض أهمّ المضامين التي تناولها ابن نباتة في خطاباته علماً أنّنا رأينا أنّه من الأفضل:

أن نكرّس هذه المضامين في ثلاثة حقول دينية وأخلاقية وسياسية نظراً إلى أنّها تنصبّ في هذه الحقول الثلاثة فلنبداً بالحقل الديني:

المضامين الدينية في خطابات ابن نباتة

معظم ما قاله ابن نباتة في كلماته ينخرط في إطار المضامين الدينية. اهتمّ ابن نباتة في خطبه بالقضايا الدينية تلبية لحاجة لمسه في البيئة المملوكية التي كانت تعجّ جنباتها

بالنزاعات والمصائب. فكان الناس في تلك الظروف الصعبة في أمس الحاجة إلى كلمات تنبع من صميم الثقافة الدينية والتي تمنح النفوس الهدوء والاطمئنان وسكون البال وتبعد عنهم الشعور بالخوف والقلق والإحباط. علاوة على ذلك كان الخطباء بمن فيهم ابن نباتة يروّجون لثقافة الجهاد والقتال ضد الكفّار والمعتدين لكي يكونوا مستعدين للتصدي للخطر الذي كان يهدّد المجتمع المملوكي من قبل المغول والصليبيين وقد تحدّثنا سابقاً عن هذا الخطر المستفحل. أبرز المضامين الدينية التي تستوعبها كلمات ابن نباتة هي كالتالي:

البدء بحمد الله وشكره

كان ابن نباتة يبدء كلماته بالحمد لله والشكر لنعمه وآلاءه: «.... أحمده على السّراء والضّراء، وأستعينه على شكر ما أسبغ من النّعماء وأستصره على الأعداء...» (زغلول سلام، د.ت: ج ٢/١٢).

يذكر أنّ المقصود بالأعداء هم المغول والصليبيين الذين كانوا يطمعون في مصر والشّام وما جاورهما آنذاك من البلاد. لذلك كان الخطباء في خطاباتهم يستنصرون الله على كلّ من أراد بهم سوءاً أو شراً.

مدح النبي محمد ﷺ

كان ابن نباتة يصلّي بعد الحمد لله على رسوله الكريم محمد ﷺ وهو النبي الذي بشرت بظهوره الكتب السماوية من التوراة والإنجيل مصحوباً بالمدح والثناء.

«... وأشهد أنّ محمداً عبده ورسوله الممدوح في التوراة والإنجيل والتّنزيل وصلى الله عليه» (خفاجي، ١٤١٢: ١٥٧). ربّما ألمح الخطيب إلى التوراة والإنجيل استعطافاً لليهود والنصارى وتأييلاً لقلوبهم لكي يقفوا مع المسلمين في صفوف مترابطة موحدة ويناصرونهم ضدّ الأعداء. فكان المجتمع المملوكي بأمس الحاجة آنذاك إلى رص الصفوف وتوحيدها إذ كان مهدداً من قبل المغول الهمجيين والصليبيين المتعصّبين.

عدم قدرة الإنسان على مدح الله

للمضامين الأخلاقية في خطابات ابن نباتة حيز كبير فكان يذكر الخطيب سامعيه بأنّ الأنعم التي أنعم بها الإنسان لا تُعدّ ولا تُحصى فلو مدح الإنسان ربّه ليل نهار وإلى آخر حياته لن يتمكن من تأدية واجبة أمامه ولا يخفى أنّ التّوبة إلى النّعم التي أسبغها الله على الإنسان ظاهرة وباطنة من شأنه أن يرغب المخاطبين في حمد الله وشكره بقلب نابض بمحبّة الله.

«... إِنَّ لِلَّهِ عَلَيْكُمْ نِعْمًا لَا تَعْرِفُونَ لَهَا قَدْرًا وَلَا تُطَيِّقُونَ لِمَكَافَاتِهَا حَمْدًا وَلَا شُكْرًا أَسْبَغَ نِعَمَهُ الظَّاهِرَةَ وَالْبَاطِنَةَ عَلَيْكُمْ...» (خفاجي، ١٤١٢: ١٥٧). فلو أمعنا النظر في كلمات الخطيب لوجدنا أنها تعيد إلى أذهاننا آية قرآنية تنصّ على أنّه من المستحيل إحصاء نعم الله والآية هي ﴿وَإِنْ تُعَدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصَوْهَا...﴾ (إبراهيم/٢٤) فلو قورنت الخطبة بالآية الكريمة لتبيّنت أنها مستمدّة ومستلهمة من الآية الكريمة بشكل لا غبار عليه.

العلم الإلهي يشمل الخلائق كلّها

كان الخطيب ابن نباتة يشدّد دائماً على أنّ الله يعلم كلّ شيء ولا يخفى عليه شيء. فإذا تيقّن الإنسان من صميم قلبه بأنّ الله يراه ويعلمه آناء الليل وأطراف النهار فلن يبادر بالمعصية في حضرة الله ولذلك كان الخطباء ينبّهون السامعين بعلم الله وشموله لكلّ شيء صغيراً كان أم كبيراً: «... فسبحان مَنْ أَنزَلَهُ مِنْ بَحْرِ عَظَمَتِهِ إِلَى سَمَاءٍ مَمْلُوكَةٍ بِكَلِمَةٍ مَكِّيُولٍ وَوَزْنٍ مُوزُونٍ وَيَعْلَمُ عِدَّةَ قَطَرَاتِهِ...».

تطرق الخطيب في كلماته السابقة إلى المطر وسير تكوينه منذ أن تتصاعد الأبخرة من البحر إلى السماء حتّى تُصبح في الجوّ أمطاراً يعلم الله بعدد قطراتها... التّوبه بخلائق الله

نوه الخطباء بمن فيهم ابن نباتة إلى آيات الله الباهرات كأفضل طريق للفت الأنظار إلى عظمة الله وقدرته. سار الخطيب ابن نباتة على منهج القرآن الكريم حيث ينبّه الناس إلى ما يجدونه حولهم من الخلائق فعلى سبيل المثال ولا الحصر: ﴿أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ﴾ (الفاشية/١٧-١٩) وقد وجّه الخطيب المملوكي انتباه السامعين إلى الجبال الشاهقة التي تنحدر منها المياه المتدفقة: «... يَنْزِلُهُ مِنْ جِبَالٍ شَوَاهِقٍ مُرْتَفَعَةٍ فَتَقْدِفُهُ إِلَى أَرْضٍ مُنْحَفَةٍ وَأُودِيَةٍ مُنْقَطِعَةٍ...» (خفاجي، ١٤١٢: ١٥٨).

الإشادة بالآئمة الهداة

لقد عبّر كثير من الخطباء في الظرف المملوكي عن أهل بيت النبي ﷺ بالآئمة المعصومين عليهم السلام الذين يضيئون الدرب للسائرين على نهج الحق. فمثلهم مثل النجوم الزاهرة التي تلمع ويستضيء بنورها كلّ من ضلّ طريقه في صحراء مترامية الأطراف وسط ظلام حالك أو شأنهم شأن المنارة التي تهدي السفن الجارية في البحار بنورها فلا تصطدم بالصخور المحطّمة حتّى تصل إلى شاطئ البرّ والأمان: «... أيها الناس! اعلّموا أنّ الإمامة فرضٌ من فروض الإسلام...» (زغلول، د.ت: ج٢/١٤).

ولا يخفى أنّ الخطيب الذي تفوّه بهذه الكلمات يحمل العقيدة الشيعية علماً أنّ الاعتقاد بالإمامة ركيزة من الركائز الشيعية الأساسية.

كلّنا عائدون إلى الله

الخطابات المملوكية مفحمة بالمضامين الأخلاقية والدينية المستمدّة من القرآن والحديث ومن أبرز التوصيات الأخلاقية التي تتحلّى بها الخطب في ذلك المقطع هي أنّنا نعود ونرجع إلى الله. ليس سرّاً أنّ الإنسان حالما يعيش حالة اليقظة والبصيرة من أمره لا يخوض مع الخائضين في الملاهي ولا يغفل ما خلق من أجله. فيحاول في أن يستنفد سحابة عمره فيما يرضي ربّه ويضمن له حياة طيبة في الدّنيا والآخرة. «... فإلى متى هذه الغفلة والقساوة ولم يبقَ مِنَ العُمُرِ إلّا القليلُ...» (ابن خلكان، ١٩٤٨: ج ٣/١٥٦).

المضامين الأخلاقية في كلمات ابن نباتة

انتشرت في البيئة المملوكية عادات أخلاقية سيئة وانحرافات سلوكية خاطئة حتّى باتت مهدّدة بالخطر واصبحت على شفير الانهيار في المزالق والمهاوي. هذه الظاهرة الرديئة جعلت الخطباء بمن فيهم ابن نباتة يحثّون أبناء المجتمع على التخلّق بالأخلاق الكريمة والتحلّي بالفضائل. فإليك بعض ما تحدّث عنه ابن نباتة فيما يتعلّق بالمضامين الأخلاقية

الآثام مدعاة لسفك الدماء

نهى ابن نباتة عن اقتراف الذنوب وارتكاب الآثام لما يثيره فعل الآثام في النفس من الجراءة على إراقة الدّماء. يفسّر ذلك بأنّ ارتكاب المعاصي يقتل العاطفة الإنسانية ويزيد القلب قسوة وعنفاً ما يفضي إلى استصغار الجرائم البشعة والاستخفاف بها في عين مرتكبي الذنوب: «... ولا سَفَكَتِ الدّماءُ إلّا بارتكابِ المآثم...» (زغلول سلام، د.ت: ج ٢/١٢).

قرب الآجال وقصر الأعمار

النصائح والمواظت تحتلّ حيزاً كبيراً في الخطب المملوكية. كان الخطباء يعيدون دائماً إلى الأذهان أنّ الأعمار قصيرة والآجال قريبة. فكانوا يوظفون في خطاباتهم التراث العربي من الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأشعار الحكيمة والأمثال السائرة. ممّا يساهم في إلقاء المعاني وإيصال الأفكار إلى المخاطبين بطريقة ملموسة ومؤثّرة. شدّد ابن نباتة على أنّ الموت هو مصير الإنسان المحتوم الذي لا مناص منه ولا محيد عنه. من أبرز الحكم التي كرّرها ابن نباتة في كلماته هو أنّ الدنيا ليس بدار قرار بل هي جسرٌ يوصلنا إلى الحياة

الآخرة: «... يا عبادَ الله إلى متى يا صاح هذا الحرصُ والأملُ وقد قَرُبَ الرَّحِيلُ. واقتربَ الأجلُ ولا تَطْمَعُوا في هذه الدُّنيا فإنَّ البقاءَ مُسْتَحِيلٌ...» (خفاجي، ١٤١٢: ١٥٧).

الأسلوب الخطابي الذي استعمله الخطيب في خطبته زاد من قدرتها الإقناعية وطاقتها الاستيعابية لدى المخاطب المتلقي.

التوبة والإنابة فرصة للتعويض عما فات

أكد الخطباء في الطور المملوكي على التوبة والإنابة كفرصة مهيأة لمن قضى مدّة من عمره في الغفلة منهمكاً في الشهوات المردية والآثام الموبقات. فإنّه بإمكانه أن يضرب عمّا فعله صفحاً ويفتح صفحة جديدة بيضاء مشرقة. فقال ابن نباتة بهذا الصدد: «... يا مولعاً بلذاتك ومُصرّاً على زلّاتك، أمّا أن أنك تأثّب...» (خفاجي، ١٤١٢: ١٥٧).

المضامين السياسية في كلمات ابن نباتة

لم تقتصر كلمات ابن نباتة على قضايا دينية وأخلاقية فحسب بل كان الخطيب يهتم أحياناً بالشؤون السياسية بتحريض المقاتلين على الخوض في الحروب لدرء الأخطار المغولية والصليبية عن ساحة الدولة المملوكية والمجتمع. «وفي السياق نفسه أنّ الدولة المملوكية كانت مهدّدة بالأخطار التي أحاطت بها عن أيمانها وعن شمالكها. علاوة على الفتن والاضطرابات التي عانتها دولة المماليك كان الصليبيون غرباً والمغول شرقاً يهجمون عليها. يحلم الصليبيون في حروبهم ضدّ المماليك باستعادة البيت المقدس وضمّها إلى المملكة الإفرنجية ولا يخفى ما لبيت المقدس من مكانة تاريخية ودلالة رمزية ما حتّ الإفرنج على انتزاعها من أيدي المماليك ليل نهار. من ناحية أخرى كان المغول والتتر والغزاة الأجانب يطمحون إلى فتح مصر والشام لإشباع نهمهم وإرضاء جشعهم في التوسّع من رقعة الفتوحات والاستيلاء على دولة المماليك» (أميري وآخرون، ١٤٣٧: ٥). النماذج التي يشاهدها القارئ الكريم تالياً تتعلّق بشكل أو بآخر بالقضايا السياسية الطارئة على المسرح المملوكي:

قسوة الأعداء وعنفهم

لقد أسفنا سابقاً أنّ الخطابات المملوكية لا تخلو من القضايا السياسية وخاصة ما يتعلّق بالأخطار التي يشكّلها الأعداء للشعب من المغول والصليبيين. صوّر ابن نباتة في كلماته قسوة الأعداء وسفكهم للدماء وانتهاكهم للحرّمات محرّضاً السامعين على مواجهة العدو القاسي للذود عن دمارهم وحماهم: انظر في الخطبة التالية كيف يصف لنا الجرائم البشعة التي

اقترفتْها أيدي الأعداء الأثيمة حيث حصدوا الأرواح وسفكوا الدماء ونهبوا الأموال وانتهكوا الحرمات فلم يرحموا الشيوخ ولا الأطفال ولم يؤثّر فيهم عويل النساء ولا بكاء الصغار: «فلو شاهدتم أعداء الإسلام حين دخلوا الشام واستباحوا الدماء والأموال وقتلوا الرجال والأطفال وهتكوا المحارم وعلت الصيحات من هول ذلك اليوم الطويل فكّم من شيخ خضبت شيبته بدماءه وكّم من طفل بكى فلم يرحم لبكاءه...» (زغلول سلام، د.ت: ج ٢/١٤).

استخدم ابن نباتة ببراعة فائقة الآليات البيانية والجماليات البلاغية لرسم صورة هائلة ومثيرة. في مخيلة المخاطب من هذه الآليات "لو" التمنية فهي من شأنها أن تثير الفضول لدى السامع ثم صوّر تفاصيل المشهد ودقائقه من بكاء الأطفال وضجّة النساء وقتل الرجال وإراقة الدماء... أضاف إلى ذلك أن استعمال الشاعر لـ «كم» الخبرية التي تفيد الزيادة والتكثير تساهم على رسم منظر مهول مظلم.

الحث على مواجهة الأعداء

الخطابة المملوكية تشمل على الأساليب البيانية المثيرة لروح الحماس والبطولة لدى السامعين فلا يغيب عن بالنا أن أبناء الشعب المملوكي كانوا يتوقعون هجوم الأعداء عن أيّمانهم وعن شمائلهم فكان الخطباء يسعون جاهدين لتحريض المخاطبين على التأهب والاستعداد لمكافحة الأعداء كفاحاً مستميتاً مخلصاً. عبّر ابن نباتة عن مواجهة الأعداء بالجهاد لما لهذه المفردة من تأثير في استنهاض الهمم وإثارة الحمية في نفوس المقاتلين الشجعان: «... الجهاد محتومٌ على جميع الأنام ولا يقومُ علّمُ الجهادِ إلّا باجتماع كلمة العباد...» (زغلول سلام، د.ت: ج ٢/١٣).

من الملاحظ أن ابن نباتة ينظر إلى الجهاد كفرض واجب لا يختصّ بقوم دون قوم ولا ملّة دون ملّة كما نظر إليه كمدعاة للوحدة والوئام بين آحاد الشعب.

الدراسة الشكلية والجمالية للخطب

الخطب المملوكية كناتج من النتاج الأدبية في العصر المملوكي تتميز بآليات فنيّة وتقنيات أدبية اعتاد الخطباء استعمالها. نسلط فيما يلي الأضواء على بعض المقومات الفنيّة والشكلية التي شكّلت الخطابة المملوكية بادئين بالعاطفة:

العاطفة

العاطفة لها دور هامّ لا يستهان به في بناء الهيكل العظمي للخطابة.

اعتبر بعض الأدباء العاطفة «دعامة من دعائم النص الأدبي الأساسية والتي تضمن له الخلود والبقاء وهي التي تحفّز القارئ أن يقرأ أو يسمع النصّ مراراً وتكراراً دون أن يشعر بالملل والكلل» (أمين، ١٩٦٧: ٢٩). الخطابة المملوكية بشكل عام تفتقر إلى العاطفة لأنّها في مجملها خطبٌ تعليمية والخطب التعليمية لا تحتاج إلى العاطفة بقدر ما تحتاج إلى عناصر فنية أخرى مثل المعاني السامية والأفكار القيمة. اللهم إلّا إذا أراد الخطيب تحريك العواطف وتشجيع النفوس وتأجيج الحماس لدى السامعين فحينئذٍ يطلق عنان العاطفة لتسود الخطابة. على سبيل المثال لو أراد الخطيب أن يحرّض المقاتلين لصدّ هجوم الأعداء وإلحاق الهزيمة بهم فمن الطبيعي أن يستفيد من الآليات والتكتيكات التي تزيد من قوّة العاطفة وترفع مستواها في الخطابة. مثلما فعله ابن نباتة الخطيب البارع الذي استخدم عاطفة الحزن عندما يتحدّث عن آلام الغربة. العناء الذي يتحمّله الإنسان الغريب.

تحدّث ابن نباتة عن مشاعر الغربة بكلمات تعزف سمفونية حزينة وأنعاماً شجية.

فقال إنّ الغريب لا يشعر بالأمن والراحة ولو بلغت مرتبته السموات العلى. والغربة تورث الكربة والمصيبة إذ ليس ثمة أمرٌ أصعب وأمرٌ من أن يفارق الإنسان مسقط رأسه ومأوى أحلامه وذكرياته. مغادرة الوطن أمضٍ وأوجع في منظور الخطيب من لدغة العقارب وعضة الأفاعي. إليك فقرات من الخطبة التي تكون مشحونة بالعاطفة الصادقة. وممّا ساعد الخطيب على إضفاء العاطفة على كلماته أنّه جرّب الغربة وتحمل مصائبها ويمكن القول إنّّه ذاق الأمرين في ديار الغربة فلا غرو إذاً أن تدخل كلماته في القلب دون استئذان طالما أنّها تنبع من القلب: «... إنّ غريب الدار ولو نال مناطق الثريا فيكفي أن يقال غريبٌ وبعيدٌ المزار ولو تهيأ له ما تهيأ. فما له من الراحة نصيبٌ له. الغربة الكربة ولو كانت بين العقارب ومفارقة الأوطان صعبةٌ ولو عن سُمّ العقارب. (زغلول سلام، د.ت. ج ١٥/٢)

من البديهي أنّه لا يوجد وسيلة لسبر العاطفة وصدقها سوى أنّ الكلمات الصادقة تؤثر في النفوس وتحرك الساكن كما هو الحال في كلمات ابن نباتة التي مرّت علينا للتوّ.

الموسيقى

سمّيت الموسيقى بحقّ سحر الكلام إذ إنّها تعطي النصّ طريقة وتسقط عليه جمالاً وروعة تسحر بالألّباب وتأخذ بمجامع القلوب. قسّم الأدباء الموسيقى إلى قسمين: الموسيقى

الخارجية (الوزن). الموسيقى الداخلية (الإيقاع). عرّف شفيعي كدكني الموسيقى الداخلية أو الإيقاع بأنها عبارة عن التناسق والتناغم الموجود بين الحروف المجاورة بعضها لبعض. (شفيعي كدكني، ١٣٧٦: ٥١)

فلننظر إلى النموذج التالي حيث يمنح السامع الإحساس بإيقاع لطيف جاء نتيجة لتعاقب اللّامات واحداً تلو الآخر. وتحدث الخطيب عن الزهد والانقطاع عن لذات الدّنيا ونوّه إلى أنّ حياة الدّنيا متاعٌ قليل لا يعبأ به ولا يستحق الاهتمام به طالما يكون زائلاً وفانيّاً والموت يحول بين الإنسان وما يشتهيّه ثمّ يلمح إلى قصر الأعمار وينهي خطبته بالرجوع إلى الله والحاجة إلى زاد التقوى لرحلة طويلة: «... أيها الناس تترهبوا عن حبّ الدّنيا فإنّ متاعها قليل وتزودوا بتقواكم فإنّ السفر طويل ولا تطمعوا في هذه الدّنيا فإنّ البقاء مستحيل كيف لا والمناهي كلّ يوم ولا يقبل الله فيه الفداء ولا يرضاه من البديل فكيف تطمعون في الدّنيا بالإقامة فيها وقابض الأرواح عزرائيل. فإلى متى هذه الغفلة والقساوة ولم يبق من العمر إلّا القليل...» (ابن خلكان، ١٩٤٨: ج٣/١٥٦).

استدعاء صور الخيال في خطابات ابن نباتة

أعزم الأدباء في الحقبة المملوكية بالفنون البلاغية فوظّفوها في أعمالهم الأدبية بكلّ نهم وجشع. بحيث تحولت النصوص الأدبية شعراً كان أم نثراً معرضاً للمحسنات اللفظية والصناعات البلاغية بمختلف أنواعها وأشكالها حتّى سمّي العصر بعصر التصنيع والتنميق. استخدم ابن نباتة كغيره من الخطباء من الوجوه البلاغية ما يخدم المعاني التي عشتت في صدره. لو سبرنا أغوار الخطابة المملوكية بما فيه خطابات ابن نباتة لوجدنا أنّ جماليات التشبيه والاستعارة والكناية والاقتباس من أبرز وأهمّ المحسنات البلاغية فيها. بناءً على ذلك كرّسنا حديثنا في الجماليات الآتفة الذكر التي استدعاها ابن نباتة بدوره في كلماته بادئين بجمالية التشبيه.

جمالية التشبيه

إذا أراد الأديب أن يطرح معنأً يلفّه التعقيد والغموض يلتجأ إلى التشبيه فيشبهه بالمعنى المحسوس الذي يألفه السامع بحيث يسهل عليه فهمه واستيعابه. المماثلة الموجودة بين المشبه والمشبه به (أو وجه شبه).

تحوّل الأديب لإجراء عملية التشبيه بينهما. المماثلة أو ما سمّاها البلاغيون بـ "وجه الشبه" يجب أن يكون من الأمور المألوفة لدى السامع بحيث لو سمع التشبيه لاعترف به وبجماليته.

(الهاشمي، ١٩٤٣: ٢٢٦) لجمالية التشبيه في خطابات ابن نباتة حيز واسع إذ حاول ابن نباتة تقريب المعاني الصعبة إلى أفهام السامعين وتغليظها بغلاف محسوس. انظر مثلاً عندما أراد أن يوضّح قصر الحياة الدُّنيا وقتلها بالنسبة للحياة الآخرة شبه الحياة الدنيوية بالبلبل الذي تبلّل به أصبعك حينما تدخلها في مياه البحر إذاً قرّب ابن نباتة المعنى إلى أفهام السامعين بحيث لو تأملوا قليلاً لاعترفوا بخساسة وتفاهة الحياة الدنيا وسرعان ما يقولون: أين البلبل من مياه البحر! وبذلك وضع الخطيب النقاط على الحروف وأوصل المعنى إلى قلب السامع بطريقة بلاغية التشبيه. إليك كلمات ابن نباتة: «... ثم أوجب سبحانه وتعالى على العبد في هذه المدّة القصيرة التي بالإضافة إلى الآخرة كساعة من نهار أو كبلل ينال الأصبع حين يدخلها في بحر من الأبحار» (زغلول سلام، د.ت: ج ١/١٩٨).

والنموذج الآخر هو ما شبه فيه الخطيب آلام الغربة وأحزانها بلدغة العقارب ولا يخفى على أحد ما للدغة العقرب من أوجاع وآلام. ليس من السهل تخيل آلام الغربة لمن يعيش وسط أقاربه وأهله وخطّانه منغمراً في مشاعر الحبّ والمودة. ولكن يسهل تخيل الآلام التي تخلفها لدغة العقارب لكلّ من يتمتّع بأدنى قدر من قوّة الخيال وموهبة التصوير: «... والغربة كربةٌ ولو كانت بين الأقارب ومفارقة الأوطان صعبةٌ ولو عن سمّ العقارب...» (زغلول سلام، د.ت: ج ٢/١٥).

وفي النموذج الثالث شبه الخطيب في الرسول ﷺ وآله ﺍﻟﻤﺒﺎﺭﻛﻴﻦ بالنجوم والكواكب. لا شكّ أنّه من الصعب جداً تصوّر مدى عظمة الأئمة الأطهار ﺍﻟﻤﺒﺎﺭﻛﻴﻦ وعلوّ جاههم ذلك لأنّ الإمامة منزلة مرموقة ومكانة سامية تفوق المنازل المادية مهما بلغت من الرقيّ؛ فلذا حاول الخطيب إعطاء صورة محسوسة تشبه الأئمة في لمعانها وعلوّها فاختار النجوم التي ترمز إلى اللّمعان والرفعة لعلّه يمكن السامع من تخيل مقام الأئمة ﺍﻟﻤﺒﺎﺭﻛﻴﻦ في صورة مشرقة زاهية. «... أشهد أنّ محمداً عبده ورسوله ﷺ وعلى آله وصحبه، نجوم الاهتداء» (زغلول، د.ت: ج ٢/١٥).

جمالية الاستعارة

القدرة التصويرية الهائلة التي تمتلكها جمالية الاستعارة حرّضت الأدباء على استخدامها في العصر المملوكي في أوسع نطاق. ربّما تكمن جمالية الاستعارة في تحليق الخيال في آفاق المعاني السامية. (هاشمي، ١٤١٤: ٢٢٩)

لذلك اعتبر بعض الأدباء الاستعارة من أجمل وأروع الجماليات البيانية. (هاشمي، ١٤١٤: ٢٣٠)

الخطابات المملوكية مليئة بالاستعارة بمختلف ضروبها حتى أصبحت ملحقاً من ملامحها البارزة. استعار الخطيب ابن نباتة في الخطبة التالية اللسان للقرآن الكريم واليد للسنة النبوية المباركة حتى يرسخ أهمية الزواج في أذهان السامعين. فإذا بالقرآن يتحدث عن أهمية الزواج وكأنه خطيب مصقع وإذا بالسنة تشير إلى الزواج وكأن الزواج شيء يشار إليه بالبنان: «... أثنى على الزواج لسان الكتاب وأشارت إليه يد السنة» (زغلول، د.ت: ج ١٦/٢).

تتزيّن الخطبة التالية أيضاً بزيّنة الاستعارة. حيث يتحدث الخطيب عن الموتى الذين تجرّعوا كؤوس الموت حتى الثمالة. وأقسم بأن الدهر لن يستعيدهم إلى الدنيا بعد أن ماتوا: «... قد شربوا من الموت كأساً مرة وآلى عليهم الدهر ألية برّة لا يجعل لهم إلى الدنيا كربة...» (زغلول، د.ت: ج ١١٧/٤).

فقد شبه ابن نباتة الموت بالشراب والجامع الذي خوّل الخطيب لإجراء الاستعارة هو أن الموت والشراب يتلاقيان في صفة هي أن كليهما يتذوّقان ويشربان. ثم استعار الخطيب الكأس للموت في حال أنه يستعمل عادة ما للشراب وهكذا رأت الاستعارة المكنية نور الوجود. لم يكتف ابن نباتة بذلك حيث صور الدهر إنساناً يحلف ويقسم ثم حذف الإنسان واستعار القسم للدهر حتى تتولّد استعارة مكنية أخرى.

جمالية الكناية

ربما لم يقل أحد أحسن وأوجز ممّا قال قدامة بن جعفر في الكناية حيث قال: «... الكناية عبارة عن التعريف بالأشياء بطريقة غير مباشرة» (هاشمي، ١٤١٤: ٢٧٥). الكناية تعتبر من أهم وأبرز الجماليات التي استوردها الخطباء في الفترة المملوكية في كلماتهم فلذا النماذج التي نذكرها من الكناية تكون بمثابة غيض من الفيض ليس أكثر. أراد أحد الخطباء في تلك الفترة الحث على العمل بفريضة الجهاد التي تعدّ من أركان الدين. وما يدل على أهمية الجهاد آنذاك أن الأعداء من المغول والصليبيين عزموا على الإطاحة بالمماليك ومصادرة البلاد والأموال التي كانت تحت سيطرتهم.

فكان الشعراء في أشعارهم والخطباء في خطاباتهم يحاولون دائماً تحمية الحماس في نفوس المقاتلين وتشجيعهم على حماية بلدانهم مستخدمين في ذلك جمالية الكناية. انظر كيف يدعوا ابن نباتة سامعيه إلى الاستعداد التام لإحياء فريضة الجهاد: «... فشمروا ساق الاجتهاد في إحياء فرض الجهاد...» (زغلول، د.ت: ج ٢/٢).

والتشهير عن ساق الاجتهاد أو ساعد الجدّ تعبير كنائي يراد بها الحالة التي يكون فيها الإنسان على أهبة الاستعداد للقيام بأمر هامّ ذي بال يتطلب من الإنسان غاية الجهد والمراس. والخطبة الأخرى التي وظّف فيها ابن نباتة أسلوب الكناية هي التي حذّر فيها ابن نباتة سامعيه من أهوال يوم القيامة يوم تُبلى السرائر وما من قوّة ولا ناصر: «... علّت الصيحات من هول ذلك اليوم الطويل...» (زغلول، د.ت: ج ١٢/٢).

وجعلنا ابن نباتة في كلماته السابقة في صورة رهيبة. صورة لجموع حاشدة من الناس بُعثوا في يوم الحشر من القبور وهم يصيحون من هول ذلك اليوم فامتلات الأجواء صخباً وضجّة. فأراد الخطيب باعتلاء الصيحة اشتداد الخوف وارتفاع الذعر والهول لمصيبة حلّت بالناس لا تطاق.

خلق ابن نباتة مشهداً مهيباً ومهولاً مستخدماً فيه جمالية الكناية: المشهد الذي صورّه الخطيب يتعلق بإحدى المعارك الدامية التي قُتل فيها خلق كثير فضرّجت الأشلاء بالدماء فكّنى ابن نباتة عن هذا اليوم الذي أريق في الدماء بأنّ الشيوخ خضبوا لحاهم بالدماء: «... فكم من شيخ خُضبت شيبته بالدماء...» (زغلول، د.ت: ج ١٢/٢).

من الواضح بالشيوخ الذين لا يخضبون لحاهم بالدماء وإنّما أراد ابن نباتة هو أن يضع السامع أمام صورة رهيبة سفكت فيها الدماء وتلطّخت فيها الجثث بالدماء.

جمالية اقتباس

ليس الاقتباس من القرآن الكريم حكراً على العصر المملوكي فطالما اقتبس الأدباء من هذا الكتاب العزيز لفظاً ومعناً وأسلوباً في كلّ الأدوار والأعصار التي تلت الإسلام. فقد ارتوى الخطيب المملوكي بدوره من منهل القرآن الكريم العذب ومعينه الصافي إلى درجة أنّه بات بالإمكان القول بأنّ كلماته يفوح منها العبق القرآني المنعش فلا نكاد نرى خطبة مملوكية تخلو من جماليات القرآن الكريم. فلو أردنا أن نذكر الكثير من الأمثلة والنماذج للاقتباس لطلال بنا المقام وصار المقال مطوّلاً فاكتمينا بما نستعرضه فيما يلي:

﴿كُنتُمْ خَيْرُ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ...﴾ (آل عمران/١١٠).

فوصف الخطيب أسوة بالآية الكريمة الأمة الإسلامية بالوسطية والاعتدال وعدم الانحراف عن الصراط السويّ وأمّا خطبته فهي: «خير أمة أخرجت للناس في وسطها واعتدالها وظهور الهداية والاستقامة في أحوالها...» (زغلول، د.ت: ج ٤/٢٠).

كان الخطباء في العهد المملوكي يفتتحون خطاباتهم عادة ما بشيء من القرآن الكريم حتى يفوح في الأجواء العبق القرآني المنعش وتترين كلماتهم بزينة الآيات البينات. ومن هذه الخطب المستهله بالقرآن الكريم هي: «أستغفرُ اللهَ العظيمَ لي ولكم ولسائر المسلمين فاستغفروه إنَّه هو الغفورُ الرَّحيمُ...» (زغلول، دت: ج ١٤/٢).

من الملاحظ أنَّ ابن نباتة أخذ في كلماته شيئاً من الآية الكريمة: ﴿أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّي إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ...﴾ (يوسف/٩٨).

وقد بلغ الأمر بابن نباتة في الاستمداد من القرآن الكريم إلى أن اقتبس آية بكاملها وأدرجها في خطابه ومن هذا النمط نذكر موضعين: قال ابن نباتة: «فَاتَّقُوا اللَّهَ مَا اسْتَطَعْتُمْ واسمعوا وأطيعوا وأنفقوا خيراً لأنفسكم وَمَنْ يَوْقِ شَحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمَفْلُحُونَ...» (زغلول، دت: ج ١٣/٢).

كما يبدو أنَّ الخطبة هي آية كاملة (التغابن/١٦) دون زيادة فيها أو نقصان. والموضع الثاني: قال ابن نباتة: «لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا رَبُّ الْمَشَارِقِ وَالْمَغَارِبِ...» (خفاجي، ١٤١٢: ١٥٧).

ونلاحظ أنَّ الخطبة مستوحاه من آية من آيات الله البينات (الصفافات/٥) وتكاد تكون ترجمة حرفية لها.

النتائج

الدولة التي خلفت في مصر والشام الدولة العباسية البائدة أخذت على عاتقها دحر الأعداء الذين كانوا يترصبون بالممالك وإحياء التراث الإسلامي والعربي الذي أبيد جرّاء الهجوم المغولي الشرس على بغداد. كان الخطباء بمن فيهم ابن نباتة يؤدّون دورهم في الدفاع عن الدولة المملوكية التي ترمز للدولة الإسلامية العربية. فراحوا يُشجّعون عواطف المقاتلين ويهيّجون حماسهم لصدّ هجوم الأجانب والقضاء عليهم. كان الخطباء بمن فيهم ابن نباتة يوظّفون في كلماتهم مضامين دينية وأخلاقية وسياسية يرفعون بها معنويات المقاتلين ويعزّزون طاقاتهم القتالية ومن هنا تحمل الخطب المملوكية بمافيها خطب ابن نباتة طابعاً دينياً وأخلاقياً وسياسياً. استغلّ ابن نباتة كأبرز الخطباء في الحقبة المملوكية آليات فنية متعدّدة أثّرت المستوى الدلالي لكلماته وزادت من تأثيرها في النفوس من أهمّها: جماليات

العاطفة والموسيقى والتشبيه والاستعارة والكناية والاقتباس. ولا شك في التأثير الفني الذي تتركه هذه التقنيّات البيانية في رفع المستويات الشكلية والدلالية للخطابة. يمكن اعتبار الخطابة في تلك الفترة بما فيها خطابات ابن نباتة تلبية لحاجة ملحة لدى المجتمع المملوكي إذ كان المجتمع آنذاك مهدّداً بالأخطار المغولية والصليبية فكان بأمر الحاجة إلى من يدافع عنه حيال الأعداء دفاعاً مستميتاً. وتعدّ الخطابة في ذلك التوقيت بضاعة تحتاجها البيئة المملوكية. إذ أنّها تمّ صياغتها وفقاً لمتطلبات العصر وحاجياته. فضلاً عن الحثّ على القتال كان الخطباء بمن فيهم ابن نباتة يتطرّقون أحياناً إلى قضايا أخلاقية لتحسين سلوك المجتمع وتقويم الاعوجاجات. بناءً على ذلك كلّه يمكن القول إنّ خطب ابن نباتة تكون مرآة صافية وصادقة تعكس الحياة السياسية والاجتماعية بشكل لا غبار عليه. ولذلك تعتبر الخطابات المملوكية مصدراً خصباً وصالحاً لدراسة الأوضاع العامة للعهد المملوكي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. ابن خلكان (١٩٤٨م). وفيات الأعيان. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (١٩٨٦م). لسان العرب. ج ٥، بيروت: دار صادر.
٣. أرسطو (١٩٥٩م). الخطابة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٤. إميل، ناصيف (١٩٩٥م). أروع ما قيل من الخطب. بيروت: دار الجيل.
٥. أميري، جهانگیر (١٣٨٧ش). تاريخ الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني. طهران: منشورات سمت.
٦. أميري، جهانگیر؛ وآخرون (١٤٣٧هـ). أسلوب الهجاء في العصر المملوكي (دراسة تحليلية في مضامينه وجمالياته الدلالية). مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١٢، العدد ١، الربيع، صص ١-٢٥.
٧. أمين، أحمد (١٩٦٧م). النقد الأدبي. بيروت: دار الكتاب العربي.
٨. جليليان، زهرا (١٣٩٤ش). بررسي ساختاري ومحتوایی خطابه در عصر مملوکی. دانشگاه رازی کرمانشاه.
٩. خفاجي، عبد المنعم (١٩٩٠م). قصة الأدب في مصر. بيروت: دار الجيل.
١٠. _____ (١٩٩٠م). الحياة الأدبية (بعد سقوط بغداد). بيروت: دار الجيل.
١١. _____ (١٩٩٠م). الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي. بيروت: دار الجيل.
١٢. زغلول، محمد (دون تا). الأدب في العصر المملوكي. الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية.
١٣. زمخشري، محمود بن عمر (١٩٥٣م). أساس البلاغة. بيروت: إحياء المعاجم العربية.
١٤. زيدان، جرجي (١٩١٤م). تاريخ آداب اللغة العربية. ج ١، بيروت: مطبعة الهلال.
١٥. شفيعي كدكني، محمدرضا (١٣٧٦ش). موسيقي شعر. ط ٢، طهران: انتشارات آگاه.
١٦. ضيف، شوقي (١٩٥٦م). الفن ومذاهبه في النثر العربي. ط ٢، بيروت: مكتبة الأندلس.
١٧. الفاخوري، حنا (١٩٨٦م). الجامع في التاريخ الأدب العربي القديم. بيروت: دار الجيل.
١٨. _____ (١٣٧٧ش). تاريخ الأدب العربي. طهران: نشر طوس.

۱۹. فتح اله زاده، اباذر (۱۳۸۷ش). نگرشی بر سیر خطابه وبررسی آن در دوره صدر اسلام. بناب، دانشگاه آزاد اسلامی.
۲۰. فروغی، محمد علی (۱۳۴۴ش). آئین سخنوری، طهران: انتشارات زوار.
۲۱. فقهی، عبدالحسین (۱۳۹۰ش). بررسی تطور خطابه در دوره جاهلی و صدر اسلام. لسان مبین، السنة ۲، العدد ۴.
۲۲. هاشمی، أحمد (۱۹۹۴م). جواهر البلاغة في المعاني والبيان. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر.

عنصر الزمن في قصص الأطفال لعبدالمجيد زراقط

(عيدالنصر (١٩٩٠)، وعودة العسافير (١٩٩٢)، وقرية العطايا (١٩٩٢)،
والمرتبة الأولى (١٩٩٤) نموذجاً)

رقبه رستم پور ملكي^١، زهرا عليزاده^٢

١. أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة الزهراء، طهران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٢/٢٥ : تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

المُلخَص

للزمن دورٌ مهمٌ في تجسيد أحداث القصة وتطويرها، وهو عنصر محوري من عناصر القصة، ويربط بعض الأحداث ببعضها الآخر، وتكسب القصة بواسطة الزمن حيوية؛ إذن لا تكتمل إلّا في إطاره. يتناول هذا البحث ضمن المنهج الوصفي التحليلي عنصر الزمن من بين العناصر القصصية الأخرى في قصص عبد المجيد زراقط؛ نظراً لأهميته في هذه القصص، وركزت الدراسة على مجموعة قصصه للأطفال، وهي عيد النصر (١٩٩٠)، وعودة العسافير (١٩٩٢)، وقرية العطايا (١٩٩٢)، والمرتبة الأولى (١٩٩٤) نموذجاً. حيث شكلت هذه القصص أولى قصصه، وأهمّها موجّهة لجمهور الأطفال؛ بما فيها من قيم ومواقف مؤثّرة في شخصية الطفل. ومن النتائج التي توصّلت إليها الدراسة هي أنّ الزمن يعمل على إثبات حضوره بفاعلية كبيرة في هذه القصص؛ بما أنّنا نجد قدرة الكاتب على التلاعب بالنظام السردى، وعلى تشكيل الأزمنة، منها: علاقات الترتيب، وعلاقات الديمومة، وعلاقات التواتر، وبها يؤخّر ويقدم، ويعيد ترتيب الوقائع التي حدثت في زمن واحدٍ ترتيباً تتابعياً حيث ليس بإمكانه أن يضع الأحداث أمام عيني الطفل في آنٍ واحدٍ؛ إذن تتراوح قصصه بين الوحدات الزمنية الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل هكذا ينتقل من الحاضر إلى الماضي أو يقفز إلى الأمام، وأحياناً يجسّد الحدث في ذهن الطفل وأحياناً أخرى يحذف الأحداث التي لا يرى أهميةً لذكرها.

الكلمات الرئيسية

أدب الطفل، عبدالمجيد زراقط، الزمن، عيد النصر، عودة العسافير، قرية العطايا، المرتبة الأولى.

مقدمة

يعتبر أدب الأطفال محوراً مهماً من محاور الأدب، لحاجة الطفل إلى التوجيه والعناية والتعليم. ولا يمكن في هذا الإطار من العلم أن يقدم الكاتب المعلومات والأفكار للطفل تقدماً مباشراً، إذن يجب ربطها بموقف أو مواقف درامية معينة ليكون تأثيرها أكبر وذا رسوخ في نفس الطفل وشخصيته، بما أن القصة تعدّ من أنجح أساليب التربية التي يمكن الاستعانة بها لتربية الطفل وتنميته في جوانب نموّه المختلفة فقد كان لها دورها البارز في جذب انتباه الطفل نحوها، والطفل تائق إلى سماع كل ما هو في قالب قصصي.

ويعدّ "عبدالمجيد زراقط"^١ من أبرز الكتّاب اللبنانيين في أدب الأطفال، ويحتلّ موقعاً متميزاً بين كتّاب جيل السبعينيات الذين أرسوا دعائم القصة اللبنانية الحديثة، إذ يرتبط اسمه منذ نتاجه الأول بحركة التطوير والتجريب التي حدثت في مسيرة القصة اللبنانية الحديثة.

هذا ومن ناحية أخرى، أصبح الزمن عنصراً بارزاً في قصصه واعتنى الكاتب بتوظيف هذا العنصر بغية تجسيد أحداث القصص بصورة جذابة وشأنه كشأن الشخصيات، واللغة، والمكان، وبقية العناصر السردية، إضافةً إلى ذلك، إنَّ الزمن في قصصه يستوعب مجموع الأحداث التي حصلت في الواقع؛ إذن لا يكون متدرّجاً من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل فحسب، بل يلجأ الكاتب إلى التلاعب بالزمان فيؤخّر، ويقدم، ويعيد ترتيب الوقائع التي حدثت في زمن واحد ترتيباً تتابعياً؛ لأنّه لا يستطيع أبداً أن يروي جميع الأحداث في آن واحد.

إذا حاولنا النظر في سوابق البحث، فنسجد أنّه يعاني عدم اهتمام الدارسين به في إيران. ولكن هناك مقالات في لبنان تدرس بعض آثار الكاتب لفئة الكبار، ولكن هذه المقالات لا تتناول موضوع البحث منها؛ مقالة «الدكتور مهدي زيتون» تحت عنوان «قراءة في لغة مناديل» ويقوم الكاتب في هذه المقالة بتبيين المضامين في كتاب "مناديل" لعبدالمجيد زراقط وكذلك يبين أسلوب الكاتب في هذا الكتاب. ومقالة ليوسف الصميلي عنوانها

١. ولد عام (١٩٤٦) في قرية مركبا (جنوب لبنان) وحياته حافلة بالأعمال التي تتوزّع بين النقد والدراسة، يكتب أبحاثاً في تاريخ الأدب ونقده، ويكتب الرواية والقصة القصيرة والأدب الموجه للفتيان. ويشتهر بإنتاجه الضخم والغزير حيث لا يتوقّف عن نشاطه في جميع المجالات الأدبية سواء في حقل كتابة القصص والروايات والمقالات. لا يغرب عن البال أنّ الحروب في بلده، تعدّ من المؤثرات الهامة في حياته، حيث لا يمكن أن نفصل كثيراً من آثاره عن الحرب والهجرة.

«الاتجاهات المقاومة في القصة اللبنانية» هذه الدراسة تشرح الأفكار الأساسية للمقاومة في قصص الكتّاب اللبنانيين بصورة عامة وفي قصص عبدالمجيد زراقط بصورة خاصة. وتبحث الدراسة عن ينابيع الاتجاه المقاوم في قصص الكاتب متمثلاً في ينبوع الروحي والينبوع التاريخي والينبوع الواقعي، وكذلك تدرس أبعاد الاتجاه المقاوم من حيث البعد الوطني والبعد الاجتماعي والبعد التربوي. ومقالة «التقريظ والانتقاد مجموعة ذات عصر لعبد المجيد زراقط» لعماد منصور، وفيها يشرح الكاتب مدى توظيف عبدالمجيد زراقط للمسائل الدينية في هذه القصة ويشرح الآيات التي وظفها في هذه القصة. ومقالة أخرى تحت عنوان «قراءة في كتاب الإبداع الأدبي لعبدالمجيد زراقط» لأميرة حسيني. هذه دراسة تدرس آراء الكاتب في مجال الشعر. ومن الملاحظ أن الكاتب فيما يبدو لم يحظ بالدراسات التي تتناول عنصر الزمن في قصصه للأطفال؛ حيث لم يتوصل البحث إلى مقالة في هذا النطاق.

