KIRKHS IIUM

أبحاث محكَّمة

"النتاج العلمي في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة"

٢٠٢١م

أبحاث محكَّمة "النتاج العلمي في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة"

هذا الكتاب

هذا الكتاب هو عرض لما هو جديد في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة ونقدها نقدًا علميًّا منهجيًّا، والكشف عن الفجوات في دراسات الدراسات الأدبية القديمة، والعمل على ملئها بتفسيرات حديثة، والترويج للكتب الحديثة والتعريف بمؤلفيها وتسليط الضوء على ما يستحق القراءة في الدراسات الأدبية القديمة، والتشجيع على القراءة والنقد البناء والمشاركة الفاعلة بتقديم الآراء والانطباعات الشخصية، كما يهدف إلى إبراز جهود الأعمال المترجمة إلى العربية في مجال الدراسات الأدبية القديمة والحديثة ونقدها ومراجعتها، وتقديم مراجعة وشروح تفصيلية للكتب الحديثة لتكون مداخل للكتابة الإبداعية وتطوير الدراسات والبحوث والكتب الحديثة المنشورة. وتتجسد هذه الأهداف في أحد المحاور الثلاثة الأساسية للمؤتمر وهو الدراسات الأدبية.

رئيس التحرير

ISSN 2805-4393

KIRKHS IIUM

أبحاث محكَّمة

"في النتاج العلمي في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة"

رئيس هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

أعضاء هيئة التحرير

الدكتور عبد الحليم صالح

الدكتور محمد أنور بن أحمد

الدكتور معهد مختار

الدكتورة نجية حسين التهامي

الدكتورة نور سفيرة بنت أحمد سفيان

٢٠٢١م

IRKHS

نشر من قِبل:

Kulliyyah Islamic Revealed Knowledge and Human Sciences

الطبعة الأولى، 1442/2021هـ

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة لـ © KIRKHS. ويُحظر طبعُ أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد هذا الكتاب كاملاً أو مجزأً أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برمجته على أسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطيّاً.

رقم التسلسل الدولي ISSN 2805-4393

عضو مجلس النشر العلمي الماليزي

(Majlis Penerbitan Ilmiah Malaysia-MAPIM)

طبع من طرف

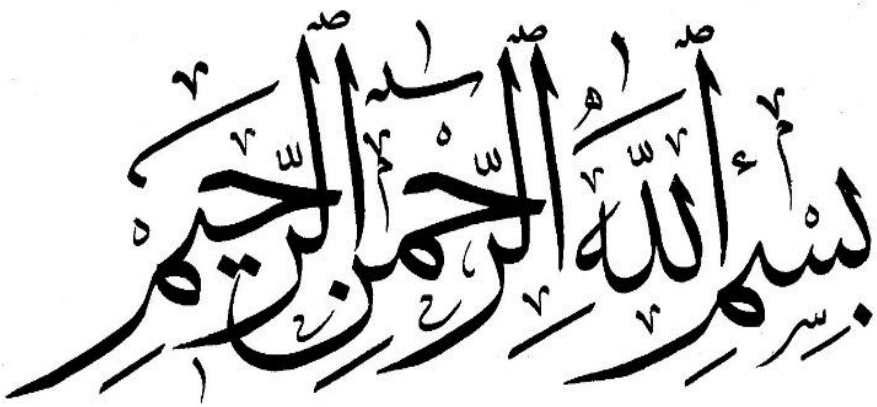
دار شاكر للطباعة والنشر

DARUL SYAKIR ENTERPRIS (001141583-P)

No. 6 Jalan 4/12A Seksyen 4 Tambahan

43650 Bandar Baru Bangi, Selangor Darul Ehsan

Tel: 03-8922 1235 Fax: 038926 5748 Email: darulsyakir@gmail.com


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الباحثين وراء المعرفة والعلم من الهيئة التدريسية في الجامعات...

وإلى الطلبة المجتهدين ...

وإلى الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا على ما تقدمه من دعم للمعرفة والفضيلة...

وإلى كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية...

وإلى محبي اللغة العربية؛ لغة القرآن الكريم...

نهدي إليهم جميعاً هذا الجهد الجمعي والعالمي من أنحاء العالم العربي والإسلامي.

شكروتقدير

هذا الكتاب لأوراق المؤتمر العالمي السابع ٢٠٢٠م: "النتاج العلمي في اللسانيات والأدبيات بين الإبداعية والنقد" لقسم اللغة العربية وآدابها **بكلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية** لم يكن ليرى النور بعد توفيق الله تعالى إلا بجهود الباحثين الذين نقدم إليهم أسمى آيات الشكر والتقدير.

وإلى **أعضاء اللجان التنفيذية ورؤسائها للمؤتمر السابع** .

والشكر الوفير إلى **عميد كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية الأستاذ الدكتورشكران عبد الرحمن** على تفضله بالموافقة السريعة على نشر الكتاب تحت اسم الكلية.

والشكر موصول كذلك إلى من أسهم في إخراجه تنضيداً ومراجعة وترتيباً.

هذا الكتاب...

هذا الكتاب هو عرض لما هو جديد في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة ونقدها نقدًا علميًّا منهجيًّا، والكشف عن الفجوات في دراسات الدراسات الأدبية القديمة، والعمل على ملئها بتفسيرات حديثة، والترويج للكتب الحديثة والتعريف بمؤلفيها وتسليط الضوء على ما يستحق القراءة في الدراسات الأدبية القديمة، والتشجيع على القراءة والنقد البناء والمشاركة الفاعلة بتقديم الآراء والانطباعات الشخصية، كما يهدف إلى إبراز جهود الأعمال المترجمة إلى العربية في مجال الدراسات الأدبية القديمة والحديثة ونقدها ومراجعتها، وتقديم مراجعة وشروح تفصيلية للكتب الحديثة لتكون مداخل للكتابة الإبداعية وتطوير الدراسات والبحوث والكتب الحديثة المنشورة. وتتجسد هذه الأهداف في أحد المحاور الثلاثة الأساسية للمؤتمر وهو الدراسات الأدبية.

رئيس التحرير

مقدمة الكتاب

الحمد لله وكفي والصلاة والسلام على رسوله المصطفي وآله وصحبه الغر الميامين أجمعين. وبعد؛

فبشكل عام، تتجه الدراسات اللغوية والأدبية العربية نحو الإصلاح بمواضيع منهجية ودينية جديدة؛ إذ كان العلماء القدامى يتخلصون من الأفكار المتناقضة التي تتعارض مع الفكر الإسلامي، كما أن هناك نقلة في دراسة اللغة من خلال تحديث اللغويات وتحديث مناهجها ومحتوياتها؛ وذلك لحاجتنا إلى إصلاح الفكر اللغوي الذي يمكننا من قراءة جديدة للمصادر القديمة. وهذا بسبب طبيعة المحتويات لدى القدامى التي هي مزيج من النصوص غير المنهجية والمعلومات والتفسيرات والتي تعرض بعضها للسرقة الأدبية. تعد مسألة إثبات الحجة لبعض القضايا اللغوية واللغوية موضوعاً معقداً؛ لأن الجهود المبذولة للجدل قد تعثرت ، ومن ثمّ نزع اللغة العربية بوصفها لغة ثانية لمتحدثيها؛ لذلك فإن الإصلاح في الدراسات اللغوية هو تقدم إيجابي حتمي؛ لأن ما كان مناسباً أمس قد لا يكون مفيداً اليوم؛ أي أننا سنأخذ من القديم ما يناسبنا ونرفض العكس.

لقد استفاد العلماء الغربيون المعاصرون بشكل كبير من اللغة العربية والدراسات الأدبية، واستخدموا المنهج العربي القديم في بعض المناسبات؛ لذلك هناك علاقة بين اللسانيات والدراسات الأدبية من جهة والتراث القديم من جهة أخرى. استفادت الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة بشكل مباشر أو غير مباشر من تقاليد اللغة العربية. عند ربط إسهامات العلماء القدامى

بالعصر الحديث؛ إذ يجب أن نفرق بين المناهج الآتية: أولاً منهج العلماء العرب القدامى في البحث؛ حيث إن المنهج القديم في الدراسات الأدبية واللغوية العربية يعكس الدراسات الإنسانية القائمة على العلاقة بين الإنسان واللغة التي تركز على خصائصه اللفظية. وقد استفاد العلماء الغربيون من الدراسات اللغوية والأدبية العربية القديمة خاصةً الدراسات الصوتية والنحوية والتراكيب والقصائد والأدب وكتب سيبويه والخليل بن أحمد والجاحظ ومن الشعراء الآخرين؛ لكون المعرفة تراث إنساني مشترك يرتبط بثقافة ووضع كل أمة، ففي تحليل بعض قضايا اللغة العربية، اتبعوا منهجية علماء اللغة العربية التي من شأنها أن تقودهم إلى المراحل الثلاث لتجميع اللغة؛ حيث تم تجميع العناصر المعجمية في اللغة وتفسيرها دون أن تكون في أي ترتيب محدد، كما اعتمدوا على إثبات الجدل اللغوي بالآيات القرآنية، والحديث النبوي، والأدب العربي القديم، وعن طريق الاستماع إلى البدو.