أما البحث بالنسبة إلى الدراسات السابقة فتعتمد على ما يلي:

١. حميد لحمداني، ١٩٩١: بنية النص السردي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
 ٢. عبدالمجيد زراقط، ١٩٩٩: في بناء الرواية اللبنانية. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.
- هناك أسئلة تطرح علة الاهتمام بهذا الموضوع لنخصها في ما يأتي:
١. ما مدى اهتمام الكاتب بعنصر الزمان باعتباره عنصراً مهماً في أي عمل قصصي، ومدى تمكنه من التقنيات الحديثة التي حاول توظيفها في قصصه للأطفال؟
 ٢. ما تأثير هذا العنصر في تجسيد أحداث القصة وتطويرها؟

يبتني البحث على فرضيتين أساسيتين، هما: ١. يهتم الكاتب بعنصر الزمن اهتماماً بالغاً، ويمكن باستخدام التقنيات الحديثة للإتيان بالأزمة الثلاثة في قصصه. ٢. للزمن دور مهم في تجسيد أحداث القصة وتطويرها.

فقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي- التحليلي الملائم لطبيعة الدراسة، الذي يقوم على تجميع الحقائق والمعلومات من مصادر متعددة، ثم يحلل ويفسر ليصل إلى تعميمات مقبولة. ويعرض لعنصر الزمن وأنواعه حسب نظرية "جيرار جينيت" الذي أثمرت جهوده في دراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد، جهوداً مثمرة. لقد توزعت تلك العلاقة

عنده وفقاً مستويات أساسية ثلاثة: علاقات الترتيب^١، وعلاقات المدة أو الديمومة^٢، وعلاقات التردد^٣. ثم يدرس عنصر الزمن في هذه القصص، ويستخلص النتائج.

ملخص هذه القصص

أولاً، عيد النصر:

تدور أحداث هذه القصة في غابة، سُميت غابة الهناء، وتزخر بالشخصيات، من فعالة مؤثرة في مجرى القصة من مثل: الأسد، الحمار، القرد، القنفذ، الكلاب، والهدهد... ومن منفعة وضئيلة الدور فيها من مثل: الدوري والعصافير. وتظهر الشخصيات في شاشة العرض واحدة تلو الأخرى تبعاً للأحداث وبطل هذه القصة هو الأسد، وهو ملجأ الآخرين عند الأخطار. والشخصيات المساعدة التي بجانب الأسد تقاوم أعداءها، ومن هذه الشخصيات: القرد، الحمار، القنفذ، الكلب، جماعة النحل، الدب، والغراب... والشخصيات المعارضة تتمثل في الذئب، والنمر والثعلب. ذات يوم أرادت الشخصيات المعارضة السيطرة على الغابة عن طريق انفلاق ماء النهر. فهم الجميع ولجؤوا إلى الأسد وتشاوروا كثيراً وأخيراً انتهى الأمر إلى وضع الخطط الفضلى لطرد الأعداء، واستطاع الأسد وبجانبه الشخصيات المساعدة طرد الأعداء من الغابة. وبذلك تحتفل الحيوانات في كل عام بعيد يفرح فيه جميع الحيوانات، ولهذا العيد اسمان: عيد النصر وعيد الصفاء. ويعبر الجميع به عما يسود الغابة من محبة وإخاء وانتصار.

ثانياً، عودة العصافير:

تدور أحداث هذه القصة في غابة جميلة، أحياناً يصف الكاتب جماليات هذه الغابة، وأحياناً أخرى يحاول الكاتب استعراض الشخصيات القصصية واحدة تلو الأخرى ويكون بطل هذه القصة عصفوراً صغيراً اسمه «سوسو»، والشخصية المساعدة تتمثل في العصفور الكبير «لولو» وكذلك العصافير الأخرى. والشخصيات المعارضة هم الأفعى وغربان سود ونسر. إن الأفعى غزت غابة الطيور تفتح سماً وتنتشر أنياباً. هُزمت في البداية، وعندما كانت الأشواك فتية.

1. Ordre
2. Duree
3. Frequency

لكنّها عادت من جديد وتمكنت من السيطرة على الغابة وطردها أبنائها. تساعدها في ذلك أدواتها من غربان سود ونسر نشرا جوعاً وجشعاً. ويقرّر «سوسو» العودة والمقاومة وتساعده في ذلك العسايفر الأخرى. وتركز القصة على موضوع رئيس وهو الصمود أمام الأعداء.

ثالثاً، قرية العطايا:

تدور أحداث هذه القصة في قرية عرفها الناس باسم «قرية العطايا» بسبب وفور نعمها، وجاء الناس إلى هذه القرية من كلّ حذب وصوب. وتمثّل عائلتا «عادل القادر» و«سميح السامر» شخصيتين رئيسيتين في القصة، وكلّ منهما عملاً بجدّ في زراعة الأرض. وكان «عادل القادر» أحد وجهاء القرية وكذلك من مقيمي المآدب خاصّة في شهر رمضان، وكان سميح السامر فلاحاً نشيطاً، وفي يوم أقام «عادل القادر» مأدبة ولكن ما حضر سميح وتعجّب الجميع، وسعيد يعرف السبب ولكن تردّد في قوله وسكت وذهب «القادر» إلى بيت «السامر» لكي يسوّي الأمر معه، كأنّه اغتصب أرض جاره ونخلته الغالية. وأخيراً أعطى «عادل القادر» حقّ «سميح السامر» وفرح الجميع.

رابعاً، المرتبة الأولى:

يتراوح مكان هذه القصة بين الملعب والمنزل والمسجد والحيّ. الشخصيات السكونية هما «مصطفى» و«الناظر»، والشخصيات الرئيسية تتمثّل في «محمود» و«إبراهيم»، وهما صديقان حميمان وكان إبراهيم من خيرة الفتيان ومن الطلّاب المجددين ولكن «محمود» من الطلّاب الكسالى، وكان يريد الوصول إلى المرتبة الأولى دون أيّ جهد، توكل على الله دون قراءة دروس، ولكن صديقه «إبراهيم» أكبّ على الدروس وتوكل على الله، وحان يوم النتائج ونال إبراهيم المرتبة الأولى كالعادة، ولكن «محمود» رسب في الامتحانات، وكان فهمه بالنسبة للآية القرآنية ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِي إِذَا دَعَانِ﴾ ناقصاً. لذلك أكبّ على الدرس والاجتهاد وساعده في ذلك صديقه «إبراهيم».

لا تختلف قصة الأطفال عن عامّة القصص، من حيث اشتراكها معها في العناصر والأسس البنائية التي يمكن من خلالها الحكم على فشل القصة أو نجاحها في التأثير على الطفل، إلّا أنّها تختلف في طبيعة ما تتناوله من أحداث، وطبيعة ما تعرضه من مواضيع وشخصيات، كونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجماهير الأطفال وهم متلقّوها. (الظهار، ٢٠٠٣: ١٥٣) تسعى الدراسة في هذا المقال إلى البحث عن عنصر الزمن في قصص «عيد النصر»، «عودة العسايفر»، «قرية العطايا»، «المرتبة الأولى» لعبدالمجيد زراقات.

الزمن وأنواعه

في البداية لابد من الولوج في تعريف الزمن وأهميته وأنواعه محاولة التطبيق على قصص عبدالمجيد زراقط. للزمن أهمية كبيرة في القصة، «فشكل القصة بات يربط ارتباطاً وثيقاً به، وعليه تترتب أيضاً عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار» (سيزا، ١٩٨٤: ٢٦). فهو من العناصر القصصية المميزة، ويشغل - بنمطيه الحكائي والسردى - حيزاً واسعاً في عالم القصة والرواية؛ إذ من دون الزمن لا يمكن أن تقوم القصة على وضعها السردى، ومن خلال الزمن يستطيع الكاتب أن يتحكم في إدارة دفة الأحداث، فيسرعها ويبطئها ويلعب بها كيفما يشاء. (عبيد، ٢٠٠٨: ٥٠، بتصرف وتلخيص) إذن القصة قائمة على الزمن، ولا يمكن حذفه من القصة؛ إذ دون وجود الزمن لا يحدث أي حدث. ووجود الحدث دليل على وجود الزمان، وفي أي بحث عن المعنى الحقيقي للزمن لا يخلو من الارتباط بموضوع الحدث؛ لأنه مندمج فيه وكذلك لا يتجسد الزمن إلا من خلاله.

علاقات الترتيب

يقدر بعض النقاد أن كل أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل في القصة محيل على الماضي في الواقع؛ لأنَّ الحاضر ليس إلّا خدعة سردية وحيلة فنية. يحاول الكاتب إخراج الزمن من رتابة السردية، واللباسه لباس الحاضر والمستقبل، فيتخذ السرد شكلاً جديداً. «فالتسلسل النصي للزمن يجب أن يختلف عن التسلسل الطبيعي لجريان الحوادث» (أيوب، ١٩٩٧: ١٢٧). هكذا ينتقل القارئ إلى الحاضر ومن ثمَّ إلى المستقبل إضافة إلى حضور في الزمن الماضي. وهناك وسائل كثيرة يلجأ إليها الكاتب؛ لكي تعينه على التلاعب بالنظام السردى وعلى اختلاط الأزمنة وإعادة تشكيلها. منها علاقات الترتيب: وتشتمل على الاسترجاع، الاستباق، التضمين. ولكي نتعرف على المبنى الحكائي لهذه القصص وعلى دلالاته لابد من أن ندرس مختلف التقنيات المتعلقة بترتيب الأحداث في القصة، منها:

- الاسترجاع: هو مخالفة لسير السرد يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق. وهذه المخالفة لخط الزمن تولّد داخل القصة نوعاً من الحكاية الثانوية. (زيتوني، ٢٠٠٢: ١٨) إنَّما يستحضر الكاتب زمن الماضي لخدمة اللحظة الراهنة إضاءة أو تفسيراً لحوادث في القصة.
- الاستباق: هو استشراف أحداث لاحقة لبدء زمن القصة، وزمن الحدث الذي يؤدي؛ إذ يعلن الكاتب عمّا سيحصل في المستقبل قبل وقوعه. (زراقط، ١٩٩٩: ٧٠٦) هكذا يشجّع الطفل بقراءة القصة.

- التضمين: وهو إيراد حدث أو أحداث، من خارج أحداث القصة لأداء وظيفة تخدم قصديتها عبر تقديم وثائق أو شهادات على اختلاف أنواعها، تثبت ما يريد الكاتب إيصاله إلى القارئ. (مجدي، ١٩٧٤: ٦٧)

علاقات الديمومة

تنقل القصة لنا عالماً قائماً بذاته بوصفها نموذجاً حياً للإنسان، وتقدم معلومات عن حوادث جرت في حقبة زمنية طويلة أو قصيرة ضمن إطار محدد من الورق. فالكاتب لا يستطيع أن يقدم كل المعلومات دفعة واحدة، بل يروي بعضاً منها، ويترك بعضاً آخر لفصل لاحق، فيثقل زمن الفصل بالحوادث، ويخفف سرعته. ويعرّف "جيرار جينيت" هذه السرعة بأنها النسبة بين طول النص وزمن الحدث، ويسمّيها سرعة النص. (الخطيب، ٢٠٠٨: ٤٥، بتصرف وتلخيص) وقد يلجأ الكاتب إلى تقليص الحوادث المروية أو توسيعها فتتأثر سرعة الزمن بذلك. وحسب الأنماط السردية الإيقاعية المستعملة يكون لكل قصة إيقاع زمني يتسم بالسرعة أو البطء، ويختلف من فصل إلى فصل ومن مقطع إلى آخر، ويكون على علاقة وثيقة بالمعلومات المقدمة، وأهميتها في سير الأحداث. (مريدن، ١٩٨٠: ١٥) إذ ليس عبثاً أن يكون الإيقاع الزمني سريعاً أو بطيئاً في أي مقطع من القصة.

ولعلاقات الديمومة عدة تقنيات منها:

- تقنية التلخيص: هو أن يكون الزمن أكبر من مساحة النص. فدوره هو المرور السريع على حقبات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ؛ لأنها لا أهمية لها، فهي لا تؤثر في سير حوادث القصة. (قاسم، ١٩٨٤: ٥٦) وهكذا يهمل الكاتب التفاصيل.

- تقنية الوقفة: تكون الوقفة عندما يتوقف الكاتب عن السرد، ويلجأ إلى الوصف، وهذا يسمى الاستراحة؛ لأنّ الزمن السردى يتوقف. (لحمداني، ١٩٩١: ١٧)

- تقنية الحذف: تعدّ هذه التقنية من أكثر التقنيات المتعلقة بعلاقات الديمومة أهمية؛ لأنها التقنية الأساسية التي تمكن الكاتب من نقل أحداث قد تمتد إلى سنوات إلى دفتي كتاب يقرأ في أيام معدودة. (مرتاض، ١٩٩٨: ٨)

- تقنية المشهد: يتميز المشهد بنمط الزمن حيث نرى الشخصيات، وهي تتحرك، وتمشي، وتتصارع، وتفكر، وتحلم. (شريبط، ١٩٩٨: ٦٥)

علاقات التواتر

التواتر هو العلاقة بين معدّل تكرار الحدث ومعدّل تكرار روايته، وهناك أنواع من التواتر، هي: التواتر الانفرادي: وهو ذكر السرد مرّة لحدث جرى مرّة واحدة.

التواتر التكراري: هو عودة السرد تكراراً إلى حدث واحد، أي سرد الحدث الواحد مرّات عديدة.

التواتر النمطي: هو سرد يقدم مرّة واحدة حدثاً تكرر وقوعه. (زيتون، ٢٠١١: ٩)

يحاول البحث بعد هذا الاستعراض الوجيز استخراج نماذج من الأزمنة في قصص عبدالمجيد زراقط ضمن قصصه الأربعة.

الزمن في قصص الأطفال لعبدالمجيد زراقط

يوظّف الكاتب كمعظم القصاص المعاصرين الزمن النفسي حيث لا يعرف الطفل أحداث قصصه كلّها دفعة واحدة، بل من خلال فترات مختلفة وعن طريق التقنيات التي يستخدمها في قصصه. يقوم الكاتب في هذه القصّة بخلط الأزمنة؛ ليقيم نظاماً خاصاً يتناسب مع رؤيته؛ لذلك اشتملت قصصه للأطفال على عدد من الأحداث المتداخلة. فانخلطت الأزمنة إلى درجة لا يستطيع معها الطفل الإمساك بالزمن وحصره في مدّة زمنية معينة، ونلاحظ العلاقات الثلاث في هذه القصص:

أولاً، علاقات الترتيب:

١. تقنية الاسترجاع: وفي علاقات الترتيب نرى أنّ الكاتب يتوقّف عن متابعة نسيج القصص في زمن الحاضر ليعود إلى الوراء مسترجعاً الأحداث التي وقعت، وما إن اكتمل استرجاعه حتّى عاد من جديد إلى الأحداث الواقعة في زمن الحاضر لإكمال مسارها السردية، كما نلاحظ فإنّ القرد قد أحضر من الماضي أحداث عن طريق الاسترجاع منها: «منزلي... جميل منزلي... آه ما أحلاه... أمس عظمت فرحتي، قدم الثعلب يلوح بذنبه من بعيد، كان يحييني باحترام شديد، فرحتُ وبقيتُ أطلُّ عليه من الشرفة. رأيته يحمل موز عظمت فرحتي، صرختُ: موزٌ أصفر. دخل الثعلب بيتي، أجلسته في صدر المجلس إلى جانب النافذة...» (زراقط، ١٩٩٠: ٢٣). إذأ يرجع القرد إلى الوراء ويعيد ذكر ما حدث له من خلال عملية الاسترجاع. ويصوّر الكاتب عبر هذا الاسترجاع مدى معاناة القرد النفسية والجسدية.

نموذج آخر من الاسترجاع في القصة عن ذكريات الخروف: «لم ينفعني أمس الذكاء، كان الذئب قوياً ولم أكن مستعداً. كنّا نرعى في مرجنا الخصب، فوجئنا بالذئب، دخل علينا مثل عاصفة ذات أنياب حرنا» (زراقات، ١٩٩٠: ٢٨). فقد ساق هذا الاسترجاع لتدلّ على معاناة الخروف في مرجه، ويستعيد الخروف الماضي للتخفيف من وطأة الأزمة النفسية وهي طرده من بيته.

وكذلك يستخدم الكاتب هذه التقنية في قصة عودة العصافير؛ لأنها تساعد في فهم مسار الأحداث في القصة، والأمثلة على ذلك كثيرة منها: «غطى العصفور الكبير فرخه الغاضب بجناحيه وشده إليه ونظر إلى البعيد وقال: حكايتنا طويلة... قديمة. كنت أنتظر الفرصة المناسبة لكي أحكيها لك. حكايتنا منذ القديم بدأت، في تلك الأيام قطن أجدادنا هذه الأرض. وكانت براري شاسعة قاحلة، يمرُّ بها السحاب كالهارب من ثأر. وكان لابد من عمل... فراح أجدادنا يغرّدون أغاريد حلوة وسمع الناس الأغاريد، فأتوا وبدؤوا يعملون» (زراقات، ١٩٩١: ٦). استخدم الكاتب هذا الاسترجاع للإجابة إلى العصفور الصغير. وهكذا يعطي الكاتب الطفل المعلومات ويساعده في فهم أحداث في الحاضر.

ومن خلال تمعننا في استرجاع الحدث نلاحظ شواهد تعكس حقيقة قصة قرية العطايا، والأمثلة على ذلك كثيرة منها: «حاصرت أعين السائلين الرجل وألحت عليه، تريد إجابة، فعاد إلى جلسائه وقال: أمس رأيت "السامر"، الفلاح النشيط قرب حقله... كان يتأمل حائطاً يفصل حقله عن حقل جاره، ويهزُّ رأسه ويتمتم بأسف: خسارة... خسارة كبرى خسرتُ جاراً وصديقاً. وخسر الناس إنساناً كانوا يواصلون الثناء عليه» (زراقات، ١٩٩٢: ١٥). نرى أن الكاتب قد ابتعد عن السرد بصيغة الحاضر، واسترجعت هذه القصة لبيان علّة غياب "سميح السامر"، والاستذكار التي ساقها على لسان "سعيد"، تأتي لتضيء جانباً معيناً من جوانب القصة، ثم تتضافر لتعطي صورة كاملة عنها. وكذلك أتى الكاتب بأحداث من الماضي في قصة "المرتبة الأولى" عن طريق الاسترجاع منها: «قال محمود: أنا لا أصدق... ولكني دعوتُ الله كثيراً بعدما سمعتُ المقرئ يتلو الآية الكريمة: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِي إِذَا دَعَانِ﴾» (زراقات، ١٩٩٤: ٢٠). فهذا الاسترجاع ساقه الكاتب ليثبت وجهة نظره أن كثيراً من الناس لا يعرفون المعنى الحقيقي للآيات القرآنية، وحمل هذا الاسترجاع بطريقة غير مباشرة وجهة نظر الكاتب في فهم الآيات القرآنية.

٢. تقنية الاستباق: يوظف الراوي تقنية زمنية أخرى في هذه القصص وهي الاستباق، «وهي تقنية متقدمة في خدمة الدلالات» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٣). فهي تضع الطفل أمام فرضيات

عديدة قد تصيب وقد تخطئ وما على الطفل إلّا الاختيار أو نسج بعض الفرضيات الأخرى التي تغني أجواء القصة، هناك الاستباقات في هذه القصص، منها ما يتمنى الثعلب أن يسيطر على الغابة عن طريق انفلاق ماء النهر، وهاجس احتلال الغابة هو الذي سيطر عليه حيث نرى في القصة: «يعوي عواءً غريباً ويقول: منذ الغد لن يكون للغابة نهرٌ إلّا إذا صرنا أسيادها» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٧). كما نلاحظ يتمنى "الثعلب" أن يسيطر على الغابة ولكن خاب أمله. وهذا الاستباق يفيد تصور ما يمكن أن يحدث في الغد. وأيضاً يأتي بهذه التقنية في قصة "عودة العصافير" حيث يحلم "سوسو" أن يطرد الأعداء من الغابة، ويقول: «أنت لنا يا غابتنا/ سوف تبقى لك أوفياء/ فيك يا غابتنا/ أشياء كثيرة/ تجعلنا أقوياء أقوياء/ في غابتنا تحدث أشياء خطيرة/ إن غدونا أقوياء/ إن بقينا أقوياء/ إنك لنا يا غابتنا/ إن بقينا أقوياء» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٧). يواجه الكاتب الطفل بالمستقبل الذي يحلم "سوسو" به. وفي قصة "قرية العطايا" يرجو "سعيد" أن يعود "عادل القادر" إلى عدله وأن يسوّي الأمر مع جاره ويتحقّق أمله. قال سعيد: «عسى عادلٌ يعود مؤمناً تقياً، ويقصد جاره ليسوّي الأمر معه» (مرتاض، ١٩٩٨: ٩). يرجو "سعيد" أن يعطي عادل حقّ صديقه ويتحقّق أمله. ومن أمثلة ذلك في قصة المرتبة الأولى كثيرة منها: «ليتني أجد طريقةً تحقّق أمني من دون تعب» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٠). ويورد نموذجاً آخر من تقنية الاستباق: «أنا واثقٌ من النتيجة فالله عزّ وجل لن يخذلني... المرتبة الأولى ستكون من نصيبي هذه المرة» (مرتاض، ١٩٩٨: ٩). كما نلاحظ أن "محمود" يستشرف ما يحتمل وقوعه في نتيجة الامتحانات ويأمل أن يكون متفوّحاً بين الطلّاب ولكن لا يحقّق أمله.

ثانياً، علاقات الديمومة:

١. تقنية التلخيص: وفي ما يتعلّق بعلاقات الديمومة نلاحظ أن الكاتب يستخدم تقنية التلخيص في عدة مواضع قصة عيد النصر: لأنّه يريد المرور السريع على حقب زمنية لا يرى أهمية لذكرها، حيث يقول: «مرّت أيام الأسبوع، وجرت فيها أحداث كثيرة». وفي اليوم الموعود، أطلّ الفجر وعاد للنهر خريز الماء» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣٨). إنّما يختصر الكاتب لينقل إلى ذكر ما هو أهم، وهو طرد الوحوش من الغابة وإعادة المياه إلى النبع ويكتفي بالإشارة السريعة. ويوجز ما دار خلال الأسبوع بسطرين، ولكن لا نعتز على هذه التقنية في قصصه الأخرى.

٢. تقنية الحذف: أمّا التقنية الأخرى التي استخدمها الكاتب في قصصه، فهي تقنية الحذف. وبها يتمكن القاص أن ينقل أحداثاً قد تمتدّ إلى الأيام، إلى دفعة واحدة. من مثل:

«مرت الأيام وبقي سوسو يغرد ويحلم... واستمر ريشه الملوّن ينمو وينمو، وظلّ صوته يحلو ويحلو، وغدت عيناه صافيتين تريان وتريان» (مرتاض، ١٩٩٨: ٤). وقد لجأ الكاتب إلى هذه التقنية في كلّ مرّة احتاج فيها لأبعاد أحداث لا تخدم رؤيته. قد يعرض الكاتب سنوات طويلة بفقرة قصيرة، عن طريق هذه التقنية. حيث لا يرى ذكر هذه الأحداث التي جرت في هذه الفترة مهماً، لذلك يحذفها ومن نماذج الحذف: «أقامت العائلتان في البدء منزلين متواضعين. وعملتا في زراعة الأرض بجدّ ونشاط. مرّ الزمن غدا البيتان بيوتاً عديدة، وقامت قرية صغيرة عرفها الناس باسم قرية العطايا الملائى بالخير» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢).

وأحياناً يستخدم الكاتب هذه التقنية لإسراع عملية القصّ ومن أمثلة ذلك: «انتظر أياماً لتتأكد من صدق ما أقوله لك، لن تنال المرتبة الأولى منذ هذا الامتحان يا إبراهيم. إلى اللقاء في يوم توزيع النتائج» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٠). وبعد ذلك استمرّ الكاتب في السرد وصور يوم توزيع النتائج: «كان يوم توزيع النتائج يوماً صحواً، أشرقت شمسهِ وصفت سماؤه» (مرتاض، ١٩٩٨: ١١). غيب هذا الحذف تفاصيل لا تساهم في تطوّر الحدث، فمرّ سريعاً وانتقل إلى ما هو أهمّ وهو يوم توزيع النتائج. وبهذا الحذف يريد الكاتب أن لا يرهق الطفل بتفاصيل لا تؤدي دوراً في القصة. فهذا الحذف المحدّد بزمان قفز عن يومين دون أن يذكر ما حدث فيهما؛ ليضع الطفل في قلب الحدث.

ويورد في موضع آخر من القصة نموذجاً من هذا الحذف: «انقضى زمن طويل وتعرّف الفتى إلى أبناء الحي، وتعلّم منهم الكثير. فصار يواظب على أداء الصلاة وقراءة الكتب الدينية، وسأل عن الكثير من الأمور» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢). فالكاتب بهذا الحذف قفز بين المراحل الزمنية يقتضي إلغاء المرحلة المفقوز عنها؛ لأنها لا تؤثر في سير الأحداث، فيتجاوز بهذا الحذف بعض الحقبات الزمنية.

٣. تقنية المشهد: أمّا التقنية الأخرى التي استخدمها الكاتب في هذه القصص فهي تقنية المشهد، والأمثلة على ذلك كثيرة منها: «حطّ الغراب الأسود فوق غصن شجرة. رأيت قطعة الجبن البيضاء في منقاره تلمع مثل نجمة. أسرعتُ أخاطبه: مرحباً بك يا جميل الصوت! لم يجب، فأضفتُ: صوتك أحلى من عزف ناي ومن تغريد بلبل. رفع رأسه عالياً متباهياً. فأضفتُ لبتك تنطق يا صديقي لأرقص لك وأعلن في الغابة أنّك أعظم المطربين... فتح منقاره فسقطت قطعة الجبن منه، وكنتُ أنتظرها، فتذوّقتها على مهلٍ وكأنّها شهد، وكانت نصراً أن

أَحَقَّقَ اليومَ أهمَّ منه» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢١). اهتمَّ هذا المشهد بتفاصيل صغيرة منها: كيفية خدعة الثعلب الآخرين واستمرارها وسذاجة الغراب. ويورد نموذجاً آخر من تقنية المشهد في موضع آخر من القصة: «هجم، قاومنا. كان أقوى قطع صوفي. كسرَّ قرني، ابتعدتُ، اختبأتُ خلف البيت. وراح يطارد النَّعاج. رأيتُ النمر يدخل كأنَّه سيد الغابة... التفت إلى سيد الغاب وعضَّ شفته السفلى، فابتسم سيد الغاب وهزَّ رأسه وأشار: أكمل. عاد الخروف يقول: دخل النمر، تبعه الثعلب، التقيا الذئب وكان دامي الأنياب. اجتمع الثلاثة، تحدَّثوا طويلاً. ثمَّ اتَّجه الذئب والنمر صوب النبع، وعاد الثعلب إلى البيت، ورأيتُه يرفع رأسه، وسمعتُه يعوي عواءً غريباً...» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٩). أتى الكاتب بتفاصيل صغيرة حتَّى تكتمل صورة اللَّي يَريد أن يقدِّمها، وكذلك لا تكتمل صورة معاناة الخروف وما يتعلَّق بها إلَّا من خلال ذلك المشهد الَّذي يقدِّم لنا بطش الذئب والنمر والثعلب. ويصوِّرُ بطش الذئب من خلال أنيابه الدامية.

ويورد نموذجاً آخر من تقنية المشهد معبِّراً بها عن مشاعر الشخصيات: «كنتُ أمس أجوب الغابة... أقوم بواجبي مثل كلِّ يوم... رأيتُ ما حدث للقرد والخروف، ثمَّ شاهدتُ الذئب والنمر يسرعان صوب النبع. وقفا أمام باب المغارة اللَّتي يتدفَّق منها الماء وضحكا... ثمَّ رأيتُهما يسرعان ويدحرجان صخوراً كبيرةً ويسدَّان بها باب المغارة، فتوقَّف الماء فضحكا وقالا: لا نبع، لا نهر، منذ اليوم، إلَّا إذا كنَّا أسياد الغابة، هذا قرارنا وليعلمه الجميع. رأياني أرفرف فوقهما علت قهقهاتهما وصرخا: أنت هنا عظيم! اذهب وأخبر سيدك لا نبع لا نهر منذ اليوم إلَّا إذا صرنا سيدي الغابة، غضبتُ، قلتُ: كمَّا عن عبثكما ولا تفسدا عيد الغابَّة ومياهما، أعيذا الصخور إلى مكانها، عادا يقهقهان ويقولان: لا تغضب مكانك محفوظ إن أقتعت سيدك بقرارنا. قلتُ لهما ستريان ما يحلُّ بكما» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣٢).

والمشهد بتفاصيله جاء للدلالة على حرص الذئب والنمر والثعلب على انغلاق ماء النهر وحبِّهم للسيطرة على الغابة. وكذلك صوَّر الكاتب من خلال هذا المشهد غضب الهدد من انغلاق ماء النهر ومدى استهزاء النمر والذئب الآخرين وضحكهما يحمل كثيراً من السخرية. والنقطة المركزية في هذا المشهد مستقطبة حول أهمية الغابة عند الهدد وهذا الاستقطاب في المشهد قام على حوارٍ يدور بين الأسد والهدد. حيث يغضب الهدد من عمل الذئب والنمر ويهدِّدهما. هكذا احتلَّ المشهد مكانةً مميزةً في هذه القصة؛ إذ قام على الحوار المعبر عنه لغوياً. وكان له وظائف منها: كشف الطبائع النفسية، ويوظِّفه الكاتب في هذه القصة توظيفاً كثيراً وبها يستحضر القصة في ذهن الطفل وفكره، إذن لتصوير المشاهد في القصة دورٌ في شحذ خيال

الطفل. وكثيراً ما يعطي الكاتب الطفل إحساساً بالمشاركة في قصة عودة العصفير عبر تقنية المشهد؛ إذ يرى الطفل كل شخصية وهي تعبر عن نفسها مباشرة بلغتها الخاصة من مثل: «كانت الأفعى تصعد لاهثة. تمدُّ أمامها لسانها اللتوي. وتبرز أنيابها الحادة. رأى جدك سعيها نحوه، فصرخ: ما الأمر يا صديقتي؟ فحَّت الأفعى طويلاً، ثمَّ قالت: فراخك سمينٌ ينبغي أن يكون فيها نصيبٌ. فسأل مستغرباً: ألسنا صديقين؟ فأجابت: في حناجر فراخك سرُّ الغناء... بقيت الأفعى تفتح وتصعد وراح جدنا يفكر: في العشِّ فراخٌ سمانٌ لا تقوى على الطيران... وهذه الأفعى لا تنفك تقترب فاتحةً شدقها الواسع... عليَّ أن أنصرف ولكن ماذا أعمل... حدقٌ جدنا في الأشواك المشرَّبة صوبه، وصفق بجناحيه فرحاً، ثمَّ رفرف نحو فراخه يقودها إلى الغصن الطريِّ العالي» (مرتاض، ١٩٩٨: ٨). يتميز هذا المشهد بنمط الزمن حيث نرى الشخصيات، وهي تصعد وتصرخ وتستغرب وتفكر. والطفل يقرأ القصة ويتأثر كثيراً. والمشهد بتفاصيله جاء دلالةً على طبائع الشخصيات حيث نفهم بعد قراءة المقطع مدى مكر الأفعى حيث إنها أراد أن تمتصَّ بفرخ العصفور الكبير بينما كانا صديقاً قبل ذلك. ومن أمثلة ذلك في قصة "قرية العطايا" كثيرة، حيث نرى في كثير من مواضع القصة أنَّ الشخصيات تغضب وتحلم وتحرك... والطفل عندما يقرأ هذه القصة، يظنُّ أنها مسرحٌ عليه الشخصيات وهي تتحرك في المشهد. حيث يرى الطفل أنَّ كلَّ من "السامر" و"القادر" و"سعيد" يعبرون عن أنفسهم بلغتهم الخاصة منها: «عاد السامر يسأل: أترى هذه النخلة الباسقة المثقلة بالثمار الشهية؟ أجبتُ: أراها. فقال، وهو يصوب كفه نحو الحائط: هذا الحائط بني في هذا المكان منذ أيام. ركل الحائط بقدمه، أشار إلى آثار حجارةٍ وطينٍ تبعد أمتاراً عن الحائط وأضاف: هذا الحائط نُقل من هذا المكان إلى مكانه الحالي، سألتُ لماذا؟ أجاب بحدة الغاضب المقهور: أنت أعمى أم أنك لا تريد أن ترى؟! أحسستُ بضيقٍ، كدتُ أغادر المكان لولا أنَّي تذكرتُ طيبة هذا الفلاح النشيط، وقلتُ في نفسي: لاشك في أنَّ سبباً قوياً جعله يتكلَّم بهذه الحدة» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٠). والمشهد بتفاصيله جاء للدلالة على طمع جار "السامر"، لكي يستفيد من ثمار النخلة وكذلك يعبر عن مدى حزن السامر تجاه نخلته الباسقة وغضبه من عدم فهم "سعيد" للموضوع. وكذلك ينمُّ عن طيبة عمل "السامر" وهو الفلاح النشيط. «هكذا احتلَّ المشهد مكانةً مميزةً في دائرة الزمن القصصي، إذ قام على الحوار المعبر عنه لغوياً والموزع إلى ردود متناوبة» (بحراوي، ١٩٩٠: ٧٦). ومن أمثلة ذلك في قصة المرتبة الأولى: «أقبل الناظر أخيراً. صاح الصديقان، وكلُّ منهما يضع يده على قلبه. النتيجة النتيجة. ساد الصمت منذ أن اعتلى الناظر المنصة، وأصغى الجميع باهتمامٍ وقلقٍ. ألقى الناظر

خطبة قصيرة، ثم بدأ قراءة أسماء الناجحين، إبراهيم المرتبة الأولى كالعادة... رفع إبراهيم كفيه المفتوحين إلى الأعلى وراح يشكر الله على التوفيق. أحسَّ فرحاً. تعالى التصفيق. وبقي محمود جامداً. تحرَّك كفاه، وتلاقيا، وفي ذهنه سؤال: ماذا؟ (مرتاض، ١٩٩٨: ١٢). والملاحظ في هذا المقطع أنَّ الكاتب نقل مشاهد متوَّعة، وصوَّر يوم توزيع النتائج بهذا المشهد، كأنَّ الطفل يرى هذا المشهد بأَمِّ عينيه. ويهتمُّ الكاتب في هذا المشهد بذكر تفاصيل صغيرة، إنَّها تفاصيل تعبِّر عن مدى شوق "إبراهيم" و"محمود" لفهم النتيجة، وأيضاً يصوِّر الكاتب شكر "إبراهيم" لله بأسلوب تحليلي. ولم تكتمل صورة شكره إلَّا من خلال هذا المشهد الَّذي يقدِّمه لنا.

ثالثاً، علاقات التواتر:

١. التواتر التكراري: وبالنسبة إلى علاقات التواتر نرى أنَّ التواتر التكراري قد هيمن على قصتي "عيد النصر" و"عودة العسافير"، فالكاتب طوال الوقت يكرِّر في قصَّتين بطش الأعداء ومقاومة الحيوانات أمامهم، ولتجسيد هذه التقنية السردية نعرض نماذج عدَّة تظهر فيها هذه التقنية بشكل جليٍّ من القصَّتين، كما نلاحظ في الأمثلة التالية: «كان القرد النحيل يركض، يشدُّ شعر رأسه بكفِّه ثمَّ يضرب وجهه ويصيح بيتي... بيتي... كان يصمت لحظةً، ويلوِّح بذنبه، ثمَّ يصيح ذنبي... ذنبي...» (مرتاض، ١٩٩٨: ٨). والمثال الآخر: «بقي القرد يركض ويصيح: طردني طردني من بيتنا... طردنا...» (مرتاض، ١٩٩٨: ٩). «وساد الغاب صوتٌ لا ينفك يصرخ: طردني... طردني» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٢). «جاءت الإشارة للقرد بأنَّ يتكلَّم، تقدَّم، تلوَّى وناح طردني من بيتي طردني» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٥).

فها هو يكرِّر كلام القرد وتصرفاته الَّتِي تحمل الدلالة نفسها. «فتحتُ الباب وأطلتُ، دفعني بقوة وأغلق الباب بسرعة. علق ذنبي. صرختُ كاد يقطع» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٣). «رأينا القرد يخرج من المنزل دامي الذنب، وهو يصرخ بصوت شبيهٍ بالعواء: طردني الثعلب وكاد يقطع ذنبي...» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣). هذا التواتر التكراري يتكرَّر في القصَّة بشكلٍ لافتٍ ومفاده أنَّ القرد متألِّم من بطش الثعلب.

والكاتب يكرِّر كلام الوحوش في كثير من مواضع القصَّة، منها: «عاد الثعلب إلى البيت، ورأيته يرفع رأسه، وسمعتة يعوي عواءً غريباً، ويقول: منذ الغد لن يكون للغابة نهرٌ إلَّا إذا صرنا أسيادها» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٩). والمثال الآخر: «ثمَّ شاهدتُ الذئب والنمر يسرعان

صوب النبع. وقفأ أمام باب المغارة التي يتدفق منها الماء وضحكا... ثم رأيتهما يسرعان ويدحرجان صخوراً كبيرةً ويسدان بها باب المغارة، فتوقفت تدفق الماء وضحكا وقالا: لا نبع لا نهر منذ اليوم إلّا إذا كنّا أسياذ الغابة، هذا قرارنا وليعلمه الجميع» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣١).

والمثال الآخر: «رأيتني أرفرف فوقهما، علت قهقهاتهما وصرخا: أنت هنا عظيم! اذهب وأخبر سيدك، لا نبع لا نهر منذ اليوم إلّا إذا صرنا سيدي الغابة» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣٢). هذا التواتر التكراري يتكرر في هذه القصة بشكل لافت ومفاده أن هناك علاقةً وطيدةً بين حياة الحيوانات وماء النبع. لذلك يحرص الوحوش على السيطرة على الغابة عن طريق انغلاق ماء النبع. كما نلاحظ تكرار السرد لهذا الحدث الذي حصل مرةً واحدة على لسان الحيوانات، يؤكد أهمية هذا الحدث. وكذلك الكاتب في قصة "عودة العسايفر" ظلّ يكرر بطش النسر في كثير من مواضع القصة، ويقدم شواهداً على ذلك منها: «دائماً كان ينشب في الغابة عراك يدوم ويدوم... إلى أن يأتي النسر فيهدأ الخصوم. ثم لا يلبث الجميع أن يتفرّقوا وفي أعينهم دموع... وفي أعينهم نظراتٌ تودّع أعرّاء علقوا في مخالب تعودت نقل الثقل من المغانم» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٨). هذا التواتر التكراري يتكرر في هذه القصة بشكل لافت. ونموذج آخر من التواتر التكراري في القصة: «وفي البعيد تخضر أيكّة، وتنبسّط سهولٌ خضراء، ويشمخ جبل عال. في البعيد تبدو الأشجار خضراء ملتفة، ينساب الماء عذباً وتطفح بالخير. كان سوسو يغرد ويهمّ بالطيران صوب تلك الأمكنة، لكنّه سرعان ما يتذكر وصية والده العصفور الكبير "لولو" فيقف على حافة العش» (مرتاض، ١٩٩٨: ٤). وقال الكاتب في موضع آخر من القصة: «كان سوسو يتذكر وصية والده، فتساب أغاريد حزينّة ويظلّ يتأمّل الجبل والأيكّة والسهول، ويحلم بالطيران إليها» (مرتاض، ١٩٩٨: ٥). يصوّر الكاتب حزن "سوسو" في مقاطع عدّة ومفاده أن "سوسو" متألم من تسلّط العدو على الأيكّة الخضراء. ولا نجد التواتر التكراري في قصتي "قرية العطايا" و"المرتبة الأولى".

٢. التواتر الانفرادي: وأيضاً هناك أحداث يذكرها الكاتب مرةً واحدة؛ لأنّه لا يرى فائدةً من تكرارها. ولأنّها ليست غايةً بحدّ ذاتها. ومن الأمثلة على ذلك أي حضور التكرار الانفرادي: «أعطى سيد العرين إشارة البدء بالاحتفال، وكأنّ الفيل كان ينتظر الإشارة، فهرع إلى النهر وبدأ مهمّته، وراح يرشّ الماء، يغسل الأشجار والصخور ويلعب الحيوانات» (مرتاض، ١٩٩٨: ٥٦). وهكذا نرى أنّ التواتر قام بدور بنائي خدم أهداف القصة القائمة على غرس بذور حبّ الوطن والمقاومة لأجله. والمثال على ذلك في قصة عودة العسايفر: «رمت

الطيور الشعل في كوم الريش. اشتعلت النيران وراحت الطيور ترفرف بأجنحتها تحثُ اللهب على أن ينتشر. وسرعان ما غدا اللهب عالياً مثل جبال. أطلَّ النسر كان رأسه يلتهب وجناحاه يحترقان» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢٤). كما نلاحظ أنَّ هذا الحدث جرى مرةً واحدة ويسرده الكاتب مرةً واحدة؛ لأنَّ لا معنى لتكراره، والانتصار قد تحقق. ومن أمثلة ذلك في قصة قرية العطايا كثيرةً منها: «النخلة لك. استوليتُ عليها في لحظة طمع. أرجوك اغفر لي. لك الخيار: إمَّا أن تبيعني إياها بأيِّ ثمنٍ تحدده أو أعيدها لك وأعطيك التعويض الذي تطلبه.. أموالك كلها بين يديك» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٤). كما نلاحظ أنَّ الكاتب يذكر هذا الحدث مرةً واحدة ولا يكرّره في موضع آخر من القصة؛ لأنَّه لا يرى فائدةً من تكرار هذا الحدث، حيث تنتهي القصة بعودة "عادل القادر" إلى عدله.

٣. التواتر النمطي: ولا نعثر على التواتر الانفرادي والتكراري في قصة المرتبة الأولى، ولكن الكاتب وظَّف التواتر النمطي فيها رغم أنَّه لم يستخدم هذا التواتر في قصصه الأخرى، ويسرد حدثاً مرةً واحدة بينما يكرّر وقوعه عدّة مرّات من مثل: «أنهى الناظر تلاوة أسماء الناجحين، ولم يكن اسم محمود بين تلك الأسماء...» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٤). كما نلاحظ يقتصر السرد على ذكر حدث مرةً واحدة مع أنَّه يتكرّر فعله دائماً، لعدم أهمية هذا الحدث. والكاتب يذكر هذا الحدث مرةً واحدة، ولا يرى جدوى من تكراره؛ فلو كرّره لتحوّل إلى عامل إملال الطفل؛ لذلك لا يهرقه بتكرار هذا الحدث.

والكاتب كثيراً ما، يهتمُّ بعنصر الزمان حيث يتكلّم عنه في كثير من مواضع القصة، والأحداث المهمة لا تخلو من الإشارة إلى الزمان. ولكن لا يحدّد الزمان تحديداً كاملاً، والأمثلة على ذلك كثيرةً منها: «تحتفل غابة الهناء في كلّ عام مع قدوم الربيع، بعيد يفرح فيه جميع أبنائها» (مرتاض، ١٩٩٨: ٤). والمثال الآخر: «ذات عام، أشرقت شمس العيد، في أوّل يوم من أيامه» (مرتاض، ١٩٩٨: ٧). كما نلاحظ أنَّ الكاتب لا يتكلّم عن الزمن بدقة في هذه القصص.

والكاتب يصوّر أحداث قصصه مستخدماً الليلة، اليوم، العام، الحال، الفجر، فمثلاً حينما يشير إلى زمن هجوم الحيوانات يختار الليلة زمناً لوقوع الحدث يقول: «علت أصوات لا ضعيف بيننا، نبدأ الليلة الهجوم» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣٦).

والمثال الآخر: «المهم أن نبدأ تحرّكنا منذ الليلة وأن نفاجئ الأعداء ولا نترك لهم فرصة للاستعداد» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣٦). كما نلاحظ أنَّ الكاتب استخدم الليلة للهجوم، والهجوم في

الليل أشدُّ من النهار؛ لأنَّ في الليل ليس لدى العدو فرصةٌ للتهيؤ قد تفيد الإشارة إلى «وقوع الأحداث في النهار أو الليل ويكون له - في الغالب - دلالة رمزية خاصّة» (وادي، ١٩٩٤: ٣٥).
جديرٌ بالذكر أن وقوع بطش النسر في النهار له دلالة رمزية خاصّة، فهذا المشهد يناسب أن يكون نهاراً؛ لكي يساعد ضوء النهار على إظهار الحقيقة أي: بطش النسر، كما نرى في المثال التالي: «كان النسر يطلُّ كلَّ يوم من الذرى. ثمَّ لا يلبث أن يحلّق ويحوم، ويدور بعينيه المشتعلتين في كلِّ ناحية. كان يمارس حرفة الصيد التي يحبّها» (مرتاض، ١٩٩٨: ١٧).
ينتهب المؤلف الفرصة مع اقتراب عيد، ليبين مدى فرح الحيوانات من طرد الأعداء. والمثال الآخر: «تعال غنّ لي في يوم انتصاري» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣٦). اختار كلمة يوم لانتصار في جميع مواقف القصة.

وكذلك يصوّر الكاتب أحداث القصة مستخدماً اليوم، الأمسية، الساعة، الزمن، الأمس، الآن، فمثلاً حينما يشير إلى إقامة مأدبة لعادل القادر، يختار المغيّب زمناً لوقوع الاجتماع في بيته، حيث إنَّ هذه المأدبة تقام في شهر رمضان، يجتمع الناس في بيته قبل المغيّب. يقول: «كان من عادات "عادل القادر" أن يقيم مأدب عامّة يدعو إليها أبناء قريته، وأكثر ما تكون هذه المأدب عامرةً في شهر رمضان المبارك؛ حيث يجتمع الناس قبل المغيّب يتلون آيات من القرآن الكريم...» (مرتاض، ١٩٩٨: ٢). وكذلك ينتهب الفرصة مع اقتراب رمضان؛ ليبين مدى كرم "عادل القادر" في هذا الشهر: «ذات عامٍ، داهم شهر رمضان إحدى القوافل، فأقام ابن القادر مأدبة إفطار عامّة في أوّل يوم منه دعا إليها رجال القافلة وجميع أبناء القرية» (مرتاض، ١٩٩٨: ٣). كما نلاحظ لشهر رمضان دوراً بارزاً في كشف بعد هامّ من شخصية "عادل القادر". بناءً على ما سبق وبناءً على الإجابة عن الفرضية المطروحة في بداية البحث عن مدى اهتمام الكاتب بعنصر الزمن، ودور هذا العنصر في تجسيد أحداث قصص الكاتب للأطفال، يمكن القول إنَّ الكاتب يهتمُّ بعنصر الزمن في قصصه اهتماماً بالغاً، من خلال تمكنه من استخدام التقنيات الحديثة أي: علاقات الترتيب، علاقات الديمومة، علاقات التواتر لكي تعينه على التلاعب بالنظام السردى، وهكذا يجسّد أحداث القصة أمام عيني الطفل من خلال الاهتمام بالزمن.

النتائج

النتائج التي تمّ التوصل إليها عبر هذا المقال:

١. يبرز دور الزمن في هذه القصص حين تلاحظ المكانة الكبيرة التي يحتلّها من عملية السرد نفسها. وصار الزمن يتأرجح بين الماضي والمضارع والحال، بتسلسل زمني يعتمد على الاسترجاع والاستباق؛ فينزاح السرد عن خط الزمن الحقيقي للقصّة مفسحاً المجال أمام الزمن الفني القصصي لكي يتحكم بتسلسل الأحداث المروية.

٢. في علاقات الترتيب نلاحظ أنّ الكاتب يكثر من تقنية الاسترجاع في قصصه الأربع؛ ليخفّف من وطأة نفسية تصاب بها الشخصية، وليتيح للطفل أن يتخلّق، وكذلك أنّ الاسترجاع ساهم في إضاءة ما وقع من الأحداث في زمن الماضي حيث بإمكان الطفل رؤية تفاصيل الأحداث التي مرّت بها شخصيات القصّة وإضافةً إلى ذلك لها دورٌ في كشف خصائص الشخصيات وعلاقاتها وتنمية الحدث. والتقنية الأخرى التي يوظّفها الكاتب هي الاستباق يريد بها أن يتنبأ الطفل بما سيحدث في المستقبل، ومن خلال هذا التنبؤ يصنع فرضيات عديدة في باله إمّا يصيب وإمّا يخطئ.

٣. في علاقات الديمومة، نلاحظ تقنية المشهد أكثر حضوراً في قصصه، يأتي الكاتب بالمشاهد المتنوّعة لتجسيد الأحداث أحداثاً واقعية، وكذلك لإيهام الطفل بصدقيتها المنقولة، أمّا الحوار فقد كان له دورٌ بارز في هذه المشاهد، جعل الطفل يشعر وكأنّه يعيش زمن الوقائع وما يعرض الكاتب في مشهد هو تكون تفاصيله أساسيةً بالنسبة إلى هموم الشخصية. ولهذه التقنية دورٌ مهمٌ في شحذ خيال الطفل.

٤. يستخدم بعض الأفعال التي استغرقت عدّة سنوات ولكن لم تأخذ من اهتمامه سوى سطر واحد عبر تقنية الحذف، وهو بهذا يريد حذف الأحداث التافهة، ولو ذكر هذه الأحداث لعوّق السرد وأضجر الطفل من دون أيّ فائدة تذكر، وأحياناً نجد الإشارات في القصص تشبه الحذف كان يقول الراوي: «بعد أسابيع..» ويوظّف الكاتب هذه التقنية في قصص «المرتبة الأولى» و«القرية العطايا» و«عودة العصفير» ولكن لا نثر عليها في قصّة «عيد النصر».

٥. يلخص الكلام في قصّة «عيد النصر» فحسب عبر تقنية التلخيص، حيث يريد إيصال الفكرة إلى الطفل بسرعة؛ إذن يترك ذكر التفاصيل غير المهمّة، ويستخدم هذه التقنية في قصّة «عيد النصر» ولا في قصصه الأخرى، إنّما التلخيص في هذه القصّة يكون تمهيداً للأحداث الأخرى في هذه القصّة.

٦. أمّا بالنسبة إلى علاقات التواتر، فقد استعمل الكاتب الأنواع الثلاثة من التكرار، ولكن التواتر التكراري قد هيمن على قصّتي "عيد النصر" و"عودة العسايفر"؛ وذلك لتكرار سيئات الأعداء وبطشهم، وكذلك لتثبيت فكرة الصمود أمام العدو المضطهد في ذهن الطفل، فينتبه لها. وهو يؤكد أهمية الحدث عن طريق تكرار السرد بينما وقع الحدث مرة واحدة، وكثيراً ما يكتفي بذكر الحدث مرّة واحدة عبر التواتر الانفرادي مع أنّه يتكرّر وقوع فعله دائماً مشيراً بذلك إلى عدم أهمية ذلك الحدث في سير أحداث القصّة، وعلى أيّ حال فإنّ التكرار وسيلةٌ تساعد الكاتب في إبراز الجمال الفنّي للعمل القصصي.

المصادر والمراجع

١. الخطيب، أحمد موسى (٢٠٠٨م). قراءات في القصة القصيرة. الأردن: دار المنتدى.
٢. زراقط، عبدالمجيد (١٩٩٠م). عيد النصر. بيروت: مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع.
٣. _____ (١٩٩٢م). قرية العطايا. بيروت: دار المنتدى.
٤. _____ (١٩٩٢م). عودة العسافير. بيروت: دار الحداث.
٥. _____ (١٩٩٤م). المرتبة الأولى. بيروت: دار المنتدى.
٦. _____ (١٩٩٩م). في بناء الرواية. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.
٧. زيتوني، لطيف (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٨. زراقط، عبدالمجيد (٢٠١٠م). الأدب وأنواعه. بيروت: مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع.
٩. زيتون، علي مهدي (٢٠١١م). في مدار النقد الأدبي. بيروت: دار الفارابي.
١٠. شريط، أحمد (١٩٩٨م). تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧-١٩٨٥. دمشق: إتحاد الكتاب العرب.
١١. عبدالخالق، نادر أحمد (٢٠٠٩م). الصورة والقصة. القاهرة: العلم والإيمان.
١٢. الفيصل، سمر روجي (٢٠٠٣م). الرواية العربية البناء والرؤيا. دمشق: إتحاد كتاب العرب.
١٣. قاسم، سيزا (١٩٨٤م). بناء الرواية. بيروت: دار التنوير.
١٤. لحمداني، حميد (١٩٩١م). بنية النص السردي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
١٥. مجدي، وهبة (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. بيروت: دار العلم للملايين.
١٦. مسبوق، مهدي؛ دلشاد، شهرام؛ رجي، فرهاد (١٤٣٧هـ). دراسة تحليلية لرواية "خديجة وسوسن" لرضوى عاشور في ضوء نظرية جيرار جينيت. مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، السنة ١٢، العدد ١، صص ١٧١-١٩٦.
١٧. مرتاض، عبدالملك (١٩٩٨م). في نظرية الرواية، عالم الرواية. القاهرة: سلسلة عالم المعرفة.
١٨. مريدن، عزيزة (١٩٨٠م). القصة والرواية. بيروت: دار الفكر.

قصيدة الكأس والهموم لأبي نواس (دراسة أسلوبية لغوية، دلالية، فكرية)

علي باقر طاهري نيا^١، جواد محمد زاده^٢، إبراهيم أحمددي^٣

١. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

٢. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا

٣. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٤/٣٠؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

إن الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا، تعني بدراسة النصوص الأدبية من خلال النص ذاته ومهمتها الأساسية هي التركيز على العناصر الداخلية للعمل الفني، من هنا يحاول هذا البحث أن يعالج الظواهر الأسلوبية بالمنهج الوصفي- التحليلي في قصيدة "الكأس والهموم" للشاعر أبي نواس (٧٦٢-٨١٣ م). إن الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بد من اتباع مستويات لدراسة النص فأولها المستوى الصوتي وفيه تبين لنا بأن الشاعر استعان ببحر البسيط التام "مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ" لقرنتها وجزالتها. تميّزت قافية القصيدة - وهي مردوفة موصولة بلين - بأصوات (ألف، والسين والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لغرض الوصف والتفني به. في المستوى المعجمي تبين أن الشاعر جاء بالكلمات التي تلائم مع الظواهر الثلاث: الخمرة، والمتنادمين والساقى، كما استعان ببعض من المفردات القرآنية والشخصيات التاريخية في تقوية المعاني المتعلقة بالخمرة والساقى وفي المستوى الدلالي استخدم ظاهرة التشخيص للكشف عن مكنون خلجات نفسه. أما في المستوى النحوي فقد انصب الاهتمام بدراسة عدد من الظواهر اللغوية التي بدت مخالفة للمقياس من كلام العرب للكشف عن حقيقة هذه الظواهر منها: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات. المستوى الفكري في هذه القصيدة ينبني على قداسة الخمرة فالخمرة عنده تقود صاحبها فضلا عن المتعة إلى النشوة الدينية.

الكلمات الرئيسية

أبو نواس، الأسلوبية، الخمر، الهم.

مقدمة

إن النقد ودراسة النصوص الأدبية - شعراً أو نثراً - كانا تحت عناية النقاد من قديم الزمن وهم يهتمون بدراسة الأساليب الأدبية ويناقشون القضايا الجمالية والفنية في العمل الأدبي؛ للتعرف على مواطن الحسن والقبح وكان لكل ناقد منهج وأسلوب في تحليل النصوص الأدبية، «حيث كان النقد خاضعاً للعلوم المختلفة، فتارة يأتى النقاد بالفلسفة وتارة بالتاريخ وعلم النفس والأخلاق ولقد تعددت المناهج التي يتكئ عليها النقاد في تقويم النص الأدبي وتحليله وتفسيره، فهناك - على سبيل المثال - المنهج التاريخي الطبيعي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الجمالي الفني، والمنهج النفسي، لكن النقد قد تطور في العقود الأخيرة تطوراً كبيراً وتغير من حيث المنهج ومن حيث زوايا النظر، حيث ظهر في الأفق الأدبي منهج خاضع لعلم اللغة والأدب والذي يناهز باستقلال الأدب وعلمه عن غيرهما من علوم الإنسان» (محمود خليل، ٢٠١١: ٧). ومن هذه المذاهب "الأسلوبية" التي قد أثارت الأذهان، حيث «تحتل دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ويقوم كثير من هذه الدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية انطلاقاً من شكلها اللغوي باعتبار أن الأدب فن قولي تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما» (درويش، د.ت: ١٣). ولا شك أن اللغة الشعرية تختزل القديم من المعاني والجديد من الصور في كل عصر من عصور الشعر؛ إذ إنها تحيا في الوقت نفسه، بموجب قوانينها الخاصة وما تتمتع به من وجود مستقل نسبياً تستمد من أصولها واستعمالاتها وارتباطاتها المتنوعة بوصفها وسيلة للاتصال والتعبير فهي طريقة تفكير، وهي لذلك عرضة للتغيير والاندثار. (دور، ١٩٦١: ٨٣) تناولنا في هذه الدراسة، الظواهر الأسلوبية في شعر الشاعر الأهوازي؛ أبي نواس، وهو أحد شعراء المولدين الذين كان لهم دور في حركة تجديد الشعر العربي في العصر العباسي، وقد قرأنا قصيدته "الكأس والهموم" أكثر من مرة فتبين لنا أن ثمة ظواهر أسلوبية تستحق الدراسة، والتي تساعدنا في معرفة الوحدة الفنية، الهندسية والتوازن في بناء القصيدة؛ لأن هذه القصيدة بخلاف القصائد القديمة التي كانت مجموعة مختلفة من الأبيات والمعاني المستقلة، أصبحت تتطور وتتحد، منتقلة من المعنى إلى الآخر، كما ينتقل من السبب إلى النتيجة. وكما هو المعلوم لكل طائفة من الشعراء صبغة في أشعارهم حسب غرضها، فإن كلا منها يختص بأسلوب أو بشيء يميزها عن الأشعار الأخرى وكذلك في القصيدة هذه، لها

مميزات يمتاز بها أبو نواس عن بقية الشعراء وهو من الشعراء الكبار في الأدب العربي. إن شخصيته وما يتمتع به من ثقافة أدبية وفكرية جعلت شعره في مستوى عال من اهتمام وشهرة. إذن، قمنا بدراسة الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم" ولقد كان منهجنا في كتابة هذه الدراسة هو المنهج الوصفي- التطبيقي الذي يقوم على النظر والبحث في الأسلوب الأدبي للوقوف على أسرار التقنيات اللغوية فيه معتمداً على كتب البلاغة والنحو والنقد الأدبي الحديث ومن أهمها النقد الأسلوبي. يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن عدة أسئلة رئيسية وهي: ١. ما هي الميزات البارزة للمستويات الأسلوبية الخمسة في هذه القصيدة؟ ٢. ما هي الفكرة الغالبة التي تنبني عليها القصيدة؟

خلفية البحث

قد اهتم الباحثون اهتماماً بالغاً بأبي نواس وأدبه حيث نرى مقالات ودراسات عديدة طبعت حول هذا الشاعر، حياته وأدبه منها:

- «الجانب الروحي في شعر أبي نواس» للباحث السوري سامر مسعود التي نشرت في مجلة آفاق المعرفة رقم ٥٣٠ عام ٢٠٠٧، يلقي الباحث في المقالة هذه نظرة خاطفة وعابرة على الجانب الروحي في أشعار أبي نواس.

- «جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس» للكاتب علي قاسم محمد الخرابشة. (٢٠٠٩م). قد ركز الباحث في دراسته لهذه القصيدة على الجوانب الإبداعية من خلال التركيب الأسلوبي.

- «دراسة بعض المفردات الفارسية في ديوان "أبي نواس"» كتب هذه المقالة فرامرز ميرزائي ومريم رحمتي تركاشوند ونشرت سنة (١٣٨٩ش) في مجلة "لسان المبين". أشار الكاتبان في هذه المقالة إلى أهم المفردات الفارسية التي استخدمها الشاعر في ديوانه.

- «دراسة مقارنة في الخمريات المادية في شعر أبي نواس ورودكي» للكاتب تورج زيني وند، نشرت هذه المقالة سنة (١٣٩٠ش) في مجلة "كاوش نامه ادبيات تطبيقي". كتبت هذه المقالة على أساس المكتب الفرنسي في الأدب المقارن، وقام الكاتب فيها بمعالجة الأواصر الثقافية في البلاد العربية والفارسية وأشار فيها إلى تأثير رودكي بأبي نواس في خمرياته.

- «تحليل شعر أبي نواس ودراسته من منظار سوسيولوجية» رسالة دكتوراه في اللغة العربية وأدائها بجامعة إصفهان، إعداد الطالبة: آزاده منتظري، تحت إشراف: محمد خاقاني

اصفهانى. نوقشت هذه الرسالة سنة ١٣٩١ش. تطرقت الكاتبة في هذه الرسالة إلى نقد أشعاره والنتائج تدل على أنّ الشاعر لم يكن لديه شخصية غارقة في اللهو والعبث - كما قال كثيرون عنه - بل استعان الشاعر بالخمّر ليعبّر وراءها عن خلجات نفسه ولجوءه إلى الأشعار الخمرية يرجع سببه إلى دور الدولة العباسية المنهكة في اللهو والمجون آنذاك. ولا يفوتنا أيضاً دراسة «خمریات أبي نواس ومسلم بن الوليد دراسة أسلوبية» بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماجستير في اللغة والأدب العربي للكاتبة سعاد يوسف محمد الحجاجرة عام ٢٠١٢م. وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، وقد بينت الباحثة في التمهيد تعريف الأسلوبية بوصفها طريقة للدراسة، ومعاييرها، وتقصير علاقتها باللغة وأهميتها. أمّا مقالتنا هذه فتطرقت إلى الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم" لأبي نواس، فيكون تسليط الضوء فيها على الملامح التي كثر تكرارها بحيث أصبحت عينة أسلوبية لدى الشاعر منها دراسة التكرار الصوتي الذي كان متجسداً في بنية القصيدة الكل وتطرقنا إلى مسألة المفردات بوصفها كلمات إيحائية ترينا فكرة الشاعر وفي المستوى البلاغي نوّنها إلى تقنية التشخيص الذي يدور حول الخمر وتأثيرها على إزالة الهموم وفي نهاية المطاف انتهينا المقالة بالفكرة الغالبة التي أنشد الشاعر من أجلها القصيدة بحيث ما وجدنا من دراسات تحتوي على هذا الجانب في هذه القصيدة رغم اهتمام الكتاب واعتنائهم بأدب أبي نّواس.

بين يدي القصيدة

هذه القصيدة هي مقطعة صغيرة لا تزيد على عشرة أبيات، وهي من الأشعار التي تعكس شخصية الشاعر وعواطفه الجياشة. تجربة الشاعر في هذه القصيدة تجربة ذاتية تعكس شعوراً شخصياً عاشه الشاعر والموضوع الشعري يعبر عن انفعالات الشاعر لما يؤثر في نفسه من أحداث. من الناحية الشكلية، لم تخرج هذه القصيدة في إطارها العام عن عمود الشعر العربي أو الشكل التقليدي من وحدة الوزن والقافية؛ لكنها ليست قائمة على وحدة البيت كما نراها في كثير من القصائد التي أنشدت آنذاك، بل على وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي.

الأسلوبية

قبل البدء في دراسة الملامح الأسلوبية التي يتميز بها إبداع أبي نّواس الشعري لا بدّ من الوقوف وقفة خاطفة أمام الأسلوبية لتعريفها من أجل الإلمام بنشأتها ومستوياتها الأساسية

تمهيداً لدراسة بعض الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم". يبدو أن الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية والبلاغية واللغوية. (المسدي، ١٩٧٧: ٧٧) وقد ظهرت الأسلوبية على أنها منهج نقدي في بدايات القرن العشرين وكان ذلك ناتجاً عن تطور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي. (درويش، د.ت: ١٨) وهذا المصطلح «هو الذي يطلق عليه في الانجليزية stylistics وفي الفرنسية la stylistique والباحث في الأسلوبية stylistician» (عبد المطلب، ١٩٩٤: ١٨٥). ويعد «شارل بالي» المؤسس الأول لعلم الأسلوب، وإن كان قد استفاد كثيراً من أفكار «دي سوسير» واضع الثنائية المشهورة باللغة والكلام. وأما الأسلوبية فهي علمٌ يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب. ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موضعاً على مبدأ هوية الأجناس؛ لذلك كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، ومتنوع الأهداف والاتجاهات. (عياش، ١٩٩٠: ٢١) وأياً ما كان الأمر فإن الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بد من اتباع مستويات لدراسة النص. أولها المستوى الصوتي. وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع فيه. ويتناول الدارس الأسلوب في المستوى المعجمي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ويدرس النافذ أيضاً طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من انزياحات في المعنى. ويجيء المستوى الثالث من الدراسة للاهتمام بالتركيب، وتصنيفها، وتكشف عن عدول الشاعر عن النمط العادي في رص الجملات بالتقدم والتأخر والحذف والالتفات وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص. أمّا البنية التعبيرية الجمالية فهي تدرس في المستوى الدلالي فتتساءل عما يوحد كل هذه العناصر والصور المجازات والاستعارات وآخر ما يتأمل في الدرس الأسلوبية هو المستوى الفكري. (محمود خليل، ٢٠١١: ١٦٥-١٦٦)

المستوى الصوتي (الموسيقي)

«الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته» (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٥٤). فقد ظهرت الخصائص الموسيقية عند أبي نواس في هذه القصيدة في المحورين: أولهما تمثل فيما اصطلح عليه بـ "الموسيقى الخارجية" حيث قمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في قصيدته من خلال وصف البحر الذي استخدمه

الشاعر كذلك خصائص هذا البحر ذاته ثم تطرقنا إلى مسألة استخدامه له تامة ومجزوءة ثم وقفنا بعد ذلك على "القافية" فتناولنا أنواعها من حيث التقييد والإطلاق وحظ الأصوات العربية من الاستعمال رويًا وأمّا المحور الثاني فخصصناه لدراسة ما اصطلاح عليه بـ "الموسيقى الداخلية" حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار الصوتي، وهو الغالب في هذه القصيدة حيث نراه ذلك عينة أسلوبية.

الوزن

الوزن أعظم أركان الشعر وهو شيء جوهري للشعر والشعر بلا وزن لا يعد شعراً والوزن هو الذي يميز بين الشعر والنثر. (عيسى، ١٩٩٨: ١٦) يقول غنيمي هلال «إن الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت» (هلال، ١٩٧٩: ٤٣٥) من خلال قراءة هذه القصيدة يرى أنها قصيدة عمودية مبنية على البحر البسيط التام، فوزن هذا البحر هو التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وهو «بحر راقص يتصف بنغماته العالية، بتغير حركي موجي ارتفاعاً، وانخفاضاً، حتى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يألف العروض، إذا ما نبّه إلى وزنه تقطيعياً؛ لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمياً فضلاً عن أنّ قالبه الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير» (علي، ١٩٩٧: ١٢٢). فهذه القصيدة تركز على العلاقة التي تقيمها بين الخمرة والهم. فالهم كعنصر سلبي ميزته الرئيسة هي الحزن وخلق الألم لصاحبه والخمرة كعنصر إيجابي تحمل الفرح والمسرّة لصاحبها لهذا تتراوح نفسية الشاعر بين النقيضين هما الحزن والفرح وكان استخدام البحر البسيط الذي يبني على تفعيلتين "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ" ملائماً لهذا الغرض وهذا يعني أن تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" التي تكون كثيرة الحروف مناسبة للعواطف الجياشة وتفعيلة "فاعِلُنْ" ملائمة للعواطف اللينة، بمعنى آخر إنّ تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" التي تشكلت من "سَبَبَيْنِ خَفِيفَيْنِ" و"وَتِدَ مجموع" تعد تفعيلة كثيرة المقاطع بالنسبة لتفعيلة "فاعِلُنْ" التي متشكلة من "سبب خفيف" و"وتد مجموع" فإذا عرفنا أن بحراً كالْبسيط يشتمل على ٢٨ صوتاً مقطوعياً أمكننا أن نتصور أنّ الشاعر اختار وزناً كثير المقاطع صبّ فيه من عواطفه الجياشة واللينة وهذا يدل على أنّ الشاعر اختار لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته. من جهة أخرى نرى الوحدة بين عاطفة الشاعر حين إنشاد القصيدة وعدد الأبيات التي جاء بها في قصيدته؛ لأنّ هذه

القصيدة هي مقطعة صغيرة لا تزيد على عشرة أبيات، فهذا يناسب لموضوع القصيدة؛ لأنَّ «كل شعر ينظم في مجالس العبت واللهو ووصف معاقرة الخمر فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده» (أنيس، ١٩٥٢: ١٧٦). من جهة أخرى، التخلص من الحزن والألم بواسطة الخمر هو إصرار حاسم يعبر عنه الشاعر في البيت الأول من القصيدة حيث يقول:

لَأَقْطَعَنَّ نَيْطَاطَ الْهَمِّ بِالْكَأْسِ	فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَأْسِ مِنْ أَسْرِ
حشوا البيت عروض البيت	حشوا البيت ضرب البيت
--- / --- / --- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / --- / --- / ---

اللافت في هذا البيت يرى أن الشاعر عدل وخرج عن المعيار السائد والمألوف في علم العروض؛ لأنه يشار في كتب العروض إلى أنَّ «التفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة وإنما نراها في الشطر الأول "فَعْلُنْ" دائماً، أمّا في الشطر الثاني فتتخذ التفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" إحدى الصورتين: "فَعْلُنْ" أو "فَعْلُنْ"» (أنيس، ١٩٥٢: ٦٩) والملاحظ أن الضرب الثاني "فَعْلُنْ" هو الأساس في هذه القصيدة لكن نرى فجأة بأن العروض - التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول - تأتي مثله على "فَعْلُنْ" بسكون العين. هذا الأمر يدل على أنه لا يريد أن يقيد نفسه على القواعد العروضية التي كانت سائدة آنذاك.

القافية

إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون لها وزن وقافية فهي عند الخليل: «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» (علي، ١٩٩٧: ١٦٩). أمّا من جهة القافية المطلقة والمقيدة فإذا نظرنا إلى قوافي

١. نظمت الحروف الأبجدية من حيث القوة والضعف في الأبيات التالية:

أقوى الحروف الطاء وضادٌ مُعْجَمَه	والظاءُ ثم القافُ وهي الخاتمة
قويها جيمٌ ودالٌ ثُمَّ رَا	صادٌ وزاي ثم غينٌ قُورَا
وأوسطُ همزٌ وباءٌ تَا أَلِف	خاءٌ وذالٌ عَيْنٌ لُكَا فُتَم قِف
وأضعفُ الحروفُ ثَاءٌ حَاءٌ	والنون والميمُ وفَاءٌ هَاءٌ
ضعيفُها سينٌ وشينٌ لَامٌ	والواو والياءُ هي الختامُ

أبيات الشاعر في هذا النص نرى أن الشاعر استفاد من القافية المطلقة «وهي التي يكون فيها الروي متحركاً» (أنيس، ١٩٥٢: ٢٥٨). أي بعد رويها وصل بالإشباع والقافية المطلقة في هذا النص تضم الوصل المكسور ولقد جاء في القافية حرف الروي بالسين المكسورة المرادف لها بالألف المطلقة وهذا الروي متحرك بالكسرة بحيث يتولد حرف المدّ «الياء» الموصولة نتيجة إشباع هذه الحركة، وهذا يعني أنّ كلمة القافية في البيت الأول بعد تقطيعها عروضياً يكتب ويُقرأ «آ سي» أي: (◌/◌) وشأنها في جميع أبيات القصيدة، لذلك تميّزت قافية القصيدة بأصوات (ألف، والسين والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لغرض الوصف والتغني وبالتالي لن يقدر الشاعر على كشف وإظهار عواطفه الرقيقة إلا بامتدادات صوتية تعطيه الحرية في التغني.

ظاهرة التكرار

إن التكرار يعد من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لنتذوق جماليات النص الأدبي ومن الأسباب الرئيسة لإيجاد الموسيقى الداخلية في النص الأدبي فهو يعني إعادة بعض العناصر (حرف/ كلمة/ عبارة/ صيغة) في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة وهو أساس الإيقاع بشكل عام. (وهبة والمهندس، ١٩٨٤: ١١٧)

الأول: التكرار الصوتي

هذا التكرار من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة ويتمثل في «تكرير حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة» (الفرج، ٢٠٠١: ٨٢). إذا دققنا النظر في هذه القصيدة نرى أنّ الأصوات المهموسة شكّلت ظاهرة خاصة في شعره أو بالأحرى: في هذه القصيدة فصفة الهمس مثل (السين والألف) جعلت للقصيدة تنغيماً خاصاً وإيقاعاً مميزاً وقد تكرر صوت «السين» أربعة وعشرين «٢٤» مرة في مواضع مختلفة وتشبه «السين» الصاد وهي تتكرر ست (٦) مرات. كما نعلم أن حرف السين هو أحد الحروف الصغيرية، صوته المتماusk النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة، وإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وإحساس سمعي هو أقرب للصغير وهو الحرف الذي يدل على الرقة واللين. (عباس، ١٩٩٨: ١١٠-١١١) من أمثلة التكرار الصوتي لحرف «السين» قول الشاعر:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تُخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

في هذا البيت، لقد وقف أبو نواس على صفات الساقية الخَلْقِيَّة وبالذور الذي يؤديه في الخمارة خاصّة وأنّه يقرن حديثه عنه باستخدام الفعل المضارع الذي يدلّ على الحركة المستمرة في قوله "قد يغنيك" وأنّه هو المسؤول عن تقديم الشراب له ويلاحظ هنا تكرار حرف "السين" في كلمات مثل (سكر، والكأس، وساق، وحاسي) بحيث نشعر بوضوح الصوت الصفيري الذي ينتج من تلاقي الكؤوس بعضها ببعض أثناء شرب الخمر وهو إحساس سمعي ملائم مع صوت "السين" الذي يدل على الرقة واللين. أمّا الإحساس البصري لحرف "السين" فنراه في هذا البيت:

فَسَقْنِيهَا سُلَافاً، سَلَسَلاً، حُجِبَتْ فِي دَنَهَا حُجُباً فِي رُكْنٍ دِيمَاسٍ

فقد ربط الشاعر في هذا البيت صوت "السين" بحروف المد واللين فزادته رقة وعذوبة ولطفاً، وهذا يكشف عن مهارة "أبي نواس" في توظيف هذا النوع من الأصوات والذي ينسجم مع أجواء الفرح والسرور أمّا الإحساس البصري فنراه في كلمة "سلسال" فهذه الكلمة تدلنا على أنّ هذه الخمر التي وصفها الشاعر تكون عذبة صافية حيث تلتذ العيون مادامت تنظر إليها. وإذا أردنا أن نعرف كيفية توظيف الحروف في هذا البيت فتبيّن لنا بأنّ الحروف الضعيفة غالبية عليه والجدول الآتي يريّننا هذا التوظيف:

حروف التهجّي	عدد الورد في البيت	نوع الحروف من جهة القوّة والضعف
فاء	٣	أضعف الحروف
سين	٥	الحرف الضعيف
قاف	٢	أقوى الحروف
نون	٣	أضعف الحروف
ياء	٥	الحرف الضعيف
هاء	٢	أضعف الحروف
الف	٧	أوسط الحروف
لام	٣	الحرف الضعيف
حاء	٢	أضعف الحروف
جيم	١	أقوى الحروف
باء	٢	أوسط الحروف
تاء	١	أوسط الحروف
دال	٢	الحرف القوي
راء	١	الحرف القوي
كاف	١	أوسط الحروف
ميم	١	أضعف الحروف

فمن خلال هذا الجدول نرى أنّ الحروف التي استعملها الشاعر أكثرها ضعيفة من حيث التلفظ؛ فهذه الحروف من أكثر الأصوات ملائمة لمعنى البيت ومضمونه، كما أنّها من أكثرها تعبيراً عن حالات الفرح والسرور والارتياح، وبالتالي يمكن القول بأنّها من أكثر الأصوات رقة ورخاوة وهمساً. ومن أمثلة التكرار نجد أيضاً تكرار حرف "الألف" فقد تكرر أربعين "٤٠" مرة في القصيدة و«هو حرف يوحي بالامتداد في المكان والزمان» (عباس، ١٩٩٨: ٩٧). تتناوب "الألف" الممدودة مع الحركات السريعة لتعطي إيقاعاً متنوعاً، ففي البيت الأول تتعاقب الحركات، وتقل "الألف" الممدودة، وعلى العكس تكثر الممدودة في البيت التالي مباشرة وكأنّه حين يصف الخمرة يعطي حركات سريعة وحين يتحدث عن ذاته والمتنادمين يعطي ممدودات واسعة كما نراه في هذا البيت:

هَذَا وَذَلِكَ وَفَتَيَانٌ لَهُمْ أَدَبٌ شَمُّ الْأُنُوفِ سَرَاةٌ غَيْرُ أَنْكَاسِ

كما هو المعلوم أنّ دلالة المدّ - الألف تحديداً - ترتبط بدلالة السياق الذي جاءت فيه وصوت الألف أمكن في المد من الواو والياء مما قيل: «يؤدّي طول المقطع إلى التأثير في المتلقّي، ويتحقق هذا في أصوات اللين (الألف والواو والياء)؛ لأنّها أوضح في السّمع وأكثر أثراً في النّفس من الأصوات الساكنة» (عكاشة، ٢٠٠٥: ٤٢). فقراءة المدّ تثير الانتباه، وتحمل دلالة يعيها السامع فإطالة المدّ في (هذا، ذاك، فتیان، سراة وأنكاس) تحمل دلالة التعظيم لهؤلاء الفتية الذين قد امتازوا بصفات خلقية وخلقية من جمال الوجه والصدق في القول والعمل، فهم جماعة من المثقفين والمتأدبين، من ذوي الأخلاق العالية كما فيها دلالة المبالغة والاستمرارية وهم لم ولا ولن ينكسوا رؤوسهم من ذل وإهانة ولا يقومون بعمل إلا وهم شامخو الأنوف.

الثاني: التكرار اللفظي

يعد هذا النوع من التكرار أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً وهو نمط شائع في أشعار أبي نواس ومن أمثلة التكرار اللفظي في هذه القصيدة نجد كلمة "الكأس" التي تكررت أربع "٤" مرات عدا ورودها في العنوان والتي جاء الشاعر بها في البيت الأول بصورة "رد العجز على الصدر" حيث يقول:

لَأَقْطَعَنَّ نِيَاطَ الْهَمِّ بِالْكَاسِ فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَاسِ مِنْ آسِ

كما نرى أنّ "الكأس" هنا تبرز محور الإيقاع بوصفها الأساس الذي بنيت عليه قافية النص وإتيان الشاعر بها بشكل "رد العجز على الصدر" تمثل سر البنية الإيقاعية ومفتاحها

في آن واحد. والكأس في اللغة إناء تشرب فيه الخمر كما قال ابن منظور: «والكأس الإناء إذا كان فيه خمر؛ فإذا لم يكن فيها خمر فهي قدح» (ابن منظور، د.ت: مادة كأس) لكن هنا يراد بالكأس الخمر، وهو من إطلاق اسم المحل على الحال وكما يظهر في هذا البيت لجأ الشاعر إلى كأس لمواجهة الهم وليست كأس إلا رمز التمرد وهي وسيلة تهديم الحزن والألم ومثل هذا التكرار يدلّ على أنّ هذه الخمر التي استعملت كأس لها ليست كخمر يقع لغو بسبب شربها ولا يخالط شاربها الصداق والضرب، بحيث عاملها معاملة طبيب وحتى حكم لها بالفضل على غيرها من الأطباء؛ لذلك يأتي بالأس نكرة بعد "من" الزائدة لتوكيد النفي وإفادة الإحاطة والشمول للنكرة.

المستوى المعجمي

عندما نحاول أن نتوقف عند المعجم الشعري يعني أننا نحاول إلقاء نظرة على الخصائص العامة للألفاظ الأساسية التي يعتمد عليها أبو نواس للتعبير عن حالاته، «خاصة وأن مسألة الألفاظ تعد من المسائل التي تثار دائماً في نقد الشعر» (شوقي ضيف، د.ت: ١٩٥). أمّا الدلالة الإيحائية لبعض مفردات القصيدة هي جزء من دراسة المستوى المعجمي. تعتمد هذه الطريقة على استحضار واستدعاء المعنى الإيحائي لمفردات النص المراد تحليله، فكل مفردة توحى بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث؛ إذ هي نوع من العلاقة الترابطية - حسب دي سوسير - الموجودة بين الكلمات في النص وهي قائمة على المعنى مرة وعلى الصيغة مرة أخرى. (دي سوسير، ١٩٨٦: ١٥٢) تظهر في القصيدة كلمات ذات خصوصية، قد تكون مجرد مفردات عادية، ولكن لها في داخل القصيدة إichاءات ودلالات متميزة ومن تلك المفردات:

لَأَقْطَعَنَّ نِيَاطَ الْهَمِّ بِالْكَاسِ فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَاسِ مِنْ أَسِ

- لأقطعن: «والقطع: إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصلاً» (ابن منظور، د.ت: مادة قطع) وهذا الفصل إما مدركاً بالبصر كالأجسام أو مدركاً بالبصيرة كالأشياء المعقولة لكن هنا جاء مصاحباً مع كلمة "نياط" وهو عرقٌ علّق به القلب من الوتين، وهو الذي يسقي الجسد بالدم وهو إذا قطع مات صاحبه» (ابن منظور، د.ت: مادة نوط) جاء في التنزيل العزيز: ﴿لَقَطَعْنَا مِنْهُ الْوَتِينَ﴾ (الحاقة/٤٦) ولجوء الشاعر إلى استخدام فعل التكلم "لأقطعن" مع حروف التأكيد "اللام ونون التأكيد" في بداية المقطع للتأكيد على حاجته ورغبته في الخلاص من واقعه المرير وهو يعتقد كل الاعتقاد بأن الخمرة تبدد الهم وتزيل الألم وهذا البيت من

مبتكرات الشاعر؛ لأننا قلّمَا نرى أنّ العرب يَكُونُ عن الإهلاك وإزالة الهم بقطع نياطه. أمّا كلمة "أس" التي أصبحت كلمة القافية في هذا البيت فهي اسم فاعل من "أسى" «والأسى مفتوح مقصور: المداواة والعلاج والإساء مكسور ممدود: الدواء بعينه. والإساء: الأظبة، جمع الآسي، مثل الرعاء جمع الراعي. قال الحطيئة: [الوافر]:

هُمُ الْآسُونَ أَمْ الرّأْسَ لَمَّا تَوَاكَلَهَا الْأَطْبَاءُ وَالْإِسَاءُ

والآسي: الطبيب: والجمع: الأساة، مثل رامٍ ورُمّة) (الجوهري، ٢٠٠٩: مادة أسا) والشاعر باختيار هذه الكلمة خلق في البيت انزياحاً صوتياً والمراد به هو لجوء الشاعر إلى التجنيس الصوتي "تكثيف الأصوات" وهو تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما نراه في اجتماع كلمات مثل "ليس، الكأس وآس" بحيث عزز النسيج الصوتي لبيته وجذب مشاعر المتلقي. أمّا في البيت الثاني يقول:

فَسَقْنِيهَا سُلَافاً، سَلَسَلاً، حُجِبَتْ فِي دَنَهَا حُقُباً فِي رُكْنٍ دِيمَاسٍ

سَقْنِيهَا: وهو فعل أمر لـ "سَقَى" «والسقاء يكون للبن والماء والجمع القليل أسقية والجمع الكثير: أساق. والسقي أيضاً: الحظ والنصيب من الشرب وسَقِيَّتُهُ الماء، شَدَدٌ للكثرة» (الجوهري، ٢٠٠٩: مادة سقى). فالفعل هنا بمعنى أعطني خمرأ لأشربها، أَكْثَرَ سَقِيهِ ولعل ذكر "سَقْنِي" هنا دون أَشْرِبِي" الإشارة إلى الحظ والنصيب من الشرب الذي يحمله فعل "سَقَى"؛ بمعنى آخر، إنّ الشاعر لم يستعمل فعل "أشربي أو أعطني" مع أنّ هاتين الكلمتين لا تحدثان خللاً أو فساداً في وزن الشعر؛ لأنّ تفعيلة "فَسَقْنِي وفأشربي" هي "مَتَفَعِّلُن" والسبب يرجع إلى الحظ والنصيب من الشرب الذي يحمله فعل "سَقَى"؛ فالفعل "أشربي" لا يفهم منه معنى الإرواء والحدّ بقدر ما يفهم من "سَقْنِي". زد على ذلك؛ أحدث الشاعر من اجتماع كلمات "سقني، سلافاً وسلسلاً" في البيت انزياحاً صوتياً بسبب تكرير صوت "السين" والذي يؤدي إلى جذب مشاعر المتلقي. وفي البيت التالي يصف لنا لون خمرته:

صَفَرَاءُ تَضَحْكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ

وقوله "صفراء" يحوّل اللون إلى رمز فكري ذي دلالة إيحائية، وهذا اللون من أحسن ألوان الخمر وهو هنا خبر لـ "كأس" وإذ قد أريد بالكأس الخمر الذي فيها كان وصف "صفراء" للخمر وهنا يأتي هذا السؤال: لماذا جاء الشاعر بلون "صفراء" مع أنّ الخمر يميل لونها عادةً إلى حمرة أو سواد؟ جاء بهذا اللون ليشير إلى أنّ لونها مشرق حسن فهي لا كخمر عادية يشربها الكثيرون

بل يختلف عنها في لونها ومزاجها والنقطة التي يجب الإشارة إليها هي لون الصفراء إذا كان وصفاً للخمر يخلق لذة نفسية عند رؤيتها فلا يقتضي أن لون الأصفر مما يسر الناظرين مطلقاً كما وصفها بـ"صافية" في البيت الآخر للإشارة إلى خلوص اللون من أن يخالطه لون آخر وبذلك زالت أنواع الفساد الناشئة عن شرب الخمر التي كثيراً ما توصف بالحمراء والسوداء فينتهي ما يعترى شارب الخمر من مغمص، وصداع، وخمار، وعريضة، وذهاب عقل ونحو ذلك.

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَّاسٍ

في هذا البيت تحدث الشاعر عن شكل الكأس وهو يشمل الحاسة البصرية بحيث إن هذا الكأس تنير في ليل مظلم كالسراج وإتيان الكأس بصورة الجمع يدل على أنهم لا يشربون في كأس واحدة بأخذ أحدهم من آخر كأسه والكلام جار على التشبيه وحقيقة السراج: «المصباح الزاهر الذي يسرج بالليل، والجمع سرج» (ابن منظور، دت: مادة سرج). والمقصود أنه جعل "الكأس" مزيلة للظلمة كالسراج في التلألؤ وحسن المنظر وفعل "توقد" مرفوع على أنه مضارع توقد حذفت منه إحدى التائين وأصله تتوقد على أنه صفة من "سرج"، أي: تنير وإسناد التوقد إليها مجاز عقلي وفي صيغة المضارع إفادة تجدد إيقاده واستمراره، أي لا يذوى ولا يطفأ ووصف "سرج" بـ"توقد" مع أن الإيقاد من لوازم السراج هو كوصف الشيء بالوصف المشتق من لفظه في قوله: ليل أليل لإفادة قوة معنى الاسم في الموصوف به الخاص فإن إنارة هذه الكأس هي أوضح الإنارة وجاء الشاعر بالمشبه به محسوساً؛ لأن النفس إلى المحسوس أميل. والمحراب: بيت أو محتجر للعبادة الخاصة وهو «أرفع بيت في الدار، وأرفع مكان في المسجد» (الجوهرى، ٢٠٠٩: مادة حرب) وشمَّاس: «ج. شمامسة. ١. عند المسيحيين رجل دين دون الكاهن. ٢. معاون الكاهن» (مسعود، ١٩٩٢: ٤٧٩). وهاتان الكلمتان تعطيان لهذه الكأس حالة دينية بحيث يسير القارئ مع الشاعر في جو روحاني وكذلك وجود هذه الكلمات تشير إلى وقوف الشاعر الدقيق على طقوس النصارى وعقائدهم والكأس حالها كحال السراج الذي حمله الراهب داخل محرابه ولعله بذلك يسعى إلى إعطاء نوع من القداسة على هذه الخمرة التي تشع نوراً وتنير المكان. أمّا في البيت التالي يتصور لنا أبو نواس مجلس الشراب بما فيه من المتتادمين الذين يتميزون بسمات حضارية جديدة وهم أحسن الناس وأكرمهم وأعظمهم على الإطلاق:

هَذَا وَذَلِكَ، وَفَتَيَانُ لَهُمُ أَدَبٌ شُمُّ الْأَنْوَفِ، سَرَاةٌ غَيْرُ أَنْكَاسٍ

لقد اختار الشاعر لفظة "الفتيان"، «وهي جمع فتى: وهو الشاب الحدث الذي شبَّ وقَوَّى» (ابن منظور، د.ت: مادة فتا) وقال الجوهري: «الفتى: السخيّ الكريم والجمع: فتیان» (الجوهري، ٢٠٠٩: مادة فتا). والفتوة تمثل عنصر الشباب وقوتهم التي تتناسب مع هذه الخمر، هذه المعشوقة التي وإن كانت عجوزاً في عمرها فقد اكتسبت به عزاً ودلالاً ومجداً، وهذه الخمر لا تليق إلاَّ بهؤلاء الأصحاب الذين يقدرّون على الاستمتاع بكل شربة فيها ولعلّه بذلك يريد أن يشير إلى أنّ المتأدّمين بعد شرب الخمر يتكلمون بأحسن الكلام ويفعلون ما يفعله الكرام. إذا أمعنا النظر في هذا البيت نرى أنّ الشاعر أتى بأسماء الجموع كلها للكثرة مثل: فتیان على صيغة "فعلان"، وشُمَّ على صيغة "قُئل"، والأنوف على صيغة "فُعول"، وسرّاة على صيغة "فَعَلَة" - وهو هنا غير قياسي - وأنكاس على صيغة "أفعال" إلا أنّ صيغة الأخير جمع "قَلَة" استعملت للكثرة: لأنّه لم تكن لها الصيغة التي تدلّ عليها ولعلّه بمثل هذه الأسماء كان يريد أن يقول: إنّ المجتمع العبّاسي آنذاك مزدحم بالأناس الذين صاروا معروفين بحسن صفاتهم وتحلّوا بأخلاقهم الحميدة مما أقاموا مجتمعاً فيه الحبّ والغرام؛ الغرام المطلق الذي لا يترك مجالاً للصدمات بالأجناس وهيمنة أحدها على الآخر. وفي بقية الأبيات يتحدث أبو نواس عن الساقى وتارة يصف جسمه وتارة يصف سلوكه وتغنّيه كما يقول:

نَازَعَتْهُمْ فَهْوَةٌ صَفْرَاءَ، صَافِيَةٌ لِشَادِنٍ خَبِيثٍ، كَالْفُصْنِ مِيَّاسٍ

نازعتهم: المنازعة أطلق على المداولة والمعاطاة. قال ابن منظور: «ومنازعة الكأس: معاطاتها. قال الله عزّ وجلّ: ﴿يَتَنَازَعُونَ فِيهَا كَأْسًا لَا لَغْوٌ فِيهَا وَلَا تَأْتِيمٌ﴾ (الطور/٢٣)؛ أي: يتعاطون والأصل فيه يتجادبون» (ابن منظور، د.ت: مادة نزع). ثم استعير أو جعل مجازاً عن المداولة والمعاورة في مناولة أكؤس الشراب، قال الأعشى:

نَازَعَتْهُمْ قُضِبُ الرِّيحَانِ مُتَكُئًا وَخَمْرَةٌ مُزَرَّةٌ رَاوُفُهُهَا خَزَلٌ

والمعنى: أنّ بعضهم يصبّ لبعض الخمر ويناوله إيثاراً وكرامة ويمكن أن نقول: تنازعهم الكأس مجازة بعضهم كأس بعض إلى نفسه للمداعبة كما قال امرؤ القيس في المداعبة على الطعام:

فَطَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحِمَ كَهْدَابِ الدَّمْقَسِ الْمُفْتَلِّ

كذلك قال الأخطل:

نَازَعَتْهُ طَيْبَ الرَّاحِ الشَّمُولِ وَقَدْ صَاحَ الدَّجَاجُ وَحَانَتْ وَقْعَةُ السَّارِي

فنازحته بمعنى عاطيته أو جاذبته تجاذب ملاعبة؛ إذن أتى الشاعر بهذه الكلمة بدل عاطيتهم أو أعطيتهم ليشير إلى معنى المداعبة والملاعبة وهذه الكلمة توحى بأنّ لهم في ذلك لذة وشدة سرور أي يتعاطى هو وجلساؤه بكمال رغبة واشتياق كما ينبئ عنه التعبير عن ذلك بالتنازع ولو جاء بكلمة أعطى وما شابها لفات معنى المداعبة واللذة. وفي الشطر الثاني يصف للقارئ الساقى وشبهه بالظبي الصغير واستعار لفظ "شادن" له وهو استعارة تصريحية مرشحة و"شادن" «من أولاد الأطباء الذي قد قوي وطلع قرناه واستغنى عن أمّه» (ابن منظور، د.ت: مادة شدن). و"خنث" صفة مشبهة لترشيح لشادن وهو «الذي له ما للنساء والرجال جميعاً» (ابن منظور، د.ت: مادة خنث). وفي البيت التالي يقول:

مَخْنَثُ اللَّفْظِ، يَسْبِيْنِي بِمَقْلَتِهِ مُقَرَّطُقٍ، قُرْشِيَّ الْوَجْهِ، عَبَّاسِي

كما هو المعلوم أنّ "مَخْنَث" شبه فعل وإضافته إلى "اللفظ" تخرجه عن معناه المعجمي إلى المعنى الآخر ويبدو هنا أنّه يكمن في نفسه معنى "لَيْن اللفظ". إنّ الشاعر يزيد على الساقى قيمةً بهذه الكلمة إضافة إلى ذلك، جعل الساقى مرآةً يشاهد في خلالها جمالية الخمر وفخامتها يعني بسبب مكانة الخمرة العالية يجب أن يتنقلها بين الضيوف، هذا الساقى الذي وصفه الشاعر بليوننة اللفظ كما أنّه استخدم في الشطر الثاني كلمات إيحائية أخرى مثل "مقرطق" وهي من الثياب الفارسية التي كانت مشهورة آنذاك وبمعنى "قباء" كما قال ابن منظور: «جاء الفلام وعليه قرطق أبيض، أي قباء وهو تعريب كرتة» (ابن منظور، د.ت: مادة قرطق). وكلمة "قرشي" و"عباسي" ولقد أضفى ذكر هذه الكلمات في هذا البيت جواً من الهيبة والفخامة والعظمة إلا أنّ كلمة "مقرطق" ترتبط بمسألة النسب الفارسي؛ لأنّه ولد في أهواز وكثيراً نرى أنّه يفتخر بهذا النسب ويفضّل الفرس على العرب وكذلك هذه الكلمة تشير إلى امتزاج الحضارة العربية بحضارة الفرس آنذاك. في البيت الآخر يصف الساقى أيضاً ويأتي بشخصية تاريخية حيث يقول:

كَأَنَّ إِكْلِيلَهُ تَاجُ ابْنِ مَارِيَةَ إِذْ رَاحَ مَعْتَصِيباً بِالْوَرْدِ وَالْأَسِ

ومارية اسم امرأة، وهي مارية بنت أرقم بن ثعلبة بن عمرو بن جفنة - قبيلة باليمن ملوك بالشام - وابنها الحارث الأعرج الذي عناه حسّان بقوله:

أَوْلَادُ جَفْنَةَ حَوْلَ قَبْرِ أَبِيهِمْ قَبْرِ بْنِ مَارِيَةَ الْكَرِيمِ الْمُفْضِلِ

(ابن منظور، د.ت: مادة مرا)

كما هو المعلوم، استحضّر أبو نواس في هذا البيت شخصية "ابن مارية" دون أن يذكر لنا بياناً لهذا الاسم أو هذه الشخصية، ومع ذلك، ذكر هذه الشخصية قد يتمتع بحساسية خاصة؛ لأنّ هذه الأسماء بطبيعتها تحمل تداعيات معقّدة وربما كان هدف الشاعر في استحضار هذه الشخصية ذات البعد التاريخي هو إعطاء نوع من العظمة والجلال للساقبي ولعلّه كان يريد أن يَصوّر للقارئ تصويراً واضحاً لهذه الباقية من الورد على هيئة التاج التي وضعها الساقبي على رأسه. إنّ الشاعر في البيت التالي يصف لنا صوت الساقبي:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

إنّ الكلمة التي لها معنى إيحائي في هذا البيت هي كلمة "تختال" «اختال: فهو ذو خيلاء، وذو خال، وذو مخيلة، أي: ذو كبر» (الجمهوري، ٢٠٠٩: مادة خيل). ومن كان معجباً بنفسه، متكبراً يرى في نفسه حالة مخصوصة يتوجّه إليها ثمّ يفتخر بها. كما نلاحظ أنّ الشاعر في هذا البيت أشار إلى نقطة هامّة ألا وهي أنّ الخمرة لا تكفّ عن إظهار تدللها وغنجها والسبب يرجع إلى تغنية الساقبي وترنّمه.