في ضوء ذلك، دعت اللجنة التنفيذية والعلمية للمؤتمر الدولي السابع للغة العربية وآدابها ICALL 2020 الباحثين والأكاديميين المهتمين بقضية المراجعة والنقد على وجه الخصوص، وهذه هي أسس البحث والمنهج الذي يمكن لأي أكاديمي من خلاله تبدأ المتابعة، وتحديد اتجاه البحث المقدم. تولى العلماء القدامى من اللغويين والأدباء مهام مراجعة وانتقاد الأعمال السابقة؛ لإظهار أن أي قصور في تقييم هذه الأعمال سيؤدي حتما إلى خيبة أمل في مستوى البحث أو تحويله عن أهدافه. والاتجاهات، وهذا أيضاً ليكون بمثابة تذكير للباحثين بالغرض الفعلي من عنوان البحث أو لتلخيصه أو تحديد فجوات

البحث التي يجب معالجتها. تساعد المراجعة المنهجية الباحث في الكشف عن تفسير جديد للنتائج السابقة غير قابل للتحقيق إلا من خلال التدقيق فيما تم كتابته مسبقًا، كما أنه يساعد على تحديد النتائج غير المحددة للأبحاث ذات الصلة؛ ما يمهد طرقاً لتفسيرات ونظريات جديدة، وفضلاً عن ذلك فإن المراجعات المنهجية - من خلال توصياتها - تعد بمسارات جديدة للمهام البحثية المستقبلية من شأنها أن تكشف عن بعض المتغيرات الجديدة للنتائج أو تكتشف العوامل المختلفة بين الدراسات، ولا فرق في هذا الصدد بين الدراسات اللغوية والأدبية. ينتقد اللغويون - بجميع تخصصاتهم في مجال الدراسات اللغوية - اللغة العربية بشكل عام دون تفضيل بين نماذجها واتجاهاتها، حيث لم يقدموا على وجه التحديد تقييماً محدداً لبعض اللغويين أو مدارس اللغة؛ أما في مجال الأدب فتم عمل مراجعات لمواقف النقاد من النصوص الأدبية التي تختلف بين ذاتية القارئ وموضوعية النص، وتفسير الإشارات اللغوية في النص الأدبي، ووحدة النحو والبنية البلاغية في الداخل وسياق علاقتهم بالأسلوب.

ما سبق ذكره سبب رئيس في قيام قسم اللغة العربية وآدابها بكلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية بتنظيم مؤتمر عالمي هدفه الرئيس جمع الباحثين والأكاديميين النشيطين في مجال البحث في النتاج العلمي في اللسانيات والأدبيات بين الإبداعية والنقد.

محاور المؤتمر:

١. الابتكار الأكاديمي في مواجهة تحديات الثورة الصناعية ٤,٠.

٢. المصنفات المترجمة إلى اللغة العربية في الدراسات اللغوية والأدبية.

٣. المنتجات اللغوية مثل: القواميس وبرامج الحاسب الآلي وغيرها.

٤. المصنفات الأدبية (قصائد / قصص قصيرة / رواية / دراما).

٥. النظريات الكلاسيكية والحديثة في الأدب والنقد.

٦. النظريات الكلاسيكية والحديثة في اللغويات.

٧. الأساليب الحديثة في تعليم اللغة العربية.

أهداف المؤتمر:

يهدف هذا المؤتمر إلى ما يأتي:

١ .عرض أحدث الاتجاهات والقضايا في الدراسات الأدبية واللغوية في أطر نقدية وموضوعية ومنهجية.

٢ .التعرف على الفجوات في الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة وسدها بتفسيرات جديدة.

٣ .الترويج لمؤلفي الكتب الحديثة المختارة وإبراز قيمة مصنفاتهم.

٤ .تشجيع القراءة والنقد البناءين من خلال المشاركة الفعالة في إبداء الآراء والانطباعات الشخصية.

٥ .التوكيد والتقييم والمراجعة للمصنفات المترجمة إلى اللغة العربية.

٦. عرض مراجعة وشرح تفصيلي للكتب الحديثة بوصفها مقاربات للكتابة الإبداعية لتطوير البحوث والكتب الحديثة المنشورة.

قامت اللجنة العلمية باختيار الأوراق المقدمة إلى المؤتمر، بحيث يمكن للقارئ الوقوف على موضوعات عدة. وقد قامت هيئة التحرير بمراجعات علمية للبحوث المقدمة، وقامت أحيانا بتعديلات على البحوث بعد مراجعتها وتحكيمها من أعضاء اللجنة العلمية، وإعادة ترتيب البحوث مرة أخرى وفق قواعد النشر التي اشترطناها في المؤتمر، وقد قررت هيئة التحرير اتباع توثيق الجمعية النفسية الأمريكية (APA)؛ إذ وجدنا أن نسبة من الباحثين لم يلتزموا بقواعد النشر، بل إن هناك من وثّق البحث توثيقاً يدوياً، ورفضنا بعض البحوث؛ لأنها لا تتوافق مع محاور المؤتمر والقواعد العلمية المتبعة في كتابة ورقة المؤتمر. وثمّ تقسيم موضوعات كتاب أبحاث المؤتمر العالمي السابع ٢٠٢٠م: "النتاج العلمي في اللسانيات والأدبيات بين الإبداعية والنقد"، وتم تقسيم الموضوعات حسب المحاور التي تتوافق مع موضوع الورقة المقدمة، وفي خاتمة الأمر نقدم الشكر الجزيل لإسهامات كل من **الدكتور أدهم محمد علي حموية، والدكتور عبد الحليم سامي**، وطالب الدكتوراه **كمارا محمد موسى** على مراجعة البحوث لغوياً وأسلوبياً وإملائياً فلهم منا كل شكر وتقدير.

فهرس المحتويات

أبعاد الشّعر الوطنيّ عند الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي – دراسة وصفيّة تحليليّة

الأستاذ الدّكتور نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين وكمارا محمّد موسى ١

أثر السّمات المكانية في تشكيل الشخصية الروائية: رواية "أرض الله" أنموذجًا

أمل يونس محمد إرحيم ١٣

أسلوب التشبيه في طلب العلم من ديوان الإمام الشافعي

با هاي ٢٦

إسهامات الأديب الوطني الماليزي عبد الله حسين في الأدب الإسلامي

محمد توفيق بن عبد الطالب والدكتورة مامينج فابية حاج ٣٣

الأغراض البلاغية للأمر في سورة البقرة دراسة بلاغية تحليلية

SUN FUYUAN ٤٤

الإمام عبد القاهر الجرجاني: حياته ومؤلفاته

الأستاذ الدكتور نصرالدين إبراهيم أحمد حسين

وموسى سعيد طه ٥٣

البعد الاجتماعي في قصص مختارة من "العبرات" للمنفلوطي

عفيفة تؤلوبوك والدكتور محمد أنور بن أحمد ٦٥

الشّخصيّات في قصّة قصيرة "الأميرة القاسية" لكامل كيلاني: دراسة تحليليّة نفسيّة

فرح هانم بنت محمد عيسى والدكتور محمد أنور بن أحمد ٧٢

الصورة الجزئية في معلقة عمرو بن كلثوم

DR. MIJICHAO ٨٢

القضايا الموضوعية في رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي: دراسة تحليلية

مرزا فرزانا بنت محمد فوزي

والدكتورة نورسفيرة لوبيس سفيان ٨٩

المديح النبوي في " سمط الدرر" للحبيب عليّ بن محمد بن حسين الحبشي

الدكتور عبدالحليم بن صالح وابن حذيفة حمكا ١٠٣

النُّورُوالظَّلامُ في شِعْرِنازكِ الملائِكة

الدكتورة نجية حسين محمد التهامي

وهيرو عبد الكريم محمد أمين ١١٤

تشكّلات الصّورة الفنيّة في أشعار أحمد أباجى: صورة التشبيه والكناية أنموذجا

إسحاق عبد السلام والدكتور محمد أنور بن أحمد ١٢٧

حركة النشاط المسرح العماني عبر التاريخ (الإرهاصات التجريبية - النشأة - الازدهار- الإبداع)
سعيد بن هديب بن ثاني الوهيبي والدكتور عبدالحليم بن صالح ١٤٢

صورة البطولة في أشعار الغزوات النبوية عند كعب بن مالك
نور الإيمان بنت محمد أنوار كمال والدكتورة نورسفيرة لوبيس سفيان ١٥٥

ظاهرة التكرار ودلالاتها في قصائد شوقي الوطنية
الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين ومحمد حفيز بن محمد شريف ١٦٦

علم العروض ومشكلات تعلمه لدى طلبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا
نجوى حناني بنت أحمد رازي والدكتورة نورسفيرة لوبيس سفيان ١٨٠

قراءة في رواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق: دراسة تحليلية نقدية
نورلينا عبدالصمد برهان الدين والدكتور محمد أنور بن أحمد ١٩٢

مراجعة كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية للدكتور سمير حجازي
الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين
أسماء بنت محمد يوسف ٢٠٣

مراجعة كتاب "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" لسيد قطب
الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين وأيدا حياتي بنت محمد سندي ٢١١

مفهوم الآخر في رحلات سلاطين زنجبار العمانيين
بدر بن جمعة بن سويلم الغنامي والدكتور عبدالحليم بن صالح ٢٢٠

مفهوم النُّورِ والظَّلامِ في التَّصورِ الإسلامي
الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين وهيرو عبد الكريم محمد أمين ٢٣٠

وظيفة التصوير الفني في الآيات القرآنية الحجاجية
سيتي سلمى بنت وحيد الدين والدكتورة وان أزورا وان أحمد ٢٤١

الرؤية الإسلامية في الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثيروجرجي زيدان
الدكتور عبد الحليم سامي وسفينة بنت عبد الهادي ٢٥١

مظاهر العدول في الخطاب القرآني: دراسة في أسلوب القرآن الكريم
أحمد تيجان أحمد صلاح والأستاذ المشارك الدكتور ياسر بن إسماعيل ٢٦٨

نظرية الإمام عبد القاهر الجرجاني النقدية في ضوء نقد وتحليل النص الشعري
الأستاذ الدكتور نصرالدين إبراهيم أحمد حسين ٢٧٩

معجم الخطاب الديني في شعر أبي مسلم البهلاني
الأستاذ الدّكتور نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين وأحمد بن ناصر بن حبيب البراشدي ٢٩٣

أبعاد الشّعر الوطنيّ عند الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي – دراسة وصفيّة تحليليّة

الأستاذ الدّكتور نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين[1]
كمارا محمّد موسى[2]

ملخّص البحث

تنظر هذه الدّراسة في أبعاد ما جادت به قريحة الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي؛ للبحث في المظاهر الوطنيّة التي تضمنّها شعره، وقد درسه الباحث من حيث المظاهر الوطنيّة الخاصّة التي تتعلّق بوطن الشّاعر من حيث حبُّه له، وحنينه إليه، ومن حيثُ تغنِّيه بأمجاده وتاريخه، وإشادته بأعلامه وشخصيّاته. ثمَّ نظر فيه الباحث من ناحية المظاهر الوطنيّة العامّة التي تعدو قضايا الوطن إلى قضايا القارّة والأمّة، وبذلك يؤطَّر بما دار من إنتاج الشّاعر حول وطنه، وبما تعلّق بقارّته الأفريقيَّة، وارتبط بالأمّة الإسلاميّة التي كان يعتزُّ بالانتماء إليها، ويرجو لها يومًا مشرقًا تجتمع فيه على كلمةٍ سواءٍ. وظّف الباحث المنهج الوصفيّ والتّحليليّ لتحقيق بغية الدّراسة؛ وذلك بجمع مادّتها واستقرائها، ثمّ النّظر فيها وتحليلها؛ وصولًا إلى خلاصتها ونتيجتها. وقد اكتشف البحث أنّ المظاهر الوطنيّة الخاصّة والعامّة تناثرتْ في تضاعيف شعر محمّد الأمين جابي، وانحصرت الأولى في الشّوق والحنين إلى وطنه، وذكر بعض أمجاده ومآثره، وامتدّت الأخرى إلى العناية بأفريقيا، وبالأمّة الإسلاميّة.