المستوى النحوي (التركيب)

إنّ هذا العنوان يعرفنا المستوى الآخر الذي تتبع الأسلوبية في دراسة النص الأدبي وهو لا يهتم إلا بقواعد تركيب

الجملة والقواعد السائدة في تركيب النص. النقطة التي يجب الانتباه بها في الأسلوبية النحوية هو دور السياق "context" في تبين المعنى. للنحو غايتان غاية تعليمية وهي معرفة الصواب والخطأ في ضبط آخر الكلم أي تمييز صحيح الكلام من فاسده وله غاية جمالية أيضاً وهي تطبيق الجملة وإعادة بنائها بمقتضى الدافع الكامن في نفس مستعملها مع وجود قواعد عامة تنظم هذه الأبنية تنظيماً جيداً. (محمود خليل، ٢٠١١: ١٦١) قال محمد حماسة عبد اللطيف في كتابه "النحو والدلالة": «النحو ليس موضوعاً يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية، والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ، أو يرون الصواب رأياً واحداً. النحو مشغلة الفنانين والشعراء، والشعراء والفنانون هم الذين يفهمون النحو، أو هم الذين يبدعون النحو، فالنحو إبداع» (عبد اللطيف، ٢٠٠٠: ٢٨). ومن أنماط الانزياح التركيبي التي سنتناولها في هذا الباب: الحذف، التقديم والتأخير، والالتفات.

التقديم والتأخير

تتعلق ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة بالمسند والمسند إليه، فالأصل في المبتدأ أن يسبق الخبر والفعل يسبق الفاعل، ولكن في اللغة الشعرية يخرج الكلام عن أصله من خلال التقديم والتأخير. «عندما يخرق المتكلم أو الكاتب الأطر والأنظمة اللغوية المألوفة عبر أسلوب التقديم والتأخير، يتجاوز كلامه دلالاته الأولية الخاصة به، فيتاح له أن يضيف إلى مباحثه بعداً جمالياً في تركيب الكلام يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه» (مجاز، ١٤٣٧: ٦٦٤). وقد جاء التقديم والتأخير في هذه القصيدة فجاء التقديم على صور متعددة منها تقديم شبه الجملة في قوله:

لَأَقْطَعَنَّ نِيْاطَ الْهَمِّ بِالْكَأْسِ فَلَيْسَ لِلْهَمِّ مِثْلُ الْكَأْسِ مِنْ آسٍ

نلاحظ في الشطر الثاني تقدم الخبر جار ومجرور، في قوله "للهم مثل الكأس من آس"، ففيه محافظة الشاعر على القافية؛ إذ لو قال "من آس مثل الكأس للهم" لما صلح الوزن ولا القافية. لهذا علينا أن نعيش تجربة الشاعر، إنه كان مغموماً كثيراً، ويبحث عن منقذ له، وأخذ بيده، في حزنه وهمّه، فإذا قدّم المجرور؛ لأنّه سيطر على الشاعر لذلك يطلب من الكأس الذي بمثابة طبيب له ليزيل عنه الهم تقديم الخبر على المبتدأ يأتي لأغراض أخرى مما يقدّم الشاعر المسند "خبر" على المسند إليه "مبتدأ" إذا كان تأخيره مما يخل بفهم المقصود كقوله:

لِللّهِ دَرْكٌ قَدْ عَذَّبَنِي حَرْقاً بِالْقُرْبِ وَالْبُعْدِ، وَالْإِطْمَاعِ وَالْيَأْسِ

فالملاحظ أنّ المسند في جملة "لله درك" قدّم على المسند إليه "درك" فلو أخر لم يفهم معنى التعجب. وأصل الكلام أي: البنية العميقة "عملك لله" وكأنّه شبه بالدرّ الذي يكون من ذوات الدرّ وبعد ترتيب قانون إعادة الترتيب تصبح الجملة "لله عملك" وبعد تطبيق قانون التناوب تصبح الجملة أي: البنية السطحية لها: "لله درك". أمّا تقديم الفاعل على الفعل كقول الشاعر:

وَقَدْ يَغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

والتقديم دليل على أنّ المقدّم "الكأس" هو الغرض المتعمد بالذكر، وإنّ الكلام إنّما سيق لأجله ولو كانت الجملة "تختال الكأس" لكانت جملة توليدية فعلية لا تركيز فيها على أيّ جزء

من أجزاء المعنى وهدفها هو الإخبار لا غير، ولكن قصد الشاعر هنا نقل الخبر بتركيز على الفاعل وهو "الكأس" ولإظهار عنايته واهتمامه بها لذلك قدّم ذلك الجزء فيدرك السامع المعنى الجديد فالكأس هي فاعل مقدّم لغرض التوكيد.

الحذف

وهو من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي توسع الدلالة. يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الباب، إن الحذف «باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما يكون بياناً إذا لم تبين» (الجرجاني، ١٩٧٨: ١٧٠). ويكون الحذف لعلل كثيرة منها وضوح الدلالة والحث على أمر مطلوب أمّا أسباب الحذف في هذه القصيدة فكثيراً ما ينحصر في الثقة بشهادة العقل دون الاعتماد على اللفظ وقصد الاختصار كما في قوله:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ

والملاحظ أنّ "صفراء" خبر لمبتدأ محذوف تقديره تلك أو هي كأنّه قال: تلك صفراء" وهو بهذا الطريق حذف ركناً من الأركان الرئيسية في الجملة النواة ويعد السياق أو المقام الذي تقال فيه الجملة من الألة التي تقوم بدور رئيس في تحديد العنصر المحذوف وحذف المسند إليه في هذا الموضع يجيء بغرض التعظيم وإضفاء المهابة على الوصف وربما يجيء هذا الحذف بهدف التشويق ومثال آخر هو حذف حرف المضارعة كقوله:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسٍ

فعل "توقّد" مرفوع على أنّه مضارع "توقّد" حذفت منه إحدى التائين وأصله تتوقّد على أنّه صفة من "سرج"، ولا يأتي هذا الحذف إلا لضرورة شعرية، ولو لم يكن يحذف الشاعر هذه التاء لفسد وزن الشعر.

الانتفات

إن الانتفات، مادته "لفت" من باب الافتعال أي صَرَفَ. قال ابن منظور: لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ الْقَوْمِ: صَرَفَهُ وَالتَفَتَ التَّفَاتَاً وَالتَلَفَّتْ أَكْثَرُ مِنْهُ وَتَلَفَّتْ إِلَى الشَّيْءِ وَالتَفَتَ إِلَيْهِ: صَرَفَ وَجْهَهُ إِلَيْهِ. (ابن منظور، د.ت: مادة لفت) أمّا اصطلاحاً، فهو تحويل أسلوب الكلام من وجه إلى آخر أو الانتقال بالأسلوب من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى صيغة أخرى من هذه

الصيغ، على أن يعود الضمير الثاني على نفس الشيء الذي عاد إليه الضمير الأول، وبعبارة أخرى أن يكون الضمير في المتنقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى الملتفت عنه. (عبد القادر، ١٩٨٤: ٢٨٠) والالتفات يؤثر في السامع فيحثه على المتابعة والتفكير؛ «لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد» (الزمخشري، ٢٠٠٩: ٢٩). كما فيه عنصر جذب وتشويق للسامع. ولقد تنوع أسلوب الالتفات في هذه القصيدة ليضفي على البناء الفني عناصر جمالية وإذا دققنا النظر في أبيات القصيدة نرى أن الشاعر جاء بالالتفات في كثير من أبيات القصيدة مثل قوله:

فَسَقَنِيهَا سُلَافًا، سَلَسَلًا، حُجِبَتْ
فِي دَنَهَا حَقْبًا فِي رُكْنٍ دِيمَاسٍ

تؤطر بنية العدول صفتين من صفات الخمرة التي تزيل الهم وتعالج الأمراض هما: صفاءها وعتقها وبملحظ من أن الصفة الأولى جاءت بصيغة الصفة المشبهة والصفة الثانية جاء بصيغة الماضي، نسعى لمقاربة دلالة هذا العدول والتحول الصيغي. من المسوغات الأسلوبية التي نتكئ عليها في افتراض وجود ظاهرة عدول عن صيغة الصفة المشبهة "سَلَسَلًا" إلى صيغة الماضي "حُجِبَتْ"، هيمنة قانون الجوار على بنية العدول في البيت ويؤثر السياق صيغة الصفة المشبهة "سَلَسَلًا" للتعبير عن ثبوت الوصف في الموصوف على جهة الدوام والاستمرار ثم يعدل إلى صيغة الماضي "حُجِبَتْ"، للحديث عن عتق الخمر وقدمها وكذلك للحديث عن أثر الخمر وهي عتيقة؛ لأنه أتى عليها زمن وهذا على معنى التشبيه بالشيء الكريم. قال لبيد:

أَغْلِي السَّيَّاءَ بِكُلِّ أَدَكْنٍ عَاتِقٍ
أَوْ جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وَقُضَّ خِتَامُهَا

والخمر العتيقة التي عتقت زماناً حتى عتقت أمّا بالنسبة إلى عتقها فنرى أنه اختار كلمة "سلاف" وهو أفضل الخمر وأخلصها وهي كالطبيب الذي يعالج الأمراض ويزيل الهموم عن نفس الشاربين. ويقول أيضاً:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ
سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسٍ

إذا أخذنا تعريف ابن رشيق حول الالتفات استطعنا أن نقبل "الاعتراض" نوعاً من العدول فالالتفات عنده «يشمل التنوع بين الضمائر والانتقال من معنى إلى معنى، كما يشمل معاني الاعتراض والرجوع والتتميم» (طبل، ١٩٩٨: ٢٠). ووفقاً لهذا التعريف، بإمكاننا أن نلاحظ قوله "والليل معتكر" فهو اعتراض كلام في كلام والغرض من هذا الاعتراض هو إظهار أثر

لون الخمر المضيء في تنوير هذا الليل شديد الظلمة. قد يتحول الشاعر من أسلوب إلى أسلوب، كأن يتحول من الخبر إلى الإنشاء أو من الإنشاء إلى الخبر، وهذا الأسلوب نوع آخر من الالتفات الذي يؤثر في إنتاج دلالات جديدة للنص الأدبي. ومن صور التحول الأسلوبي في هذه القصيدة التحول من أسلوب الخبر إلى الإنشاء، كقوله:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي
لِلَّهِ دَرْكٌ قَدْ عَذَّبْتَنِي حُرْقاً بِالْقُرْبِ وَالْبُعْدِ وَالْإِطْمَاعِ وَالْيَاسِ

كما نلاحظ أن الشاعر يأتي في البيت الأول بالفعل "يغني" غائباً أي فاعله ضمير مستتر فيه "هو" يعود إلى السَّاقِي؛ إلا أننا في البيت الأخير نرى تحولاً أسلوبياً عن طريق الغيبة "يغني" إلى طريق الخطاب "درك" والقياس يقتضي أن يقول: لله درّه وهذا العدول لا يعني إلّا التحول عن معنى الإخبار عن السَّاقِي إلى غرض الدعاء له.

المستوى الأدبي

إن الكشف عن المنبهات الأسلوبية ضمن النص يؤكد قدرة المبدع على تطويع اللغة لتناسب تماماً مع ما يريده من معنى، فيعمد لتتويع خطابه الشعري بالانزياحات المقصودة؛ إذ إن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغيّر النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية. (درويش، ١٩٨٢: ٦٤) وبما أننا نبحث عن الخصائص التي تكسب النص سمته الشعرية، فإننا سندرس الاستعارة والتشبيه لما تحمله هذه الدوال من وظيفة توصيلية.

التشخيص

يستخدم التشخيص مقابلاً لكلمة "personification" وهي «تعبير بلاغي حيث تسبغ الحياة الإنسانية على الأشياء، ولا سيما الطبيعة، ومنحها الحياة، والنطق والمشاركة الوجدانية. وهو شائع جداً في الشعر ولا سيما عند الرومانسيين، إذ يبرزون الانفعالات الإنسانية على الجمادات. ويصورّون الجامد حياً يخاطبونه، وما هو إلا من وحي خيالهم لبث فكرة أو موضوع» (التونجي، ١٩٩٩: ٢٥٢). إن أسلوب ظاهرة التشخيص شائع في القصيدة فإذا تتبعنا الأبيات نراها في البيت الثاني، حيث يقول:

فَسَقَنِيهَا سُلَافاً، سَلَسَلاً، حُجِبَتْ فِي دَنَهَا حُجُباً فِي رُكْنٍ دِيمَاسِ

فهنا تشخيص للخمر أيضاً نراه في عبارة "حجبت في دنها" فالخمر بنت محجوبة مستورة في وعاء ضخم للخمر وبهذا التشخيص بلغت الخمر منزلة عالية وارتفع شأنها؛ لأن كل محجوب مرغوب. أمّا البيت الثالث:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أُعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ

فقد استعار هنا الشاعر صفة الضحكة التي هي سمة من سمات الإنسان عموماً وألصقها بالخمر، فيكون بذلك قد ذكر المشبه وهو الخمر وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترك دلالة عليه وهي "تَضْحَكُ"، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالا لشدة اتساق أسلوبه وجودة سبكه فجعل كل من يقرأ يتأمل في الطريقة التي كتب بها هذا البيت. أما في البيت السادس فاستعان بالاستعارة التصريحية مثل قوله:

نَازَعْتُهُمْ قَهْوَةً صَفْرَاءَ، صَافِيَةً لِشَادِنٍ خَبِثٍ، كَالْفُصْنِ مَيَّاسٍ

في هذا البيت نرى الشاعر استعار كلمة "شادن" للساقي على سبيل الاستعارة المصروفة وشبه الساقي في الجمال والظرافة بولد الظبي يبين نعومة حركته ويكسوه حسناً ورونقاً. أمّا في البيت التاسع فهو يعود إلى استخدام الاستعارة المكنية أو "التشخيص" حيث يقول:

وَقَدْ يُغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرِبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

إنّ إسناد الفعل "تختال" إلى ضمير الكأس في عبارة "الكأس تختال" هو الذي أدى إلى وجود ما سمي بالاستعارة؛ ولا يمكن تجريد الفعل من إسناده ومن وقوعه على فاعله المخصوص ضمير "هي"، لأنّ "البنت تختال" غير "الكأس تختال". فصورة الفعل واحدة، وصورة الفاعل واحدة في الوظيفة، ومختلفة في المجال الدلالي و«السبب في ذلك هو الاختيار» بين الحقول الدلالية للمفردات، فهو الذي أوجد هذه الفروق نظراً لاختلاف المجال الدلالي الذي جاء منه الفاعل في كلتا الجملتين» (عبد اللطيف، ٢٠٠٠: ١٧٢).

التشبيه

يعتمد التشبيه في حقيقته على عقد مشابهة بين أمرين مختلفين يتفقان في صفة أو أكثر وكثافته في هذه القصيدة جعلته ظاهرة أسلوبية. استفاد أبو نواس من التشبيه بصورة واحدة وهو تشبيه مرسل. يكثر التشبيه بتوظيف الأداة في النص خاصة أداة "كأن" التي لها الأكثر توظيفاً بالنسبة إلى الأدوات الأخرى. على سبيل المثال يقول:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ

شبه الشاعر في هذا الشطر فقايق الخمرة التي عائمة عليها بنصف الناقوس والغرض من هذا التشبيه والفائدة منه بيان مقدار حال المشبه ومثل قوله في هذا البيت:

كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرَجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسٍ

يهتم أبونواس بالخمير وشعاعها ويتحول هذا الشعاع مصباحاً ينير ظلمة الليل لهذا نرى أنه شبه الخمرة في الكأس بالمصباح ولعل الشاعر هنا أراد تأكيد صفاء خمرة في إبراز قوة شعاعه الذي يساوي شعاع المصباح والفائدة منه هو بيان حال المشبه. كذلك استفاد من أداة "كأن" عندما يريد أن يشبه الإكليل الذي واقع على رأس الساقبي بالتاج حيث يقول:

كَأَنَّ إِكْلِيلَهُ تَاجُ ابْنِ مَارِيَّةٍ إِذَا رَاحَ مُعْتَصِرِيباً بِالْوَرْدِ وَالْأَسِ

إن في هذا التشبيه قيمتين، الأولى جمالية والثانية الترف، فالقيمة الأولى قيمة جمالية وهي عصابة تزين بالجواهر على هيئة تاج، والقيمة الثانية اجتماعية وهي غنى الطبقة التي ينتمي إليها هذا الساقبي. كذلك نرى في هذا النص التشبيه بأداة "ك" حيث يقول:

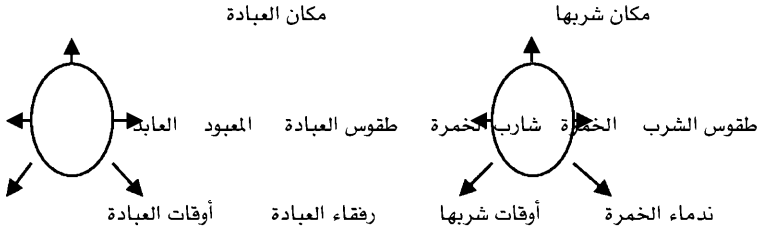
نَازَعَتْهُمْ قَهْوَةٌ صَفْرَاءُ، صَافِيَةٌ لِشَادِنٍ خَبِثٍ، كَالْغُصْنِ مِيَّاسٍ

ففي هذا القول صورة جميلة مليئة بالحركة والحياة، فالشاعر عندما اختار الغصن وولد الطيبي لتصوير الساقبي، إنما أراد أن يبين نعومة حركته التي تشابه حركة الغصن الطري.

المستوى الفكري

يقول سيروس شميسا حول أهمية التعرف للمستوى الفكري: «من المؤلف، لا يهتم الدارس الأسلوبى بالمستوى الفكري في دراسته الأسلوبية كما أن بهار أيضاً قد ركز في دراساته الأسلوبية على المستوى اللغوي فقط. أعتقد أن البحث عن المستوى الفكري للأثر الأدبي يمكن أن يساعد الأسلوبى في تحديد أسلوب العصر وأسلوب الفرد. زد على ذلك، دراسة الأسلوب في هذا الجانب تكون أبهج وأكثر فائدة له» (شميسا، ١٣٧٨: ١٥٧). لقد اتخذ أبو نواس من الخمر مادة لقصيدته، فجعلها موضوعه وهو يسعى إلى التعبير عن مشاعره نحوها، وكما رأينا قد اتخذ من الصور البلاغية وسيلة للتعبير والغاية من هذه الصور ما تثيره من إحياءات ودلالات في نفس القارئ. لا يعامل أبو نواس الخمر معاملة عادية بل «قدم مجموعة من العناصر التي يؤكد من خلالها قداسة خمرة فالخمر عنده تقود صاحبها فضلاً عن

المتعة إلى النشوة الدينية؛ لأنه يجعلها معشوقة أو معبودة تستحق كل فروض الطاعة» (الحجاجة، ٢٠١٢: ٣٠). يعني هذا أن العلاقات بين الخمر وشاربها تشبه تماماً بالعلاقة التي نراها بين العبد وربّه والمخطط الآتي يوضّح هذا الأمر:



كما نرى أن هذه القصيدة تبدأ بتقديم الخمرة في الكؤوس للشاربين وهذه الخطوة الأولى نحو الشرب والذي يقتصر على البيتين الثالث والرابع حيث يقول:

صَفْرَاءُ تَضْحَكُ عِنْدَ الْمَرْجِ مِنْ شَغَبٍ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا أَنْصَافُ أَجْرَاسٍ
كَأَنَّ كَاسَاتِنَا، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ سُرْجٌ تَوَقَّدُ فِي مِحْرَابِ شَمَاسٍ

شبه الشاعر الخمرة بالنور ويأتي بالتناقض بين النور والظلمة، الظلمة التي ناشئة من الليل الشديد السواد ويقصد الشاعر بإتيان الليل إثبات كثرة لمعان الشراب. تؤدي عملية شرب الخمرة في جوه الخاص مع المتنادمين الذين يتناولونها وهذا الجزء قائم في الأبيات الأربعة اللاحقة حيث يقول:

هَذَا وَذَلِكَ، وَفَتَيَانُ لَهُمَ أَدَبٌ شُمُّ الْأَنْثُوفِ، سَرَاةٍ غَيْرُ أَنْكَاسٍ
نَازَعَتْهُمْ فَهْوَةٌ صَفْرَاءُ، صَافِيَةٌ لِشَادِنِ خَبِيثٍ، كَالْفُصْنِ مَيَّاسٍ
مُخْنَثُ اللَّفْظِ يَسْبِيْنِي بِمَقْلَتِهِ مُقَرَّطَقٍ قُرْشِي الْوَجْهِ عَبَاسِي
كَأَنَّ إِكْلِيلَهُ نَاجِ أَبْنِ مَارِيَّةَ إِذْ رَاحَ مُعْتَصِرِيباً بِالْوَرْدِ وَالْأَسِي

إن هؤلاء الفتية قد امتازوا بصفات خلقية وخلقية من جمال الوجه وصفاءه، وحسن الطلعة والصدق في القول والعمل، واختيار لفظ "الفتى" يدل على هذه الخصال الحميدة؛ لأنه صفة مدح دالة على استكمال خصال الرجل المحمودة. (ابن منظور، دت: مادة فتا) فهم جماعة من المثقفين والمتأدبين، من ذوي الأخلاق العالية فقداسة الخمر توجب على شاربها صدقاً في التعامل حتى يكون قادراً على القيام بمسؤولياتها واحتمال تبعاتها. وفي البيتين الأخيرين نرى أن الشاربين يدخلون في جو السكر والطرب حيث يقول:

وَقَدْ يَغْنِيكَ مِنْ سُكْرِ وَمِنْ طَرَبٍ وَالْكَأْسُ تَخْتَالُ مِنْ سَاقٍ إِلَى حَاسِي

للهِ دَرْكَ قَدْ عَذَّبْتَنِي حُرْقاً
بِالْقُرْبِ وَالْبُعْدِ، وَالْإِطْمَاعِ وَالْيَأْسِ

كما نرى أن الشاربيين إلى جانب الخمرة يستمتعون بصوت الساقى وغنائه. إن أبا نواس في هذه القصيدة يتجاوز التلميح إلى التصريح ويؤكد أن نقول إن هذه القصيدة لا تخلو من الجرأة والتي تظهر في بنية القصيدة الكلية وفيها دعوة مباشرة من الإنسان - رجلاً كان أو امرأة - للحرية وكأن الشاعر يسعى إلى أن تكون القصيدة تجربة حية مباشرة.

النتائج

كانت هذه الدراسة محاولةً للكشف عن بعض الملامح الأسلوبية في قصيدة "الكأس والهموم" لأبي نواس الذي عاش في عصر بلغت فيه الحضارة العربية الإسلامية قمة مجدها في الثروة والحضارة والثقافة والسيادة. لقد استطاع أبو نواس في قصيدته "الكأس والهموم" وهي مقطوعة صغيرة لا تزيد على عشرة أبيات، أن يستثير مشاعر وأحاسيس لطيفة حول الخمرة، ولعل أجمل ما تمتاز به القصيدة هو غزارة الصورة الحسية وما تنشره من إحياءات كما تمتاز برقة الإيقاع ورشاقته، وسهولة الألفاظ وعذوبتها كما استطاع أبو نواس أن يجعل الخمرة موضوعاً وحيداً في الشعر بصورة مباشرة والذي يؤكد على جرأة الشاعر. أمّا بالنسبة للملامح الأسلوبية فقد توصلنا إلى نتائج ندرجها في النقاط التالية:

- في المستوى الصوتي: اختار الشاعر كثير المقاطع وهو بحر البسيط التام "مُسْتَقْعِلُنْ فَاعِلُنْ" وصَبَّ فيه من عواطفه الجياشة والليونة وهذا يدل على أن الشاعر اختار لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته. من جهة أخرى نرى الوحدة بين عاطفة الشاعر حين إنشاد القصيدة وعدد الأبيات التي جاء بها في قصيدته: لأن كل شعر ينظم في مجالس العبث ووصف معاقره الخمر فأحرى به أن ينظم في متوسطة وألا تطول قصائده. تميّزت قافية القصيدة - وهي مردوفة موصولة بلين - بأصوات (ألف، والسين والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لغرض الوصف والتغني وبالتالي لن يقدر الشاعر على كشف وإظهار عواطفه الرقيقة إلا بامتدادات صوتية تعطيه الحرية في التغني. أمّا التكرار - صوتياً كان أم لفظياً - فهو تقنية أخرى في المستوى الصوتي، حيث لجأ الشاعر إلى الانزياح الصوتي بمساعدة "تكثيف الأصوات" وهو تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما عزز النسيج الصوتي لقصيدته وجذب مشاعر المتلقي. - في المستوى المعجمي: ظهرت في القصيدة كلمات

ذات خصوصية لها في داخل القصيدة إحياءات ودلالات متميزة فكل مفردة توحى بمعنى أو أكثر في ذهن الباحث؛ إذ هي نوع من العلاقة الترابطية الموجودة بين الكلمات في النص وبما أنه كان يريد أن يعلّو شأن الخمر، المتنادمين والساقى؛ لذلك انتقى بما يتناسب والمقام. لجأ أبو نواس إلى استحضار بعض الشخصيات التاريخية لتقوية المعنى، كما أنه استقى عدداً من المفردات القرآنية واختار الكلمات التي ترتبط بالعبادات ومختلف الديانات حيث وجود هذه الكلمات تشير إلى وقوف الشاعر الدقيق على طقوس الناس وعقائدهم وإعطاء نوع من القداسة على الخمرة. - في المستوى الدلالي: يتبين لنا أن الشاعر كان مولعاً بالصور وشكلت الصورة لديه جزءاً هاماً من شعرية وقد جاءت هذه الصور في قالب التشبيهات والاستعارات. كثر التشبيه بتوظيف الأداة في النص خاصة أداة "كان" التي لها الأكثر توظيفاً بالنسبة إلى الأدوات الأخرى كما أنه استعان بالتشخيص كثيراً وكثافتها في القصيدة جعلتها ظاهرة أسلوبية وقد اعتنى بهذا الجانب التصويري حيث شخص الخمر - التي هي ظاهرة من ظواهر الجمادات - في صورة كائن حي.

- في المستوى التركيبي: اتجه الشاعر في هذا المستوى إلى بعض الأساليب المنزاحة عن القوانين النحوية لأغراض مختلفة منها تقديم ما حقّه التأخير ولاحظنا أنّ المقدم لا يرد اعتباراً في نظم الشعر وإنما يكون عملاً مقصوداً به غرض إلا أن الغرض الرئيس في هذه القصيدة يرجع إلى توكيد المقدم والاهتمام به. أمّا الحذف فهو أسلوب آخر استعان به الشاعر في قصيدته حيث ينقسم إلى حذف المسند إليه لغرض التعيين أي كون المحذوف معيناً لدى المتلقّي وكذلك حذف "الحرف" لغرض المحافظة على وزن الشعر. والالتفات أسلوب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الانزياح اللغوي، وله أشكال مختلفة في هذه القصيدة منها: التحول الصيغي، الاعتراض والعدول من ضمير الغيبة إلى الخطاب والغرض من هذه الأساليب المنزاحة هو التأثير في السّامع وحثّه على المتابعة والتفكير.

- المستوى الفكري: إن الفكرة التي تدور حولها القصيدة هي التحول والانتقال من حالة إلى حالة أخرى؛ الانتقال من حالة الحزن والألم التي سببها الرئيسي هو هم الشاعر. ومن الخصائص الأسلوبية الأخرى التي تظهر في القصيدة الوحدة الفنية حيث نرى في بنية هذه القصيدة الوحدة والتماسك فهي تدور حول موضوع واحد وهو الخمر وهي تثير مشاعر واحدة قوامها الإعجاب كما تثير إحساساً واحداً هو الإحساس بالجمال ولا سيما المتعة واللذة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
٢. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر، ط ٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٣. التونجي، محمد (١٩٩٩م). المعجم المفصل في الأدب. ط ٢. بيروت: دار الكتب العلمية.
٤. الجرجاني، عبد القاهر (١٩٧٨م). دلائل الإعجاز. تصحيح محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة.
٥. الجريسي، محمد (١٤٣٢هـ). نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد. ط ٤. القاهرة: مكتبة الأدب.
٦. الحجاجرة، سعاد يوسف محمد (٢٠١٢م). خمريات أبي نواس ومسلم بن وليد دراسة أسلوبية. رسالة الماجستير، جامعة الخليل.
٧. درويش، أحمد (دون تا). دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. القاهرة: دار غريب.
٨. دور، اليزابت (١٩٦١م). الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت: مكتبة منيمنة.
٩. الزمخشري، محمود بن عمر (٢٠٠٩م). تفسير الكشاف. تعليق خليل مأمون، بيروت: دار المعرفة.
١٠. دي سوسير، فرديناندو (١٩٨٦م). محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي؛ ومجيد النصر، الجزائر: المؤسسة الجزائرية للطباعة.
١١. شميسا، سيروس (١٣٧٨ش). كليات سبك شناسي. طهران: فردوس.
١٢. ضيف، شوقي (دون تا). دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط ٨. بيروت: دار المعارف.
١٣. عباس، حسن (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١٤. عبد القادر، حسين (١٩٨٤م). فن البلاغة. ط ٢. بيروت: عالم الكتب.
١٥. عبد اللطيف، محمد حماسة (٢٠٠٠م). النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي والدلالي. بيروت: دار الشروق.
١٦. عبد المطلب، محمد (١٩٩٤م). البلاغة والأسلوبية. القاهرة: دار نوبار.
١٧. عشري زايد، علي (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط ٤، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

١٨. عطوي، علي نجيب (١٩٨٦م). ديوان أبي نواس خمريات أبي نواس. بيروت: مكتبة الهلال.
١٩. عكاشة، محمود (٢٠٠٥م). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. القاهرة: دار النشر للجامعات.
٢٠. علي، عبد الرضا (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. القاهرة: دار الشروق.
٢١. عياش، منذر (١٩٩٠م). مقالات في الأسلوبية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب.
٢٢. عيسى، فوزي سعد (١٩٩٨م). العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه. القاهرة: دار المعرفة الجامعية.
٢٣. الغريفي، حسن (٢٠٠١م). حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. الدار البيضاء: فريقيا الشرق.
٢٤. مسعود، جبران (١٩٩٢م). الرائد، معجم لغوي عصري. بيروت: دار العلم للملايين.
٢٥. مجاز، بختيار؛ وآخرون (١٤٣٧هـ). «الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نهج البلاغة». مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١١، العدد ٤، صص ٦٥٥-٦٧١.
٢٦. محمود خليل، إبراهيم (٢٠١١م). النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
٢٧. المسدي، عبد السلام (١٩٧٧م). الأسلوب والأسلوبية. ليبيا: الدار العربية للكتاب.
٢٨. وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة بيروت.

دراسة ونقد لآراء قاسم أمين عن الحجاب في كتاب «تحرير المرأة»

صادق فتحی دهکردی^١، سعيده ولي نواز جهزداني^٢

١. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، فرديس فارابي

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، فرديس فارابي

(تاريخ الاستلام: ٢٣/٥/٢٠١٧ : تاريخ القبول: ١٠/١٢/٢٠١٧)

المُلخَص

إن تحرير المرأة من أهم القضايا الاجتماعية التي تطرق إليها عدد من الكتاب والشعراء المعاصرين وراحوا ينادون بالحرية للمرأة ويطالبون بالمساواة بين الرجل والمرأة وتعليمها. ويعدون الحجاب سجن المرأة المسلمة ويطالبون بالسفور للنساء وبحضورهن في المجتمع سافرات. ومن الكتاب الذين اهتموا بهذا الموضوع هو قاسم أمين الذي كتب كتابه الثاني باسم «تحرير المرأة»، وله دوي في البلدان العربية والإسلامية وزعم أنه يدافع عن الحجاب الإسلامي ويريد مطابقته لما جاء في الشريعة الإسلامية ولكنه في الحقيقة يبعد عن الإسلام وتعاليمه، وفي الواقع بدأ كلامه باسم الدين بينما لا نجد فيه أثرا من الإسلام. كما ودعا إلى الحياة الغربية. تحاول هذه المقالة دراسة آراء قاسم أمين ونقدها لتبيين البون الشاسع بين كلامه وبين ما جاء في الإسلام عن الحجاب بالمنهج الوصفي- التحليلي الذي يقوم على ذكر نماذج من كلامه ثم نقد وتحليل له بأدلة عقلية، وروائية، وعلمية، وتأريخية. ومن النتائج التي توصل إليها هي أن ما يدعوه إليه قاسم أمين من الدفاع عن الحجاب الإسلامي يتعارض مع ما جاء في الشريعة الإسلامية، بل تأثر بالثقافة الغربية التي دفعته إلى هذه المدعيات.

الكلمات الرئيسية

قاسم أمين، نقد، تحرير المرأة، الحجاب، التناقض.

مقدمة

إن الغرب والغربيين الذين يتحدثون دوماً عن الحرية والتحرر، يعدون حجاب المرأة قيداً من قيود الحياة يحرم المرأة من ممارسة نشاطاتها وحرياتها وتقدمها خارج البيت. فغالب هؤلاء في أوهامهم وزعموا أن هناك للسفور آثاراً تربوية وعلمية وآداباً صحيحة، بينما نسوا أن كشف الحجاب والسفور ليس محورياً للتعليم فلدينا في أرجاء العالم متكشفات وهن مع ذلك محرومات من كل ثمرات الحياة الصالحة. وعندما نرجع إلى الوراء نجد مكانة المرأة الأوربية في أسفل حد، فهي مستعبدة ليس لها شخصية ممتازة فكانت لا تترث ولا تملك وقد غالوا في أسرها حتى حرموا عليها الضحك، وأكل اللحم ووضعوا على فمها الأقفال الحديدية، فقام أشخاص ينادون لها بالحرية فحسن ما طلبوا. (وجدي، ١٩٧١: ٢٣٨) ولكن بعض الناس نسوا حقيقة هذه الحرية وهي إيصال المرأة إلى مكانتها العالية ودفعتهم الأهواء إلى أن يطلبوا للمرأة كل شيء باسمها حتى ما ينافي واجبها ويفسد خصائصها، وأصبحت النساء حالياً نساكات وطباعات ويقمن بأعمال الرجال قبال بعض دربهات أقل من الرجال وفي مقابل ذلك قد ذبلت طراوتهن في المصانع وخشنت لطافتهم الأموية وقوضت دعائم أسرهن تقويضا.

والأدب شعراً كان أو نثراً يمثل سلاحاً في وجه المشاكل الاجتماعية، ويكون الأديب بمنزلة الضمير الحي لزمانه وقلبه الخفاق إذ إن له صلة وثيقة بالعقلية الاجتماعية والفكر الإنساني، (فتحي ومحمدي، ١٤٣٢: ٦٣) إلا أن هناك بعضاً من الأدباء يضلون الطريق في هذا المضمار وكان قاسم أمين واحداً منهم فهو من الكتاب العرب الذين كتبوا في مجال المرأة فراح ينادي بالحرية للمرأة فأخطأ إذ إنه من خريجي أوروبا وتأثر بمظاهر الحضارة والثقافة الغربية وظن أن كل الفضل للسفور.

ويستهدف المقال لدراسة ونقد هذا الموضوع، نظراً لضرورة صيانة مكانة المرأة لأن المرأة نصف المجتمع والركن الأساس للعائلة وتربية الأطفال. وبما أن قاسم أمين أثر كثيراً في البلدان العربية وإيران بترجمة آثاره حيث يعد رائد دعوة التحرير، فنقوم بنقد وتحليل لأرائه عن حجاب النساء في كتابه «تحرير المرأة» بمنهج وصفي- تحليلي، والبحث ذو أهمية بالغة نظراً لأهمية ظاهرة الحجاب ودوره في رقي المجتمع وتكامل الإنسانية وحفظ الكرامة الإنسانية لكل المجتمع رجالاً ونساء. فنشير إلى المحاور التي يتحدث المقال عنها:

أ) زعم قاسم أمين أن الحجاب يختص بنساء النبي ﷺ وليس لحجاب النساء نص صريح في القرآن.

- ب) مخالفة قاسم أمين للحجاب المتداول في مصر ويعتبر حجاب النساء في مصر زينة.
- ج) اعتقاده الرامي إلى أن تصرفات النساء وحركاتهن من أسباب الفتنة ، والحجاب يعين المرأة لهذا الأمر فيخالف الحجاب ولا يعيب على النساء سفورهن وتكشفهن.
- د) الحجاب مانع لتقدم النساء لأن التعلم لا يتحقق بالحجاب وعندما يبقى البنت في البيت بعد اجتياز المراحل الابتدائية تنسى كل شيء فلا يفيد هذا التعليم.
- هـ) من أهم ما يطالبه قاسم أمين هو مخالطة النساء بالرجال كالغربيين.
- و) إن السفور يؤدي إلى الأجور المضاعفة للنساء العاملات.

أسئلة البحث

١. ما هي أدلة قاسم أمين للمطالبة بالسفور؟

٢. ماهي المبادئ التي يتبناها كتاب «تحرير المرأة»؟

فرضيات البحث

١. يعتقد قاسم أمين أن التعلم الذي يلزم التربية لا يمكن بالحجاب، والحجاب يحول دون تقدم المرأة وهو سجن لها فيطالب باختلاط النساء بالرجال حتى تتعلم المرأة كيف تدبر أمور حياتها.
٢. يزعم قاسم أمين أنه يدافع عن الحجاب ويطلب أن يكون منطبقا على ما جاء في الشريعة الإسلامية بينما نراه يعد أضرار الحجاب عظيمة ويدعو إلى الحياة الغربية بدل القيم الإسلامية.

خلفية البحث

إن قاسم أمين من الكتاب المؤثرين في الأدب العربي والدولي في العصر الحديث ونوقشت كثيرا شخصيته وآثاره، نشير إلى البحوث التي اطلعنا عليها:

- مسأله حجاب وتأثير اندیشه های قاسم امين مصري در ايران؛ (مسألة حجاب وتأثير أفكار قاسم أمين المصري في إيران): (جعفریان، آينه پژوهش، ۱۳۸۰ش: ۶۹-۷۵)

- پروين اعتصامي واثر پذيري از اندیشه هاي قاسم أمين منادي آزادي زن در مصر؛ (پروين اعتصامي وتأثرها بأفكار قاسم أمين منادي تحرير المرأة في مصر): (سيد محمدرضا ابن الرسول ومحسن محمدي فشاركي، نشریه ادبیات و زبانها، ١٣٩٠ش: ١-٢٤)
- رسالة جامعية تحت عنوان: بررسی دیدگاه قاسم امين در مورد زن وميزان مطابقت آن با قرآن وسنت؛ (دراسة لرؤية قاسم أمين تجاه المرأة ومدى انطباقها مع القرآن والسنة): (سجادي، ١٣٨٦ش، جامعة كردستان).

ولكن هذا البحث يختلف كثيرا عن البحوث التي ذكرناها، فنحن نقوم بنقد وتحليل لما كتبه قاسم أمين في كتابه "تحرير المرأة" عن المرأة وحجابها بأدلة عقلية، وروائية، وعلمية، وتاريخية لتأكيد ضرورة الحجاب للمرأة، فيقتصر البحث ويتركز على نقد وجهات نظر قاسم أمين إزاء الحجاب في كتاب تحرير المرأة لا الموضوعات الأخرى المتعلقة بالمرأة.

نظرة على السيرة الذاتية والأدبية لقاسم أمين

قاسم بن محمد أمين المصري، كردي الأصل، وُلد بمصر عام ١٨٦٣م ثم انتقل مع أبيه إلى الإسكندرية، فنشأ وتعلم بها، ثم بالقاهرة. (الزركلي، ١٩٨٩: ١٨٤) تعلم القانون في باريس، والتحق هناك بالسيد جمال الدين، ومحمد عبده، وسعد زغلول، ومحمد فتحي زغلول وعبدالله النديم وأديب إسحق وغيرهم. وأصبح من أقرب المقربين إلى جمال الدين وعبده. (عمارة، ٢٠٠٦: ٢٤) أخذ تعاليم أستاذه عن الوطنية وعن الجامعة الإسلامية وعن تنقية الدين من المفتریات، وتحمس لذلك. (الشيخ، ١٩٩٤: ١٦)

وفي فرنسا قرأ قاسم أمين لمفكري أوروبا الكبار، منهم نيتشه وداروين وماركس، وتعرّف على صديقه الفرنسية سُلّافا وقد ظلّ لهذا الحب أثر كبير في قاسم أمين حيث ظهرت في نفسه مشاعر نحو المرأة. (الشيخ، ١٩٩٤: ١٨) وعندما عاد إلى مصر تعاطى القضاء وتقلب في المناصب إلى أن أصبح مستشارا للاستئناف بمصر، وظل في هذا المنصب إلى حين وفاته. (الفاخوري، ١٣٨٧: ١٠٥٣) وهو كاتب باحث، اشتهر بمناصرته للمرأة ودفاعه عن حريتها. (زركلي، ١٩٨٩: ١٨٤) فراح ينادي بالحرية للمرأة ووضع كتابا سماه «تحرير المرأة». وعندما خطا القرن العشرون أولى خطواته واجه ثلاثة أحداث فكرية رئيسة في ثلاثة كتب مختلفة:

١. كتاب «تحرير المرأة» لقاسم أمين الذي نشر ١٨٩٩م.