الكلمات المفتاحيّة: الوطنيّة، غينيا، الأمّة الإسلاميّة، المظاهر الخاصّة، المظاهر العامّة.

المقدّمة

لا تخلو دولةٌ من الشّعر الوطنيّ؛ فالأناشيد التي يترنَّم بها الطّلبة، والعمّال، والموظّفون في دور العلم والعمل تنصبُّ في صميم الشّعر الوطنيّ. وجديرٌ بالذّكر أنَّ تَعَلُّقَ قلب الشّاعر بوطنِه يجعلُه يضع مشاكلَه، ومسائلَه، وقضاياه نُصْبَ عينيهِ، وليس من ريبٍ في أنّ الوطن شيءٌ قيّمٌ نفيسٌ عند الإنسان؛ فهو المكان الذي شعّ له فيه نورُ الحياةِ، فهو يرتبط به ارتباطاً وثيقاً متيناً؛ يجيش فؤاده بحبّه والشّوق إليه، ويهيم به هياماً شديداً ملِحّاً على نفسه وحسِّه؛ يهيم بسمائه وصفائها، وبنجومه وجمالها، وبأرضه وغنائها، وببحاره وشواطئها، وبغاباتِه وآجامها، وبطيوره وأصدائها.

---

[1] الأستاذ في قسم اللّغة العربيّة، كليّة معارف الوحي والعلوم الإنسانيّة، الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا.

[2] طالب دكتوراه في قسم اللّغة العربيّة، كليّة معارف الوحي والعلوم الإنسانيّة، الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا.

وقد أفاض الشّعراء، قديماً وحديثاً، في اللّهج بالوطن؛ فمن ذلك قول أبي تمّامٍ الطّائيّ:

نقِّل فؤادَك حيث شئتَ من ... ما الحبُّ إلّا للحبيبِ الأوّلِ

كمْ منزلٍ في الأرض يألفُهُ الفتَى ... وحنينُهُ أبداً لأوّلِ منزلِ[٣]

ويقول مصطفى صادق الرّافعيّ في الوطن:

بِلادِي هواها في لساني وفي دمِي ... يُمَجِّدُها قلبي ويدعو لها فمِي

ولا خيرَ فيمن لا يحبُّ بلادَهُ ... ولا في حليف الحبِّ إن لم يُتيَّمِ[٤]

ولا يخفى على المتأمّل في التّاريخ الحديث أنَّ الفكرة الوطنيّة اشتدّت واستوت على سوقها في الغرب بسبب الثّورة الفرنسيّة التي اندلع شررها عام ١٧٨٩م، ثمّ ظلّتْ ناراً متأجّجةً مشبوبةً في غضون عشر سنين عجاف، حتّى انطفأتْ وطُويتْ صحيفتُها عامَ ١٧٩٩م، "وكان الكتّاب، والشّعراء، والصّحف، والدّعاة يغذّون فكرة القوميّة الجديدة التي تَستندُ إلى ما غرستْه الثّورة الفرنسيّة في النّفوس من تعاليم الدّيموقراطيّة، وما نشرتْه من الدّعوة إلى الحرّيّة التي أيقظتْ الشّعور القوميّ، وروح التّمرّد في الشّعوب، حتّى أصبح التّغنّي بمجد الوطن، والتّضحية في سبيله هو الأغنية الرّومانسيّة المحبّبة التي تردّدها الجماعات، ويترنّمون بها ترنُّمَهم بالتّراتيل الدّينيّة. وارتفعت قيمة التّضحية بالجهد، والمال، والرّوح في سبيل مجد هذا الوطن الذي اتّجهتْ إليه عواطف النّاس، وكأنّما هو معبودٌ جديدٌ هداهم إليه نبيٌّ جديدٌ".[٥]

وفي العالم العربيّ وجدت الفكرة الوطنيّة مقامها في القلوب، وثارتْ فيها خفّاقةً متحرّكةً ما لها من سكون؛ وذلك بسبب الضّعف الذي خيَّم على الدّولة العثمانيّة في مفتتح القرن السّابع عشر الميلاديّ وما بعده. وقد احترقت فيه جوانح الإنسان العربيّ بكثيرٍ من أصناف المحن والبلاء.

ومن أسباب تجذّر الوطنيّة في القلوب؛ ذلك التّوغُّل الغاشم الذي اتّخذتْه الدّول الأوربيّة طريقاً منكراً إلى التّصرّف في شؤون البلاد بشهوة العلوّ في الأرض، ذلك العلوّ الذي سمّوه استعماراً خلف آثاراً بائسةً ما زالت البلاد، على تقادم العهد، وتطاول الأيّام، تتجرّع سمومها الخفيّة والبيّنة، وكان هذا التّوغُّل باعثاً قويّاً على إضرام نار الوطنيّة، فاتّسعت مساحة الاتّجاه الوطنّي في الشّعر العربيّ من نظمِ قصائد تجيش بذكر الوطن آمالاً وآلاماً، وحبّاً وحنيناً، إلى نسج القصائد التي تجسّد مخاطر الاستعمار، ومشكلاته المتعدّدة الهزّازة لكلّ قلبٍ مخلصٍ غيورٍ على الوطن.

وإذا رجعنا البصرَ إلى أفريقيا، ينجلي لنا أنّ دخول الاستعمار والمستعمرين خلال ديارها في القرن التّاسع عشر الميلاديّ، أحدثَ من الجلبة والاستنكار ما لا يحيط به وصف واصفٍ، ولا يستوفيه بيان مبين؛ فقد عانى خلاله الإنسان الأفريقيّ ما عانى من العوادي والغوائل، ورأى في ذلك مسّاً غاصباً لأقدس مقدّساته التي فيها هواه وهُوّيتُه، وهي أرضُه التي حكم القضاء بأن يكون من أهلها؛ فليس بمستغرب، إذن، أن يصيب الشّعراء الذين ولدتْهم أفريقيا مثل ما حلَّ بشعراء الأمم الأخرى، ولا غرو أن ينبعث من ذلك عاملٌ قويٌّ يؤثّر في شعر الشّعراء؛ فنرى الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي يولي الجانب الوطنيّ اهتماماً في شعره؛ فيلتفت إلى المشكلات والعراقيل التي تعاني منها أفريقيا، ويعبّر عن آلام الأمّة الإسلاميّة، ويذرف الدّموع السّخينة على ما اندثر من أمجاد المسلمين، ويبدي شوقه وحنينه إلى الوطن في غير قليلٍ من قصائده الكثيرة.

وتأسيساً على ذلك؛ فإنّ هذا البحث يأتي واصفاً ومحلّلاً لصدى الوطنيّة في شعر محمّد الأمين جابي؛ لمعرفة الجوانب التي بدتْ فيها أفكارُه الوطنيّة.

ترجمة محمّد الأمين جابي

نشأ الشّاعر في بيتٍ عريقٍ علا لواؤُه في العلم، وارتفعت رايتُه في خدمة أهله ورُوَّادِه، واتّسم بطول الباع في الكفاح الدّائب عن الإسلام؛ فعلى يد جدّه الأكبر الحاجّ الشّيخ سالم جابي (كَرَمُخُوبَا) تأسّست في غينيا مدينة طوبى التي أنبتها الله نباتاً حسناً، فأخرجت فروعاً صالحةً تؤتي أكلَها أضعافاً مضاعفةً كلّ حينٍ بإذن ربّها، حتَى آلتْ مستقرّاً ومقاماً للأدباء والعلماء، وخلف الجدُّ وأبناؤه كنوزاً زاهيةً من المعرفة والعلم والأدب، ولم يزل أكثرها غير معروفٍ لدى الباحثين والدّارسين لعدم تحقيقها وإذاعتها للنّاس.[٦]

والجهود التي بذلها جدُّ شاعرنا وأبناؤه في مدينة طوبى في غينيا، خوّلتْها قوّةً حقّقت بها الاكتفاءَ الذّاتيَّ في مجال العلم والأدب في فترةٍ علميّةٍ وجيزة، وازدهرت فيها العلوم الشّرعيّةُ ازدهاراً واسعاً، وبلغت فيها علوم اللّغة العربيّة وآدابُها أَوْجَهَا في النّموّ والتّطوّر، وظهرت فيها فحول الشّعراء والكُتّاب، وظلّت اللّغة العربيّة لغةَ العلم والثّقافة، ولغةَ المراسلات والتّداول اليوميّ؛ وذلك نتيجةً للجهود التي استمرّ أبناء رجلٍ واحدٍ يبذلونها على امتداد ثلاثة قرونٍ تقريباً، في سلسلةٍ متتابعةٍ من العلماء والأدباء البارعين في صناعة العلم، وما زال أبناء المدينة، وطلبة العلم يَرْوُونَ القصائد التي خلفوها، ويستشهدون بها، ويحفظونها عن ظهر قلب، ويتدارسونَها بينهم في المجالس العلميّة.[٧]

انحدر محمّد الأمين جابي من هذا الأصل الطّيّب الرّاسخ في العلم والدّين، مولوداً عام ١٩٥٢م في غينيا، بمدينة (كنديا) تحديداً، وسمعتْ أذنه تسابيح والده، وترانيم شعره، ورأى حوله حشوداً من الطّلبة يستمعون إلى دروسه، فأقبل عليه يتعلّم ويتثقّف، فكان أستاذه الأوّل، وشيخه الأجلّ، وقد كان ظاهر الذّكاء، سريع اللّمحة، قويّ الذّاكرة، بادي النّبوغ منذ طراوءة الصّبا، بل لفت أنظار النّاس في صغره إلى أنَّ الأيّام حبلى برجلٍ من هذا الصّبيّ سوف يمسك بزمام الشّعر والأدب، وقد صدّق هذه فراسة النّاس فيه بأن قال أوّل قصيدةٍ مقفّاةٍ في مدح رسول الله ﷺ **وهو في الثّالث عشر من عمره، ولم يلتحق بالمدرسة الابتدائيّة إلّا وقد درس على والده كثيراً من أمّهات الكتب المعروفة في ذلك الزّمان.**[٨]

وبعد أن أخذ نصيبَه من العلم في غينيا، يمّم وجهه، بنفسٍ مشوّقة، وقلبٍ لهيف، شطرَ المملكة العربيّة السّعوديّة عام ١٩٧٧م، حيث التحق بمعهد اللّغة العربيّة في جامعة الإمام محمّد ابن سعود الإسلاميّة، فقضى فيه عامينِ، وأحرز منه شهادة الثّانويّة عام ١٩٧٩م. وبعد حصوله على الشّهادة؛ حفزته همّته العالية إلى أن يقصد جامعة الملك سعود، فالتحق بها عام ١٩٧٩م، وتخصّص في التّربية وعلم النّفس، فحاز البكالوريوس والماجستير من الجامعة نفسها، ثمَّ الدّكتوراه من جامعة تونس.[٩]

وفي عام ١٩٨٩م، تعاقدت معه رئاسة الجامعة الإسلاميّة في النّيجر، فمكث في تلك البلاد محاضراً ومدرّساً، حتّى توفّاه الله صباح يوم الأربعاء السّابع والعشرين من يوليو سنة ٢٠١٦م، وقد أجاب نداء الدّاعي بعد أن قعد به المرض أيّاماً معدوداتٍ، وله من العمر ٦٤ عاماً حافلاً بالتّضحية، والإنجاز، والتّعليم بالجامعة الإسلاميّة بالنّيجر في غضون ٢٧ عاماً ظهر خلالها في أروع صورةٍ عرفها الطّلبة، ولم يكن يتكلّف قطُّ تلك الهيبةَ المصتنّعةَ التي يُقحِم فيها أكثر الأساتذة أنفسَهم حين يرقون إلى منابرهم في قاعة الدّرس، ولم يكن ذلك نابعاً إلّا من سيرته الطّيّبة العطِرة التي كانت تفيض وفاءً وشهامة، وتزخر بالتّواضع وخفّة الظّلّ.[١٠]

وكان من ثمار حياتِه العلميّة أن خلف ديوان شعرٍ يحتوي صدره (١١٨٨) في ٣٧ قصيدة، وترك قصيدةً مطوّلةً في (٦٦٣) بيتاً، وخمس قصائد في كتابه: (روائع آل كرمخوبا في فوتا طوبى)، بلغت أبياتها ٨٣ بيتاً، واثنتين وعشرين قصيدةً جمعها الباحث من صفحته الرّسميّة، وفصّلها تفصيلاً في رسالته التي عقدها حول حياته وشعره، وأبيات تلك القصائد تبلغ ٣٣١ بيتاً.

هذا عن نتاجاته الشّعريّة، أمّا نتاجاته النّثريّة، فقد توزّعت بين جوانب علميّة وأدبيّة مختلفة، وهو، حسب علم الباحث، صاحب أوّل روايةٍ في غرب أفريقيا، مكتوبةٍ بالعربيّة، وعنوانها: (فَنْتَا عذراء كوناكري). وقد ألّفها في مقتبل عمره عام ١٩٧٥م، وانتهى من تنقيحها عام ٢٠٠٢م، وتقع في ثلاث مجلّداتٍ ضخام. وترك إلى جانب ذلك من الكتب: روائع آل كرمخوبا في فوتا طوبى: ١٨٠٥م - ٢٠٠٧م، وصفات الرّحمن في آيات القرآن، والتّقابل في القرآن الكريم: دراسة تحليليّة للآيات المتقابلة العناصر، وعدداً كبيراً من المقالات والبحوث.

ذاك هو محمّد الأمين جابي؛ في صورةٍ مصغّرةٍ معبّرةٍ لا يحتمل هذا المقال أوسع منها، وليكن في البال أنّ هذه الحياة الطّويلة التي اختُصرت في هذه السّطور القلائل، قضاها الشّاعر مرهف الحسّ بما يُكاد لبلاده ولقارّته من مكائد الاستعمار، وبما يصيب الأمّة الإسلاميّة من البلايا والرّزايا، بل أفنى تلك الحياة، وهو يعتصر همّاً وحرصاً على أمّته ووطنه، ويفيض شوقاً إلى مسقط رأسه (غينيا) الذي عاش في النّيجر مغترباً عنه، فما كان يلقي فيه عصا التّسيار إلّا قليلاً.

المظاهر الوطنيّة في شعره

يمكن التقاط النّزعة الوطنيّة في غير قصيدةٍ للشّاعر، وقد تعدّدت المظاهر الوطنيّة في شعره، ولبست ملابس مختلفة في ألوانها وأصنافها؛ إذ زخر هذا الشّعر بالحبّ لبلاده، والشّوق إليها، وقد استطاع أن يحلّق في سماء الشّعر تحليقاً، وأن يسخّر القوافي للموهبة الفذّة التي جاد بها الله عليه منذ كان في الثالث عشر من عمره؛ ففاضت نصوصه الشّعريّة باتّجاهات متعدّدة، وجوانب متنوّعة في المعاني والأفكار التي عبّر عنها، وصوّر فيها حقائق الحياة.

وقد تلألأت المظاهر الوطنيّة في ثنايا شعره؛ إذ أبدى حبّاً لوطنه، وأظهر فخراً وتقديراً لأمّته الإسلاميّة في أكثر من غير قصيدة، وسوف يستقرئ الباحث المظاهر الوطنيّة مقسّماً إيّاها إلى مظاهرَ خاصّة، ومظاهر عامّة. ويُقصد هنا بالقسم الخاصّ ما أنتجتْه قريحة الشّاعر من شعرٍ متعلّقٍ بوطنه (غينيا) حبّاً وشوقاً، وآثاراً وأمجاداً. أمّا القسم العامّ فيتعلّق بالشّعر الذي نظمه قاصداً به قارّته الأفريقيّة، وأمّته الإسلاميّة من حيث آلامها وآمالها، وأتراحها وأفراحها.

١. المظاهر الوطنيّة الخاصّة

أوّل ما نعثر عليه في هذا الجانب، هو الشّوق والحنين إلى وطنه غينيا، فقد "أفنى شاعرُنا ما يناهز نصف حياتِه في دولة النّيجر، حيث عمل أستاذاً في الجامعة الإسلاميّة الواقعة في "سايِ"، خلال سبعةٍ وعشرينَ عاماً، ولم يكن يلقي عصا التَّسْيَارِ في بلاده، التي ترعرع فيها وأيفعَ، إلّا في المناسبات والإجازات التي كان يُعنى فيها بجمع تراث علمائها وشعرائها وأدبائها، فكان لا يقضي في غينيا ما عدا شهوراً يسيرةً كلّ عامٍ، وينهض ذلك برهاناً على أنّ حياتَه كانت حياةَ شوقٍ وحنينٍ تهيّجُ فيه عاطفةً جيّاشةً تجثم على ضميره، وتستبدُّ بفكره، فيفيض شوقاً وحنيناً إلى مسقط الرّأس، ومرتع الصّبا، وأرض الأحبّة والخلّان.[١١]

يعبّر عن أيّام الطّفولة التي تصرَّمت في الوطن قائلاً:

عشتُ في طفولةٍ لم ألقَ فيـ ـهَا خشونةَ الحياة والعَنَا

تحت ظلّ والدٍ يحبّني مثلَ عينيْهِ سواءً بِسَوَا

ولقيتُ من حنان الأمّ مَا عوّد القلبَ على بذل العطَا

"كِنْدِيا" وُلِدتُ فيها لم أجدْ بلدةً في الحسن مثلَ "كِنْدِيَا"

ولئنْ تواضعتْ بيوتُها فلها في أهلها كلُّ الإبَا

يُكرِمونَ الضّيفَ لا يَريمُهمْ حالُهُ فيهم ولو طال المدَى

بلدةٌ عشقتُها وحبُّها ليس يَمْحوهُ تصاريفُ الدُّنَا

في ترابها دفنتُ ذِكْريا تٍ مليئةٍ بأعذب المنَى

فهي جزءٌ من حياتي نابضٌ كم على فراقها دمعي همَى[١٢]

نجد لديه عاطفة قويّة تتجسّد من حبّ الوطن، فنجده يرسم الحياة الخصبة التي تكوّنتْ أعشابُها النّضرة من براءة الصّبا، وجمال الطّفولة، وهو تحت رعاية يد والده، وغشيان حنان أمّه التي كانت تفضّل سروره في سبيل حزنها، وفرحه في ظلال ترحها، ويملأ قلبَها الأسفُ والحزنُ إذا مرض هذا الصّغير، أو أحسّت فيه شيئاً ينغصّ عليه صفو الحياة، ولا ينسى أيضاً إكرام هؤلاء للضّيف، وما فيهم من الأخلاق الكريمة.