٢. كتاب «الإسلام وأصول الحكم» لعللي عبدالرزاق المنشور عام ١٩٢٥م.

٣. كتاب «في الشعر الجاهلي» لظه حسين الذي نشر سنة ١٩٢٧م.

ولكنه كان لكتاب «تحرير المرأة» دوي أكثر ناقشه باحثون وكتّاب كثيرون، لأن موضوعه عام ولم يكن مختصا بدين أو طبقة خاصة من المجتمع. (عباسي، ١٣٩١: ٢٥٣؛ أبوحمدان، ١٩٩٣: ٩٩-١٠٢)

«كانت لقاسم أمين غير وظيفة القضاء طموحات أخرى، أدبية واجتماعية وفكرية، يمكن أن نجد تعبيراً عنها في الكتب الخمسة التي تركها لنا» (أبوحمدان، ١٩٩٣: ٣٢). ولعرفة قاسم أمين وأفكاره، علينا أن نعرف كتبه وما كتب عنه:

١. المصريون: «وقد نشر هذا الكتاب عام ١٨٩٤م رداً على كتاب الرحالة الفرنسي الدوق داركو (duke darkou) يسمى بـ"مصر والمصريون" المنشور في باريس عام ١٨٩٣ والذي تحامل فيه صاحبه على الدين الإسلامي معتبراً أنه سبب التخلف في مصر والمصريين. وجاء كتاب قاسم أمين ليدحض هذا الافتراء ولكي يوضح في الوقت عينه أن الدين الإسلامي ينطوي على بعد تقدمي لجهة المساواة بين البشر، والحض على العلم، وإعطاء المرأة المكانة التي تستحق» (أبوحمدان، ١٩٩٣: ٣٥-٣٤).

وأشار أبوحمدان إلى أنه كان هو الوحيد من بين سائر المفكرين المسلمين، الذي رد على الدوق داركو، وهو الوحيد الذي تطرق من بين سائر المفكرين المسلمين أيضاً إلى أهم القضايا التي تعاني منها المجتمعات العربية- الإسلامية، نعني بها قضية المرأة.

٢. أسباب ونتائج وأخلاق ومواعظ: نشر عام ١٨٩٨، إن هذا الكتاب ضمن عشرين مقالة نشرت متتابعة في جريدة «المؤيد» المصرية من عام ١٨٩٥ إلى ١٨٩٨. (عباسي، ١٣٩١: ٢٥٢)

٣. تحرير المرأة: كتابه الثالث ونشر عام ١٨٩٩. وهذا الكتاب هو المحور الأساس لبحثنا وسنناقشه في هذا المقال.

٤. المرأة الجديدة: نشر عام ١٩٠٠ وهذا الكتاب رد على المنتقدين لكتاب «تحرير المرأة».

«لم يدع قاسم أمين شأناً ولو صغيراً يتعلق بالمرأة، ومسألة تحررها، إلا وتطرق إليه؛ من واجبها تجاه نفسها وتجاه الآخرين، إلى وضعها داخل عائلتها، إلى تربيتهها وعلاقتها بالرجل وإلى حجابها الذي يجب أن يسقط لأبد. وإذ أكد على ضرورة أن تتحرر المرأة المصرية والمسلمة، أكثر من الشواهد العلمية والتاريخية التي تهض

برهاننا على أن أي مجتمع يقاس تقدمه ورقيه بما قد أعطي النساء فيه من حقوق وحظهن من حريات» (أبوحمدان، ١٩٩٣: ٤٠-٣٩).

٥. كتاب أو كتيب نشره له أحمد لطفي السيد بعد وفاته وتتضمن خواطر ومشاعر كان يسجلها قاسم أمين في دفتر يومياته. (أبوحمدان، ١٩٩٣: ٤٢)

وثلاثة من هذه الكتب ترتبط بمسألة المرأة والدفاع عن حقوقها: المصريون، وتحرير المرأة، والمرأة الجديدة. ونرى أن أفكار قاسم أمين في كتاب «المصريون» إسلامية حيث يدافع عن الإسلام ولكنه بعد مضي ٥ سنوات عدل عن آرائه في «المصريون» ودعا إلى الحياة الغربية فخالف المعتقدات الإسلامية في كتابي «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة».

نقد لآراء قاسم أمين عن المرأة وحجابها في "تحرير المرأة"

كتبت مجلة المقتطف في الحفل التأييني لقاسم أمين أنه ورد في خطاب رشيد رضا الكلمات الآتية: «أخبرني قاسم أمين أنه كان يوم اطلع على ما كتب الدوق داركو غافلا عن حال النساء بمصر فألمه ذلك النقد والتشنيع فاندفع إلى الرد بوجدان الغيرة. وبعد أن شفي غيظه وأرضى غيرته بذلك عاد إلى نفسه وفكر في الأمر فرأى أن كثيرا من العيوب التي عاب الدوق بها على البيوت المصرية صحيح في نفسه فبعثه إلى أن درس هذه المسألة» وانتهى به البحث والتفتيق إلى تصنيف كتاب تحرير المرأة. (المقتطف، ١٣٣٨: ٢٠١)

ليست شهرة كتاب تحرير المرأة بسبب دعوة المرأة من حالة الحجاب إلى حالة السفور، بل الشهرة التي حازها الكتاب كانت نتيجة الظرف التاريخي الذي نشر فيه الكتاب، وهو الظرف الذي لم يكن يسمع بأي كلام على المرأة، فكيف بالكلام على تحررها! (أبوحمدان، ١٩٩٣: ١٠٤)

فكان قاسم أمين أول كاتب كتب في موضوع تحرير المرأة، والفرق بين قاسم أمين ومعاصريه كشدياق وطهطاوي في أنه صرف كل طاقته وهمه لتحرير المرأة من القيود آنذاك. (عباسي، ١٣٩١: ٢٤٨) وهو أول كاتب جعل من قضية المرأة أول أساس في مشروعه الإصلاح، بل وفي مشروع النهضة. (أبوحمدان، ١٩٩٣: ١٣)

هناك أقوال مختلفة عن قاسم أمين، فبعض يعدون دعوته شرعية وبعض لهم رأي آخر. حتى يعتبر بعض الناس أقواله منطبقة على القرآن والسنة النبوية منهم ماهر حسن فهمي الذي كتب: «قاسم أمين لم يدع إلى السفور بالصورة التي يتخيلها الناس، وإنما دعا إلى الحجاب الشرعي ودعا إلى تربية المرأة وتحميلها مسؤولية جيل جديد يطمح إلى نهضة

قومية شاملة» (فهمي، د.ت: ١٥٤). وفريق آخر يعدون أقواله مخالفة للقرآن والسنة، حيث كتب حنا الفاخوري أن قاسم أمين دعا في كتابه تحرير المرأة إلى وجوب تعليم المرأة وسفورها. (الفاخوري، ١٣٨٧: ١٠٥٤) فدعوة قاسم أمين إلى كشف الحجاب في كتابه «المرأة الجديدة» واضحة وليس من أي شك ونقاش فيه كما يقول: «فقد صح أن الحجاب هو عادة لا يليق استعمالها في عصرنا... وحجاب النساء هو سبب انحطاط الشرق... (عمارة، ٢٠٠٦: ٤٩٩ و٥٠٨) ولكن سبق أن قلنا أن موقفه في كتاب «تحرير المرأة» يواجه آراء مختلفة، فتعالج آراء قاسم أمين حتى يتبين موقفه من المرأة وحجابها في هذا الكتاب.

الحجاب

يكتب قاسم أمين في بداية فصل "حجاب النساء" من كتاب تحرير المرأة: «ربما يتوهم ناظر أنني أرى الآن رفع الحجاب بالمرّة، لكن الحقيقة غير ذلك. فإنني لأزال أدافع عن الحجاب وأعتبره أصلاً من أصول الآداب التي يلزم التمسك بها. غير أنني أطلب أن يكون منطبقاً على ما جاء في الشريعة الإسلامية» (أمين، ١٨٩٩: ٦٤). وفيما بعد يشير إلى أن المرأة في الغرب لن تصون من التعرض بسبب إباحة الكشف للنساء بينما تحرم المرأة في مصر من كل المزايا العقلية والأدبية نتيجة الحجاب والخرج من ظهور النساء أمام الرجال وبين هذين الطرفين حد وسط هو الحجاب الشرعي الذي يدعو إليه. (أمين، ١٨٩٩: ٦٥)

والأمر المهم الذي يحتاج إلى المناقشة هو أن قاسم أمين يبدأ البحث باسم الدين والآراء الدينية ولكنه فيما بعد يتكلم عن إنجازاته الشخصية وتجارب الغرب حيث لا يبقى أثر من الدين والشريعة الإسلامية. وهو يشير إلى أنه يريد الانطباق مع الحجاب الشرعي ولكنه في الحقيقة يبتعد عن الإسلام، ويدعو إلى الحياة الغربية التي أشار نفسه إلى أن المرأة ليست فيها مصنونة من التعرض ونشاهد في كلامه أمثلة كثيرة من هذه التناقضات.

ثم يستمر في الحديث عن الحجاب قائلاً: «لو أن في الشريعة الإسلامية نصوصاً تقتضي بالحجاب على ما هو المعروف الآن عند بعض المسلمين لوجب عليّ اجتناب البحث فيه، ولما كتبت حرفاً يخالف تلك النصوص مهما كانت مضرّة في ظاهر الأمر، لأن الأوامر الإلهية يجب الإذعان لها بدون بحث ولا مناقشة، لكننا لا نجد نصاً في الشريعة يوجب الحجاب على هذه الطريقة المعهودة، وإنّما هي عادة عرضت عليهم من مخالطة بعض الأمم فاستحسنوها وأخذوا بها وبالفوا فيها وألبسوها لباس الدين كسائر العادات الضارة التي تمكنت في الناس باسم الدين والدين براء منها» (أمين، ١٨٩٩: ٦٨).

إن النكات المهمة التي يجب الإشارة إليها هي: لو يدعي قاسم أمين أنه يخالف نوع الحجاب الذي كان في مجتمعه فلماذا يخالف أصالة الحجاب ويقايسه مع الغرب والغربيين ويدعو إلى السفور والتكشف كما نشير إليه فيما بعد، وفي الحقيقة يغطي أهدافه باسم الدين ويضل الأذهان ١٩ والأمر الآخر الذي علينا هو إثبات الحجاب بالآيات القرآنية حتى لا يبقى ريب بأن الحجاب فرض في الشريعة الإسلامية.

لقد وردت آيات الحجاب في القرآن الكريم في سورتي الأحزاب والنور: ففي سورة الأحزاب وردت الآيات ٥٣، ٥٥ و ٥٩ وفي سورة النور وردت الآيات ٩٥ إلى ١٠٢، وأهم آيات الحجاب في سورة الأحزاب، هي: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِّأَزْوَاجِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ذَلِكَ أَدْنَى أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا﴾ (الأحزاب/٥٩).

فهذه الآية الشريفة من الآيات المحكمات جداً في بحث الحجاب وفيها نكات:

(أ) إن الحجاب فرض على كل نساء المؤمنين، لأن كلمة «نساء» اسم جمع أضيف إلى كلمة المؤمنين وليس مختصاً بنساء النبي ﷺ كما يشير إليه قاسم أمين. إذ إنه يعتقد أن آيات سورة الأحزاب تختص بنساء النبي ﷺ وكانت أسباب التنزيل خاصة بهن لا تنطبق على غيرهن، فهذا الحجاب ليس بفرض ولا بواجب على أحد من نساء المسلمين. (أمين، ١٨٩٩: ٨٠) وإذا قصد أن البرقع والنقاب تختص بنساء النبي ﷺ فلماذا يدعو إلى الأزياء الغربية ١٩ يستند قاسم أمين إلى بعض الآيات ويترك ما بقي منها ويقول إن الحجاب ليس حكماً شرعياً لكل نساء المسلمين.

(ب) ونشير هنا إلى بعض المعاني التي بينها عدد من اللغويين عن معنى الجلباب، ويتحدد المراد بسهولة بالتدقيق في معنى "الجلباب". حيث فسرها صاحب لسان العرب: «الجلباب ثوب أوسع من الخمار»، فيقول أخيراً الجلباب هو الملحفة. (ابن منظور، ١٤١٤: ٢٧٢) وعلينا أن نعرف الخمار حتى نعلم معنى الجلباب بشكل صحيح، لأن الجلباب هو أوسع من الخمار. وجاء في بعض الآيات القرآنية: ﴿وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ﴾ (النور/٣١) والخمار: مقنعة؛ تغطي به المرأة الرأس والرقبة. (ابن منظور، ١٤١٤: ج٢/٢٥٧) وذكر عز وجل في سورة الأحزاب كلمة الجلباب لكونه أوسع من الخمار.

والجلباب هو العباءة التي تلبسها المرأة في عصرنا الراهن ونوصي المرأة بها، والجلباب هو ستر كامل، فإن غطى قسماً ولم يغط قسماً آخر، فلا يسمى جلباباً، فالجلباب هو الذي

يغطي ويستر كل البدن، وبعبارة أخرى: أن المعنى الحقيقي والأولي والأصلي للجلباب هو الستر والغطاء الكامل. (fazellankarani.com)

ج) إن الحجاب مطابق للفطرة الإنسانية، فيؤيده الفلاسفة وعلماء علم الاجتماع. يقول مونتسكيو: يحكم قوانين الطبيعة أن تكون المرأة محجبة، لأن الرجل خلق متهوراً، وصيانة النفس والحياء عند المرأة أكثر من الرجال، فمن هذا المنطلق يمكن أن نحذف هذا التضاد بينهما بالحجاب. وعلى هذه القاعدة يعتقد كل الناس في كل أنحاء العالم أن من واجب المرأة أن يكون محجبة وعفيفة. (مونتسكيو، ١٣٩١: ٥٢٧؛ علويقي، ١٣٥٧: ١١٥) وجدير بالذكر أن الحجاب في كل مكان كان مطابقاً للعادات والرسوم لتلك المنطقة، والكلام عن وجود الحجاب في كل مكان وزمان ليس بمعنى المشابهة، لأن لكل قوم وأمة ملابس خاصة، فالحجاب يتأثر بهذه الظاهرة؛ لأن الإنسان يستر ويحجب بالملابس. وعلى هذا الأساس يختلف ظاهر الحجاب في إيران والبلاد العربية. ومن الطبيعي أن يختلف حجاب المرأة في القرى مع المدن لأنهن يساعدن أزواجهن على اكتساب رزقهم. وكان هذا الاختلاف بسبب الاجتناب عن الإباحية. أو نرى اختلافاً بين حجاب الإيرانيين والعرب أو نرى اختلافاً في نوع حجاب النساء في بلد واحد بسبب أعمالهن أو مناسباتهن. وكان الحجاب لصيانة المرأة والمجتمع ولابد أن يكون الحجاب بحيث لا يلفت انتباه الآخرين.

ويؤيد التاريخ أيضاً أن الحجاب كان من آداب الأمم القديمة لكنه ومن القرن التاسع عشر بدأت موجة السفور. يقول ويل دورانت المورخ الغربي الشهير، إن صاحب المصانع أرادوا أن يستفيدوا من النساء في المعامل والمصانع حتى يدفعوا لهن أجره أقل من الرجال فلهذا دعموا من نهضة تحرير المرأة. (دورانت، ١٣٨٩: ١٥١)

ومنذ هذا التاريخ بدأت المخالفة مع الحجاب، وبعض المتنورين والخريجين من جامعات أوروبية يروجون فكرة تحرير المرأة ثم فكرة مخالفة الحجاب في البلدان الشرقية والإسلامية. وإذا أمعنا النظر في نوايا هؤلاء الأشخاص نرى أن وراء هذه الدعاوي كثيراً من النزوات النفسية وليس دافعهم الأصلي الدفاع عن المرأة وحريتها. إنهم أفراد ذوو الشهوات النفسانية للوصول إلى أمنياتهم وأمالهم فيبعدون النساء عن الحجاب ويخرجونهن من البيوت تحت عناوين مثل تحرير المرأة وحقوقها. (مصباح يزدي، ١٣٨٢: ج ٩٩/٥)

الحجاب في مصر أيام قاسم أمين

الحجاب زينة

ومن أدلة قاسم أمين لمخالفة الحجاب أنه يعد الحجاب زينة فيكتب عن البرقع والنقاب الذي كان يستعمل آنذاك في مصر ويقول إن النقاب كان زينة لأنه الأبيض الرقيق، وكذلك البرقع لأنه يستر الحدود من الوجه ويظهر الحواجب والعيون والحدود فتبدو المحاسن أكثر وتخفي من خلفه العيوب. (أمين، ١٨٩٩م: ٧٨)

وبالطبع لو كان الحجاب في مصر بهذا الشكل الذي يتكلم عنه، فيكون زينة وفيه جذابية ولا بد لنساء مصر أن يغيرن حجابهن وهذا التغيير لا بد أن يكون في إطار الدين وأحكامه وليس يعني الامتناع عن أصل الحجاب. وما قاله قاسم أمين لا يعني أنه كان مقتضى الشرع. والحجاب حاجز وحائل كي يستر جذابية المرأة ولا بد أن يكون بشكل حتى يستر المحاسن والجمال، والحجاب بمعنى الوقاية لجاذبة النساء أمام غير محارم في كل وجودها: من ظاهرها وكلامها وأعمالها وغيرها. الحجاب يعطي الوقار والمتانة للإنسان وهذا شيء آخر ويختلف عن الجذابية فعلى المرأة المحجبة أن يكون حجابها سترا لمحاسنها.

ليس السفور فتنة

وبعد الحديث عن الحجاب في مصر يشير قاسم أمين إلى أسباب الفتنة ويعد أعمال وحركات النساء من أهم أسباب الفتنة وليس ظاهر المرأة عامل الفتنة فيكتب في هذا المجال: «ليست أسباب الفتنة ما يبدو من أعضاء المرأة الظاهرة بل من أهم أسبابها ما يصدر عنها من الحركات في أثناء مشيها وما يبدو من الأفاعيل التي ترشد عما في نفسها. ويحسب أن النقاب والبرقع من أشد أعوان المرأة... لتحريك الرغبة إليها لأنهما يخفيان شخصيتها فلا تخاف أن يعرفها قريب أو بعيد» (أمين، ١٨٩٩م: ٧٨).

ومن دون أدنى شك أن الأعمال والحركات ستكون من أسباب الفتنة، ولكن كيف يمكن أن نحذف أثر الجمال والزينة في تحريك الشهوة والرغبة، والمانع الأساسي لتحريكها هو الحجاب. فالحجاب ليس وضع خرقه على الرأس بل المعنى الحقيقي أوسع وأدق من هذا. «فالحجاب وقاية من الأمراض النفسية والاجتماعية يبدأ من الداخل ليفيض على المظهر الخارجي التكامل الحقيقي، وبذلك يشترك الرجل مع المرأة في هذا المعنى» (أسد، ١٤٣٢: ١٠٠). وعلى المرأة أن تراعي هذه الأمور التي نذكرها حتى يكون حجابها كاملا وعلى حقيقته ولا يكون فتنة:

أ) منع الزينة إلا ما ظهر منها؛

ب) عدم الخضوع بالقول؛

ت) الابتعاد عن خائنة الأعين بغض البصر؛

ث) الابتعاد عما نهى الله عنه من خيانة وشذوذ؛

ج) وضع حدٍّ للاختلاط - الاختلاط المشروع - فكل هذه المفاهيم تدخل بمعنى الحجاب الشرعي

بالإضافة إلى الستر الجسدي للمرأة ماعدا الوجه والكفين. (أسد، ١٤٣٢هـ: ١٠٠-١٠١)

وعندما نتحدث عن الحجاب، فيجب أن نؤكد على ستر الجسد، والأعمال والحركات التي يعتبرها قاسم أمين سبب الفتنة هي جزء من أصل الحجاب ويجب الالتزام به. وعلى المرأة المحجبة أن تراعي حركاتها وأعمالها ومن لا تلتزم بها لا يمكننا أن نعوها محجبة، بل هي مرتدية زي الحجاب فقط. وهي في الواقع تبعد كل البعد عن أصل الحجاب.

تربية المرأة والحجاب

وبعد ما تحدث قاسم أمين عن الحجاب يتكلم عن تربية المرأة، ويعتقد بوجود الارتباط بين الحجاب والتربية لأنه يعتبر التربية من أسباب الرقي والتقدم ويعتقد أن التعلم الذي لازم للتربية لا يمكن بالحجاب.

ويؤكد أمين في بداية الأمر على ضرورة تربية البنات كالصبيان حتى المرحلة الابتدائية على الأقل، ثم يواصل: «نريد أن نبرهن هنا على أن تربية الأم نفسها لا يمكن أن تنم إذا استمر حجاب النساء... إذا أخذنا بنتا وعلمناها كل ما يتعلمه الصبي في المدارس الابتدائية وربيناها على أخلاق حميدة، ثم قصرناه في البيت ومنعناها عن مخالطة الرجال فلا شك أنها تنسى بالتدريج ما تعلمته، وتتغير أخلاقها على غير شعور منها، وفي زمن قليل لانجد فرقا بينها وبين أخرى لم تتعلم أصلا... فإن وقف سير التعلم في هذا السن اضمحلت المعلومات المستفادة وانتشرت من الذهن شيئا فشيئا... كل ما يستميل النفس إلى المطالعة والدرس لا يتوفر للمرأة مع حجابها لأن الحجاب يحبس المرأة في دائرة ضيقة» (أمين، ١٨٩٩: ٨٦-٨٨).

ويجب أن نجيب على الشبهات التي وردت في هذه الجمل التي كتبها قاسم أمين:

أ) يعتقد قاسم أمين أن التعلم لا يمكن بالحجاب إلا أننا نشاهد النساء في عصر رسول الله ﷺ كن يذهبن بالحجاب والستر الكامل إلى بيت فاطمة الزهراء عليها السلام أو إلى خدمة الرسول

وَيَتَعَلَّمْنَ.

وحضرت السيدة فاطمة الزهراء عليها السلام في المسجد في غاية الستر ومع الحجاب الأفضل وألقت خطبة غراء في المسجد وأدت دورها الديني والسياسي والاجتماعي. ويوجد في تاريخ البلدان الإسلامية أمثلة كثيرة للنساء المؤمنات والعالمات كأم السيد الرضي والسيد المرتضى علم الهدى. (باقرى بيدهني، ١٣٨٢: ٧٣-٧٤) وأيضاً حفيدتها أي بنت سيد مرتضى عالمة فاضلة جليلة السيدة نصرت بيگم أمين المشتهرة بـ"بانو مجتهدة إصفهاني" من النساء العظيمات في عالم التشيع حيث نالت درجة الاجتهاد ورواية الأحاديث. (باقرى بيدهني، ١٣٨٢: ٣٦-٤٣) وكما أشار صاحب كتاب الذريعة لها كتب كثيرة في التفسير والأخلاق باللغة العربية والفارسية. (الطهراني، ١٤٠٣: ٥٤)

وفي زماننا هذا تذهب النساء المحجبات إلى الجامعات ويتعلمن فكيف يكون الحجاب مانعاً للتعليم والتعلم؟ وإننا نرى أمثلة كثيرة لتعلم النساء وأعمالهن مع الحفاظ على الحجاب الشرعي، حيث بلغن درجة من العلم والمعارف والكمال لا ينكرها أحد. فهناك مئات آلاف من المحجبات يدرسن في الجامعات في الفروع المختلفة للعلوم من الطب والهندسة والرياضيات والعلوم الإنسانية... ويعملن في المجالات المختلفة من المجتمع، حيث يصل عددهن إلى ما لا حد له. وهناك مئات بل آلاف من النساء المتحجبات اللاتي يلقين محاضرات عن الحجاب الإسلامي الأفضل في الإذاعة والتلفاز والأوساط العامة. ويحضرن في الجامعات مع الجلباب والستر الإسلامي ولهن دور نشيط في المجال الاجتماعي فالحجاب لا يحول دون التعلم والتعليم. (ب) جاء في قسم من كلام قاسم أمين: «إن وقف سير التعلم في المراحل الابتدائية تضمحل المعلومات» هل يتكلم عن مستندات علمية أو روائية أو يتكلم من فرضيات ذهنه؟ نجد كلام أمير المؤمنين علي عليه السلام الذي شرب من مناهل علم الرسول ﷺ يخالف رأى قاسم أمين كما يقول الإمام عليه السلام: «الْعِلْمُ فِي الصِّغَرِ كَالنَّقْشِ فِي الْحَجَرِ» (المجلسي، ١٤١٣: ج ٧١/٢٢٤).

وكيف يمكن اضمحلال الشيء الذي نقش على الحجر وإننا نرى آثاراً قديمة بقيت آلاف السنين. ومن أصدق من الرسول ﷺ ووصيه عليه السلام وأعلم منهما؟ وما قاله الإمام علي عليه السلام في القرون الماضية أثبتته العلم حديثاً وهذا مما لا شك فيه ولا حاجة إلى النقاش.

المميزات الإيجابية للحجاب

ومن أدلة قاسم أمين للسفور هو أن في الحجاب ضررا لأن الحجاب تحرم البنت من التقدم في مستقبل عمرها، فيكتب: «يكون من الخطأ أن نتصور أننا متى علّمنا بناتنا جاز لنا أن نحجبهن متى بلغن سنا، خصوصا وأن مجرد ذلك التعليم الأولي لا يكفي في التوقي من الضرر. لأن الضرر في الحجاب عظيم، وهو ضياع ما كسبته بالتعليم، وحرمانهن من الترقى في مستقبل العمر، والأمر في ذلك واضح لا يحتاج إلى دليل، ويكفي أن نرجع إلى أنفسنا ونخطر ببالنا ما كنا عليه في الخامسة عشرة من عمرنا فيتبين لنا أننا كنا أشبه بالأطفال لا نكاد نعلم شيئا من العالم» (أمين، ١٨٩٩م: ٨٩-٩٠).

وعندما يعرف قوة النفس وعدم قدرة الشباب على مجاهدتها، فكيف يتوقع أن تعم العفة في المجتمع مع السفور؟ وإنما نعرف النفس ورغباتها وأنها من أقوى القوى، وأن القوة الشهوية هي سبب انهدام وتقهقر الأمم المختلفة بينما يكون الحجاب حاجزا مستحكما لهذه القوة وكيف يريد أن يزول هذا الحصن؟ وكيف يمكن أن نجعل هذه الفائدة العظيمة للحجاب!

يرى قاسم أمين أضرارا كثيرة في الحجاب إلا أنه جاء في النص الصريح للقرآن والشريعة الإسلامية فالإسلام لم يشرّ حكما إلا لخدمة الإنسان، وفي تشريع الحجاب حفاظ على المرأة عن مخالب الشياطين، فالمرأة كاللؤلؤة الثمينة وإذا أردنا أن نحفظها فلا بد لها من شيء يقيها؛ فتحصنت اللؤلؤة بالصدفة وتحصنت المرأة المسلمة بالحجاب. فتشير إلى بعض فوائد الحجاب: قال الله في محكم كتابه: ﴿ذَلِكَ أَذْنَىٰ أَنْ يُعْرِضَ فَلَا يُؤْذَنَ﴾ (الأحزاب/٥٩).

(أ) للحجاب آثار روحية ومعنوية للتقرب إلى الله فيسهل الأرضية اللازمة للتعالي والتقدم الروحي الإنساني.

(ب) للحجاب سكينة نفسية للإنسان فيقلل من الاضطرابات النفسية ويحول دون الإباحية ويكبح النزوات النفسية.

(ج) في الحجاب تحكيم أركان الأسرة حيث يتقدم ويتكامل أعضاءها من الزوج والزوجة والأولاد فيها وبالتالي يوفر الأرضية لتقدم المجتمع.

(د) في الحجاب تقويم المجتمع لأنه إذا ظهر الناس في المجتمع من دون أن يفسحوا المجال للخلاجات الشيطانية فيستفيدون من جميع طاقاتهم لرقى المجتمع. (كريمي، ١٢٨٣: ١٩٠-١٩٤).

(هـ) في الحجاب حماية للمرأة عن الأذى. (كاشاني، ١٤٢٣هـ: ٤٠٤) أي إنه يحافظ على كيان المرأة وتمتين شخصيتها وإبراز كرامتها.

و) في الحجاب تكريم للمرأة وحفاظ على قيمتها فتُعلن بأنها من أهل العفة والطهارة والنزاهة ، ومن الطبيعي أن المرأة لو أعلنت عن مثل ذلك، فسوف لن تكون عرضة للشباب المستهترين وذوي الشهوات بسوء. (www.fazellankarani.com)

ز) «إن الحجاب هو النظام الإسلامي للزيّ الذي تظهر به المرأة أمام الرجال الأجانب، باعتبارها الإنسان الرمز للإثارة في التأريخ الشعوري في انفعال الرجل بالمرأة، مما يفرض عليها الاحتراز عن التحرك أمامه بالصفة الأنثوية المثيرة لغرائزه ليكون البديل عن ذلك أن تتحرك بصفاتها الإنسانية المثيرة لاحترامه» (فضل الله، ٢٠٠٤: ٣١).

ثم يقارن قاسم أمين بين امرأتين لتبيين مدى أضرار الحجاب، واحدة متعلمة لاتحضر في المجتمع وثانية غير متعلمة تعمل في المجتمع فيقول: «إذا أراد القارئ أن يتبين صحة ما أسلفته من مضار الحجاب على وجه لا يبقى للريب معه مجال فما عليه إلا أن يقارن بين امرأة من أهله تعلمت وبين أخرى من أهل القرى أو من المتجرات في المدن لم يسبق لها تعليم. فإنه يجد الأولى تحسن القراءة والكتابة وتكلم بلغة أجنبية وتلعب البيانو، ولكنها جاهلة بأطوار الحياة، بحيث لو استقلت بنفسها لعجزت عن تدبير أمرها وتقويم حياتها. وأن الثانية مع جهلها قد أحرزت معارف كثيرة اكتسبتها من المعاملات والاختبار وممارسة الأعمال والدعاوي والحوادث التي مرت عليها، وأن كل ذلك قد أفادها اختبارا عظيما، فإذا تعاملتا غلب الثانية الأولى» (أمين، ١٨٩٩: ٩١).

يرى قاسم أمين أن على الإنسان أن يتعلم كل شيء بالاختبار والممارسة ولكننا ندري أنه لايمكن تعليم كل شيء بالتجربة؛ لأن الإنسان المتعلم يتعلم كيفية التفكير والتعقل ويستفيد من تجربة الآخرين أولا وليس من الضروري أن يحضر مباشرة في المجتمع حتى يتعلم كيفية تدبير أمره وتقويم حياته، بل على المسؤولين تدوين كتب تختص بالحياة اليومية وتشتمل على علم الحياة وفنونها، كما هو الآن متداول في كل أنحاء العالم ويعد علما عالميا ويؤكد علماء النفس على ضرورة تعليم فنون الحياة والتي ترتبط بالأمور اليومية. وليس الحجاب مانعا لحضور المرأة في المجتمع. وبالنسبة إلى تعليمها الأمور التي ترتبط بتقدمها يلزم أن نقول إن الإسلام يسمح للمرأة أن تحضر في المجتمع ولكنه يطلب من المرأة أن تراعي آداب وشروط الحضور في المجتمع. ولو كانت عادات البيئة المصرية مخالفة للإسلام فعلى قاسم أمين أن يزيل هذه العادات من البيئة المصرية لكنه يدعو إلى الحياة الغربية ويخالف القرآن

والإسلام. فكان على قاسم أمين أن يعيب على كيفية التعليم لا أن يعيب على التعلم مع الحجاب، لأن القرآن والسنة يؤكدان على العلم والتعلم، كما قال رسول الله ﷺ: «اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد» (بابنده، ١٣٨٢: ٢١٨). ويمكننا القول بأن قاسم أمين يرى أن المرأة لو أرادت أن تبقى في البيت فعليها أن لا يتعلم ولكننا ندري أن المرأة المتعلمة لو تبقى في البيت وتلعب دورا إيجابيا كأم فهي ناجحة.

ويمكن القول أن التجربة تحصل بمعاشرة الناس؛ نعم، صحيح ولكن الإنسان لا يستطيع أن يرتبط بكل الناس، ولكن الشخص المتعلم يستفيد من تجربات أشخاص كثيرين وأفكارهم وآرائهم من شتى مناطق العالم، ويستطيع أن يفهم صحة الأفكار وسقمها بالرجوع إلى التاريخ ويبعد عن الآراء الخاطئة. وهناك ملاحظة يلزم أن نأخذها بنظر الاعتبار وهي أننا لانخالف حضور المتعلمات في المجتمع بل من الأفضل أن يستفيد المجتمع من اختصاصاتهن مع مراعاة الشروط اللازمة فعلى النساء أن يتعلمن أطوار الحياة والعلوم جنبا إلى جنب لأنهن مربيات للأجيال القادمة حيث يقول النبي ﷺ: «الجنة تحت أقدام الأمهات».

ويزعم قاسم أمين أنه يدعو إلى الحجاب الشرعي بينما نرى جملا في كتابه يدل على دعوته إلى الحياة الغربية ولا الإسلامية حيث يقول: «فمن ألزم لوازم الحجاب أنه يهيء الذهن في الرجال وفي النساء معا لتخيل الشهوة بمجرد النظر أو سماع الصوت... ولا ريب أن استلفات الذهن دائما إلى اختلاف الصنف، من أشد العوامل في إثارة الشهوة» (أمين، ١٨٩٩: ٩٤). ثم يشير إلى ما شاهده في أوروبا حيث يمر الرجال والنساء بعضهم بجانب بعض وكثما لكثف ولا يلتفت أحدهم إلى الآخر. (أمين، ١٨٩٩: ٩٥)

وهناك سؤال وهو أنه كيف يناقش قاسم أمين موضوعا دون أن يبحث عن وثائق إحصائية له حتى يذكرها؟! وليس له علم الاجتماع وعلم النفس حتى يقوم بتفسير أعمال المجتمع ونتائج النفسية والاجتماعية وآثارها. يتكلم عن ظنه وما شاهده في الغرب في السنوات التي عاشها في أوروبا، والحقيقة أن صاحب البيت أدري بأحوال بيته، وتعلن الإحصائيات في الغرب أن الأعمال غير الأخلاقية وغير الشرعية تزداد يوما بعد يوم كما أشرنا فيما قبل وبهذا الوصف كيف يمكن أن يترك الحجاب وتكون الحياة كريمة مع الأخلاقيات؟!.

ولكن السبب الرئيس إلى ما ادعاه قاسم أمين وكثير ممن أطلقوا على أنفسهم مدافعين لحقوق المرأة هو أنهم عندما شاهدوا تقدم الغرب في مجال الحضارة والحياة المادية خيل إليهم

أن هذا التقدم راجع إلى السفور والسفور هو الباعث على التقدم بينما نرى أن كل مانشاهده من أركان التقدم في الغرب يرجع إلى زمن كانت الأسرة فيه مستحكمة وكان الحجاب يسود المجتمع الغربي وكان هناك حريم بين المرأة والرجل ولم يكن على الشكل الذي نشاهده حالياً.

والتأريخ يشهد أن السفور سبب هدم الأمم والممالك وأي شاهد أصدق من التأريخ؟

"كانت الإمبراطورية الرومانية قوية وكانت المناطق الكثيرة تحت سيطرتها ويعد الباحثون دليل ذلك حجاب النساء واستحكام أركان الأسرة ف لكنه وبعد انطلاق النساء مع الأهواء وحضورهن في المجتمع سافرات، خربت مدينة روما وقلَّت سلطتها لأن الحكام والوزراء عاشوا في حب النساء والتلذذ بالإفراط، ها هو سفور النساء دليل كل هذه الخسارة" (وجدي، ١٣٣٧: ١٢٥). ويوصف حجاب النساء في أيام سلطتها هكذا: «نساء الرومان مغاليات في الحجاب لدرجة أن القابلة (الداية) كانت لا تخرج من دارها إلا مخفورة ملثمة باعتناء زائد وعليها رداء طويل يلامس الكعبين وفوق ذلك عباءة لا تسمح برؤية شكل قوامها» (وجدي، ١٩٧١: ٣٣٦ و٣٤٠).

يوجد الاختلاف بين الرجل والمرأة بتدبير الخالق، والسبب لهذه الاختلافات هو حفظ نسل البشر. وبحكم الخالق والشارع لطهارة الجيل وتعرف النسب، على الإنسان أن يتحجب كي لا تتحرك الأهواء في أماكن وأمور غير ملائمة. ونحن لا بد وأن لا نحذف طبيعة الاختلاف بين الصنفين، بل من الضروري أن نعمل بشكل مناسب.

السفور لطلب الفضل والأجر المضاعف

يرثي قاسم أمين أنه لو كانت المرأة غير محجبة وتحفظ على شرفها كان لها الأجر المضاعف: «من البديهي أن المرأة التي تحافظ على شرفها وعفتها وتصون نفسها عما يوجب العار وهي مطلقة غير محجوبة، لها من الفضل والأجر أضعاف ما يكون للمرأة المحجوبة» (أمين، ١٨٩٩: ٩٦-٩٧).

لو أرادت المرأة أن تنال أجراً أكثر وتبقى مصونة دون حجاب فهي خاطئة، لأنها تغفل تأثير ظاهرها وأعمالها على الآخرين، ويمكن أن تسبب في معصيتهم وتهيئ الأرضية للملائمة لمعصية الآخرين. فعجاب المرأة ليس حفاظاً على نفسها فحسب، بل يساعد على حفظ المجتمع أيضاً. ويقول منتسكيو إن دلال المرأة الذي ينتج عن بطالتها يؤدي إلى بعض الإجراءات حتى تجذب الآخرين وكان نتيجة ذلك فساد الآخرين قبل فساد المرأة. (منتسكيو،

إن الإيمان والحجاب ثمينان بحيث يحافظان على الشخص في الأماكن التي فيها الفساد والضلal. وتوفير ظروف المعصية أمر وامتحان قوة الإيمان الحقيقي أو الحجاب الحقيقي أمر آخر فهذان أمران مختلفان. إن الإنسان الشجاع لم يعرض نفسه للخطر ولكن لو وقع في الخطر يدافع عن نفسه ويقابل الخطر بكل قدرته. مُنع الإنسان من التفكير في المعاصي كما منع من تهيئة الأرضية الملائمة لها. فحينما نجد أرضاً خصبة ونزرع فيها بذور الذنوب سوف تنبت تلك البذور وسوف تنمو جذورها وتتبدل إلى شجرة قوية يصعب قطعها أو اقتلاعها من الجذور. فنرى أن الإسلام يقف في وجه تهيئة البيئة والأرض الخصبة لزرع الذنوب. إن الإسلام دين كامل فهو يضع القواعد ويجعل المستقبل أمام ناظره ولا يتخذ النظريات على أساس الفرضيات كبعض من يسمون بمنوري الفكر.

أفضلية السافرات الغربيات على المسلمات المحجبات

يقول قاسم أمين إن نساء نصارى الشرق يفقن النساء المسلمات واكتسبن هذا الفضل نتيجة اختلاطهن بالرجال: «إن أغلب نساء نصارى الشرق، وإن لم يتعلمن في المدارس أكثر مما تتعلمه بعض بناتنا الآن، فهن يعرفن لوازم الحياة، لكثرة ما رأين وسمعن باختلاطهن بالرجال فقد وردت على عقولهن معان وأفكار وصور وخواطر غير ما استفدنه من الكتب، فارتفعن بفضل هذا الاختلاط إلى مرتبة أعلى من المرأة المسلمة المواطنة لهن مع أنهن من جنس واحد وإقليم واحد» (أمين، ١٨٩٩: ٩١-٩٢).

يؤكد قاسم أمين على اختلاط النساء بالرجال للتعلم فيراه الطريق الوحيد للرفي والتقدم بحيث يفضل المرأة الجاهلة التي لها الاختلاط بالرجال في المجتمع على المرأة العالمة التي تكتفي بالبقاء في البيت وتربية الأولاد وهذا ما يعارض الحديث النبوي: "الجنة تحت أقدام الأمهات". فيكون أسوأ قاسم أمين في هذا المجال هو الغرب والغربيين وكل بيئة لاتراعي الحجاب فأين قاسم أمين حتى يأخذ نتيجة تجربة الاختلاط في هذه البلدان؟! ونشير إلى بعض الدراسات والنتائج العلمية عن هذا الموضوع.

إن للاختلاط في التعليم تأثيراً سلبياً في مستوى الدراسة لدى الطلاب، وانشغال بالهم في أمور تلبي حاجاتهم الجنسية وهذا ما أكده الكسيس كاريل حيث يقول: «عندما تتحرك الغريزة الجنسية لدى الإنسان تفرز غدده نوعاً من المادة التي تتسرب بالدم إلى دماغه وتخرده، فلا يعود قادراً على التفكير الصافي» (عبد الكريم، ١٤٣٠: ٦١٢).

وسبق أن قلنا إن الحجاب الحقيقي مانع لتحريك الغريزة. يشير قاسم أمين إلى أن نساء أمريكا أكثر نساء الأرض تمتعا بالحرية وهن أكثرهن اختلاطا بالرجال حتى إن البنات يتعلمن مع الصبيان في مدرسة واحدة، فتتعد البنت بجانب الصبي لتلقي العلوم. ومع هذا أن نساء أمريكا أحفظ للأعراض وأقوم أخلاقا من غيرهن، والمطلعون على أحوال أمريكا ينسبون صلاحهن إلى شدة الاختلاط بين الصنفين من الرجال والنساء في جميع أدوار الحياة. (أمين، ١٨٩٩: ٩٤)

يتكلم قاسم أمين من منظاره عن كل ما رآه من المظاهر الغربية دون أي تحليل وتأمل حول جوانب الموضوع، ولا يستند إلى أي سند علمي أو تاريخي لتقوية رأيه واستحكامه. ومن جانب آخر أن القول بأن اختلاط النساء بالرجال هو سبب تقويم الأخلاق وحفظ الأعراض، قول لا يمكن الاستدلال له لأنه لا يوجد أي إحصاء عام وعلمي لكلامه ولو فرضنا مثل ذلك الإحصاء لابد أن يبحثوا عن أسباب كثيرة لحفظ الأعراض لأن هذا الأمر يرتبط بأمور كثيرة وليس الاختلاط أهمها بل على العكس كان الاختلاط سبب انهدام الأخلاق في الأمم الغربية. كما ويؤكد كلامنا البحوث التي تجري في الغرب. «إن الاختلاط في التعليم قد يسبب انخفاض مستوى ذكاء الطلاب إضافة إلى الانحلال الأخلاقي وانتشار العلاقات الجنسية، والاغتصاب، والقلق النفسي، والخوف وغير ذلك» (عبد الكريم، ١٤٣٠: ٦١٢).

وأما بالنسبة إلى حرية النساء في الغرب التي أشار إليه قاسم أمين فلا بد لنا القول في بادئ الأمر إننا عندما ندرس واقع النساء الغربيات طوال التاريخ نجدهن في أسوأ حالة حيث كان ينظر إليهن كعبيدات للرجال لا يرثن ولا يملكن مالا ولم يكن لهن حق التصويت و... فكن محرومات من أقل حقوقهن في الحياة الشخصية والاجتماعية فنذكر على سبيل المثال عددا من الأقوال عن المرأة على لسان كبار مفكري الغرب:

(أ) سقراط: إن وجود المرأة منشأ انحطاط البشرية.

(ب) أرسطو: ليست المرأة إلا رجل ناقص، وخطأ الطبيعة، وحصيلة نقص في الخلقة.

(ج) روسو: الفيلسوف الشهير الفرنسي (القرن ١٨): خلقت المرأة لتكون خاضعة للرجل وتتحمل ظلمه.

(د) راسل: الفيلسوف الشهير الإنجليزي (القرن ١٩): إن المرأة بوابة الجحيم وأم الفساد فيلزم عليها أن تكون خجلة من كونها امرأة.

هـ) نيتشه: الفيلسوف الكبير الألماني (القرن ١٩) الذي كان قاسم أمين مطلعاً على بعض أفكاره: لاتنس السياط عندما تحضر لدى المرأة.

و) سن توماس الإيطالي: وهو من أكبر الفلاسفة في القرون الوسطى: ليست المرأة إلا موجود ناقص خلق صدفة وهي تعتبر رجلاً ناقصاً. (اسلامو، ١٣٩١: ٨)

فكان هذا هو واقع المرأة في الغرب واستمر الوضع إلى آخريات القرن ١٩م وأوائل القرن العشرين. وعندما نقارن بين حقوق المرأة في الإسلام وفي الغرب نرى المرأة في الغرب متأخرة مسافة ١٤ قرن عن المرأة في الإسلام لأن كل ما يناديه الغرب من حقوق المرأة في القرن ٢٠ كان الإسلام يناديه في أفضل حالة وأكملها قبل ١٤ قرن.

وجدير بالذكر «أن في العصر الحاضر، حينما أعلن الغرب - ممثلاً في حضارته - حقوق الإنسان، ومنها حق المساواة، مبدأ وفكرة، نجده قد عجز عن تحقيق هذا المبدأ بين أفراد الناس في العالم الواقع، فالتمييز العنصري مازال قائماً بشكل واضح عن قبل البيض تجاه السود والملونين. وينبغي أن نعلم أن النساء في الغرب ملئن من المساواة بالرجل وهذه الحقيقة التي بين مجلة ماري مكير الباريسية» (اسلامو، ١٣٩١: ٢٧ و ٣٩).