هل يُتصوَّر أنّ الشّاعر لا تفيض عينه من الدّمع لشدّة الشّوق، والحنين إلى وطنه المعشوق البعيد عنه، وهو في صحراء النّيجر؟ لا شكّ في أنّ هذه الذّكريات تسرّه حيناً، وتأسرُه أحياناً، فتُطِير النّوم من عينه الغائرة المنغمسة في السّهر المضني، وهو يفكّر في الوطن الذي قد استقرّ حبّه بين جوانحِه، ويتخيّل الأقران والأترابَ الذين قضى معهم الطّفولة:

كلّما ذكرتُها في غربتي ليلةً يطير من عيني الكرَى

كم تشوّقتُ إلى ربوعِها وهفا قلبي إلى لثم الثّرَى

وذكرتُ رفقةً عاشرتُهم في أُوْيْقاتِ الشّباب والصِّبَا

عابثين في تحدٍّ سافرٍ للخطوب لا نخاف من قضَا[١٣]

وقد فارق وطنه مرغَماً ضارباً في الأرض ليطلب العلم، وتاركاً قرينة حياته بعد أن عمر قلبَه بحبّها، فانظر إلى قلبِه كيف يتفطّر، وإلى عينه كيف تتدفّق؛ وهي ترنو إليه بِعَيْنَيِ المهاة، ولكنَّ طلب العلم يغذّي همّته، والرّغبة في نيله تشحذ عزيمتَه:

(كِنْدِيَا) خرجتُ منها وأنا غادرتُها لا عن رضَا

تاركاً ليلى بها، وحبُّهاً عامرٌ قلبي يقاومُ البِلَى

ولقد بكتْ وكانت غِرَّةً علّها تثني عناني بالبُكَا

ورنتْ إليّ في تدلُّلٍ مثلما رنتْ بعينيْها المهَا

فحثثتُ همّتي أسوقُها في هضابٍ وَوِهادٍ ورُبَى

وتركتُها لأجل مأربٍ دونهُ في النُّبل كلُّ مبتغَى

فطِلابُ العلم كان في سبيله أضحّي بالهوَى[١٤]

فشاعرُنا ترك ليلاهُ وقد استعلنتْ بتلهُّفٍ وتوجُّد، وظلّتْ تتصوّب عبراتُها، وتتصعّد زفراتُها، وتجدُّ نافرةً في أن تثني عنان عزيمته، فأعرض عنها إعراضَ شِمريٍّ باسل، شهم الجَنان، يفضّل العلم على أحضان الحبّ الدّافئة.

وفي استعادة ذكريات الطّفولة، والتّغنّي بالشّوق إلى الوطن؛ يقول في قصيدته التي أسماها "الجزيرة المجهولة":

سقياً لأيّام الطّفولة إنّها في العمر تبقى أنضر الأزمانِ

فيها تلقّيتُ المحبّة غافلاً عن كلّ عاديةٍ من الحدثانِ

ونَمَوْتُ في حضن الأمومة هادئاً متوسّداً بوسادة التّحنانِ

ألهو بكلّ براءةٍ لا أتّقي شرّاً، ولا أخشى من الثّعبانِ

فكأنّما الدّنيا وما فيها معاً مِلكٌ لوحدي ليس لي من ثانِ

إن رمتُ شيئاً كان يبذل دائماً أبوايَ فيهِ غاليَ الأثمانِ

ألهو، ولحظات السّعادة تنقضي من غير أن تبقى لبضع ثوانِ

مضتِ السّنونَ وما شعرتُ كأنّني أجترُّ ماضي العمر طولَ زمانيِ

من دون إحساسٍ بوطء السّنّ، أو ثقَل السّنينَ، كغافلٍ وسنانِ

قد طال تطوافي، وطالت غربتي عن موطني، والأهل، والإخوانِ[١٥]

يترنّم الشّاعر في هذه الأبيات بالصّعاب والمشاقّ التي يكابدها في الغربة، ففاض شوقاً وحنيناً إلى الوطن الذي انقرضت فيه أيّامُ طفولته الغضّة الطّريّة، وهو يعبّر هنا عن معاناته ومكابدته، ويحترق بالنّدم على ما انقضى من عمره دون أن تقرّ عينُه بما كان يتمنّى، فقد طال تطوافه، وامتدّت غربتُه، وتطاولت سفرتُه بين مراودة الأحلام وجفاء الحظوظ.

هذا الجانب المتعلّق بالشّوق إلى الوطن، والحنين إلى أيّام الصّبا، هو الذي ظهر عنده أكثر، وهو الذي يمثّل المظاهر الوطنيّة الخاصّة لديه، وله قصيدة مسمّاة: (أولئك آبائي)،[١٦] وقصيدة طويلة بعنوان: (المنفى)،[١٧] ذكر فيهما بعض الأمجاد، ولكنّها لا ترتقي إلى المستوى الذي يريده الباحث هنا؛ لأنّ الذي يبدو أنّ الشّاعر فعل ذلك فخراً بآبائه، لا إحياء لنزعةٍ وطنيّة أو تعبيراً عنها.

نخلص من ذلك إلى أنَّ الشّاعر لم يتوسّع فيما يتعلّق بالمظاهر الوطنيّة الخاصّة، ويرجّح الباحث أنَّ قلّة المظاهر الوطنيّة الخاصّة لديه تعود إلى أنّه ما كان يعيش في بلاده، فاكتفى بالحنين إليها، وبالشّوق إلى أيّام الطّفولة التي قضاها فيها، ووصف لوعة الاغتراب عنها.

٢. المظاهر الوطنيّة العامّة

إنّ هذا الجانب هو الذي ظهر بشكلٍ بارزٍ في شعره، وحازَ من النّصيب ما لم يحزه القسم الخاصّ السّابق، وهذا يعود إلى الهمّ الذي كان يجثم في صدر الشّاعر من أجل أفريقيا كلّها، وبسبب الأمّة الإسلاميّة قاطبة، وسوف يقف القارئ على ذلك في السّطور الآتية.

ويطالعنا هنا الاستعمار الأفريقيّ الذي شغل باله طوال حياته رحمَه الله، فلم تقعد به عزيمتُه عن العزف على قيثار الأوضاع السّياسيّة في أفريقيا، وقد هوى الاستعمار بهذه القارّة إلى وهدةٍ مُريعة، وملأها بالاضطراب والقلق، وزرع فيها الظّلم والهضم، وقسّمها إلى مُزَعٍ وأشلاء، وضربها ضربةً لا تكاد تنهض من متاعبها ومصائبها؛ ولذا علتْ أصداؤه، وسرتْ أنباؤه عند الشّاعر، و"الشّعر الحقّ هو الذي يرتبط بالكفاح لتحرير الشّعوب".[١٨]

وفي منحى الاستعمار الأفريقيّ نظم قصيدةً رائيّةً سمّاها: "ماذا دهى أفريقيا"، وأبياتُها متوقِّدةٌ بالأسف، ومتفجّرةٌ بالغضب على كون أفريقيا ما تنفكُّ تمدّ يد الاستنجاد، والاستنصار، والاستعانة بالمستعمِر المشمِّر عن ساعد الإطاحة بها؛ بعد انسلاخ زمنٍ مديدٍ على استقلالها وتحرُّرها؛ إنّه يبدأ ترنيماته الآسفة على مآسي أفريقيا، فنراه ينوح قائلاً:

ماذا دهى أفريقيا تستَنْصِرُ؟ أوَ لَمْ يُغادرْ أرضَها المستعمِرُ؟

ومضَى على استقلالها زمنٌ وما زالت تُقدِّمُ خطوةً وتُؤَخِّرُ

وحصادُها عَبر الزّمان تكفُّفٌ وتخلُّفٌ وتواكلٌ وتقهقرُ

وقوافلُ الجوعى تسيرُ بلا طفلٌ رضيعٌ كلَّ يومٍ يُقبَرُ

واللّاجئونَ إلى الخيام وما لَهُمْ حامٍ يصُون حقوقَهم ويُقَرِّرُ

وتفشَّتِ الأمراضُ توسِعُ أهلَها ألمًا وأعدادُ الضّحايا تكثُرُ

كم من رضيعٍ مات بعد تَعَذُّبٍ في حضن أمٍّ في قُنوطٍ تنظُرُ

والفقر أصبح لازماً فكأنَّهُ قدَرٌ على لوح القضاء مُسَطَّرُ[١٩]

ويستمرّ الشّاعر وهو يسكب دمعه، ويصوّر أسفه على واقع أفريقيا، ويبيّن ما فيها هذه القارّة البائسة من التّخلُّف والتّكفّف، ولَكَمْ تُشجي القلبَ الأبيَّ هاته التّعابيرُ: "طفلٌ رضيعٌ كلّ يومٍ يُقبرُ، كم من رضيعٍ مات بعد تَعَذُّبٍ، والفقر أصبح لازماً..."، أَبَعْدَ هذه المأساة مأساةٌ؟ أَبَعْدَ هذه النّكسة نكسةٌ تُضاف وتُذكرُ؟

تقع هذه القصيدة في ٣٥ بيتاً، وكلّها صرخة المحبِّ لقارّتها، الحالم بأن تقيل عثرتها، وتفيق من هجعتها وسباتها، ومن خلال هذا الوصف الدّقيق يرسم لنا الشّاعر صورةً ناطقةً بواقع القارّة الفظيع، ودائها الشّنيع الذي يجلب الحزن، ويخطّ الذّهول على كلّ وجهٍ فيه ماءٌ من الكرامة والغيرة.