وهناك إحصائيات في الغرب تدل على أن ولادة أولاد غير شرعية في الغرب تزداد يوماً فيوماً وهذا ما يخالف رأي قاسم أمين. (اسلامو، ١٣٩١: ٧٢) ومع هذه الفضيحة كيف يمكن أن تكون نساء أمريكا أحفظ للأعراض وأقوم أخلاقاً؟!

ولو تأملنا حال النساء وحياتهن في الغرب نرى حياتهن مليئة بالمشاكل، كما تشير إحصائية أمراض النساء في تفسير أسباب أمراض النساء والشيخوخة المبكرة لها: «إنها ناجمة عن تغييرات هرمونية تطرأ بسبب الضغوط غير الطبيعية التي تتعرض لها النساء للتفوق على الرجال... والأمراض والمصائب تحصل بسبب مخالفة المرأة للفطرة التي خلقها الله» (اسلامو، ١٣٩١: ٤٩). وهذه هي حال النساء في الحياة الغربية التي يدعو قاسم أمين إليها.

شروط اختلاط النساء بالرجال

وبما أن العلم والإحصاءات في الغرب أثبتت أن اختلاط الجنسين له مضار عديدة في مستوى التعليم والنفسية وغير ذلك فنبين أنه لو كان هذا الاختلاط مع شروط خاصة سيبعد من هذه المضرات وكل ذلك يتعلق برعاية الحجاب الحقيقي، ومن هذا المنطلق نذكر شروط الإسلام للاختلاط بين الجنسين، حتى تكون جواباً للمعاندين الذين يقولون لو كانت المخالطة مذمومة فكيف تعمل النساء المحجبات ويذهبن إلى الجامعات؟

يعارض الإسلام الاختلاط مطلقاً ولكنه لا يعارض مساهمة المرأة في الأوساط الاجتماعية مع التزامها بصفات الحياء والعفة والحجاب. كما نقرأ في القرآن الكريم عندما يصف سبحانه وتعالى بنات شعيب عليه السلام اللواتي كن يحضرن في المجتمع ويمارسن حياتهن ويعملن ولكن بحياء: ﴿جَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ﴾ (القصص/٢٥). وهذه الآية تصف كيفية حضور المرأة في المجتمع وتعاملها مع الرجال وفي حديث للرسول الأكرم ﷺ يبين لنا الاختلاط المحرم الذي يؤدي إلى الفساد. «فإن الرجل والمرأة إذا خلّيا في بيت كان ثالثهما الشيطان» (حراملي، ١٤٠٩: ١٥٤).

ويتبين في الآيات والروايات كيفية وشروط حضور المرأة المسلمة في المجتمع لكن قاسم أمين يتكلم عن الاختلاط المنفتح ويستند إلى الحياة الغربية، وبالطبع ليس الاختلاط في الغرب إسلامياً ولم يراع أصول الإسلام حتى ولو كان يراعي العفة والأخلاق. وبيناً أن الحجاب هو وقاية من الأمراض النفسية والاجتماعية ومانع لتحريك الشهوة المحرمة، والاختلاط في الغرب يخلو من هذه الميزة.

إن أفضلية ابتعاد المرأة عن الرجل وإيجاد الحريم بينهما موضوع متفق عليه، وإن جميع الاستثناءات الإسلامية هي من باب رفع الحرج والضييق. كما قالت فاطمة الزهراء عليها السلام: «إن خير شيء للمرأة أن لاترى رجلاً ولا يراها رجلاً» (المجلسي، ١٤٠٣: ج ٤٣/٨٤). وهذه من الوصايا الأخلاقية وما يفضلها الإسلام وما لا نقاش فيه لأن الله سبحانه وتعالى ورّسّله أعلم بالإنسان وما هو الأفضل له فالإسلام يبين شروط الحضور في المجتمع لكي تخرج المرأة من البيت بمراعاة الآداب كي تتناول أمورها.

وما قالته فاطمة الزهراء عليها السلام ليس حكماً شرعياً كي تخضع المرأة له في حياتها العامة، بل هذه الفكرة العميقة تتحدث عن القيم الأخلاقية العليا وكما لها وتعالج مسألة الاختلاط من خلال تأثيراته السلبية التي تؤثر في أخلاقيات الرجل والمرأة. ويؤكد كلامنا تفسير البلاغين بأن هذا الحديث كان المبالغة في التعبير عن الفكرة في أعلى درجاتها. (فضل الله، ٢٠٠٤: ٥٦-٥٨)

وما قالته السيدة الزهراء عليها السلام في القرون الماضية، أدركه علم الاجتماع والفلسفة في زمننا الراهن، كما يقول أجوست كونت، مؤسس علم الاجتماع والفلسفة الوضعية: «القانون الطبيعي الذي يخص الجنس النسوي للحياة البيتية لم يتغير أبداً تغيراً خطيراً» (وجدي، ١٣٥٧: ٩٧٩).

وكما أوضحنا أنَّ قاسم أمين يتحمس للغرب وإنجازاتها، وعندما يريد أن يثبت أنَّ في الحجاب ليس خيراً، يستند إلى أوروبا وإنجازاته في العلم. ويقول: «هل يظن المصريون أن الأوروبيين الذين نُعجِبَ بآثارهم يمكن أن يغيب عنهم معرفة الوسائل المطلوبة لصيانة المرأة وحفظ عفتها! ولو يرى الأوروبيون في الحجاب خيراً لما تركوه» (أمين، ١٨٩٩م: ١١٠).

وفي هذا القول تأكيد لدعائنا وهو أن دعوته إلى تحرير المرأة ليست طريقاً للوصول إلى حد الشريعة الإسلامية للحجاب، بل هو يريد تركه بشكل كامل كأوروبيين والغربيين ويرى هذه الحال أفضل لصيانة المرأة وحفظها وتقدمها. لكنه لا يدري نتيجة وحصيلة هذا السفور ونحن نرى ويلات هذا السفور في الغرب كما أشرنا أثر هذا الكشف في المستوى العلمي، والصحة والأخلاق.

ولو قيل إن مكانة الغرب وما توصل إليه دليل على عدم وجود الضرر في السفور، فنجيب بأن كل عامل في العالم هو مؤثر مهما لم يكن مغلوباً لعامل آخر. فتقدم أوروبا في الصناعة هو أقوى عامل لغلبتهم ولكن علماء علم الاجتماع يتفقون على أن أوروبا تخلو من المدنية الأخلاقية. (جعفریان، ١٣٨٠، ج ١: ١٧٤) وهذا يعني أننا لا يمكن لنا أن نعد أوروبا متقدمة لأنها تخلو من القيم والمدنية الأخلاقية.

مغبة دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة

لم يؤد مشروع تحرير المرأة غير شيء واحد وهو سفور القلة المحجبة من ساكنات المدن. فقد كان الانتظار من هذه الدعوة ارتفاع مستوى الآداب، ورواج سوق الزواج، وتوافر أسباب السعادة في البيوتات، ولكن الذي حدث بالفعل هو تدهور مروج في الآداب العامة، وانتشار مفزع لمبدأ العزوبة وشيوع الطلاق كأمر عادي وهروب الشابات من دور أهلهن وقضاء الأيام والأسابيع مع بعض الشبان. و«انقلبت الحياة الانسانية الكريمة، وهي مستقر الصفات الملكية، وعوامل السمو الذي لا حد له، إلى مثل هذا الحضيض من الدنس والإسفاف والبهيمية» (وجدي، ١٣٥٧: ٩٨٢).

كما أشار أجوست كونت: أن التحرير الذي يطلب باسمهن هو تسجيل الشقاء عليهن تسجيلاً قانونياً إن لم أقل تسجيل العبودية؛ لأن نسبة مجموع قوى الرجل إلى مجموع قوى المرأة كنسبة ثلاثين إلى اثنين. (وجدي، ١٩٧١: ج ٣/٢٣٨) لأن عمل المرأة التي تقوم بأعمال خشنة وثقيلة وهي من أعمال الرجال، يخالف العقل وطبيعة المرأة الكونية وهذا كتسجيل العبودية لها.

ويقول الدكتور دوفارينيني (dufareini): إن مجموع العضلي عند المرأة أقل حجماً وأضعف منه عند الرجل بقدر الثلث وحركاتها أقل سرعة وأقل ضبطاً. وأما الحواس الخمس فقد أثبت العالمان نيكولس (nikolas) وبيلييه (bilieh) أنها أضعف عند المرأة منها عند الرجل. وقد برهن الأستاذ لومبروزو (lomberzo) بأن «هذا من حسن حظ النوع الإنساني فإن المرأة المعرضة لكثير من الآلام كالحمل والوضع وغيرها ولو كانت حساسة كالرجل لما استطاعت تحمل ذلك كله. وخلافاً لذلك نجد مراكز الإحساس والتهيج عند المرأة أحسن تركيباً منها عند الرجل وهذا يناسب مع وظيفتها كالزوجة والأم حتى تكون مصدراً للحنانة والمحبة» (حرب، ٢٠١٢م: ١٢١-١٢٣).

وفي الحقيقة أن المرأة التي تتناول أمور الرجال كي يصير مثلهم، تبتعد عن وظائفها وتضمحل طاقاتها لأن وجودها ليست كالرجال وتبعد كل البعد عن مواهبها الإلهية وهي في النهاية مع جهد كثير ستعمل كالرجال وستتناول الأمور الصعبة ولن تصل إلى أية أفضلية من الرجال إلا وأن تصبح شبيهة بهم ولو تبذل قصارى جهودها في مسير مواهبها وطاقاتها. وفي الحقيقة أن المرأة التي تبذل جهدها كي تتشبه بالرجال تكون حالها كالغراب الذي حاول أن يقلد مشية الطاووس فاخبط في سيره ونسي مشيته الأصلية.

وهؤلاء الذين يريدون تحرير المرأة ويقصدون عمل المرأة كالرجل يبعدون النساء من لطافتهم ومرونتهم ويريدون أن يعلموهن حتى يكن كالرجال وهي تعمل مثل الرجل. وبهذه الفكرة هي تنسى وظيفتها ونفسها. (شاهرودي، ١٣٤٣: ٦٥)

وفي الحقيقة أن هؤلاء الذين ينادون باسم الحرية كي تعمل النساء كالرجال فهم يدعون إلى ما يخالف طبيعة المرأة ووجودها بينما نعتقد أن كل عمل يخالف حقيقتها يؤدي إلى فشل.

النتائج

١. ينادي قاسم أمين في كتابه «تحرير المرأة» بالدفاع عن حقوق المرأة ويطلب المساواة بين المرأة والرجل ويؤكد على ضرورة تعليمها ويطلب تطبيق حجابها مع ما جاء في الشريعة الإسلامية، ويدعي بأنه يدافع عن الحجاب الشرعي ولكنه أضل الأذهان باسم الدين ودعا إلى الحياة الغربية والمخالطة بين الرجال والنساء وابتعد كثيراً عن الإسلام والشرائع الإسلامية.

٢. استند قاسم أمين لاثبات مدعياته إلى أمثلة غربية وغير دينية كما هو استند إلى مشاهداته الشخصية في الغرب دون رجوع إلى كلام علمي وإحصاءات رسمية، لكنه ثبت وبعد المراجعة إلى الإحصاءات العلمية أن ما يقوله في فوائد اختلاط النساء بالرجال ليس إلا قول تافه.
٣. يدعي قاسم أمين أنه ليس نص صريح في القرآن للحجاب بينما هناك آيات محكمات تدل على ضرورة الحجاب ووجوبه.
٤. يويد الحجابَ الفطرة الإنسانية والفلاسفة وعلماء علم الاجتماع.
٥. إن الحجاب وقاية للمرأة وجاذبتها أمام غير المحارم.
٦. ليس الحجاب سبب تخلف المرأة ولا يحول دون تقدمها، بل الواقع يشهد بذلك.
٧. الحجاب فرض على كل المسلمين وفي كل الأزمنة؛ وليس المعنى الحقيقي للحجاب ستر الجسد فحسب، بل له أبعاد مختلفة حتى يكون الحجاب بشكل كامل كمنع الزينة، عدم الخضوع بالقول والأعمال، ووضع حد للاختلاط، والابتعاد عن خائنة الأعين بغض النظر.
٨. ليست المرأة المسلمة سجيناً داخل البيت، والإسلام يسمح للنساء أن يحضرن في المجتمع ويرتبطن بالرجال ولكن مع مراعاة شروط خاصة: كراعية الحجاب بشكل تام ويجب أن تكون أعمالها مع العفة والحياء.
٩. ليس أي نقاش في أرجحية ابتعاد النساء عن الرجال، لكن الإسلام يسمح لهن أن يحضرن في المجتمع ويساهمن في الأعمال الاجتماعية والثقافية والعلمية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. ابن منظور، محمد بن مكرم (١٤١٤هـ). لسان العرب. تحقيق جمال الدين ميردامادي، ج ٤ و ٥، ط ٣، بيروت: دار الفكر؛ دار صادر.
٢. أبو محمدان، سمير (١٩٩٣م). قاسم أمين جدلية العلاقة بين المرأة والنهضة. بيروت: دار الكتاب العالمي.
٣. أسد، اسراء (١٤٣٢هـ). المرأة في القرآن الكريم. المعاونة الثقافية للمجتمع العالمي لأهل البيت عليه السلام.
٤. اسلاملو، نعيمه (١٣٩١ش). زن، ستم تاريخي ستم برابري. ط ٤، طهران: انتشارات تلاوت آرامش.
٥. أمين، قاسم (١٨٩٤م). المصريون. الأردن: الهلال.
٦. _____ (١٨٩٩م). تحرير المرأة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
٧. باقري بيدهني، ناصر (١٣٨٢ش). بانوي نمونه جلوه هايي از حيات بانوي مجتهد امين اصفهاني. ط ٤، قم: بوستان كتاب.
٨. پاينده، ابوالقاسم (١٣٨٢ش). نهج الفصاحة. ط ٤، طهران: دنياي دانش.
٩. جعفریان، رسول (١٣٨٠ش). رسائل حجابيه. ج ١، قم: دليل ما.
١٠. _____ (١٣٨٠ش). «مسأله حجاب وتأثير اندیشه هاي قاسم أمين مصري در ايران». آينه پژوهش، العدد ٧٠، صص ٦٩-٧٥.
١١. حرب، طلعت (٢٠١٢م). تربية المرأة والحجاب. تقديم أمينة البنداري، الاسكندرية: مكتبة الإسكندرية.
١٢. الحر العاملي، محمد بن الحسن (١٤٠٩هـ). وسائل الشيعه. تصحيح مؤسسة آل البيت عليه السلام، ج ١٢، قم: مؤسسة آل البيت عليه السلام.
١٣. دورانت، ويل (١٣٨٩ش). لذات فلسفه. ترجمة عباس زرياب خوئي، ط ٢٢، طهران: شركت انتشارات علمي وفرهنگي.
١٤. الزركلي، خيرالدين (١٩٨٩م). الأعلام. ج ٥، ط ٨، بيروت: دار العلم للملايين.
١٥. شاهرودي، أحمد (١٣٤٦ش). مدينة الإسلام روح التمدن. نجف: مطبعة علوية.
١٦. الشيخ، غريد (١٩٩٤م). قاسم أمين بين الأدب والقضية. بيروت: دار الكتب العلمية.

١٧. الطهراني، آقا بزرگ (١٤٠٣هـ). الذريعة إلى تصانيف الشيعة. ج ١١، ط ٢، بيروت: دار الأضواء.
١٨. عباسي، حسين (١٣٩١ش). «درآمدی بر مسأله حقوق زنان در جهان عرب». مجلة حوزة، السنة ٢٩، العدد ١٦٣-١٦٤، صص ٢٤٩-٣١٢.
١٩. عبد الكريم، فؤاد بن عبد الكريم (٢٠٠٩م). قضايا المرأة في مؤتمرات دولية. رياض: [دون نا].
٢٠. علويقي، علي اكبر (١٣٥٧ش). زن در آئينه تاريخ.
٢١. عمارة، محمد (٢٠٠٦م). الأعمال الكاملة لقاسم أمين. ط ٢، بيروت: دار الشروق.
٢٢. الفاخوري، حنا (١٣٨٧ش). تأريخ الأدب العربي. ط ٥، طهران: توس.
٢٣. فتحی دهکردی، صادق؛ محمدی، مهدي (١٤٣٢هـ). قناع الحلاج في مسرحية مأساة الحلاج. مجلة اللغة العربية وآدابها، فرديس فارابي، السنة ٧، العدد ١٢، صص ٦١-٧٨.
٢٤. فضل الله، محمدحسين (٢٠٠٤م). تأملات إسلامية حول المرأة. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي.
٢٥. فهمي، ماهر حسن (دون تا). قاسم أمين. القاهرة: مؤسسة المصرية العامة.
٢٦. كاشاني، ملا فتح الله (١٤٢٣هـ). زبدة التفاسير. ج ٥، تحقيق بنياد معارف إسلامي، قم: بنياد معارف إسلامي.
٢٧. كريمي، حميد (١٣٨٢ش). حقوق زن. طهران: كانون انديشه جوان.
٢٨. المجلسي، محمدباقر (١٤٠٣هـ). بحار الأنوار. ج ٧١ و ٧٤، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
٢٩. مصباح يزدي، محمدتقي (١٣٨٢ش). پرسشها وپاسخها. ج ٥، قم: مؤسسة إمام خميني.
٣٠. مطهري، مرتضی (٢٠١١م). حجاب المرأة المسلمة في القرآن والسنة. ترجمة جعفر صادق خليلي، مراجعة مختار الأسدي، بيروت: دار الكتب العراقية.
٣١. المقتطف (١٣٣٨هـ). «قاسم أمين وباحثة البادية ٩». المقتطف، العدد ٣.
٣٢. منتسكيو، شارل لوئي (١٣٩١ش). روح القوانين. ج ١، ترجمة علي اكبر مهدي، ط ١١، طهران: انتشارات امير كبير.
٣٣. وجدي، محمد فريد (١٣٣٧ش). المرأة المسلمة. تبريز: كتابفروشي بني هاشم.
٣٤. _____ (١٣٥٧هـ). «هل أخطأ قاسم أمين في دعوته؟». الهلال، السنة ٤٦، الجزء ٩.
٣٥. _____ (١٩٧١م). دائرة معارف القرن العشرين. ج ٣، بيروت: [دون نا].
٣٦. www.fazellankarani.com/arabic/news/6462 ١٣٩٣/١/٢٨

بنية السرد الروائي وتقنياته في «الرسالة البغدادية»

فراهرز ميرزائي^١، مريم رحمتي تركاشوند^٢

١. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرّس، طهران

٢. أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها رازي، كرمانشاه

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٦/٢١ : تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

المُلخَص

الرسالة البغدادية (حكاية أبي القاسم البغدادي) بوصفها نموذجا تراثيا من السرديات التراثية العربية، لها أهمية كبرى في العالم العربي، يروي المؤلف - الأديب واسع الاطلاع على الأدب العربي - بلغة ساخرة وبأسلوب السرد التاريخي القديم وبطبيعة الحال بأسلوب ساخر، قصة أبي القاسم البغدادي الذي هو شخصية خيالية نعتة المؤلف بكل المتناقضات، إنها صورة واقعية تصور أحوال البغداديين، وتظهر الواقع الاجتماعي الطبقي وتعبّر عن قيم المجتمع العباسي وعادات الناس وأخلاقهم في القرن الرابع. أبدع المؤلف عالما متخيلا وابتكر تقنية عالية لإصلاح تلك القيم وإبلاغ رسالته الأخلاقية لكن بالاستعانة من فن الفكاهة والسخرية التي توجد في كل أركان عملية السرد، تجسدت من خلالها نظرة السارد إلى العالم، خاصة من شكل الحياة عموما وطريقة تفكير الناس. هذه الحكاية تسرد في شكل قصة تتخللها نماذج الشعر وقطع من النثر البليغ، يقتصر الحوار فيها على شخصية رئيسية، لها ساردان: سارد رئيسي هو نفس الكاتب لكن اختلق شخصية أبي المطهر الأزدي بدلا من نفسه، وسارد ضمني هو نفس بطل القصة الذي اختلقه السارد الأول لكي يعبر به عن افكاره وآرائه. من أهم ما تمتاز به الرسالة من تقنية فنية في مجال السرد هو ثنائيات المكان والزمان: ثنائية المكان المغلق والمفتوح وثنائية الزمان المحدد وغير المحدد. تتداخل أحداث الحكاية تداخلا سرديا، إنها في البداية تأتي متتالية لكن في النهاية تصبح متشظية بسبب سكر الشخصية الرئيسية فنكاد لا نجد رابطا بين الحكايات المسرودة.

الكلمات الرئيسية

السرد التراثي، تقنيات السرد الروائي، أبو حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية.

مقدمة

لعل «الرسالة البغدادية» المشهورة بـ«حكاية أبي القاسم البغدادى» من أغرب ما في التراث العربي من سرد روائي فأنها متن حكاياي مزيج من النثر والشعر مستعملا فيها كثرة وفيرة من الكلمات فارسية بأسلوب ساخر تنقد ما في المجتمع العباسي من خلق سيئ وعادات قبيحة نقدا لازعا مما جعل انظار الباحثين تلتفت اليها كوثيقة تاريخية قل نظيرها. كان «آدم متز»، المستشرق الألماني، أول من تنبه لهذه الرسالة، فقام بتحقيقها ونشرها في ألمانيا سنة ١٩٠٢، تحت عنوان (حكاية أبي القاسم البغدادى) ونسب تأليفها، خطأ، إلى أبي المطهر الأزدي (وهو في الحقيقة راوي الحكاية لا مؤلفها)، ثم أعاد عبود الشالجي تحقيقها وطبعها في لبنان سنة ١٩٨٠ فنسبها في ضوء القرائن القوية والدلائل المحكمة إلى أبي حيان التوحيدي. فقد أجمع الباحثون المهتمون بها على أنها من مصنفات ابي حيان التوحيدي، والكتاب يعد «الرواية الوحيدة في اللغة الكلاسيكية العربية» (آذرنوش، ١٣٨٦: ٥)، ربما انها « تحفة ادبية فريدة فذة في جميع أنحاء الأدب العربي» (آذرنوش، ١٣٨٥: ١٨٩). لأسلوبها اللغوي الفريد في خلق حكاية ذات بنية سردية ملهواة لينشر من خلالها الفضاء الثقافي والأدبي في القرن الرابع الهجري. إذن لم يحتو الأدب العربي القديم على مثل هذا الجنس الأدبي وهذه الرواية هي ابن حضارة العصر العباسي وثقافته وأدبه.

يسعى هذا البحث إلى تحليل حكاية ابي القاسم البغدادى تحليلًا سرديًا، يعالج أركان عملية السرد من راو وشخصيات وأحداث سردية ومكان الحدث وزمانه، ليبين القيمة الفنية والجمالية لهذه الرواية معتمدا على ادوات منهجية حديثة حسب النظرة البنائية. هذا ما لم يعن بها النقاد عناية الا ما شذ ونذر، لمكانتها الفريدة في المتن الحكائي العباسي رغم تشابهها وتأثرها بالكثيرين بفن المقامة، خاصة مقامات بدیع الزمان الهمداني.

التحليل السردى

السرد فعل لاحدود له (يقطين، ١٩٩٧: ١٩) وكما صرح بارت، هو «حاضر في الاسطورة وفي الحكاية الخرافية.. في الاقصوة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والمهابة والبانطوميم واللوحه المرسومة... فإنه بإشكاله اللانهاية تقريبا حاضر في كل الازمنة والامكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع التاريخ البشرية ذاتها ولايوجد شعب بدون سرد» (بارت، ١٩٩٢: ٩) وهو خطاب يقوم به «سارد»، أو «الراوي»، ليس هو الكاتب بالضرورة، ليرسله الى القارئ، أو

«الطريقة التي تروى بها القصة أو الخرافة فعلياً» (ستار، ٢٠٠٣: ٦٤). ويشمل على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية والخيالية التي تحيط به. (زيتوني، ٢٠٠٢: ١٠٥) ينطلق السرد من نقطة الوعي بالتاريخ، رغم ولوغه داخل مسارب الخيال فليس ثمة خيال محض ينهض بالسرد من غير أن يأبه بالتاريخ. (رحيم، ٢٠٠٩: ٢)

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالسرد والسرديات لما له من أهمية كبيرة في دراسة النص الإبداعي قديمه وحديثه. فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص ليقدم بها الحديث إلى المتلقي؛ فكان السرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي. والتحليل السردى حسب المنهج البنائي يقوم على اللغة أو الاداء اللغوي للسرد ووضعية السرد والرواي والافعال السردية أي الاحداث والشخصيات والزمكانية. (راجع: بارت، ١٩٩٢: ٩-٣٦)

ضرورة البحث ومنهجه

يلزم على الباحث الملتزم أن يسعى إلى إحياء ما في التراث الإسلامي من أدب أصيل برؤية حديثة وأن يكشف عن قيمة هذا التراث الخالد خاصة في القرن الرابع الهجري الذي يعد «أول عصر في اللغة العربية أراد فيه الكتاب أن يستبدوا بمعاني الشعراء وألفاظهم وتعابيرهم وأن يروّضوا القلم الطليق على التحليق في جميع الأجواء» (مبارك، ١٣٥٢: ٣٢). لاشك أن «حكاية ابي القاسم البغدادى» لصاحبها أبي حيان التوحيدي من تلك الآثار الفريدة التي تعدُّ وثيقةً تبرز المظاهر الحضارية في العصر العباسي من أدوات الترف والرقي، ولكن قلة العناية بدراسة بناؤها الروائي دفعتنا الى هذه الدراسة للكشف عن بنيتها السردية حسب المنهج البنيوي.

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي، متخذاً منهجية الدرس البنيوي الشكلائي مسباراً يكشف عن القيمة البنائية والهيكليّة للحكاية، من خلال فحص مكونات البنية السردية للقصة، وأنماط الشخصيات فيها، وبنية الزمن والمكان، وصيغ السرد، ووظائف السارد.

الدراسات السابقة

هناك دراسات عديدة، في العالم العربي، حول ابي حيان التوحيدي قد حظيت بقراءة واعية ونقاش علمي دقيق من لدن أساتذة فضلاء ومشايخ التخصص. اختصت مجلة فصول النقدية العديدين الثالث والرابع من المجلد الرابع عشر بالتوحيدي بوصفه مفكراً موسوعياً. فنشر مجموعة من المقالات القيمة حول حياته ومؤلفاته المخطوطة والمطبوعة وتجربة الكتابة عنده واغترابه وعلمه وأدبه بين المرحلة الكلامية والمرحلة الفلسفية... ولكنها لم تعن بالرسالة

البغدادية عناية تذكر. ثم مقال لمصطفى جواد بعنوان «حكاية أبي القاسم البغدادي هل هي لأبي حيان التوحيدي؟» نشره في مجلة الاستاذ، مقدّمًا فيه أدلة مقنعة لاثبات صحة نسبة حكاية أبي القاسم البغدادي إلى أبي حيان التوحيدي مصرحاً أن أبامطهر الأزدي الذي جاء اسمه في مقدمة الرسالة ليس إلا راويًا للحكاية من صنع خيال الكاتب. (جواد، ١٣٨٣: ٣٠٠-٣١٠) ومقالة أخرى عنوانها «مجتمع بغداد من خلال حكاية أبي القاسم البغدادي» كتبها ذنون طه الذي مال إلى الأخذ برأي مصطفى جواد حول مؤلف الكتاب وقال «إن الأسباب التي دفعت بأحيان التوحيدي إلى نسبة هذه الحكاية إلى مؤلف وهمي لا تعود فقط إلى تصرفه المخالف للأمانة، المبين لصدق الحكاية، الأمر الذي عيب به أبوحيان في أكثر كتبه وأخباره وحمل النقد على اتهامه بالوضع والتزوير والشك فيما يتحدث به ولكن الدافع الذي جعله يخفي اسمه وينسب الحكاية إلى شخصية وهمية لا وجود لها، يعود إلى محتوى الحكاية نفسها وما جاء فيها من ألفاظ وأشعار تجعل من الصعب على الإنسان - مهما بلغ من الخلاعة والمجون - أن يضع اسمه عليها وأن تحسب بالتالي في قائمة مؤلفاته. هذا المقال يكون تحليلًا ونقدًا لأسلوب المؤلف وحكايته هذه. (ذنون طه، ١٣٥٣: ١٤-٢٥) وأخرى للوئي كريم عطية المنشورة في مجلة آداب ذي قار والمعنونة بـ «الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي دراسة نقدية» يستنتج من بحثه أن لغة الرسالة البغدادية «مالت نحو ما يسمى بـ (اللغة الثالثة)، وهي المتفاصحة التي تمزج بين اللغة الفصيحة واللغة العامية» (عطية، ٢٠١٠) ومقالة أخرى لعمّر الدقاق المعنونة بـ «الأداء الفني في نثر أبي حيان التوحيدي» المنشورة في مجلة التراث الأدبي فعدد الخصائص اللغوية لنثر أبي حيان ويقارن بينها وبين نثر الجاحظ. وقد اهتم محمد الخوجة في كتابه «تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي فاهتم بدراسة المكان في حكاية أبي القاسم البغدادي كإحدى الوجوه البارزة للسرد في هذا العهد.

وأما في إيران فمقالة طبعت في دائرة المعارف الإسلامية الكبرى، المجلد الخامس، عنوانه «أبوحيان التوحيدي» ألّفه ذكاوتي قراكلو، بحث فيه عن حياته ومقدرته العلمية وأساتذته وهجوه الوزراء وتشاؤمه، فاهتم المؤلف فيها بمصنّفات أبي حيان ومواصفاتها وقد اعتبر حكاية أبي القاسم البغدادي من مؤلفات هذا الأديب الحاذق (ذكاوتي قراكلو، د.ت: ٤١٠-٤١٦) لأستاذ آذرنوش مقال باللغة الفارسية في دائرة المعارف الإسلامية الكبرى - المجلد السادس - واهتم فيه بمضمون هذه الحكاية ولغتها واختلاط الشعر والنثر فيها وخاصة انه جاء بالآلفاظ الفارسية المذكورة في الرسالة وحللها تحليلًا وقسمها ثلاثة أقسام: الأول هو الكلمات الفارسية

المستعملة في العصر الجاهلي والقرآني، الثاني الكلمات المستعملة في العصر العباسي والثالث هو الكلمات الفارسية نادرة الاستعمال التي استعملها المؤلف لأول مرة في اللغة العربية. (أذرنوش، د.ت: ج ١/٦-٩) وطبع له مقال آخر بالفارسية في مجلة «نشر دانش» عنوانه «المسرحية في فصل واحد» بحث فيه حول المؤلف وحياته وافكاره والفضاء الروائي. (أذرنوش، ١٣٧٣: ٢٢-٣٠) لعل هذه المقالة القيمة هي الوحيدة التي اهتمت اهتماما بالغا بالفضاء الروائي لحكاية أبي القاسم البغدادى. فبعد هذا البحوث المشار إليها لا نجد مقالاً يهتم بأبي حيان التوحيدي خاصة والأدب الروائي العباسي عامة، فمثلا كتب ميرزائي مقالا معنوناً بـ«ابن دريد الازدى واسهاماته الحضارية» فأشار فيه إلى تأثر أبي حيان التوحيدي به في كتابه «البصائر والذخائر» (ميرزائي وسليمي، ١٤٣١: ١٦١). ثم هناك مقال آخر حول الهجاء الكاريكاتيري في العصر العباسي دون الإشارة إلى الرسالة البغدادية لأبي حيان من قريب أو بعيد رغم أننا يمكننا أن نعتبرها أثراً كاريكاتيرياً فنياً في هذا العصر. (راجع: جمشيدى وزملاؤها، ١٤٣٢: ٥-٢٥) لكن حول السرد في هذه الحكاية لم نجد بحثاً يذكر وقضية السرد عند التوحيدي لم تستأثر بالعناية الواسعة التي تستحقها. هذا المقال يتابع البحث في دراسة سردانية الحكاية على ضوء المنهج البنوي.

أبو حيان التوحيدي

علي بن محمد بن العباس ابوحيان التوحيدي، شيرازي الأصل وقيل نيسابوري ووجدت بعض الفضلاء يقول له الواسطي، صوفي السميت والهيئة وكان يتأله والناس على ثقة من دينه، قدم بغداد فأقام بها مدة ومضى إلى الري وصحب صاحب ابالقاسم اسماعيل بن عباد وقبله أباالفضل بن العميد فلم يحكماهما وعمل في مثالبهما كتابا، وكان متفننا في جميع العلوم من النحو واللغة والشعر والأدب والفقه والكلام على رأي المعتزلة وكان جاحظيا يسلك في تصانيفه مسلكه ويشتهي أن ينتظم في سلكه، فهو شيخ في الصوفية وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ومحقق الكلام ومتكلم المحققين وإمام البلغاء، سخيף اللسان قليل الرضا عند الإساءة إليه والاحسان، الذم شأنه والثلب دكانه وهو مع ذلك فرد الدنيا الذي لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم في كل فن حفظه، واسع الدراية والرواية وكان مع ذلك محدودا يتشكى صرف زمانه ويبيكي في تصانيفه على حرمانه ولم أر أحدا من أهل العلم ذكره في كتاب ولا دمجته في ضمن خطاب وهذا من العجب العجائب، له تصانيف كثيرة منها كتاب الصداقة والصديق، الامتاع والمؤانسة، الاشارات الالهية، تقريظ الجاحظ، ذم الوزيرين،

الرسالة البغدادية و... (ياقوت، ١٤٠٠: ج ١/٥-٨) إنه كان موسوعة الناس والكتاب في عصره، إذا كنا نرغب أن نجد من قد حصل على نطاق واسع من كافة العلوم في القرن الرابع لن نجد أحداً إلا أباحيان. (مراديان، ١٣٥٢: ٥٠) وبوصفه مفكراً موسوعياً، مفكراً جريئاً طموحاً فاق أعلام عصره في الأدب والنقد واللغة، وعلم الكلام والنحو والفلسفة، والحديث والفقه، وبرع في تصوير الشخصيات وإبراز العيوب الخلقية والاجتماعية إلى جانب إيمانه بالنزعة الإنسانية في الأدب، هذه النزعة التي نجد جذورها لدى الجاحظ. (بشير، ١٩٩٦: ١٤٧) وفي الجملة هو أعلى نموذج للأديب في القرن الرابع. (آذرنوش، ١٣٧٣: ٢٥) والمستشرق آدم متز يعتبره أكبر كاتب في اللغة العربية. (متز، ١٣٦٢: ٣٣٤) وشوقي ضيف يعتبره أعظم أديب شهدته العراق من القرن الرابع حتى القرن الثالث عشر للهجرة. (ضيف، ١٩٧٥: ٤٦١)

المضمون السردى للرسالة البغدادية

إن هذا الانتاج السردى التراثى هو نموذج بارز من النتاج السردى العباسى، اشتمل على حكاية مقدّرة على أحوال يوم واحد تُسرد في صورة وصفية أدبية، قصرها ابوحيان على الحديث عن بغداد كما قال: «إنّ هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر فتتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات لأهل بلده مستفصحة ومستفضحة فاثبتتها خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة اخلاق البغداديين، على تباين طبقاتهم وكالأنموذج المأخوذ عن عاداتهم» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٢). هذا الرجل البغدادى هو ابو القاسم - بطل القصة - الذي دخل إلى دار في أصبهان وقت الضحى ف قضى فيها نهاره وليله وغادرها في صباح اليوم التالى. وحكايته ليست إلا فنونا من القول أراد بها وصف حياة البغداديين المادية والاجتماعية ووصف المجون وتصوير الماجنين من أهل بغداد وأصبهان، إنّها مجلس واحد يطرد فيه القول من فن إلى فن في دعابة وظرف. ومازال هذا المنجز الحكائى العربى يعتمد رسم صورة دقيقة عن حياة المجتمع وأفكاره، يصوّر تأنق البغداديين في لباسهم ومساكنهم وعطورهم وموائدهم وفي مجالس شربهم وغنائهم ويتحدث عن دجلة المشحونة بالمرابك والزوارق، المحفوفة بالقصور والجواسق، ويرسم الفواكه التى يطعمونها والرياحين التى يستعملونها. لم تمر أحداث الحكاية في حلم أو رؤية إنما في الواقع، وكلها مملوءة من الفكاهة الساخرة الفاجرة التى استخدمها المؤلف في فضح المسكوت عنه، ونقد الواقع الاجتماعى والتحول الحضارى في القرن الرابع الهجرى.

بنية السرد الروائي في الرسالة البغدادية

إن بنية أيّ رواية تتكون من مجموع العناصر التي تنظم المحتوى السردى، إذن أصبح معتاداً أن نحلل بنية كل نص سردي بتقسيمه إلى زمان ومكان وشخصيات وأحداث وسارد، ظهرت كل هذه البنى السردية في الرسالة المذكورة وهذا البحث يطمح إلى كشف أسرارها والوقوف عليها حتى يسبر جوانب معتمة من الحكاية.

الراوي

يحتل الراوي مكانةً خاصةً ومميزةً في كل عمل سردي إذ لا تتصور قصة دون الراوي، «يعرف الراوي على أنّه الشخص الذي يصنع القصة وهو كما تُعرفه الباحثة سيزا قاسم أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، ويمثل الراوي صوتاً خفياً لا يمكنه التجسّد إلا من خلال ملفوظه الى جانب كونه الواسطة بين مادة القصة ومتلقيها» (العامري، ١٤٣٢: ١١٧). وهو وسيلة أو أداة فنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه أو لبيثّ القصة التي تروى إذ يختبئ الكاتب خلف الراوي. (العبد، ١٩٩٩: ٨٩)

في هذه الرسالة يمكننا أن نميز أكثر من راوٍ يقعون في مستويات الرواية المختلفة، هناك الراوي الخارجي الذي بدأ يسرد الحكاية باستخدام أسلوب الكلام المباشر وهو صاحب جملة: «قال الشيخ الأديب أبوالمطهر محمد بن أحمد الأزدي، رحمة الله عليه: بعد حمد الله تعالى، والثناء عليه بما هو أهله، والصلاة على سيدنا محمد النبي وآله والسلام. أما الذي اختاره من الأدب، فالخطاب البدوي، والشعر القديم العربي، ثم الشوارد التي اخترعتها خواطر المتأخّرين من أعلام الأدباء، والنوادر التي اخترعتها قرائح المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذي أحصله من أدب غيري وأقتنيه، وأتخلّى به وأدعيه وأرويه، من ملح ما تنفّسوا به، وتنافسوا فيه، ويصدق شاهدي عليه، أشعار لنفسي دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضّرتها» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٢). إن المؤلف لم يصرّح باسمه وإنّما كتّى عن اسمه وأبو المطهر الأزدي رمز وقناع تبناه المؤلف ليعبّر به عن أغراضه وشخصية مخلوقة تقمصها للاختباء وراءها حتى تتحمل مسؤوليته، هذا الراوي هو الراوي الأول والعليم عارفاً بكل ما احتوته الحكاية وشاهداً

١. هذا النوع هو أشهر الأساليب السردية الخاصة باستحضار الأحاديث وأكثرها استخداماً في

الروايات الحديثة وفي القصص القديمة أيضاً. (الكردى، ٢٠٠٦: ١٩٧)

على الأحداث يحكي ما وقع، وسيطر كلياً على نص السرد وغايته حتى يقول: «إنّ هذه حكاية عن رجل بغدادى، ... فأثبتها خاطري، لتكون كالتذكرة في معرفة اخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالأنموذج المأخوذ عن عاداتهم...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٣).

هذا السارد العليم هو خالق بطل القصة وهو الصوت الهام في هذا الخطاب السردى، يصف البطل الحكائي للمتلقي جلياً باستخدام الضمير الغائب^١ ويسلطته المطلقة: «كان هذا الرجل المجلي يعرف بأبي القاسم احمد بن علي التميمي البغدادي، شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وله عينان كأنّه ينظر بهما من زجاج أخضر... ادبياً عجيباً رصافاً قصافاً مداحاً قداحاً ظريفاً سخيلاً نبيلها سفيهاً قريباً بعيداً وقوراً حديداً مصادقاً مماذقاً مسامراً مقامراً لوطياً شكاراً طنازاً همازاً غمازاً...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٦-٥٣). إذن نلاحظ بجلاء أنّ الراوي مثل شخصية غريبة عن النص فظل خارج الحدث مستتراً بضمير الغائب، اختفى وراء النص ليقوم بمهمة السرد من دون المشاركة في الحدث وهو شخص أبي حيان التوحيدي؛ إنه راوٍ مهتم بالأدب وفنونه وبذلك من الطبيعي أن يبرز في روايته السجع والجناس وكذلك القدرة على قرض الشعر ولعل عدد الأبيات التي وردت في الرسالة تؤكد هذا الجانب من هوية الراوي، إذ تبلغ سبعين بالمئة.

وفي هذا النشاط السردى، هناك أبو القاسم البغدادي - الشخصية الرئيسية - يدفع بالراوي الحقيقي بعيداً عن ساحة السرد، يأخذ على عاتقه دور الراوي وهو السارد المتضمن (الضمني) في الرسالة، يقدم الأحداث والمواقف ويقوم بمهمتي رواية الحدث من جهة والبطولة من جهة أخرى. إنه استخدم ضمير المتكلم لسرد الأحداث التي وقعت له أو الأحداث التي شاهدها بوصفه راوياً، كما يقول عند وصفه محال بغداد وإصفهان وتفضيله بغداد عليها: «فأتكلم أولاً في الأسماء، إلى أن نصير إلى حقائق المعاني. فنتكلم فيها، فأبتدئ من بغداد وإصفهان، بأسماء سوادها وضياعها ثم بأسماء محالها وبقاعها، هل تسمع في سواد أصبهان ما يشبه البردان والراذان والنهروان و... إنما أسمع في محال أصبهان وركان أي الذياب، كوي كوران أي درب العمي و...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٩٧-١٠٧). وفي موضع آخر عند ذكر العطور أو الفواكه أو الموائد البغدادية يستعين بأننا السارد حتى يصرّح بأنه رأى بالعين كل هذه المشاهد المسرودة:

١. ضمير الغائب هو سيد الضمائر السردية وأكثرها شيوعاً بل وأيسرها تلقياً من قبل القراء.

«لا أرى - والله - في عطركم، مثلثة برمكية، سكرية وجوهرية وعمارية ولا ذريرة الورد ولا الغالية العنبرية ولا الكافورية...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ١٣٨). أي العطور التي شاهدها بعيني واستفدتها في بغداد لا أراها في أصبهان وهكذا يقول السارد الضمني للأصفهانيين أنه لا يرى في أسباب بيوتهم الأسباب التي رآها ببغداد: «ولا أرى في أسباب دوركم وأمتعتكم لمعارضكم وعوارضكم، خفافا طاقية ولا نعالا سنديّة، ولا مقاريض هيثمية، ولا أمشاطا طاهرية...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ١٤٨). وهكذا استخدم الراوي المتضمن - في سرده أحداث الحكاية - أسلوب أنا السارد واعتمد عليه حتى يضفي على العمل السردى مزية الصدق والدقة ويعلن لجماعة المروي عليهم وللقرءاء بأنه يتعرف تعرفا تاما على كل التفاصيل. هذا الراوي المتضمن أعد للراوي الأول إمكانية حرية التعبير وبث الأفكار وأصبح وسيلة صالحة يتوارى من وراءها السارد الأول.

المروي عليه

يرتبط مفهوم الراوي بمفهوم المروي عليه فلا وجود لأحدهما دون الآخر، «إن العلاقة بين السارد والمسرود له، علاقة جدلية تقوم على أسس متعددة في مقدمتها مسألة التقابل، حيث يعتبر المسرود له - حسب السرديات الحديثة - المقابل المباشر للسارد، ولكن غالبا ما لا تظهر صورته إلا بشكل غير مباشر إذ يمكن للسارد أن يستخدم ألفاظا عديدة دالة على هذا المسرود له الغير مباشر - كأن يقول أيها القارئ مثلا - كما تقوم هذه العلاقة كذلك على أساس الثقة؛ إذ إن السارد مجبر على نقل القصة بتفاصيلها المختلفة إلى هذا المسرود له، من شخصيات وأحداث وخطابات» (وسواس، ٢٠١٢: ١١٢). بما أن مؤلف الحكاية عاش عيشة شعبية فقيرة وخالف الطبقة العامية، إذن فاختار جماعة المروي عليهم من بين هذه الطبقة وهذه الجماعة الخاصة بأبي القاسم البغدادى تفهمون لغته ووجودهم هو المحرك الأهم لهذه العملية السردية وتكاد هذه الشخصيات في كثير من الأحيان لا تظهرون في النص، إنهم صامتون غالبا ويبدو أنهم مقتنعون بصدق ما يقدم لهم بطل القصة من مواقف وأحداث.

إن الراوي لم يشر إلى المروي عليهم مباشرة بل يخصهم بكلمات مثل «أحد الحاضرين»، «يا سيدنا»، «هذا الآخر»، «جلد من القوم» أو «صاحب الدار»، أو يشير إليهم بتعابير من مثل «يقال» أو «يقولون» أو «يقول بعضهم»، كما ورد في النص ابتداء وروده في المجلس: «... وينظر إلى أحد الحاضرين، ثم يقبل على صاحب المجلس ويقول يا سيدنا من هذا؟ ما

اسمه؟ أمتعني الله بفقده، فيقول مثلاً: هذا رجل فاضل أديب، يعرف بأبي بشر، فيقول: عبس وتولى، لا إله إلا الله، ثقيل كنيته أبو الهواء، سمادي اسمه شمامة، مكدية اسمها ملكة و...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٥٦).

أو «ذا الآخر من هو؟ وما باله ساكت لا ينطق، أترام يفكر في الخلافة إلى من تصير، أليس سيدنا مهتم بسيف كسرى إلى من وقع، قد غرق زورقه في الداوودية، مسكين أبو العقلين...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٦٣).