ومن المظاهر الوطنيّة العامّة ما ردّده في شعره من أمجاد الأمة الإسلاميّة ومآسيها، وهذه الأمّة بعد إذ تطاولت عليها مخالب الأعداء؛ تفتقر إلى تجنيد الجهود القويّة، وتحريك السّواعد الفتيّة؛ لنزعها من براثن العدوان والإهانة، ولا يعتري شكٌّ أنّ تحقيق هذا التّجنيد، ونجاح ذلك التّحريك لا يتأتّى دون ألسنةٍ داعية، وأفكارٍ واعيةٍ تُوقظ العواطفَ من مهدها، وتبعث الضّمائر من لحدها، "والفنّان شخصٌ موهوب، ذو حساسيّةٍ خاصّة، تستطيع أن تلتقط الإيقاعات الخفيّة اللّطيفة التي لا

تدركُها الأجهزة الأخرى في النّاس العاديّين؛ وذو قدوةٍ تعبيريّةٍ خاصّةٍ تستطيع أن تحوّل هذه الإيقاعات - التي يتلقّاها حسُّه مكبَّرةً مضخَّمةً - إلى لونٍ من الأداء الجميل يُثير في النّفسِ الانفعالَ، ويحرّك فيها حاسّةَ الجمالِ".[٢٠]

لم يتخلّفْ شاعرُنا محمّد الأمين جابي عن اللّحاقِ بِفَوْجِ أولئك الشّعراء الذين وقفوا مع أمّة الإسلام، فأطلق العنان لشاعريّته الطّويلة النّفسِ، المديدة الباعِ، الفيّاضة العاطفةِ، وأرسل أنفاساً ساحرة، وبعث أحاسيسَ مائرة، تصفّف مشاعرَه الواثبة المائجة في قوالب أدبيّةٍ أخّاذة، وتصبّ عواطفَه النّابضة الهائجة في رسومٍ شعريّةٍ نفّاذة، وبرودٍ عربيّةٍ ممتازَة، وبذلك يمكن الاعتداد بشاعرنا شاعراً إسلاميّاً؛ إذ لا يُولي أفريقيا عنايتَه من حيث ذكر مآسيها منذ عصورٍ متعاقبةٍ، وآمادٍ متناوبةٍ فحسب، بل يتخطّاها إلى ميدانٍ أوسعَ، ويتجاوزها إلى مضمارٍ أفسحَ، فيذكرُ ما تُسام به لأمّة الإسلاميّة من النّوائب قديماً وحديثاً، ويصدر عن تصوُّرٍ إسلاميٍّ في هذا المقام يمنحُه عمقاً وشمولاً في النّظر، وإبداعاً وصدقاً في التّعبير:

ذكرى صلاح الدّين تُذكي فيهمُ ... نارَ العداوة، والبقيّة أكبرُ

بقيتْ صدور القوم تغلي ... دُجِرَ الصّليبُ أمامهم فتذمّرُوا

عادوا لغزوتنا حضاريّاً ولَلـ ... ـفكرِ المجهَّزِ النّصيبُ الأكبرُ

كرّوا علينا، والدّهاء سلاحُهمْ ... ووسائل التّضليل فيهِ أظهرُ

من بعد ما أحصَوْا مواطن ... جاسوا خلال ديارنا، وتأمّرُوا

سرقوا تراث المسلمين، ... فيهِ من الأموال ما لا يُحصرُ

فالمكتبات لديهم مشحونةٌ ... بتراثنا، أضحتْ تعجُّ وتذخرُ

من كلّ سِفْرٍ أو كتابٍ قيّمٍ ... من أجله جابوا القفار وأبحرُوا

وبه استعانوا في دراسة ديننا ... فجنَوْا على تاريخنا، بل زوّرُوا

ما ضاع منّا مفخرٌ إلّا وهمْ ... سبب الضّياع، وأين ذاك المفخرُ[٢١]

وهذه القصيدة الفريدة تمتاز بين قصائد الشّاعر بأنّها من المطوّلات، وقد سرد فيها كثيراً من أسباب البلايا التي رمت بالأمّة الإسلاميّة خلف الرّكب، وذكر فلسطين وطغيان الكيان المحتلّ لها، وذكر الشّيشان التي عانى فيها المسلمون الذّبح والقتل، ورأى ذلك ذلّاً لا ينبغي الصّبر عليه:

أوَ ليس ذُلّاً أنْ يسود عدوُّنا ... ونعيش أسفلَ سافلينَ ونصغُرُ

أضحتْ دماء المسلمين رخيصةً ... حربُ الإبادة ضدَّهم تتطوّرُ

من أرض كوسوفو إلى الشّيشان ... أقصى الشّمال، مذابحٌ تتكرّرُ

وغدتْ فِلَسطينٌ رهينةَ محبسٍ ... والمسجد الأقصى بها يستنصرُ

ومن العجائب أنّها دينيّةٌ تلك المذابحُ، والوقائع أخطرُ[٢٢]

وله قصيدة أخرى بعنوان: (خلفاء الأرض)، أبدى فيها ولاءه للأمّة الإسلاميّة، وحبّه الغامر لها، وبيّن للمسلمين أنّهم السّابقون على غيرهم في سيادة الأرض، وأنّهم أنجبوا رجالاً كباراً خدموا العلم بكلّ ما أتوا من قوّة، ومطلعها:

ألا يا أمّة الإسلام كنتم بأعباء الخلافة قائمينَا

وكنتم سادةَ الدّنيا، بناةً للحضارة فائقينَا

وكَنتم سابقينَ الغربَ وكنتم قادةً ومعلّمينَا

ولَم تكُ نهضةُ الإفرَنْج شُعاعاً من تراث المسلمينَا

وليسوا في مجال العلم تلامذةً لكم مقلّدينَا[٢٣]

وللملك المغرب في المنطقة الغربيّة من أفريقيا أيادٍ بيضاءُ تتجسّد في جهوده العلميّة والاقتصاديّة، والقصيدة التي خلعها الشّاعر على الملك تفيض رونقاً وجمالاً، وتتألّف القصيدة من خمسين بيتاً، لكن نقتطف مطلعها:

المغربُ الأقْصى محطُّ ومحطُّ آمالِ الجُموع الوفّدِ

في ظِلِّ عاهِلِه المُعظَّمِ فِي ظلِّ ملكٍ بالإله مؤيَّدِ

في وجهه شرُف النّبوّةُ والمُلْكُ في يُمناهُ غيرُ مُنَكَّدِ[٢٤]

وينظر إلى ليبيا، فيرى فيها التّطوّر على الجادّة، والبطولة تسري في دم شعبها الكريم، فيدفعه شعور الوطنيّة العامّة التي تنبثق من اشتراكه مع أهل ليبيا في الإسلام، فيقول منشئاً:

أرضُ البطولة ليبيا مهدُ صمدُوا أمام الظّلم والعدوانِ

عُمَرٌ مضى ومُعمَّرٌ بعدهُ رمزَا البطولة ليس يفترقانِ

فالأوّل المختار كان نضالُهُ سيفاً لقمع مطامع العدوانِ[٢٥]

وله قصائد عن الإمارات والسّودان لولا ضيق المقام لسردها الباحث سرداً، وهو في هذا المقام ليس مادحاً يقول الشّعر لتُنثر عليه الدّراهم، بل يدبّج هذه القصائد فرحاً وسروراً ببعض الأحداث السّارّة التي تجرى في البلاد الإسلاميّة، ولا يريد وراء قصائده فلساً واحداً:

عذراً فلستُ بشاعرٍ متكسِّبٍ فإذا مدحتُ فبالحقائقِ أُخبرُ

فالله يُفرحُهُ مديحُ عبادِهِ ويسرُّه منّا الثّناءُ ويَشكرُ

لو كان شعري للتّكسُّب لتكوَّنتْ لي ثروةٌ لا تُحصَرُ

ولَنلتُ ما لم يلقَهُ متنبِّئٌ من سيف دولتهِ إذا هو يَشْعرُ[٢٦]

ومن هنا نرى جانب الوطنيّة العامّة واسعاً سعةً بالغةً، يلقي فيه بالاهتمام والعناية على أكثر بلاد الإسلام في سرّائها وضرّائها، فيذكر أفريقيا وما هي فيه من النّكبات، وما استفاض فيها من كنوز العلم والمعرفة، ويذكر بعض أبطال الإسلام، وكيف يذكي ذكرهم نار الحسد الثّائر في قلوب الأعداء، ويذكر فلسطين وما تعانيه من الاحتلال الغاشم، ويذكر الشّيشان ومذابحها ضدّ أهل الإيمان، ويذكر المسلمين وما وحّد صفوفهم في غابر الزّمان، وماذا عليهم كي يتّحدوا الآن، ويفرد بعض الدّول بالذّكر من ذلك الصّوت العامّ الشّامل، وهكذا... الخ.

إذن، فمعينُه في هذا الباب لا ينضب، وقريحتُه لا تتعثّر، وشاعريّته تنطلق كالسّهم إلى غير حدٍّ، وسبب ذلك هو الحرص الهائج المتموّج الذي كان يحمله هذا الرّجل النّادر بين جنباته إزاء الإسلام والمسلمين، وكم كان هذا الحرص يثقل عليه أحياناً، ويضرب عليه قبّة من الأحزان والآلام!

الخاتمة

يتبيّن من خلال هذه الدّراسة المعقودة حول الشّعر الوطنيّ عند محمّد الأمين جابي، أنّه اهتمَّ بالجانب الوطنيّ في شعره، وبالنّظر الجادّ المتفحّص في كلّ ما سبق، يظهر إطار الوطنيّة الخاصّة لديه ضيّقاً؛ إذ لا تعدو اللّهج بذكريات الصّبا والطّفولة، وإظهار الشّوق والحنين إلى مسقط الرّأس، دون تناول القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة الشّاغلة، وهذا لا يُتوقَّع من شاعرٍ كبيرٍ مثله. أمّا من ناحية الوطنيّة العامّة، فقد حلّق في أفقها تحليقاً؛ فعبّر عن معاناة أفريقيا تعبيراً مفعماً بالمعاني، وغنّى مآسي الأمّة الإسلاميّة في ديارها المتباينة، ومن هنا ندرك النّوافذ التي انطلق منها الشّاعر محمّد الأمين جابي، والقضايا والمشكلات التي تناولها في مجال الوطنيّة الخاصّة والعامّة.

نتائج البحث

وتأسيساً على كلّ ما سبق، فإنّ هذه الدّراسة توصّلت إلى جملةٍ من النّتائج، أهمّها:

١. أنّ الوطنيّة الخاصّة تبرز في شعر محمّد الأمين جابي من خلال إبداء الشّوق والحنين إلى الوطن، وقد كانت دائرتها ضيّقةً؛ إذ لم تجاوز ذلك إلى قضايا أخرى تتعلّق بالوطن من حيث قضاياه السّياسيّة والاجتماعيّة.

٢. أنّ الوطنيّة العامّة فقد حفل بها شعرُه حفولاً، وصاغها في غير قصيدة، ضارباً بأطناب اهتمامه على أفريقيا كلّها، وعلى الدّيار المجروحة في العالم الإسلاميّ.

٣. أنَّ كون الشّاعر لم يُكثر من ذكر وطنه في شعره من ناحية أوضاعه السّياسيّة والاجتماعيّة يعود إلى اغترابه عنه، وطول مُقامه خارجه، وإن كان وطنه في داخلاً في عموم حديثه عن أفريقيا.

٤. أنَّ الشّاعر كان ينطلق في تعبيره من تصوُّرٍ إسلاميٍّ واسعٍ يمنحه عمقاً في الفكر، وشمولاً في النّظر، وحسناً وروعةً في التّناول.

٥. أنّ الشّاعر كانت لديه نزعةٌ إسلاميّة متجذّرة في نفسه، فقد كان يحسّ بآلام المسلمين في البلاد، فيتغنّى بها ويذكرها في شعره.

هوامش البحث:

الطّائيّ، أبو تمّام حبيب بن أوس، **ديوان أبي تمّام**، شرح الخطيب التّبريزيّ، ط٥، تحقيق: محمّد عزام، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٧م)، ج١، ص٨٧.

الرّافعيّ، مصطفى صادق، **ديوان الرّافعي**، شرح: محمّد كامل الرّافعيّ، (الإسكندريّة: مطبعة الجامعة، د.ط، ١٣٢٢هـ)، ص٢٣.

حسين، محمّد محمّد، **الاتّجاهات الوطنيّة في الأدب المعاصر**، ط٣، (الجماميز: مكتبة الآداب ومطبعها، ١٩٨٠م)، ج١، ص٥١.

انظر: كمارا، محمّد موسى، **الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي حياته وشعره: دراسة وصفيّة تحليليّة**، (رسالة ماجستير في الدّراسات الأدبيّة، الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا، ٢٠١٨م)، ص١٠. وانظر: جابي، محمّد الأمين، **روائع آل كرمخوبا في فوتا طوبى**، (غير منشور)، ص٤٥.

انظر: المرجع السّابق، ص٧.

انظر: كمارا، **الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي حياته وشعره: دراسة وصفيّة تحليليّة**، مرجع سابق، ص١٤-١٦.

انظر: المرجع السّابق، ص١٧.

انظر: المرجع السّابق، ص١٧-٢٠.

انظر: كمارا، **الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي حياته وشعره: دراسة وصفيّة تحليليّة**، مرجع سابق، ص٤١.

جابي، محمّد الأمين **المنفى**، (غير منشور)، ص٦٣.

المرجع السّابق، ص٦٤.

المرجع نفسه.

جابي، **قطوف من ديوان الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي**، مرجع سابق، ص٣٤.

انظر: المرجع السّابق، ٥٢.

جابي، **المنفى**، مرجع سابق، ص٢٧

هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، (القاهرة: دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، د.ط، د.ت)، ص٤٥٧.

كمارا، **الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي حياته وشعره: دراسة وصفيّة تحليليّة**، مرجع سابق، ص٤٦ وما بعدها.

محمّد قطب، **منهج الفنّ الإسلاميّ**، (القاهرة: دار الشّروق، ط٦، ١٩٨٣م)، ص١١.

جابي، محمّد الأمين، **قطوف من ديوان الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي**، مرجع سابق، ص٦٢.

المرجع السّابق، ص٦٣.

المرجع السّابق، ص٥٨ وما بعدها.

كمارا، **الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي حياته وشعره: دراسة وصفيّة تحليليّة**، مرجع سابق، ص٦٣.

جابي، محمّد الأمين، **روائع آل كرمخوبا في فوتا طوبى**، مرجع سابق، ص٤٢٢.

جابي، **قطوف من ديوان الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي**، مرجع سابق، ص٩١.

المصادروالمراجع

الطّائيّ، أبو تمّام حبيب بن أوس. (١٩٥٧م). **ديوان أبي تمّام**. الخطيب التّبريزيّ (شرح). محمّد عزام (تحقيق). (ط٥). القاهرة: دار المعارف.

الرّافعيّ، مصطفى صادف. (١٣٢٢هـ). **ديوان الرّافعيّ**. محمّد كامل الرّافعيّ (شرح). (د.ط). الإسكندريّة: مطبعة الجامعة.

حسين، محمّد محمّد. (١٩٨٠م). **الاتّجاهات الوطنيّة في الأدب المعاصر**. (ط٣). الجماميز: مكتبة الآداب ومطبعها.

كمارا، محمّد موسى. (٢٠١٨م). **الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي حياته وشعره: دراسة وصفيّة تحليليّة**. رسالة ماجستير غير منشورة في الدّراسات الأدبيّة، الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا.

جابي، محمّد الأمين. **روائع آل كرمخوبا في فوتا طوبى**، غير منشور.

جابي، محمّد الأمين. **المنفى**. غير منشور.

جابي، محمّد الأمين. **قطوف من ديوان الشّاعر الغينيّ محمّد الأمين جابي**. غير منشور.
هلال، محمّد غنيمي. (د.ت). **النّقد الأدبيّ الحديث.** (د.ط). القاهرة: دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.
قطب، محمّد. (١٩٨٣م). **منهج الفنّ الإسلاميّ**. (ط٦). القاهرة: دار الشّروق.

أثر السّمات المكانية في تشكيل الشخصية الروائية: رواية "أرض الله" أنموذجًا

أمل يونس محمد إرحيم[1]

ملخص البحث

يتشكل الحيّز المكاني من سمتين أساسيتين، السّمات الحسية، وهي المدركات المادية وحيثياته الحدودية، والسّمات المعنوية، وهي المؤثرات غير المحسوسة، يمثّلها الجو العام المؤثر في الموجودات، وتحديدًا الشخصيات، يحتوي جسد الرواية بكل مكوناته، ويرتبط مع الشخصيات بعلائق تفاعلية، يؤثر في ملامح الشخصية الخارجية والداخلية، بما يحمله من طاقة كامنة، تعدّ من أقوى المؤثرات في سيكولوجية الشخصية، وقد تنتحي الأمكنة منحى البطولة في الرواية كما تأخذ دور البطولة في حياة الشخصية الروائية عبر هيمنتها التأثيرية. انقسمت الأماكن في رواية (أرض الله) التي تتحدث عن قصة (عمر سيد) مع العبودية من حيث تأثيرها إلى قسمين: القسم الأول: المؤثر الإيجابي والمتمثل في (الوطن المتمثل في البيت بفوتا تور، مسجد توبا) _على سبيل المثال لا الحصر_ كأهم مكانين مؤثرين، تجلى هذا التأثير في ملامح البطل الخارجية والداخلية، وتحركت الشخصية على خط طول الحدث الروائي بفاعلية هذا التأثير، أمّا القسم الثاني: المؤثر السلبي والمتمثل في (بيت العبيد، المزرعة)، ولهما الأثر السلبي الأبرز في شخصية البطل، وبهذا تأرجحت الشخصية بين تأثيرين شكّلا بنيتها؛ المؤثر الأقصر زمانيًا بقي مسيطرًا بإيجابيته رغم طغيان المؤثر السلبي زمنيًا. تناولت الباحثة الموضوع عبر مقدّمة نظرية وقفت فيها على مفهوم المكان، ثم رصدت السمات التي امتازت بها أبرز أمكنة الرواية والأثر الذي أحدثته في شخصية البطل، وكيف شكلت المفردة المكانية الحدث الروائي عبر تأثيرها في البطل من خلال اتباعها المنهج الوصفي التحليلي. ووقف البحث عند ثلاثة محاور: مفهوم المكان وحيثياته، أمكنة الرواية وسماتها الحسية والمعنوية، أثر السِّمة المكانية الإيجابي والسلبي في شخصية الرواية.

الكلمات المفتاحية: المكان، الشخصية الروائية، الرواية.

المقدمة

يُعدّ المكان أحد أهم عناصر الشكل الروائي؛ لا يمكن أن تتحرك عناصر الرواية الأخرى دون فضاء مكاني يحصرها، ويعدّ المكان مؤثرًا فاعلًا في تكوين شخصية الرواية، وتوجيه حركتها في الأحداث عبر التأثير النفسي الذي يحدثه في سيكولوجيتها بفعل ضغط سماته؛ لتنتج سلسلة العلائق التفاعلية بينهما، فالشخصية تؤثر في المكان بقدر ما تحدثه عبر تجربتها الحياتية فيه. مثلت رواية (أرض الله) أنموذجًا حيًا على القوة التأثيرية للمكان في بناء هيكلية الشخصية بشقيها: الخارجي والداخلي، فمثّلت القرية (الموطن الأصلي) للبطل البعد الإيجابي في التأثير نفسيًا، كما وكان لها الدور في رسم أبعاد الشخصية المادية (الملامح الخارجية)، فهي تقع ضمن القارة السمراء، فشكلت ملامحه الإفريقية من السمرة والطول وبنية الجسد، كما شكلت المزرعة بعدًا ماديًا على الشخصية بما أحدثته من تغيرات في ملامح الشخصية من نحول الجسد، وآثار السياط التي تركتها عليه

لسنوات ووسم العبودية الذي نُقش عليه عبر الكي، إضافة للبعد النفسي السيئ عبر شعور الشخصية بالاضطهاد والدونية من خلال معاملة السيد الأبيض لها.

أولًا: مفهوم المكان

تعددت المفاهيم حول المكان وتباينت بحسب زاوية المنظور، فكان لا بدّ من الوقوف على مفهومه لغة واصطلاحًا من وجهات نظر متعددة، تباينت بين فلسفية وفنية واجتماعية، ووقفت الباحثة بتوسع عند المفهوم الأدبي للمكان.

المكان لغة: المكان كما عرفّه الفيروز أبادي هو: "الموضع، كالمكانة. والجمع: أمكنة، وأماكن."[٢]

المكان اصطلاحًا: لم يعد المكان يقف في تعريفه الاصطلاحي على الحدود الجغرافية، بل تجاوزت خصوصيته هذا الحصر، فارتبط بالعديد من المنطلقات التي أوجدت له أقيسة أخرى تتماهى مع الحركة البشرية.