مهما يكن من امر، فإن هذه الجماعة المروي عليهم التي لم يذكر الراوي أسماءهم صراحة، يتدخلون في العالم السردى بتساؤل أو بتعليق، حيث يتوقف استمرار السرد عليهم كما يشجعه بعض الحاضرين لسرد حكايات المغنيات والجواري:

«فيقال: يا أبا القاسم، لو تفضّلت ببعض تلك الحكايات، لكنت قد أتممت الأنس بأحاديثك. فيقول: مولاي، تحب المساخرة؟ تريد من تضحك عليه؟ لا يا سيدي، اطلب لنفسك غيري تضحك عليه.

فيقول ذاك: الله، الله، يا أبا القاسم، إن أنعمت شكرناك وكنت السيد الموقر، غير مأمور، وإن أبيت لم نطالبك بما يشاكل هذا، وكنت المعظم الموقر عندنا. فيقول: هذه زادمهر، جارية ابي علي بن جمهور...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٢٢٩-٢٧٢).

على كل حال، إن جماعة المروي عليهم في هذه الرسالة خاضعون تماماً أمام الراوي ويساعدونه في إقامة إطار السرد. هم جاهلون بأحداث الحكاية التي تروى إليهم ولا يتدخلون فيها وليست وظائفهم في السرد على قدر كبير من الأهمية، ويلعبون دور التوسط بين الراوي والقراء أو بين الكاتب والقراء.

الشخصية الحكائية

ينفرد موضوع (الشخصية الحكائية)، بأهمية خاصة في البحث السردى عن البنى السردية في القصة والرواية والمسرحية والحكاية ويكتسب هذه الأهمية من كونه أحد مكونات العمل الحكائي وأهمها، فهي العنصر الحيوي الذي ينهض بالأفعال التي تترايط وتتكامل في الحكى، فكانت (الشخصية) محط عناية الدارسين قديماً وحديثاً، عدا (أرسطو) الذي يرى التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة واستعادت الشخصية أهميتها على يد الكلاسيكيين الجدد في عصر النهضة وصار فيما بعد ينظر إلى العمل الدرامي والروائي في مدى قدرته على خلق الشخصيات. (ستار، ٢٠٠٣: ١٨٥)

إنَّ أبا القاسم هو الشخصية الرئيسة في الحكاية ويعد بطلها، ومحور أحداث الحكاية ترتكز على أقواله وسلوكه في المجلس، ويدلنا على ذلك المساحة النصية التي استغرقها الراوي في الحديث عن أبي القاسم أو بيان حركاته وتصرفاته وأثر الخمر في عقله. تبدأ الحكاية بوصف مجمل ومتناقض لبطله، إنه رجل جمع أدوات الإحتيال والنفاق، اتَّاه نراه يداري أهل المجلس وينافقهم فيلبس ثوب التقوى والصلاح حتى إذا رآهم على استعداد للهزل انقلب لاعبا عارفا بالخلاعة والمجون، يسترشد السارد في الرواية بالتوصيف الدقيق لشخصيته الذي هو رمز الناس في المجتمع البغدادي: « كان هذا الرجل المجلي، يعرف بأبي القاسم احمد بن علي التميمي البغدادي، شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبصان كأنهما تدوران على زئبق، عيارا، نعارا، زعاقا، شهاقا، طفيليا، بابليا، أدبيا، عجيبا، رصافا، قصافا... » (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٦-٥٢). والسارد بهذه الأوصاف، تقوم على خلق صورة ذهنية متناقضة ساخرة لدى المتلقي. هذا الجمع بين المتناقضات يتسق مع بنيتها، إذ يتوافق مع حال أبي القاسم الذي يبدو متناقضا اشد التناقض فهو يتحول من الزاهد المتقي الذي يتلو القرآن إلى ماجن ولعل ذلك يشير إلى رؤية وجودية عميقة تصدر عنها الرسالة. على كل حال، يجعل المؤلف من أبي القاسم حالة تمثل العصر ليوجه الكاتب سخريته اللاذعة إلى حالة التردّي التي وصل عليها المجتمع العباسي؛ فهو مجتمع متناقض في تصرفاته كتناقض تصرفات أبي القاسم إذ تجد الزاهد الورع والماجن، وتجد الشيخ المنقطع في عبادته والسكير، وهذه النقلة السردية من جانب الكاتب العباسي خير دليل على « أنَّ الأدب - وقد شاركته السينما حديثاً في هذه الخاصية التسجيلية - هو ضمان استمرار الإدراك المعرفي لمختلف مراحل الحياة التأريخية، وشهادة ميلاد المجتمع التي تسمح له بأن يندرج في منظومة التجربة الإنسانية العريضة » (فضل، ٢٠٠٩: ٥٢).

هذا هو الشخصية المركزية في تطور الأحداث في الحكاية، لكن لا تتم لحركته شروط التأثير من دون الشخصيات الأخرى داخل النص الحكائي، إذن فالراوي يوظف الشخصيات الثانوية التي تكاد تكون غير ذات أهمية وإنما وجودها في الحكاية إبراز لدور البطل وهي القوم الحاضرون وصاحب الدار الذين هم يخاطبون أبا القاسم ويسألون منه بعض الأسئلة ليكون استئلتهم تمهيدا لمواضيع يطرقها أبو القاسم وهم مساعدوه على الاستمرار في سرده واقع المجتمع العباسي في القرن الرابع إذ كانوا يطلبون منه سماع الحكايات. إنَّ ساردنا

الروائي لم يحدد عدد الحاضرين ولا أسمائهم، وحينما يتحدث عن شخصية ثانوية يبدأ حديثه بألفاظ كـ (فيقال أو فيقول بعضهم) وأبا القاسم نفسه يخاطب الشخصية بقوله: «يا سيدنا، وهذا الآخر، أيش هو؟ وذا الآخر من هو؟ (التوحيدي، ١٩٩٧: ٦٢) وأنت أيش عليك من الناس؟ (التوحيدي، ١٩٩٧: ٧٢) وعدد هذه الشخوص يكون أكثر من أحد عشر شخصا وكلهم وهميون والتوحيدي هو الذي ابتدع شخصيات الحكاية هذه.

إلى جانب هذه الشخصيات المبتدعة، هناك - في الرسالة البغدادية - شخصيات واقعية عديدة وهي شخصيات الحكايات المتعددة التي سردها أبو القاسم. انه يفصل أسماء الجوّاري وأماكن وجودهن في بغداد حين يروي أخبار مجونهم وهذا يدل على واقعية شخوص هذه الحكايات: «ترى خلوب، جارية أبي أيوب القطان إذ احتلفت واستهلّت ثم غنت... ثم ترى أبا عبيد الله المرزباني وقد سمع هذا الغناء فتمرّغ في التراب وهاج وازبد ونعر و... أو تشاهد طرب ابن صبر القاضي على غناء درة جارية أبي بكر الجراحي في درب الزعفراني... أو طرب قاضي القضاة ابن معروف على غناء عليّة... أو طرب أبي إسحاق الجرجاني على صوت درّة البصرية... أو طرب ابن الحجاج الشاعر على غناء فتوة القصريّة... أو طرب ابن نباتة الشاعر على صوت الخاطف... أو طرب ابن الأزرق الكلوزاني على غناء سندس جارية ابن يوسف... أو طرب أبي محمد البرداني على غناء علوة جارية ابن عليّة... أو طرب ابن المقيم الصوفي على غناء نهاية جارية السلمي... أو طرب ابن غيلان البزاز على ترجيعات ريحانة جارية ابن البريدي... أو... أذكر يوما وكنا بالعمر من أرض واسط ومعنا ابن الحجاج، ابوعبد الله، وابومحمد اليعقوبي، وابوالحسن بن سكرة وابوالحسن الجرجاني. (التوحيدي، ١٩٩٧: ٢٤٥-٢٦٨) وهؤلاء كلهم شخصيات ومغنيات شهيرة في القرن الرابع تقف على مرجعية خاصة بأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ الخاص بالمجتمع العباسي.

الزمان

تقف موضوعة البحث في تقنية النظام الزمني في الأنواع السردية على جانب من الأهمية، فهي تكشف عن ذكاء القاص أو السارد في سرد الحكاية. «كانت دراسة البنية الزمنية للنص السردى تتمركز على مستويين: زمن الشيء المحكي، وزمن السرد ذاته، أي زمن المدلول وزمن الدال... أما الزمن الحكائي فهو زمن فالت من الزمام، زمن متخيل يقع في عهده

السارد في صحته أو دقته أو عدمها. أما زمن النص أو السرد فهو مجسّد لساني في النص مرصوف في كلمات وجمل وتراكيب لغوية تحمل مداليل معينة. وحيث ما أمكن فحص مستويات زمن النص الثلاثة من: الترتيب والاستمرار والتكرار أمكن أن نقف على البنية الزمنية للقصة، والتي من دونها يقتل النص - على حد تعبير جينيت -» (ستار، ٢٠٠٣: ٢٠٦).

في حكايتنا هذه، قام ابومطهر الأزدي (الراوي) - وهو استخدم الأسلوب المباشر - بتحديد زمن الحكاية الواقعي: «فأقول: هذه حكاية مقدّرة على أحوال يوم واحد، من أوله إلى آخره، وليلة كذلك، وإنّما يمكن استيفائها واستغراقها في مثل هذه المدة» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٤). إذ بدأ الزمن الحكائي من دخول الشخصية في دار بعض الأكابر... (التوحيدي، ١٩٩٧: ٥٢) وانتهى هذا الزمن حتى صحا أبوالقاسم في الصباح وغادر المكان باتجاه الوطن وسمع بالغداة أول ما سمع صياحه: «أصبحنا وأصبح الملك لله، مرحبا بالنهار الجديد...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٣٩٠). ثم قام ولبس الطيلسان على هيأته الأولى وذهب. الزمن الذي استغرقه السارد الأول في سرد الأحداث هو زمن متخيّل ومحدد إذا ما قيس بزمن النص؛ لأن الزمن الذي استغرق لسرد هذه الرسالة هو أكثر من زمن الشيء المحكي (أي من يوم وليلة) إذ إن أبا القاسم البغدادى بوصفه راويا ضمينا سرد لنا حكايات عديدة؛ إذن زمن النص أو السرد ذاته، استغرق صفحات متعددة من فصول وفضول والحكاية طوّلت نصيا، والراوي نفسه هو الذي فصل بين الزمنين (زمن الحكاية الحقيقي وزمن السرد في النص) حيث قال: «فمن نشط لسماعها، ولم يعدّ تطويل فصولها وفضولها كلفة على قلبه، ولا لحنا يرد فيها من عباراتهم، قصور معرفة يعيّرني بها، لاسيّما مع انتهائه منها إلى الحكاية البدوية الأدبية التي أردفتها بها، ... تكلفت له من البسط جهده المتعب عليّ» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٤).

هذا التداخل الزمني والتزامن السردى هو الأساس الذي قام عليه بناء الزمن الروائي في الرسالة البغدادية والسرد ايضا تداخل مع هذا التداخل الزماني حيث تشمل الحكاية مجموعة من الحكايات التي ينقلها البطل للحاضرين؛ إنه يهجو مدينة اصبهان شعرا ونثرا. (التوحيدي، ١٩٩٧: ٨٩-٩١) ثم يقارن بين بغداد واصبهان فيعدّ الضواحي والمحلات والاسواق والجوامع ويذكر ملابس سكان بغداد وموائدهم ولهوهم وطرق معيشتهم... (التوحيدي، ١٩٩٧: ٩١ و٢٢٩) ثم يراد منه أن يسرد بعض حكايات جوارى بغداد: «فيقال يا أبا القاسم لو تفضّلت ببعض تلك الحكايات، لكنت قد اتممت الأنس بأحاديثك... فيقول: هذي زادمهر، جارية أبي علي بن جمهور، كانت بارعة الجمال... وكان صاحبها هذا من أبرد الناس

وأوحشهم...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٢٢٩ و٢٦٥). ثم يقول «ولو ذكرت هذه الأطراب من المستمعين والأغاني من الرجال والصبيان والجواري والحرائر لطال وملّ وكنت كالمزاحم لمن صنّف كتاباً في الغناء والألحان، ولعهدي بهذا الحديث سنة ستين وثلاثمئة، وقد أحصيت أنا وجماعة في الكرخ أربعمئة وستين جارية في جانبي بغداد...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٢٦٦). هناك عنصر مهم في سرد الحكايات على لسان الشخصية، هو زمن الماضي فقد بدت الحكايات بالحديث عمّا مضى حيث وضع الراوي الضمني جماعة المروي عليهم في الزمن الماضي ونقلهم من حاضرمهم الذي عاشوه إلى ذلك الماضي السحيق الذي وقعت فيه أحداث حكاياته؛ وكما لوحظ في الفقرات المذكورة إنه قد رواها بصيغة الماضي وخاصة باستعمال الفعل الناقص (كان) الذي له عمله الخاص بما مضى.

المكان

إن المكان هو ظاهرة بارزة من مفاهيم النقد الحديث والدراسات النقدية الحديثة تُعنى بإبراز صورته بوصفه أحد مكونات البناء السردى، يربط أجزاء العمل الأدبي من شخصيات وأحداث وسرد ويجمعها في إطار عام تتحرك فيه كل هذه الأجزاء لتكوّن النص الأدبي. «ليس المكان الروائي حيزاً جغرافياً أو بعداً هندسياً مجرداً تقع فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات فحسب أو عنصراً ثانوياً زائداً في الرواية لا قيمة لوجوده، ولا وزن لحضوره، ولا دور لتأثيراته في العناصر الأخرى، بل هو ركن أساسي من أركان البناء، وعنصر حيوي فعال تزداد قيمة حضوره بتداخل عناصره معاً في علاقات جدلية فاعلة، وجزء لا يتجزأ من البنيان الفني الذي يصور بجلاء مدى امتلاك الروائي الفنان لأدوات التشكيل الفني، وقدرته على الخلق والتواصل والتجريب» (الشوابكة، ٢٠١٠: ١). ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة. (محبك، ٢٠٠٥: ١)

المكان في هذه الرسالة مغلق ضيق في بادئ الامر وهو بيت أحد اعيان اصبهان، فعندما يروي الراوي الحكاية فهو يرويها وقد حدثت في مكان مغلق: «كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٥٣). إنّ الشخصية يدخل المجلس ويهجو صاحب الدار وضيوفه بألفاظ ساخرة وينصح أهل المجلس ويعظهم، هذا البيت الإصبهاني هو إطار لأحداث الرسالة التي يسردها السارد الإبتدائي وتتم جميع المشاهد والفقرات وحوارات الرواية فيه وهو مكان للذكريات الحقيقية أو المتخيلة وسبيل السارد لإيصال المتلقي إلى

فضاء الأحداث، بما أنّ الجالسين في البيت مقيدون بمساحة مكانية محددة تمنع حركتهم، لذلك اكتفى القوم بالجلوس، فاختيار السارد هذا المكان المغلق يتناسب تناسباً مع الزمن الحكائي وهو سرد الأحداث في زمن محدود.

تشكل بنية المكان المفتوح إبان حديث أبي القاسم البغداديّ؛ فهو يصف بغداد وصفاً دقيقاً بكل طياتها وتفاصيلها ومن كافّة جوانبها ويريد أن يضع القارئ في المكان ذاته ويجعله يحس بجملاله حتى يقول: «والله، ما أنسى بلدتي وتربتي، ولا أرضي ببغداد جنة الخلد، ولو عجلت لي بلدة هي الأمل والمنى والغاية القصوى معشوقة السكنى، جوها عريان وكوكبها يقظان وحصابؤها جوهر ونسيمها عنبر وترابها مسك أذفر يومها غداة... كأن محاسن الدنيا فيها مفروشة وصورة الجنة بها منقوشة...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٩٠). ثم يصف بيوت بغداد وأسواقها ومحالها وجوانبها وانهارها ومساجدها ويسرد أسماء سواد بغداد وضياعها فيقول: هل تسمع في سواد أصبهان ما يشبه البردان، والراذان، والنهروان، وحلوان، وصريفين، وأوانا، وعكبرا، وكلواذا، وقطربل، وبادوريا، والأنبار... (التوحيدي، ١٩٩٧: ٩٠ و١١٢) وذكر أبي القاسم أسماء هذه الأماكن، يشير إلى إنتماء سرده إلى الواقع. ويستمر الوصف ويقول: مدينة السلام وقبة الإسلام ومعدن الخلافة ومثوى الرحمة والرأفة ومحل السجادة واللطافة ومستمتع الأنس والظرافة.

أرض كأنّ ترابها	أبداً بماء الورد يسقي
وتموت أنوار الريا	ض ونورها ما شيت
وكانّ تربة أرضها اجـ	تذبت من الكافور عرقا

(التوحيدي، ١٩٩٧: ١١٠-١١١)

لكنها على الرغم من تلك الأوصاف «كانت جنة الموسر وعذاب المعسر، فمجال اللهو والتمتع كان واسعاً أمام من يمتلك الأموال الطائلة، والجواري الحسان، والقصور الغناء وليس معنى هذا أن غيرهم من الطبقات كانوا محرومين من المتعة، فقد كان بغداد وما يحيط بها من بساتين وقرى عامرة، محلاً دائماً للنزهة الخلوية، يؤمها عشاق المتعة وطلابها، وكانت السفن تنقل من يرغب بالتنزه في دجلة إلى واسط وتجمع آخر النهار وقد يحلو البعض عدم الرجوع وقضاء الليل هناك، ومن أماكن اللهو في بغداد، شط الصراة ومطالع الفرات والزبيدية ومسناة دار المعزية وغيرها» (ذنون طه، ١٣٥٣: ١٧-١٨).

إضافة على ذلك، يتناول السارد الضمني مكاناً مفتوحاً آخر وهو مدينة أصبهان التي سردت فيها أحداث الحكاية حتى يقارن بينها وبين مدينة بغداد ويهجوها ويهجو محالها: ما

لكم في جميع أحوالكم يا أهل إصبهان إلا هذا الثناء الغث الرث المعاد البث على التربة
وأصفهان والهواء والماء لا أسمع سواه ولا أسترخص إلا هذا الحديث الخبيث...

يا سائلي عن إصبهان وأهلها	حكم الزمان بنحسهم وخرابها
شبانها ككهولها، وكهولها	كشيوخها، وشيوخها ككلابها
هي بلدتي، لكنني فارقتها	طفلا فلم أعبق بلؤم ترابها

(التوحيدي، ١٩٩٧: ٨٩-٩٠)

أو يصف بيوتها بالهجاء ويقول: «إنما أرى - والله - دورا وحشة الرقاع، وسخة البقاع، قد
كنفت جدرانها بالطين، ولطخت بالسرجين، وفرش فيها زلالي رويدشتية...» (التوحيدي،
١٩٩٧: ١٤٩).

إلى هنا، إنَّ بغداد هي المكان الإيجابي والأليف الذي يحبها السارد ويجذب إليها
واصفهان هي المكان العدواني الذي ينفر السارد منها، لكن في أثناء حكاياته تغيرت وجهة
نظره حول المكانين المفتوحين في الرواية فيمتدح اصفهان:

لنبعة من نواحي أصفهان أرى	ويابس من قفاف غير محروث
أشهى إلي وأحلى ما أقمت بها	من كرخ بغداد ذي الرمان والتوت

(التوحيدي، ١٩٩٧: ٣٠٨)

ثم يهجو بغداد:

بغداد بغداد لا سقى	ساحاتها صوب السحاب
عمّر الإله ديارها	بالعاويات من الكلاب

(التوحيدي، ١٩٩٧: ٣٠٩)

والنتيجة أن مدينة بغداد هي بؤرة الأحداث التي حكاها أبو القاسم لكن اصفهان هي
بؤرة الأحداث التي حكاها أبو مطهر الأزدي ووظف أبوحيان - الأديب الحاذق - طاقاته الفنية
وقدراته التعبيرية، في خلق صور المكان، وتشكيل واقعه ووصف لوحاته، فيبدو شديد الدقة في
رسم حدود الأماكن، ويعطينا صوراً حقيقية فعلية لها بكل تفاصيله ودقائقه. وهذا الوصف
يتشكل من خلال سرد أبي القاسم للحكايات ويتوافق انفتاح المكان وتعدد صورته في حديث
أبي القاسم لسعة الزمان الماضي الذي يقبل وقفات مكانية متعددة.

الأحداث

إن الحادثة هو عنصر هام في بناء كل عمل سردي والسرد ينقل لنا الحوادث من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية والحادثة في الرواية، هي مجموعة الوقائع الجزئية سائرة نحو هدف معين. (ميرزاوي، ١٣٩٠: ٦٧) تدور أحداث القصة كلها حول شخصية أبي القاسم، تبدأ أحداث الرواية برواية الراوي حكاية عن رجل بغدادى: «كنت أعاشره برهة من الدهر، فتتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة، وعبارات لأهل بلده مستفصحة ومستفضحة...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٤٢) وهذا هو الحدث الأول، يأتي الراوي بعده بقصّ الأحداث الأخرى، فهو أن هذا الرجل يأوي إلى بيت أحد الأكابر يمضي فيه يوما واحدا - من أوله إلى آخره - وليلة: «كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر، متماوتا، متسمتا، في نسك الأبرار عليه طيلسان قد اسبل طرفه على جبينه وغطّى شطر وجهه، فإذا رأى مجلسا مشهودا بأعيان الناس، أخذ يهمس بتلاوة القرآن، ثمّ يسلم من خلالها على القوم بترخيم ونغمة فيها شجى ويقبل على صاحب الدار... ينشد إنشادا يشجي الحاضرين، ويضطرب السامعين ويبقى على هذه الحالة من ناموسه، إلى أن يفطن له جلد من القوم، فيقول: يا أبا القاسم، لا بأس، ما في القوم إلا من يشرب وينيك، فإذا سمعها يتبسّم ويقول: حقا تقول بالله؟... ثم ينطلق من حبسته ويحلّ عقد حبوته وينحّي طرف طيلسانه عن جبهته، ويستوي في جلسته ويقول: صباحا صالحا لا رديّا ولا فاضحا، وينظر إلى أحد الحاضرين، ثم يقبل على صاحب المجلس، ويقول يا سيّدنا من هذا؟ ما اسمه؟...» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٥٣-٥٦). وتداخل السرد وطفق يهجو الضيوف بجماليات بشعة في صفحات عديدة - شعرا ونثرا - كانت فحشا في القول وحتى نصائحه في مجلس إصبهان فقد كانت فضائح: فيقال: يا أبا القاسم، أيش نقول، أيش نعمل؟ فيقول: تكونون ناسا فيهم خير ومرّوة، ولا تكونون بهائم.

فيقال: يا أبا القاسم وكيف نكون ناسا؟

فيقول: تعيشون عيش الحكماء، تقبلون وصيّتي، حتّى تكونون كذا...

... من كان منكم له مال، فلا يتوقّع به حادثا يسرع إليه، ولا يخلّفه لوارث لا يترحم عليه، ومن كان منكم فقيرا فليستقرض ويستدين ولا ييال بكثرة الغرماء والمطالبين، افتتوا في أكل الطيبات، وشرب المسكرات، وسماع المطربات المحسنات... تمتّعوا بالجواري والفلماء، تنعموا بالصبايا والولدان، لا تتخذوا من الإخوان إلا من لجّ في خلع عذاره، ووصل بالمجون ليله بنهاره،

ليست له صاحبة تؤويه ولا زوجة تحظر عليه وتؤذيه... فذاك العاقل الأريب والفتى النجيب، استخلصوه لأنفسكم صديقا واتخذوه أخا وشقيقا... ثم يدعوههم إلى اللهو شعرا» (التوحيدي، ١٩٩٧: ٨٢-٨٤). فيقضي يومه في لهو ومجون وشرب للخمر، وهو تارة يسرد حكاية واقعية في مدح بغداد وصف بغداد ومدنها وقراها وأنهارها ومشاهدها ثم يحدث عن اللباس والبيوت وفرش المجالس والعطور ومجالس الطعام وأنواع الطعام والخمر والجواري والمغنيات وتارة أخرى ينشد شعرا، وتارة يهجو أصبهان وأهلها ومحالها و... (التوحيدي، ١٩٩٧: ٨٥ و ٢٩١)

كل هذه الحوادث يصور للقارئ اخلاق الناس وعاداتهم في المجتمع العباسي آنذاك بلغة سردية ويجسد لنا صورة اللهو والمجون والترف والغناء في القرن الرابع، وقارئ الحكاية يجد تسلسلا منطقيا وترتيبا وترابطا سرديا بين الأحداث التي سردت حتى الآن وهي انتظمت على خط افقي لأن البطل في ابتداء الحكاية كانت على درجة عالية من الصحو لكنه فعل الخمر فعله في عقل أبي القاسم في النهاية وبدأ تصدر أفعال بذیئة منه حتى مزقت سلسلة الحوادث وإذا الأحداث أصبحت مبعثرة ومجزأة لا رابط منطقيا بينها بعد أن حضر صاحب الدار مائده: وتحضر المائدة، فيطمئن عليها .. فيقلب المجن، ويصير إلى نمط آخر، كأنه يبدل ويتأملها ساعة ثم يلتفت إلى من يليه ويقول بحيث يسمع صاحب الدار: ذا والله شيء مليح، ذا والله مروّة عظيمة كأنّه والله طلع نضيد، كأنه وشي ديباج... بعد التكلم عن الطعام، فاضل بين بغداد وأصفهان ورجح أصبهان على بغداد!:

هواءها الفضفاض غرض الذرى	وماءها السلسل عذب المذاق
فكيف لا أوثرها بالهوى	وصيفها مثل شتاء العراق

ثم تحدث عن الملاحاة والبحر، ثم تحدث عن داره ومكان إقامته، ثم بدأ يصف الجالسين بكلام متناقض... إلى أن غطّ في نومه ثم استيقظ صباحا يستغفر الله ويتوب إليه. (التوحيدي، ١٩٩٧: ٢٩٢ و ٣٩٠)

إذن فأحداثها طوال المراحل السردية متناقضة، يبدو أبو القاسم - في أول الحكاية - شيخا ورعا لكن في آخرها ماجنا سكيرا وجلّ أحداث الحكاية تصف صورة الشخص الماجن.

النتائج

إن هذه الرسالة القصصية تقف موقفاً فريداً بين الموروث السردى أو الحكائى العربى عامة، والفكاهى خاصة، هذا السرد العباسى الذى يتجمهر حول مجتمع بغداد وثقافته وحضارته فى ذلك العصر، ينتمى إلى مدرسة الواقعية بوضوح، هى مرآة الحالة الاجتماعية والثقافية فى عصر المؤلف؛ لأنها يرينا الفجوة والفساد الخلقي فى المجتمع ويشير إلى حفلات الأغنياء فى بغداد وعدد الجوارى ومغنياتهم بالاستعانة من فن الفكاهة التى غلبت على سارده. اختار أبوحيان هذا الأدب الساخر للتنبيه إلى آلام المجتمع وثقافته فى ذاك العصر وحاول من خلالها الأخذ بيد القارئ إلى الغاية التى يتوخاها وهو إصلاح الناس فى عصره. يكشف النص الحكائى فى الرسالة البغدادية عن تكامل تقنيات العمل السردى من راو وزمان ومكان وشخص وأحداث، إن المؤلف اهتم بالوقائع أكثر من اهتمامه بالشخص فيما عدا شخصية بطل الحكاية الذى صيغت الحبكة الحكائية من أجلها وهو ابوالقاسم الذى تتمحور الحكاية حوله وصفه الكاتب باوصاف متناقضة وكأنه يطلب من الناس أن يرفضوا هذه الحالة التى وصلوا إليها من اجتماع المتناقضات فى عصرهم.

الفضاء الكونى فى الحكاية مغلق ومفتوح؛ الفضاء المغلق هو بيت تروى فيه القصة لكن الفضاء المفتوح فى الحكاية يتمثل فى الجانب الشرقى من مملكة الإسلام فى القرن الرابع الهجرى وتبدو بغداد مركز هذا الفضاء. أخذت الوقفات الوصفية للمكان حيزاً أكبر من عملية السرد، فالراوي فيها يطيل الوقوف عند الأماكن فى بغداد التى يحكمها بأنها طيبة الهواء والتربة، فيها أنهار عذبة، وعيون جارية، وهى كثيرة الريف وفنون الأشجار والألوان من الثمار والرياض. إن بنية الزمن فى الرسالة البغدادية محدد وهو الزمن الواقعي لحدوث الحكاية وغير محدد وهو الزمن الذى يتلازم مع سرد ابي القاسم للحكايات فعندما يسرد الحكاية فى المجلس يكون سرده سرداً سابقاً لما وقع فى الزمن الماضى، إذن إن الحكاية التى ينقلها أبو المطهر، زمن سردها النصي أطول من زمنها الحقيقي.

هناك ساردان يقومان بسرد الحكاية هما المؤلف أو الراوى العليم الذى ابتدع شخصية خيالية لنفسه وهو أبو مطهر الأزدي، والراوي الضمني هو ابوالقاسم البغدادى الذى ابتدعه الراوى الأول. سرعان ما نشعر أن شخصية المؤلف قد اندمجت مع شخصية الراوى أبى

المظهر، ذلك أن أبا المظهر يحرك أبا القاسم وفق رغبة المؤلف، ويعرض الأحداث من وجهة نظره وهو يكون أكثر دراية بالتجربة التي يرويها من أبي القاسم وعالمه بأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية. يقوم السارد الأول بالوظيفة السردية فقط حيث يقوم بحكي الرسالة لكن السارد الضمني إضافة على وظيفته السردية يقوم بالوظيفة التفسيرية؛ يقدم الأحداث ويصف الأمكنة والأشياء وشخصيات القصة بطريقة ساخرة تعبر عن نوع من التهكم والاحتقار ويعلق عليها. إن المؤلف في سرده أحداث الحكاية، بالغ في السجع واختلاق الحوادث، الأحداث متتابعة في البداية، ولكن سرعان ما تفتقد ذلك الخط السردى الذي يربط بين الأحداث وتصبح غير متسلسلة ولا رابط منطقيا بينها.

وأخيرا يجب أن نتذكر بأن هذا السرد الروائى اشتعل بروح شعرية واعتمد القليل من السرد والكثير من الشعر حتى بلغت نسبة الشعر فيها سبعين بالمائة، وهذا التفحص بعين جديد على الرسالة البغدادية تؤكد لنا أن أباحيان يملك القدرة الكاملة على السرد الروائى بصورته الكلاسيكية.

المصادر والمراجع

١. آذرنوش، آذرتاش (دون تا). ابومظهر ازدي. ج ٦، طهران: دائرة المعارف الإسلامية الكبرى.
٢. آذرنوش، آذرتاش (١٣٨٦ش). وام واژه‌هاي فارسي در نشوار المحاضرة تنوخي (قرن چهارم) به قياس وام واژه‌هاي كهن تر. فصلنامه نامه فرهنگستان، العدد ٤.
٣. آذرنوش، آذرتاش (١٣٨٥ش). چالش ميان فارسي وعربي سده‌هاي نخست. طهران: نشر ني.
٤. آذرنوش، آذرتاش (١٣٧٣ش). نمايشنامه در يك پرده (شاهكاري ناخواندني از قرن پنجم هجري)، مجلة نشر دانش، شماره ٨٤.
٥. بارت، رولان (١٩٩٢م). التحليل البنيوي للسرد، طرائق التحليل السرد الأدبي. ترجمة حسن البحراوي؛ بشير القمري؛ عبد الحميد عقار، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٦. بشير، سوسن (١٩٩٦م). الندوة الدولية بمناسبة الذكرى الألفية للعالم الفقيه «أبو حيان التوحيدي» القاهرة، أكتوبر ١٩٩٥، مجلة المستقبل العربي، العدد ٢٠٩.
٧. توحيدي، أبوحيان علي بن محمد (١٩٩٧م). الرسالة البغدادية. تحقيق عبّود الشالجي، كولونيا: الجمل.
٨. جمشيدى، ليلا؛ ايرواني زاده، عبدالغني؛ شاملى، نصرالله (١٤٣٢هـ). العناصر المشتركة بين الهجاء الكاريكاتيري في الشعر العباسي والكاريكاتير. مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١٣، صص ٥-٢٧.
٩. جواد، مصطفى (١٣٨٢ش). حكاية أبي القاسم البغدادي التميمي هل هي لأبي حيان التوحيدي؟ مجلة الأستاذ، المجلد ١٢.
١٠. حسين، عبد الكريم محمد (دون تا). «الرسالة البغدادية بطلان نسبتها وتسميتها». مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٧٨ الجزء ١، صص ٨١-١٠٨: <http://www.reefnet.gov.sy/booksproject/mojama/78/78-1/3.pdf>
١١. ذكاوتي قراكلو، عليرضا؛ توحيدي، أبوحيان (دون تا). ج ٥، طهران: دائرة المعارف الإسلامية الكبرى.
١٢. دنون طه، عبدالواحد (١٣٥٣هـ). مجتمع بغداد من خلال حكاية أبي القاسم البغدادي، مجلة المورد، العدد ١٢.

١٣. رحيم، سعد محمد (٢٠٠٩م). السارد والتاريخ. مجلة الروائي: <http://www.alrowaee.com/article.php?id=397>
١٤. زيتوني، لطيف (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
١٥. ستار، ناهضة (٢٠٠٣م). بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
١٦. شوابكة، سميرة (٢٠١٠). المكان الروائي في أعمال محمد جبريل الروائية (رباعية بحري نموذجاً). مجلة عود النكد الثقافي، العدد ٤٦: <http://www.oudnad.net/46/sumayashawa46.php>
١٧. ضيف، شوقي (١٩٧٥م). العصر العباسي الثاني. ط ٢، القاهرة: دار المعارف.
١٨. عامري، ميّادة عبد الأمير (١٤٣٢هـ). البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني. رسالة لنيل شهادة الماجستير بإشراف الأستاذ المساعد ضياء غني لفته العبودي، جامعة ذي قار، كلية التربية.
١٩. عيد، يماني (١٩٩٩م). تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. ط ٢، بيروت: دار الفارابي.
٢٠. فضل، صلاح (٢٠٠٩م). أساليب السرد في الرواية العربية. دمشق: مركز الإنماء الحضاري.
٢١. كردي، عبدالرحيم (٢٠٠٦م). السرد في الرواية المعاصرة. تقديم طه وادي، القاهرة: مكتبة الآداب.
٢٢. عطية، لؤي كريم (٢٠١٠م). الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي دراسة نقدية. مجلة آداب ذي قار، العدد ٢، المجلد ١.
٢٣. مبارك، زكي (١٣٥٢هـ). النشر الفني في القرن الرابع. ج ١، القاهرة: دار الكتب المصرية.
٢٤. متز، آدام (١٣٦٢ش). تمدن اسلامي در قرن چهارم هجري يا رنسانس اسلامي. ترجمة عليرضا ذكاوتي فراگزلو، ج ١، طهران: انتشارات امير كبير.
٢٥. محبك، احمد زياد (٢٠٠٥م). الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي. مجلة ديوان العرب: <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2220>
٢٦. مرتاض، عبدالمك (١٩٩٨م). في نظرية الرواية. إشراف أحمد مشاري العدواني، الكويت: عالم المعرفة.
٢٧. مراديان، خدامراد (١٣٥٢ش). بررسی در احوال و آثار ابوحيان علي بن محمد بن عباس توحیدي شیرازی. طهران: انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی.

٢٨. ميرزائي، فرامرز؛ سليمي، علي (١٤٣١هـ). ابن دريد الأزدي وإسهاماته الحضارية. مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ١١، صص ١٤٢-١٥٥.
٢٩. ميرزائي، فرامرز؛ رحمتي تركاشوند، مريم (١٣٩٠ش). جماليات اللغة السردية عند ميسلون هادي (دراسة الوصف في حلم وردى فاتح اللون نموذجاً). مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٩.
٣٠. وسواس، نجاة (٢٠١٢م). السارد في السرديات الحديثة. مجلة المخبر، العدد ٨، الجزائر، جامعة محمد خيضر. <http://univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue8/wasswasse.pdf>.
٣١. ياقوت الحموي، ياقوت بن عبدالله (١٤٠٠هـ). معجم الأدباء. قم: دار الفكر العربي.
٣٢. يقطين، سعيد (١٩٩٧م). الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. دار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

دراسة سيميائية في «قصائد إلى يافا» لعبد الوهاب البياتي

سمانه نقوي^١، محسن سيفي^٢

١. طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٧/٢٦؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخص

السيميائية أو علم العلامات والإشارات تدرس الجانب المادي (الدال) والجانب الذهني (المدلول) والدال يتألف من الجانب الخارجي للغة والمدلول يحمل المعنى والفكرة المسيطرة على اللغة. يُحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفي والتحليلي أن يدرس قصيدة «قصائد إلى يافا» لعبد الوهاب البياتي من منظور التحليل السيميائي في المحورين: الأفقي والعمودي وهذه القصيدة نصٌ ثريٌ تطفح بدلالات ومعانٍ مختلفةٍ وبالتالي يمكننا تقديم القراءات العديدة لهذه القصيدة. فالنص الشعري هذا يدعونا بالإعتقاد إلى أنه في المحور الأفقي ثريٌ بالدلالات الرمزية حيث عنوان القصيدة يُوحى لنا بأن الشاعر استمد مادته من تراثه الوطني وإن الشاعر يهدف إلى الإدانة بالكيان الصهيوني والتنبه لخطرهم على البلدان العربية عامة وفلسطين خاصة من خلال إستعمال هذه الرموز وشرح ما يحدث للفلسطينيين وأبنائهم من القتل والتشريد. هذا والبياتي قد يذكر العرب بالامجاد القديمة ويدعو إلى إحيائها ومن خلال شخصية المسيح يُعبّر عن المحنة الاجتماعية التي تواجهها الناس في مدينة يافا ومعاناتهم وتشريد أطفالهم البؤساء. وفي دراسة المحور العمودي للنص إتضح لنا أن الموسيقى الداخلية والخارجية تتناسب مع الفكرة القائمة على القصيدة وللشاعر قدرة بارزة على تنويع البنى الإيقاعية.

الكلمات الرئيسية

قصائد الى يافا، التحليل السيميائي، العنوان، الرمز، الدلالة.

مقدمة

السيمياء هي العلم التي تتعامل مع الرموز والعلامات المختلفة في عملية دراسة وتفسير النصوص الأدبية. «نشأ هذا العلم في بداية القرن العشرين على يد عالين: الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس الذي سُمي هذا العلم «السيميوطيقيا» والعالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير، وهو سَمَّى العلم «السيمولوجا» فيرجع اليهما الفضل في ظهور هذا العلم على رغم من عدم معرفة كلٍّ منهما على الآخر. يعتبر سوسير مفهوم السيمولوجيا «علم اللغة العام» ويقول: «اللغة نظامٌ من نظام العلامات التي تعبر عن الأفكار» (خلف، ٢٠٠٣: ١٦). «فكل نص يقوم على العلامة وهي خاضعة للمُعطي السياسي والاجتماعي والثقافي وعلى هذا الأساس» تصور دي سوسير علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وله علاقة بعلم النفس العام ومن بين هذين المصطلحين، شاع السيمولوجيا وهذا العلم يعدّ من العلوم التي تطورت بصورة سريعة في القرن العشرين» (ميشال، ٢٠٠٨: ٣).

جعل دي سوسير اللغة نظاماً من العلامات تعبر عن الأفكار، مثلاً مثل أنظمة أخرى تُشبهها كأبجدية الصمّ والإشارات العسكرية وغيرها ولكن اللغة هي أهمُّ هذه الأنظمة العلاماتية. (توسان، ١٩٩٤: ١٤) يمكن تمثيل الفكرة كالآتي: ما يقبله دي سوسير: العلامة = الدال/المدلول العلامة = الدال... المدلول. هكذا نصل إلى تحديد مفهوم العلامة «signe» بأنها ذلك الكلّ المركب من الدال: إشارة مكتوبة أو منطوقة (مسموعة) والمدلول: مفهوم التصوّر الذهني. ومن ثمّ فإنّ العلامة والدليل عند سوسير «وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطتين ارتباطاً وثيقاً ويتطلب أحدهما الآخر» (توسان، ١٩٩٤: ٧٦).

«هذه الفكرة أدامت إلى أن جاء ريتشاردز في كتابه معنى المعنى أنّ الرمز يُقابل الدال عند دي سوسير، والفكرة تقابل المدلول يتحدث علماء الدلالة عن صعوبة تحديد المعنى؛ لأنّ المعنى الذي تدوّنه المعاجم ليس هو كلّ شيء في إدراك معنى الكلام، فهناك عناصر أخرى تتداخل وتجعل المعنى غير واضح وبعيد المنال منها الرموز والظروف والملابسات وما بين المتكلم والمتلقي من علاقة، الغموض، اختلاف البيئات وغير ذلك» (توسان، ١٩٩٤: ١٨).

قصيدة «قصائد إلى يافا» لعبد الوهاب البياتي تنعكس فيها الحياة الاجتماعية والسياسية للشاعر وموضوعها القضية الفلسطينية والصراعات العربية. التحليل السيميائي في هذا النص يقوم على تناول المعنى النصي من خلال المحورين: العمودي والأفقي محاولةً لكشف

جمالية سيميائية العناوين والدلالات والرموز الموجودة في نص القصيدة والكشف عن المستوى الإيقاعي والتراكيب الموجودة وذلك للإجابة على فرضيتنا أنّ العناوين والمضمون الرئيسي للقصيدة تحمل دلالات وأشارات تشرح أفكار الشاعر حول الحقائق الراهنة في البلدان العربية وبين المضمون والمستوى الإيقاعي للقصيدة يكون ارتباطاً موثقاً.

خلفية البحث

إنّ أشعار عبد الوهاب البياتي قد حظي بدراسات عديدة منها:

- أطروحة الدكتوراه «الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي» (٢٠٠٦م) لحسن عبد عودة حميدي الخافاني، جامعة الكوفة، كلية الآداب. الكاتب في هذه الأطروحة يتكلم عن الرموز والأساطير في أشعار البياتي نحو: سيزيف، برميثيوس وبعض شعراء القديم كالمتنبي، أبي الفراس، المعري.
- مقالة «الالتزام في أشعار البياتي» لصلاح الدين عبيدي وليلا عسكري (١٣٩٢ش) مجلة إضاءات نقدية، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر. الكاتبان يتحدثان في هذا المقال أنواع الالتزام نحو: الالتزام السياسي والديني والاجتماعي وعن بعض الأمور مثل: قضية الفلسطينيين والرفض والتمرد والحرية.
- مقالة «بينامتيت قرآن با اشعار عبد الوهاب البياتي» لطيبة سيفي (١٣٩٠ش) مجلة «پژوهش هاي ميان رشته اي قرآن كريم»، السنة الثانية، العدد الخامس. الكاتبة تركز على استدعاء بعض الكلمات والقصص القرآنية التي يتناص معها الشاعر في أشعاره وبعض الأحيان يستدعي المفاهيم القرآنية.

بالرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أنّ هذه الدراسة، قُدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات وستبحث عن سيميائية القصيدة في محوري العمودي والأفقي للكشف عن البواطن الموجودة في نص القصيدة ونظامها الموسيقائية.

المحور العمودي والمحور الأفقي

«إنّ المحور الأفقي يقوم على المحور المستوى الإيقاعي والمستوى المعجمي والمستوى التركيبي ويجعل سوسير هذا الارتباط، ارتباطاً نحوياً، أمّا من جهة المحور العمودي يقول إنّ لكلّ جملة بناء يُمكن الاستبدال على هذا المحور فكلّ الكلمة في آية جملة هي إختيار حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصحّ أن تحلّ محلّها وهذه العلاقة تُسمّى ارتباطاً صرفياً»

(حامد جبار، ١٩٩٥: ٥-٤). فالتحليل السيميائي يقوم على تناول المعنى النصي من خلال زاويتين: السطحية التي يُتم فيها الاعتماد على المحور الأفقي والزاوية العميقة التي يُتم فيها الاعتماد على المحور العمودي «وهذه الزاوية ترصد شبكة العلاقات في تنظيم قيم المعنى حسب العلاقات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى» (كورتيس، ٢٠٠٧: ١٢).

المحور العمودي للنص: تقام الدراسة في هذا المحور على التحليل السيميائي للعنوانين ونص القصيدة وتناول المعنى والدلالات والرموز الموجودة فيه عبر خمس اللوحات.

سيميوطيقيا العنوان

«يعدّ العنوان قاعدة أساسية من قواعد الإبداع الشعري وليس في ديوان الشاعر فحسب؛ لكن في القصيدة ويعدّ العنوان جزءاً عضوياً من أجزاء الشعر المعاصر» (عويس، ١٩٩٨م: ٢٧٨). وإنّ أي قراءة استكشافية لأي نص لابدّ لها أن تنطلق من العنوان ويمكن حصر علاقة بنية العنوان بالعلاقة السيميوطيقية ويكون العنوان علامة من علامات النص. فالعنوان علامة سيميوطيقية تكون في الحدّ الفاصل بين النص والعالم؛ إذ يكون نقطة مهمّة يُعبّر من خلالها النص ممّا يتيح جسراً أمام المتلقّي، لا يمكن أن يمر إلى النص إلّا من خلاله وهنا تُبرز أهمية العنوان بالنسبة للمتلقّي، فإذا ما اتخذ المتلقّي العنوان وسيلة للولوج إلى النص فإنّه بهذا العمل يكون مزوداً بأحد أهمّ مفاتيح الشيفرة الرمزية. (فكري، ١٩٩٨: ٦٨) لإبراز هذه العلاقة بين النص والعنوان كان لنا وقفة تأملية أمام العنوان الأصلي والعنوانين الفرعية لهذه القصيدة قبل الإشارة إلى النص الأصلي لها.

العنوان الأصلي للقصيدة

«من دواوين الشاعر عبد الوهّاب البيّاتي التي يتحقق فيها المتن الموسع في صورة واضحة ديوان «المجد للأطفال والزيتون» حيث يشمل هذا الديوان على ثلاثين عنواناً أساسياً منه قصيدة بعنوان (قصائد إلى يافا) وتنقسم إلى عدّة عناوين فرعية هي: ١. أغنية ٢. أسلاك شائكة ٣. رسالة ٤. المجد للأطفال والزيتون (وهي عنوان على الديوان كلّ) ٥. العودة في بادئ الأمر هذا العنوان، يعني (قصائد إلى يافا) هو الموضوع الذي يهدينا إلى أن هو «قصيدة» وليست مثلاً الخطبة أو القصة أو الرواية» (حسن، ٢٠١٣: ١١٦). أمّا القصيدة جاءت بصيغة الجمع (قصائد) تدلّ على معنى الكثرة والتنوع لما تنقل كلمة الجمع؛ «ثمّ حرف (إلى) يوحي انتهاء مكانياً يعني إنّ (يافا) محدودة بالأراضي المحتلة في فلسطين»

(حسن، ٢٠١٣: ١١٦). وفي يافا نشاهد نوعاً من المجاز بأطلاق الجزء وإرادة الكل وهي رمزٌ عامٌ لكل المدن الفلسطينية الأخرى التي وصفها الشاعر في النص.

العناوين الفرعية

العنوان الفرعي الأول (الأغنية)

بدأ العنوان الفرعي الأول للقصيدة بالكلمة المفردة وهي لفظة (أغنية) فإن مصدرها غير واضح عند القارئ والقدرة على فهم معناها لا يمكن إلا بعد المراجعة إلى جزء من القصيدة حيثما «يعيش الوطن وضعاً مأزوماً على أصعدة سياسية واجتماعية سيئة فإن الحقل الدلالي النفسي عبر المستوى المعجمي للعناوين يطرح دلالات تتماشى مع هذا الجوّ الدرامي» (رزق، ١٩٩٥: ٤٥).

«أما النكتة الأخرى التي نرى مهارة الشاعر فيها، إن الشاعر قد وضع (يافا) بين قوسين ليلفت إنتباه المخاطب إلى القيود التي تعانيتها المدينة» (رزق، ١٩٩٥: ٤٥). وهنا يافارمزٌ للمدن الفلسطينية المحتلة. «أما لفظة الأغنية بدلاً من الأغنية المعروفة تدل على النشيد أو الغناء من أجل الحرية والتمرد والهجوم على الأوضاع القاسية التي سيطرت على هذه الأرض. كما تُعدّ أغنية في المقطع الرابع الذي أخذ عنوان الديوان نفسه (المجد للأطفال والزيتون) هو أغنية لهؤلاء الشهداء والأحياء وهو أغنية لهم وكذلك المقطع الخامس الذي يتفتّى فيه الشاعر بعودتهم إلى الوطن حاملين معهم السلام حين يعود المسيح بلا صليب إلى الجليل وهي إشارة لانتهاه العناء وتحقق السلام» (حسن، ٢٠١٣: ١١٦).

«العنوان الاصلي للقصيدة يعني قصائد الى يافا هو الدليل الذي يوحي اليّنا بأن عنوان (البكائية) كان جديراً بدلاً من أغنية. فالعنوان الفرعي الأول (أغنية) ليس بعيداً عن لفظة (قصائد) في عنوان الرئيسي للقصيدة؛ لأنّ الأغنية هي ضربٌ من الشعر كما أنّ القصيدة مُتَشَبِّعة بالفنائية لأنّها لها الموسيقى الخارجي الذي يتمثّل في الوزن والقافية. تنكير العنوان الفرعي الأول يعني (أغنية) يحكي من التجهيل والتغريب والوحدة ويعكس جوّاً مملّاً من الحزن والياس والإكتئاب بحيث يمكن لنا تغيير هذا العنوان الفرعي إلى (بكائية)» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩).

العنوان الفرعي الثاني (أسلاك شائكة)

هذا التركيب الوصفي أسلاك شائكة يعني الظروف القاسية التي وقعت فيها (يافا) أو الفلسطينيين المحتلة بحيث الأسلاك تحكي لنا الاماكن المحصورة، الطّرق المغلقة وهذا الوصف

يعني (الشائكة) للأسلاك تدلُّ على سلب الحرية والخنق المُسيطر على الأماكن وكذلك صلابَةُ القدرة على التحدي والتجاوز.

العنوان الفرعي الثالث (رسالة)

«العنوان الفرعي الثالث يعني الرسالة يتضمّن عدة أشياء ومن أهمّها هي الوظيفة الإتصالية والتواصل بين طرفين المرسل أو أنا الشاعر والمرسل اليه وهو متلقي الرسالة يعني الجمهور أو الشعب حيث يبدو الخطاب (الرسالة) خطاباً تحريضياً للمتلقّي عن طريق الأغنية» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩). لكن الأغنية تحوّلت الى بكائية في أطفال يافا وإمتدّ اليها الحزن الممتدّ في العنوان الفرعي الثاني «أسلاك شائكة» فإنّها تتحوّل هنا إلى البشارة للحرية والغلبة على الظلم.

العنوان الفرعي الرابع (المجدُّ للأطفال والزيتون)

العنوان الفرعي لهذا المحور هو المجدُّ للأطفال والزيتون وهو العنوان الأصلي للديوان وعنوان (قصائد إلى يافا) من إحدى عناوين قصائد موجودة في هذا الديوان. (يُطلق عليها «القصيدة المنبورة» وهي تُحدّد داخل متنٍ ما وتكتسب نبرها البصري - إن صحّ التدبير - بواسطة تجاوز العناوين بما فيها عنوان المتن. (حسن، ٢٠١٣: ١٤٠) في النظرة الأولى إلى العنوان الرئيسي للديوان نلاحظ أنّ كلمة (المجد) تحمل عليها البعد الإيجابي فالمجد بمعنى: الكرم والنيل إلى الشرف فالمجد من ناحية يرتبط بالشرف والرّفعة والكرم ومن ناحية أخرى يرتبط بالغلبة أو المعارضه ويعكس نوعاً من الصمود والاستقامة والمحاولة للوصول إلى الانتصار والغلبة على الخصم ومن ناحية أخرى يدلّ على الكثرة والوفرة. يضع الشاعر هذا التوجّه في استخدامه اللام الجرّ الذي يدلّ على الملكية وهذه الملكية متوجّهة للأطفال والزيتون وليست للأطفال فقط بل هذه الملكية عبر المقاطع الأخرى من نفس هذه القصيدة، ملك للشهداء والأحياء من الشعب العربي كلّهم وللمتمزّقين والصامدين في وجه الظلم وللأطفال في ليل العذاب وللعصافير الصغيرة وللجيوش العربية والشعراء المُكافح والمُجاهد والثوّار المرضى والتكالي والنساء الكادحات. إذا كان المجدُّ لكل هؤلاء الذين ذُكروا فإنّ استعمال لفظ (المجد) مطابقاً للعلاقات حظور وغياب فلفظة (العار) هي نقيضة للمجد لأنّ العار بمعنى كلُّ مُفتصبٍ يسلبُ حقَّ الآخرين في أرضهم الوطني.

تحليلُ نص القصيدة

«تجلّت شخصية المسيح ﷺ بثلاثة ملامح استمدّها الشعراء المعاصرون في أشعارهم وهي: الصلب والفداء والحياة من خلال الموت» (عشري زايد، ٢٠٠٥: ٨٢). ولكنّ استخدم البياتي

المسيح ﷺ المصوب رمزاً للتعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر. فيرمز باليسوع (المسيح المصلوب) إلى اللاجئين الفلسطينيين أو الإنسان المكبل بقيود الاستعمار (يافا يسوعك في القيود) أو رمزاً للمناضل الثائر على واقعه الذي ضحى بدمه. تبدأ القصيدة مع اليسوع المُقيد وتنتهي باليسوع الذي يُطلق من كل القيود.

«قام البياتي باستخدام هذه التقنية لبيان الأوضاع الاجتماعية والسياسية والقضايا الموضوعية والغاية من هذا التوظيف إثارة المخاطب» (رجائي، ١٣٨١: ٥٣). فاتخذ الشاعر السيد المسيح رمزاً لما يواجهه ويواجه أمته من الأذى والآلام «ليُعبّر عن موقف يُريده أو ليُحَاكَم نقائص العصر الحديث من خلالها» (رجائي، ١٣٨١: ٥٣).

«يبقي عنوان (قصاء إلى يافا) نصاً متميّزاً في فضاء التدوين الشعري لديوان (المجد للأطفال والزيتون) لأنها بحق تمسّ اللاشعور الجمعي في أكثر من موضوع، فهي أيضاً مبنية على صراع ثنائي وهي أيضاً تطرح صور الرحيل والعودة سواءً بشكلها البدوي عبر صلب اليسوع وعودته» (صبيح، ١٩٨٧: ١٢٣).

اللوحه الأولى

يافا يسوعك في القيود/ عار تمزّقه الخناجر، عبر صلبان الحدود/ وعلى قبابك غيمة تبكي/ وخفّاش يطير/ يا وردة حمراء، يا مطر الربيع/ قالوا وفي عينيك تخضر الربيع/ وتجفّ رغم تعاسة القلب الدموعُ./ قالوا: «تمتع من شميم/ عرار نجد يارفيق»/ فبكيتُ من عاري:/ «فما بعد العشيّة من عرار»/ فالباب أوصده (يهودا) والطريق/ خالٍ، وموتاك الصفار/ بلا قبور، يأكلون/ أكبادهم، وعلى

رصيفك يهجمون (البياتي، ١٩٩٥: ج ١/ ١٩٣)

يتكلّم الشاعر عن يافا المدينة الفلسطينية المُحتلّة التي هجرّ منها أهلها لتكون رمزاً للعودة وكيف تعاني الظلم والقهر والاستعمار من طرف اليهود (يسوعك في القيود). «فإن صورة المسيح على صليبه تحمل مفهومها المسيحي دلالتي المهزوم (بالصلب والإستلاب) والمُنتصر (على الموت وواهب الحياة والرجاء)» (صبيح، ١٩٨٧: ١٢٣). هما الدلالتان المألوفتان للدلالات الفلسطينية الممزقة بين الإستعمار والإستبداد والرغبة في الإنتصار. «الصليب قد أصبح من جهة عاملاً مُتسامياً معادلاً للذات الفلسطينية التي تستشرف من خلاله الحصار المُقبل ومن جهة أخرى ظهر الصليب النقطة الحيوية العليا التي يطل منها الفلسطيني على الماضي والحاضر والمستقبل وظهر الصليب أيضاً عاملاً قديراً فهو القدر الوحيد إلى القيامة الفلسطينية. خصوصاً أنّ الدلالة

المسيحية ظهرت في وجه المعايير العربية والإسلامية سواءً الشعرية أم الدلالية كبديل وحقيقة معبرة عن الواقع العربي المحبط سياسياً في شكل عام» (كرم، ٢٠٠٧: ٢).

إنّ المسيح المصلوب هو المسيح الفلسطيني المعاصر الذي سار على منهج المسيح الذي ضحّى بنفسه من أجل سعادة وطنه والآخرين. فالفلسطيني أيضاً ضحّى بنفسه من أجل سعادته وكرامته وعزّته وحريّته ووطنه. «زواج البياتي بين ما يتعرض له الفلسطيني وما تعرض له السيّد المسيح من الظلم والإضطهاد» (كرم، ٢٠٠٧: ٢). فاتخذ من المسيح رمزاً للإنسان الفلسطيني ومن صليبه الخشبي رمزاً للآلام والأحزان التي تعانيها مدينة يافا المحتلة. «ولاغرو أن الصلب ومايتعلّق به من (الخناجر والتمزيق) يدلّ على الموقف والتجربة التي يمر بها الإنسان الفلسطيني. فالمسيح وصلبه رمزاً للتعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر، فيرمز باليسوع «المسيح المصلوب» إلى اللاجئ الفلسطيني أو الإنسان المُكبّل بقيود الاستعمار» (فوزي، ١٣٨٣: ١٩٦). فإنّ قضية المسيح وصلبه «وإن لم تتفق وماجاء في رؤيتنا الإسلامية من أهمّ القضايا التي قد رسمت في الأناجيل وإنّ شعرائنا المعاصرين قد استفادوا من هذه القضية كثيراً في أشعارهم» (روشنفكر والآخرين، ١٤٣٥: ٧٥).

ذكر الشاعر الخفافيش ومن خلاله أراد أن يُصوّر حال يافا المزري، وما وصلت إليها من الفساد والانحلال والخفافيش ترمزُ إلى أياد وحكام أدّت إلى تدمير هذه الحضارة. إنّ الخفاش «هو طائر ليليّ بشعّ يخرج في الليل ولا يخرج طوال النهار وهو يدلّ على امر سري في ظاهر الأمر» (شوائه، ١٣٨٥: ٧١٥). لقد استخدم البياتي هذا الرمز في شعره للتعبير عن الشر والاختناق الذي سيطر على فلسطين في هذه الفترة من جانب الصهاينة وهذا المقطع من القصيدة تدلّ على الظروف الحالية في فلسطين المحتلة من الضغط الشديد وقتل الأطفال من جانب القوّات الإسرائيلية عن طريق المُخبرين المسرّين الذين يُراقبون الناس وتطيرُ هذه الخفافيش يعني المخبرون والجواسيس في سمائهم.

«لون الأحمر من أكثر الألوان استعمالاً في الشعر المقاوم الفلسطيني وارتباطه بالدم جعله لوناً مقدساً في وقت واحد» البياتي استخدم هذا اللون (الأحمر) صفةً للوردة (الوردة الحمراء) والوردة الحمراء في الثقافة العربية المتعارفة كما ذكرت لون مقدس ودالّ على الشهادة والتضحية. تقارب الوردة الحمراء ومطر الربيع يرمز إلى حلم الانتصار الذي يحصل عبر دماء الشهداء. فنلاحظ في البداية أنّ هذا الاستدعاء النصي قد جاء في إطار سياق يُخيّم عليه جو من الأسى والحزن ينعكس الانكسار والهزيمة حيث نجد (يافا) أو بمعنى أعمّ

(فلسطينيين) تبكي على قبابها الغيوم وقد وظّف الشاعر جملةً النعت (تبكي) لمنعوت وهو (الغيمة)، يعني: فحتّى الغمام يئنُّ من الظلم الذي تتعرضُ هذه المدينة» (عمر، ١٩٨٢: ١١١).

أما الكبد أو القلب مركز الحُبّ والإحساس والصداقة عند الناس والشاعر يُشير إلى أنّ الأجهزة الاسرائيلية للاستخبارات تأكل أكباد الفلسطينيين حتي يخلو قلبهم من أيّ حبٍّ إلى وطنهم وأسرّتهم أما في الجانب الآخر من المعنى الثانوي الذي يحصل من هذه العبارة والقرائن الموجودة في الجملة (موتاك الصغار بلا قبور وعلى رصيفك يهجون) يعني أنّ الصهاينة يقتلون الاطفال الفلسطينيين؛ لأنّهم يخافون أن يُكبّر الاطفال ويجاهدون ويُدْمروهم تدميراً؛ لأنّ الأطفال هم نُباة عالم المُستقبل والعالم الجديد الذي يلحّه في عيونهم، فهم أملُ الغد وتصور الانسان الجديد والقادر على إيجاد العدل والحرية.

«في نهاية المقطع يُعيد الشاعر الذاكرة مرة أخرى لقراءة الحدث المأسوي الذي وقع به السيد المسيح على يد اليهود والذين قاموا بصلبه، فالיום يُعيدون الكرة مرة أخرى بالشعب الفلسطيني الأعزل» (عمر، ١٩٨٢: ١١١). فصلبُ المسيح دالٌّ على الفكرة السياسية ويُذكر بالقضية الفلسطينية. الصليب يتحوّل إلى حدودٍ أقيمت بين الأقطار العربية (عبر صلبان الحدود). يسوع الذي مات مصلوباً على أرض فلسطين في الماضي، يُصلب مثله - الآن - آلافُ الناس ويسوع الذي تعذّب وعانى، يُعاني مثله إنسانٌ آخر في أيامنا هذه وعلى هذه الأرض.

«يلتقي الصليب مع الحدود في أنّها سببُ معاناة الإنسان في الماضي والحاضر، لقد جعل الشاعر من الصليب مُعادلاً لآلام الإنسان على مرّ الزمان وجعل من يهوذا - وهو من احد الذين وشوا بالسيد المسيح - رمزاً لهذا العدو الصهيوني الذي (أوصد الباب) وفيه مؤشر علاميٌّ على سيطرة القهر وقتل الحريّات حتّى أصبح أطفالُ يافا وموتاهم متساوين في الفعل أحياءً وأمواتاً» (فوزي، ١٩٨٣: ١٩٩).

اللوحه الثانيّة

صيححاتُ حارسه الكروم/ في الليل توقظني/ فاسمع وهوات/ ريح الشمال/ في غابة الزيتون ناحية، على سمعي تُعيد/ مأساة شعبي الصامد المقور/ مأساة الضياع/ وكأنّ معركة تدور/ بيني وبين الموت في صمت وإصرار حزين/ أنا لن أموت/ مادام في مصباح ليل اللاجئين/ زيتٌ ونار، عبر مقبرة الحدود/ حيثُ الخيامُ الباليات/ كأنّها في الريح لافتةٌ تُشير/ إلى طريق العودة الدامي القريب (البياتي، ١٩٩٥: ج/١٩٣)

هناك معركة تدور بين المتكلم الفلسطيني والموت الذي يُحاصره عبر مقبرة الحدود «حيثُ الخيام الباليات/ كأنّها، في الريح، لافتة تُشير/ إلى طريق العودة الدامي القريب وهنا ترتفع الرؤية وتشفّ وتتأثّرَن فتتحول إلى الرؤيا: الخيام الباليات تخفق فيها الرياح فتتحول إلى راية يراها الفلسطيني لافتة تُشير إلى طريق العودة الدامي. هذه هي الرؤيا المناضل، المتخاذل فيراها طريقَ الإستسلام والهزيمة. هذا المناضل يتكلم من الأرض المحتلة ويمدّ بصره عبر الليل الإسرائيلي إلى إخوته العرب المحترقين إلى غدٍ تحت النجوم ويؤكد لهم صموده وإيمانه بمجدِ المعاناة والانتظار والتربّص بالكلمة والسلاح والصبر حتّى النصر، يوم يعود يسوع إلى الجليل بلا صليب، متحرراً من قيود يهوذا وبطشه» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩).

قد استخدم الشاعر في هذه اللوحة الألفاظ التي تدلّ دلالة مأساوية في حقل الطبيعة تنعكس غضبَ الطبيعة وصرختها مثل: حارسة الكروم ولها (صيحاتها) وريح الشمال التي تصدر (وهواتها) في (غابة الزيتون) وألفاظٌ مثل: صمت، حزين، ليل، مقبرة، الدامي وتراكيبٌ مثل: أموت، في الليل، الخيام الباليات كلّها تأكيدٌ على البُعد المأسوي لهذا المقطع من قصيده البياتي.

«يُلاحظ في هذه اللوحة أيضاً بارقة بصيص من الأمل الذي في الحلم بخوض الشعب لمعركته (وكانَ معركة تدور) هذه التشبيه توحى إلى معنى الحلم» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩). مع الألفاظ التي تنعكس الإيجابية مثل: أصرار، مصباح، زيت ونار، لافتة تشير، طريق العودة القريب. كما الزيت والنار يحملان دلالة إيديولوجية مركزية ترتبط بمعاني الثورة والتمرد. وقد وظّف رمزَ الريح للدلالات كثيرة منها: الدمار والخراب للإحتلال الاسرائيلي واغتراب الفلسطينيين وتعذيبهم أو الحرية التي ينشدها الشاعر عن الحُزن والمعاناة. «الجدلية بين الريح والزيتون والتقابل بينهما تُشير إلى جدلية الإسرائيل والفلسطينيين في أرض السلام (فلسطين) واستقامة الشاعر أو الشاب الثوري مقابلها» (فوزي، ١٣٨٣: ١٩٩).

فقد وظّف الشاعر أسلوب (لن + الفعل المضارع) للدلالة على الزمن المُستقبل الاستمراري يعني لن يموت أبداً. لأنَّ حرفَ النفي (لن) «يعملُ على مُسند فعلي في المُستقبل ويمتاز بقوة تأكيدية تُعبر عن تصميم المتكلم على رفض الأعمال المنفيّة. (أنا لن أموت) يعني: هو حيٌّ وهنا لا يعني الموت فقط وإنّما يعني الميلاد أيضاً، وهو وجهُ الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بالتحديّ الشاعر يريد يوحى إلى وطنه المحتله بأنّه لا يموت ولا يتقبّل أي إنكسار في بلدته ليتنزّع في النهاية بكفاحه ثمرة تضحيتها في معركة الحياة المأساوية. (حسن

محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩) والياء الملكية المستخدمة في كلمه (شعبي) تعكس توحداً الآنأ يعني (الشاعر) مع هذا الشعب المكافح في المحنة التي تُعانيتها.

اللوحه الثالثه

يا إخوتي المُتحرقين إلى غدٍ، تحتَ النجوم/ يا صانمي الحُبِّ العظيم/ والخبز والأزهار/ يا أطفال يافا الهائمين/ على تخوم/ وطني الكبير/ أنا لا أزال، هُنا أغنيَ الشمسَ مُحترقاً/ أغنيَ لا أزال/ والريحُ والعصفور في بيتي يُنازعُ، والظلال/ سوداء تحجبُ عنكمو وجهي المُخضبُ بالدماء/ وليل إسرائيل وهو يقيءُ حقداً وانتقام/ وعاهرين ومُخبرين/ أنا لا أزال، هُنا أغني الشمس في صمت وإصرار حزين/ يا إخوتي المُتحرقين/ إلى النضال (البياتي، ١٩٩٥: ج/١٩٣)

إنّ الأطفال الذين يُصورهم الشاعر هم كلّ اطفال العالم وإنّهم يعيشون في ليالٍ مُظلمة من العذاب في البيوت المحصورة ويُمجّدهم الشاعر. هو في تعبيره عن أحداث عصره ومُجتمعِه إنّما يُعبّر عن نفس المبادئ التي يُحاربُ من أجلها الإنسان في كلّ العصور وفي كلّ الأزمان، ومن هنا فقد حدّد الشاعر أولئك الذين يُغنيَ لهم شعرهم، إنَّهم الثوّار والمُناضلون من أجل الحياة (أنا لا أزال هُنا أغني الشمس). غناء البياتي/الثوري غناءً لا ينقطع ولا ينتهي «إنّه مجتمعٌ كلّ مفاهيه يصرخ بالإنقراض يحدوه أملٌ كبير في عودة الحقوق إلى أصحابها، في عودة المُشردين اللاجئين إلى ديارهم وسيظلُّ الثوري يُغنيَ لهم أبداً. يحاربُ البياتي بشعره عالماً جاحداً، لكن طفافة هذا العالم يملكون القوة والقسوة ليخمدوا صوته وأنفاسه فيغدو الشعر سلاحاً والشاعر نموذجاً للتضحية والمُعاناة ويصرع في المعركة بشعره ولكنّه يتوغّل في إصرار وصمتٍ حزين» (صبيح، ١٩٨٧: ١٢٣). فالشاعر هُنا يُعاني ويصرخ وحيداً وهذا النوع من النفي الوجودي للشاعر وهذه الشعور تنتج عن معاناته القاسية، فقد ظلَّ يشعر بالوحدة والغربة في هذا العالم الغريب وهو وحده يشجع الشباب المقاومين في وطنهم إلى النضال والجدال.

«يطيل الشاعر قولَه الى الحياة الفضلى أو الطيبة والزيتون؛ حيث اطفال يافا الصفار الذين لا ذنبَ لهم سوى أنّهم ولدوا فوجدوا أنّ حياتهم الحاضرة في وطنهم ليست من صنع أيديهم وليس شقاؤهم إرثاً أبوياً اقتسموه؛ أنّها طبيعة الزمن اللامالية، فليكن الغد من صنع أيديهم» (بيضون، ١٩٩٣: ٤٦). يستعمل الشاعر أداة النداء (يا) فيخاطب أطفال يافا الهائمين الذين يُعانون من الاحتلال الإسرائيلي ويتقاسم معهم أحزانهم ويتذكر غربته وهو يهيم وحده والنداء هُنا يحمل دلالةً لتنبية المُنادي وطلب الإقبال منه.

فقد وظّف الشاعر العصفور للدلالة على الرحيل والهجرة أمّا الدلالة الرمزية بلون الأسود «يرتبط بدلالات عدّة منها الظلام والشر والموت والغم والكآبة فالأسود لونٌ يثير الحزن والتشاؤم ومرتبطةً بالليل والظلام» (عمر، ١٩٨٢: ٢٠٢). قد وظف الشاعر اللون الأسود إيجابياً؛ لأنّ الظلال تحجب عن إسرائيل وجه الشاعر/ الشاب الثوري/ السيد المسيح وتقابل كلمات (تحجب ومخبرين) دالٌّ على قطعية هذا المعنى؛ لأنّ لونَ الأسود ليس هنا رمزُ المعاناة الساخطة بل قناع يخفي وجهَ الشاعر وراءه.

اللوحه الرابعة

المجد للشهداء والأحياء، من شعبي/ وللمتمزقين الصامدين/ المجد للأطفال في ليل العذاب/ وفي الخيام/ المجد للزيتون في أرض السلام/ وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في التراب/ حقلي، وللجيش المرباط في الحدود/ وطني الكبير/ - جيش العروبة والخلاص -/ المجد للشعراء والكتاب، أحباب الحياة/ الخائضين، اليوم، معركة المصير/ والضاربين يد الطفافة/ المجد للمرضى على سرور البكاء/ وللنساء الكادحات/ الأمهات (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٦)

إنّ شعر البياتي في هذه اللوحه يقدم قلقاً حول مصير الإنسان وقد جعل نفسه مكبلاً بقيودٍ ضدّ قوَّات الظلام التي تُحاصره. «فالمجد بوصفه قيمةً تجسّد الخلود ليصبح حقاً لهؤلاء الأطفال الذين شُردوا، حقاً للشاعر والكااتب المناضل بقلمه، حقاً للمرضى الذين يتحملون مآسي الحياة فوق مرضهم. حقاً للنساء والكادحات اللاتي صنعن هؤلاء الأبطال من الشهداء هذا المحور هو المركز أو لبّ بنية متن هذه القصيدة إنّ التمجيد في هذا المحور يعدُّ بحقّ هو الأغنية التي يتغنّى بها الشاعر غناءً لا ينقطع من أجل ثورية وانتفاضة لا تنتهي إلّا بانتهاء الظلم وعودة الشعب المقهور» (حسن، ٢٠١٣: ١٤١).

فإنّ المجد الذي يختصه الشاعر بالأطفال والشعوب المناضلين يتحوّل في هذه القصيدة إلى طلب الحرية والكلمات الموجودة في القصيدة دالة على هذا الطلب بعبارة أخرى إنهم الأطفال - الشهداء والأحياء - شاهدوا المذبحة وشهداء الجريمة وهم لا تساقهم بالجيش والتوحد في ترابهم ودعوتهم للسلام لا يحتاجون إلى السلاح.

اللوحه الخامسة

الليل تطرده قناديلُ العيون/ عيونكم، يا إخوتي المتناثرين الجائعين/ تحت

النجوم/ وكأنَّ حلمتُ بأنني بالورد أفرشُ والدموع/ طريقكم/ وكأنَّ يسوع/ معكم
يعود إلى (الجليل) بلا صليب (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٧)

«إذا كانت القصيدة تتفتّح بمشهد يسوع في القيود فإنّها تختتم بمشهد الصغار الجائعين. إنّ الشاعر لا يُنشدُ كتابةً الشعر وحسب بل يبحث أيضاً عن وسائل الخلاص للإنسان العربي المُستلب المُحاصر الذي يقف على أرض محروقة. فالشاعر في مثل هذه الحالة يكون ثائراً مُفكراً ومسيحاً صاحبَ خلاص الآخرين. يستبدلُ الحزنَ بالفرح ويُعبّر عن جمال المُستقبل الموعود فقد أصبح شعره بُشرى ورسالةً تحرير للإنسانية، بُشرى بإنهاء الظلم والتطّلع إلى غدٍ مُشرق» (رزق، ١٩٩٥: ٤٥).

إنّ من ينعم النظر في المقطوعة التالية يجد «لفظ (العودة) يكتسب خصوصيّة في إطار فضاء التدوين الشعري لمتن القصيدة حيث تصبح العودة هنا هي عودة الأمل في التحرير، عودة الوعي واليقظة. عودة الحلم في مُستقبلٍ مُشرقٍ قد تحقّق بعد أن فرّش الطريقة بالورود رمزاً لهذا الانتصار والدموع إشارة لفداحة الثمن المدفون في هذه العودة وفي النهاية إنّها عودة يسوع - وهو رمز المحبة الخالصة - إلى الجليل وإن كان يسوع في العنوان رقم (١) يرسف في الأغلال والقيود؛ فإنّ عودته هذه المرة بعد مشهد الأطفال المشردين حراً طليقاً وهو ما يُشير إليه قول الشاعر (بلا صليب)» (حسن، ٢٠١٣: ١٢٠). فعودة اليسوع بلا صليب إلى الجليل هي إنتصار للشاعر على الموت واليأس وانتصار للإنسان المعاصر على المرض والشيخوخة والهرم والفقر والفاقة. هذا الموت عند الشاعر بعثٌ وقوّة الخلق والثورة على الظلم وتحمل في نفسها تقابلاً بين الموت والحياة.

«حلمُ البياتي هو أن يتجاوز النفي بالعودة، أن حافزَ الرحيل الرئيس كرمزٍ للخلاص والحرية وقد تحوّل إلى حافز العودة وأيضاً توجه نحو خلاصه من منفاه وعلاوه على هذا، موضوع العودة هنا يربط معاً التفاعل بين تجربة الشاعر الذاتية والآلام القوميّة للفلسطينيين الذين يعيشون في المنفى في ظلّ ظروف قهريّة فيختتم البياتي قصيدته لآبد المدينة تصل إلى الحرية والصفاء والسكينة» (حسن، ٢٠١٣: ١٢٠).

المحور الأفقي للنص: هذا المحور يشمل مواضيع مختلفة منها المستوى الموسيقي، المستوى اللغويّة وكيفيّة رصافة الحروف ومن هذا المُنتلق يتمُّ الكشفُ عن فكرة الشاعر ومن ثمّ توضيحه وتفسيره في إطار السيميائية.

المستوى الموسيقي

البياتي استخدم أشكالاً مختلفاً للإيقاع في قصيدته منها الإيقاع الخارجي الذي يتبلور في الوزن العروضي والقافية والروي ومنها الإيقاع الداخلي الذي يتجسد في تجانس الأصوات وترتيبها وذكر بعض الآلات الموسيقية وتكرار الألفاظ والعبارات. فعلى هذا الأساس ينقسم الموسيقى الشعرية إلى ثلاثة أقسام كالآتي:

الموسيقى الخارجية

«يتم هذا الموسيقى في النصوص الشعرية من خلال ثنائية الوزن والقافية بإعتبارهما إطاراً خارجياً لها وأساساً في بناء القصيدة العربية. يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر» (بديع يعقوب، ١٩٩٩: ٨٧).

في البداية تجدر الإشارة إلى أنّ «قصائد إلى يافا» تشتمل خمسة المقاطع على نمط الشعر الحر في «البحر الرجز» وهو من البحور التي تهم ببعده النغمي على نظام الموسيقي في قصائد الشعر الحر «البحر الرجز أسهل البحور الشعرية نظراً إلى كثرة التغيرات المألوفة في أجزائه والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه» (بديع يعقوب، ١٩٩٩: ٨٧). يرى عبد الرضا علي: «إنّ الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب مُستفعلن من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة؛ فإنّ هذه الميزة هيّأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في الشعر الحر في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالاً عند المتقدمين حتّى نعتوه بمطية الشعراء» (علي، ١٩٩٧: ٦٠). كما أنّه يحتمل جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أ كانت غزلية أم فلسفية، أم على هذا الاعتبار يمكن القول: إنّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أن يجدّد الفضاء ايقاعياً حراً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن. (علي، ١٩٩٧: ٦٣)

فالشاعر اختار بين البحور؛ البحر الرجز وهو يستخدم للبطولية والتمرد والثورة وقد لعب هذا البحر دوراً بارزاً متميّزاً باتّساقه مع مضمون القصيدة وهو مملوء بروح التحدي والقهر والخوف والتسليم وإلقاء ما يختلج في نفس الشاعر من الشجن والحزن والحيرة والتعسف أو فرحه على رجوع المسيح والأُمجاد التي تحصل لأطفال وشهداء مدينته.

الشاعر يتمتّع بالقوالب لبيان خلجات نفسه فنرى أن تكرار حرف «ن» في هذه القصيدة أكثر إستعمالاً بالنسبة إلى الحروف الأخرى وهذه الحرف «مكانها في الروي دليل امتيازها بقوة الاستماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاء فأصبحت النون موصولة

قوّة لمعاناة الشاعر» (بشر، ٢٠٠٠: ٣٥٩). إنّ اختيار النون كحرف الروي جاءت متفقاً مع جوّ القصيدة وهو شكوى الشاعر من الواقع السياسي المريع في مدينة يافا والمدن الفلسطينية. من جانب آخر هو قد استخدم القافية المردفة «٤٠» مرة و«المراد بالقافية المردفة ما كان قبل رويها ألفاً أو واواً أو ياء مدتين» (سكاكي، ٢٠٠٠: ج١/٥٧٢). وهو يزيد الأشعار جمالاً وهكذا يتبين الشاعر أحزانه والمكابد التي تحملها إثر أحداث التي جرت حوله ويتحسّر على نهب البلاد العربيّة. هذه القافية متلائمة مع خلجانه ولعلنا لا نعيد عن جادة الصواب إذ قلنا أن هذه القافية أفضل وسيلة للدلالة على الحالة الروحيّة للشاعر. كما أنه استخدم حرف «ر» ٨ مرات و«الميم» ٦ مرات وكلا من هذين الحرفين يدلّ على حزن الشاعر وهمة تجاه شعبه واستعمال هذا النوع من القوافي يفيد فكر الشاعر على الهموم.

ت	حرف الروي	عدد التواتر	النسبة المئوية
١	ن	٩	٢٢/٥٪
٢	ر	٨	٢٠٪
٣	م	٦	١٥٪
٤	ت	٦	١٥٪
٥	د	٤	٧/٥٪
٦	ل	٣	٧/٥٪
٧	ب	٢	٢٪
٨	ع	٢	٢٪

الموسيقى الداخلية: «تعدّ الموسيقى الداخلية جزءاً من البنية الموسيقية للشعر؛ فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أولاً، وعلى التشكيل المنغمّ للالفاظ والتراكيب ثانياً» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). «هذا النوع من الموسيقى أعلى من وزن الشعر ويتجلّى في كلّ من التنوع والتكرار اللذين لا يمت بالموسيقى الخارجية والجانبية من صلة» (شفيعي كدكني، ١٣٧٩: ٣٢٩). إنّ التكرار يعتبر إحدى مظاهر هذا النوع من الموسيقى يسبب تأكيد المعنى وتقريره في ذهن القارئ وينشئ نوعاً من الإيقاع والانسجام الداخلي ويشمل هذا التكرار: تكرار الحروف، تكرار الكلمات وتكرار الجمل كما يلي:

(أ) تكرار الحروف: «الذي يسمّى تجانس الحروف ويتشكل من تكرار الصوائت والصوامت

بصورة وافرة في جملة ما. هذا النوع من التكرار يزيد في الإيقاع ويقع في روح المتلقي وعندما كان هذا التجانس متلائماً مع المضمون، فيضعف في الموسيقى» (شفيعي كدكني، ١٣٧٩: ٢٢٩). إذا أراد الشاعر التكلّم عن الأوضاع المأساوية والإضطرابات يستخدم حروف مدّ «أ، أو، اي» ويكرره وهذا يتناسب مع حزنه وألمه. أمثلة أخرى من تقنية تكرار الحروف هي حرف نداء «يا» تتكرر ثلاث مرات في بداية اللوحة الثالثة ومرة واحدة في ختام اللوحة على النحو التالي: يا إخوتي المتحرّقين إلى غدٍ، تحت النجوم/ يا صانعي الحبّ العظيم والخُبز والأزهار/ يا أطفال يافا الهائمين على تخوم وطني الكبير. هذا التكرار دالٌّ على أنّ الخطاب صار من الأنا الواحد الى مجموعة من المتلقّين في صورة نداء متكرر. ثلاث مرات موجودة في بداية المحور ومرة واحدة موجودة في ختام هذا المقطع أو القصيدة وإنّ استعماله يُشير إلى نوعٍ من مناجاة الشاعر لنفسه وتُمثّل نقمة الشاعر على هذه المدينة - يافا - وأهميّتها.

(ب) تكرار الكلمات: «تكرار الكلمات يُعدُّ إحدى مظاهر الموسيقى الداخلية، ونقصد به التكرار الذي يحمل مضموناً ما في ثنياه ويشير إلى الانسجام وثبات الرأي لدى الشاعر حتى يقرر المعنى في ذهن القارئ ويؤكد» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). لقد تكررت هذه العبارة الرئيسيّة (المجد ل...) في هذا الديوان خمس مرات، مرة في العنوان المجد في الزيتون ثم يُذكر على الترتيب التالي: المجد للشهداء والأحياء/ المجد للأطفال في الليل العذاب/ المجد للشعراء والكتاب/ المجد للمرضى على سُرر البكاء وهو تأكيدٌ شموليٌّ بما جاء في عنوان الديوان في تمجيد وتكريم الشعب الفلسطيني ومُستقبله وهذا كلّ ممثّل في أطفال فلسطينيين وحدائق الزيتون الخضراء فوق هذه الأرض.

(ج) تكرار الجملة: «تكرار الجملة يعدّ نوعاً من الإيقاع وتعبيراً عن الشحنة العاطفية في النص» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). استعمل الشاعر هذه الجملة ثلاث مرات وهي «أنا لا ازال أغني الشمس» تكرار هذه الجملة يُبيّن أنّ غناء الشاعر أو الشابّ المقاوم غناءً لا ينقطع ومادام الظلم موجوداً هذه الغناء مستمرة تأكيداً على غلبة الجمود والتخريب على مجدها وعظمتها وتهيج العرب في استعادة هذا المجد والمفاخر.

التضاد: استخدم البياتي في اللوحة الأولى كلمات تُثير أجواء متعدّدة مثل: يسوع/يهودا والصلبان، القباب/عرار نجد، الباب/الطريق؛ لأنّها تُشير على التوالي إلى الفلسطيني والوطن المجزّأ، وإلى الإسلام والعروبة، وإلى اليهود والنضال لتحرير الفلسطينيين من غزوهم؛

في اللوحة الثانية استخدم الشاعر تقنية التطابقات بين الصامد/المقهور وبين صيحات/صمت وبين مصباح/ليلفتَ نظر المخاطب أو القارئ. في اللوحة الثالثة تشاهد بنية التناقض أو التضاد في جملة النفي (أنا لن أموت) لأن أسلوب نفي لن تدل على أبدية وهذه تنال في مع العالم الواقعي الذي لاغرو لأي شخص يتذوق طعم الموت. كذلك الشاعر يعكس على المستوى البعيد أو العميق مفارقات هذا الواقع التي تفصل ما بين الصوت والصدى (بين الصمت وإصرار حزين) وما بين الأخضر وظله (الأزهار والظلال سوداء)، ما بين الصورة والمرأة (تحجب عنكم وجهي المخضب بالدماء) وبين الاسرائيل والشباب المقاوم (الريح والعصفور في بيتي ينازع) بين الماضي والغد الذي سيتحقق لا محالة بيد أطفال يافا. هذه التضادات والثنائيات من جهة تدل على ذهن الشاعر المقلق والمشوش ومن جهة أخرى تدل على المجتمع الذي بُني على التناقض بسبب وجود الصهاينة والأشرار.

رصافة الحروف: «إن الإيقاع الداخلي في الكلمات واتساقها والأصوات اللغوية تحدث أنظمه الموسيقى وفي هذا البناء يوسع مجالاته في تنظم الوحدات الصوتية، والتشكيلات الإيقاعية وإرتقاء معنى الكلمات وبنية القصيدة» (علوي مقدم، ١٣٧٧: ٧٣). استخدم الشاعر في اللوحة الأولى حروف (ع، ق) واللوحة الثانية حروف (ص، س) وفي اللوحة الرابعة والخامسة إشباع حروف المد، وخلق إيقاعاً متجاوباً بمد الصوت يعني حروف المد (آ، ي) تفني هذه اللوحة من الموسيقى الملموسة وهذه الحركة الطويلة تحمل المشاعر الممتدة والعميقة للشاعر ويؤدي إلى إتساق الوزن العروضي للشعر مع ما في نفس الشاعر وما شغل باله.

النتائج

قد اتّضح لنا من خلال دراسة سيميائية لقصيدة «قصائدٌ إلى يافا» أن:

- عبد الوهاب البياتي قد حسن اختياره لعنوان القصيدة حيث قد أشار بالـ«قصائد» إلى الكثرة والتنوع لما تنقل كلمة الجمع؛ ثمّ حرف (إلى) يعني أن (يافا) محدودة بالأراضي المحتلة في فلسطين وفي يافا نشاهد نوعاً من المجاز بإطلاق الجزء وإرادة الكل وهي رمزٌ عامٌ لكلّ المدن الفلسطينية الأخرى التي وصفها الشاعر في النص.
- وظف الشاعر رمز المسيح ليربط بين معاناة البشر على مرّ العصور ومعاناة الإنسان الفلسطيني فجعل المسيح معادلاً موضوعياً لما يتعرض له الشعب الفلسطيني الخائق في الأرض المحتلة ويُعبّر عن المحنة الاجتماعية التي يواجهها الشعب الفلسطيني الشارد وقد جعلَ شخصيّة يسوع وبوذا رمزان لتغيير الواقع أو الفداء.
- ذكر الشاعر الخفافيش ومن خلاله أراد أن يُصوّر حال يافا المُزري، وما وصلت إليها من الفساد والانحلال والخفافيش ترمزُ إلى أياد وحكام أدّت إلى تدمير الحضارة العربية العريقة في جذور التاريخ.
- البياتي استخدم أشكالاً مختلفة من الإيقاع في قصيدته منها الإيقاع الخارجي والداخلي. فيعبّر عن خلجات نفسه باستخدامه وزناً مُتلائماً مع فكرته فيستعمل البحر الرجز للبطولية والتمرد والثورة ونرى قد لعب هذا البحر دوراً بارزاً ومتميّزاً باتّساقه في مضمون القصيدة.

المصادر والمراجع

١. آديقة، ميشال (٢٠٠٨). السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ. ترجمة رشيد بن مالك، عمان: دار مجدلاوي.
٢. بديع يعقوب، اميل (١٩٩١م). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. بيروت: دار الكتب العلمية.
٣. بشر، كمال (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار الغريب.
٤. البياتي، عبد الوهاب (١٩٩٥م). الأعمال الشعرية. ج ١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٥. بوضون، توفيق (١٩٩٣م). عبد الوهاب البياتي؛ أسطورة التية بين المخاض والولادة. بيروت: دار الكتب العلمية.
٦. توسان، برنار (١٩٩٤م). ما هي السيميولوجيا. ترجمة محمد نظيف، الدار البيضاء: دار النشر إفريقيا الشرق.
٧. حامد جبّار، يوسف (١٩٩٥م). النص الأدبي بين البنيوية والأسنوية. الموقف الأدبي، العدد ٢٨٨.
٨. حسن، عبدالناصر (٢٠١٣م). تجليات الشعرية عند عبد الوهاب البياتي. القاهرة: المجلس الأغاني للثقافة.
٩. حسن محمد، عبدالناصر (٢٠٠٠م). سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي. القاهرة: دار النهضة العربية.
١٠. خلف كامل، عصام (٢٠٠٣م). الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر. القاهرة: دار الفرحة للنشر والتوزيع.
١١. رجائي، نجمه (١٣٨١ش). اسطوره هاي رهايي؛ تحليل روانشناسانه بر اسطوره در شعر عربي معاصر. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسي مشهد.
١٢. رزق، خليل (١٩٩٥م). شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبيّة. بيروت: مؤسسة الأشرف للنشر والتوزيع.
١٣. روشنفكر، كبرى؛ محمّدي بايزدي، مجيد (١٤٣٥هـ). المسيح والرموز المسيحية في شعر يوسف الخال. مجله اللغة العربية وآدابها، السنة ١٠، العدد ١، صص ٦١-٩٥.
١٤. سكاكي، يوسف بن أبي بكر (٢٠٠١م). مفتاح العلوم. تصحيح خليل إبراهيم خليل، بيروت: دار الكتب العلمية.

١٥. شفيعي كدكني، محمدرضا (١٣٧٩ش). موسيقى شعر. طهران: آگه.
١٦. شواليه، ژان؛ گرابران، آلن (١٣٨٥ش). فرهنگ نمادها. ترجمة سودابه فضايي، ج ٤، طهران: انتشارات جيهون.
١٧. صبحي، محيي الدين (١٩٨٧م). الرؤيا في شعر البياتي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٨. عشري زايد، علي (٢٠٠٥م). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دار غريب للنشر.
١٩. علوي مقدم، مهيار (١٣٧٧ش). نظريه هاي نقد ادب معاصر. طهران: سمت.
٢٠. علي، عبدالرضا (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. عمان: دار الشرق.
٢١. عمر، أحمد مختار (١٩٨٢م). اللغة واللون. القاهرة: عالم الكتاب.
٢٢. عويس، محمد (١٩٩٨م). العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٢٣. فكري الجزار، محمد (١٩٩٨م). العنوان والسيميوطيقا الاتّصال الأدبي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
٢٤. فوزي، ناهدة (١٣٨٢ش). عبدالوهاب البياتي حياته وشعره دراسة نقدية. طهران: انتشارات ثار الله.
٢٥. كرم، سرجون (٢٠٠٧م). الدلالة الدينية في الشعر الفلسطيني: www.ssnp.info
٢٦. كورتيس، جوزيف (٢٠٠٧م). مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة جمال حضري، الجزائر: منشورات الاختلاف؛ الدار العربية للعلوم.
٢٧. الورقي، السعيد (١٩٨٤م). لغة الشعر العربي الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.
٢٨. يعقوب السيد، وجيه (٢٠٠٥م). الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة. القاهرة: مكتبة الآداب.