المفهوم الاجتماعي للمكان

من الزاوية الاجتماعية، مثل المكان الحدود البيئية المجتمعية بتفاعلاتها المختلفة فهو "البيئة الاجتماعية، وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد، ونوع العمل السائد في المجتمع وأثر الحضارة عامة على الفن."[٣]

المكان في الاصطلاح الفلسفي

المكان في بعده الفلسفي كما رآه أفلاطون " هو الخلاء، والمكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم"،[٤] أما الفلاسفة الإسلاميون فعرّفوه على أنه "السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي."[٥]

المفهوم الأدبي الروائي للمك

تعددت المفاهيم الأدبية للمكان، عرّفه "باشلار" بأنه: "المكان الملموس بواسطة الخيال، لن يظل مكانًا محايدًا، خاضعًا لقياسات وتقسيم مساح الأراضي، لقد عيش فيه بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو شكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه"،[٦] فالمكان عند "باشلار" مساحة مدركة بواسطة الرسم الخيالي، مستقاة من أصل واقعي، لا تتقيد _بالضروة_بأبعاد محددة جغرافيًا، فهو حيّز الاحتواء لكافة العناصر بكل تنقلاتها وتفاعلاتها، ذو سلطة مؤثرة. هناك من رأى أن المكان ذو بعدين مختلفين: ظاهري مهمته احتواء جسد الرواية، وعميق مبطن يتناقل تداخلات العناصر جمعاء، ويحيك تفاعلاتها، فالمكان "بنية تحتية مهمة في أي عمل روائي يدخل في تكوينه؛ فهو المنطلق الأساسي لتشكيل رؤية العمل ووحدته المفهومية، وهو أيضًا بنية ظاهرة تشكل الفضاء الروائي العالم، وأثناء اختراقه من الشخصيات يتسع ليشمل العلاقات بينها وبين الأمكنة التي تمارس فيها نشاطها المعتاد، ليصبح في النهاية نوعًا من الإيقاع المنظم لها متجاوزًا المفاهيم التي عدّته مجرد ديكورًا أو مسرحًا للأحداث"،[٧] وبذلك يتجاوز المكان شكليته النمطية نحو الدينامية الفاعلة، "ويمثل المكان إيقاعًا منتظمًا في العمل الروائي، فالمتتالية المكانية ليست شكلية، إنها مقادير مكانية مجتزأة من الواقع، ملتحمة ببعضها ومنضبطة بمعايير المتن الروائي".[٨] جمالية المكان تمثل بعدًا من أبعاد التقدير الروائي، لأنها تشير إلى "درجة من الجودة تحسب للروائي لقدرته على اختزان أمكنة مغايرة لم يعهدها المتلقي أو تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة".[٩]

يرى بدري عثمان أن "المكان الروائي والطابع اللفظي منه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما يخلقه المؤلف في النص الروائي ويجعل منه شيئًا خياليًا"،[١٠] يربط عثمان المكان بالبعد الوجداني عبر التعبيرات اللغوية التي تكسبه المرجعية السياقية النصيّة، ويعكس المكان البعد الداخلي للشخصية، فهو الناقل "لأحاسيس الشخصية الروائية، بل أكثر من ذلك، إذ يمكنه القيام بدور الشخصية ذاتها"،[١١] وبذلك فهو يؤدي دور المنظّم لتفاعلات الحدث الروائي عبر ارتباطه بتحركات الشخصيات.

يعرفه (ياسين النصير) بأنه: "شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية؛ ولذا لا يصبح غطاءً خارجيًا، أو شيئًا ثانويًا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته لما كان متداخلًا بالعمل الفني"،[١٢] يكسب النصير المكان القدرة على القيادة النصية عبر البطولة بشخصنته، كما يؤكد على أهمية اختيار الأمكنة وانتقائها.

وقد عُرف بأنه "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه؛ لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءًا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"،[١٣] إذا كان المكان "يتخذ دلالته التاريخية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية"،[١٤] فهو لا ينفصل عنها، ولا يمكن للشخصية أن تتحرك بعيدًا عن تأثيره، أمّا "ويلك" فرأى أنه: "تعبير مجازي يكنّي عن الشخصية. فبيت الرجل امتداد لذاته، إذا وصفته فقد وصفت الرجل"،[١٥] وبهذا يوضح "ويلك" مدى التلاحم الحاصل بين المكان والشخصية، فهو أول نقطة تتحدد في مخطط الرواية، ف"هو الحيز المتخيل في ذهن الكاتب، والمتخلق بواسطة اللغة، يكتسب ملامحه من تعالقاته بالزمان والشخصيات، وتبرز نتوءاته في سيكولوجية الشخصية ومظهرها الخارجي، متأثرًا بالقالب الاجتماعي الواقعي، وهو بمثابة قبضة اليد التي تحتوي على خطوط العمل الروائي في باطنها، فلا يمكن لأي عنصر من عناصره أن يعمل خارجها"؛[١٦] وبذلك فقيام كينونة المكان في الرواية تعتمد على اللغة، فهو عنصر متشابك الفعالية، متدحرج الأثر عبر الشخصية الروائية، فلا يمكن إغفال دوره أو تجاهل أثره في العناصر الأخرى، وقد وقفت العديد من الدراسات على تحديد مسماه، فتباينت ما بين فضاء وحيز ومكان، وغلب على مفهوم المكان الروائي مصطلح (المكان)، "وقد اختار هذا المصطلح كل من غالب هلسا، وسيزا قاسم وشجاع العاني وعبد الله إبراهيم وياسين النصير ومهند يونس"[١٧] وغيرهم، وتبنى حميد لحميداني وسعيد يقطين وحسن بحراوي وغيرهم مصطلح (الفضاء) إلا أن لحميداني فرق بين (الفضاء والمكان) فالأخير مرتبط بلحظات وصفة في النص السردي،[١٨] وفي هذا دلالة على أهميته في البناء الروائي، هذه التباينات دلالة على محاولة الوصول لأعماق هذا العنصر الروائي، ف"منذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ومخاوفه وآماله وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل"،[١٩] فالمكان بحد ذاته شكل من أشكال الثقافة المجتمعية، ومعلم من معالم حضارات الشعوب، ويعدّ" الفضاء بمثابة الوعاء الضخم الذي يستوعب بداخله الأمكنة المختلفة، الكون بمجراته ونجومه وكواكبه، والأرض بما عليها، وإن كانت دلالة الفضاء تعني في الذهنية العربية: الفراغ والخواء"،[٢٠] إن الفضاء يحمل في طياته معنى الشمولية، فهو أعمّ وأشمل من المكان؛ إذ إن المكان جزء منه.

إن مفهوم المكان في الأدب "لا يُفهم من خلال الوصف العادي فحسب، وإنما في العلاقة الجدلية التي بين الإنسان (البطل/ الأديب) والمكان، وفي العلاقة الدافئة أو الحادة التي تستشعرها الذات الأديبة في علاقتها بالمكان"،[٢١] ولا يمكن تحديد مدى التداخلات بين العناصر ورصد علائقها إلا عبر تحديد المكان أولًا، فتعيين "المكان في الراوية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في عمل تخيلي"،[٢٢] والروائي يعمد إلى إسقاط مجموعة من الصفات الطبوغرافية على الفضاء أو المكان الروائي والتي هي عبارة عن "المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيمة الرمزية المنبثقة عنها"،[٢٣] فعلى الأديب أن يهيئ لتخيل المكان عبر الرموز التي ينثرها سردًا لإيضاح تضاريسه وجوّه العام إما بالوصف أو من خلال الاكتشاف عبر الشخصيات،

فهو الدائرة الحيوية التي تدور في فضائها شخصيات الرواية؛ "بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما أيضًا لصفاته الدلالية"،[٢٤] ولا يمكن التعرف على القيمة الدلالية للمكان إلا عبر وصف طوبوغرافيته، "فإن وصف المكان تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي لما تراه العين"،[٢٥] فالتصوير الفوتوغرافي "يفتح للقارئ مجال التنبؤ بأفعال الشخصيات أو نفسياتها، ويربط القارئ بزمن الرواية، فالمكان ملتصق بالزمن الروائي، وكل مرحلة زمنية تشكل تطورًا في المكان، فإن لم يكن على صعيد وصفه الشكلي فهو على صعيد علاقاته بمن فيه"،[٢٦] فعملية الوصف هي مجال الرؤية الدلالية الأول، "فالمكان علامة كالعلامة اللغوية، قائمة على وجهين غير متفارقين، الدال والمدلول، وكما تخرج الكلمة من نظامها اللغوي إلى النظام السيميولوجي حين تدخل القصيدة فتغدو علامة سيميولوجية عبر المجاز، فإن المكان(علامة) يخرج من نظامه الدلالي والعادي إلى النظام السيميولوجي حين يدخل النص السردي"،[٢٧] تُفسر الدلالات المكانية في سياقها النصي فحسب، فلا يمكن فصلها عن السياق وتفسيرها بعيدًا عنه؛ لأن ذلك يخلق إشكالات الدلالة، فالمكان بحسب سمته اللغوية يعطي احتمالات عدة، لكن سياقه النصي يمنحه التحديد المراد، ويخلص القارئ من تشتت الاحتمالات.

يشكل المكان الروائي محاور متتالية الأحداث، "فالحدث الروائي لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته المكانية"،[٢٨] فهو يمنطق الأحداث عند تشابكها، حيث " يتسرب منطق الحكاية إلى منطقة أخطر في بناء الرواية، وهي منطقة النمو المنطقي للأحداث"،[٢٩] ونموها لا يكون إلا في حدود المكان، فهي تنتقل تمامًا كالشخصيات فيه. "يمثل المكان درؤًا أساسيا في بناء الأحداث، فالحدث يقوم بمنطق المكان، فحدوث عنف _مثلًا_ منطقيتة وجود مكان يسمح بذلك، مأهول بمن فيه، يُحدث تصادمًا مع من فيه، فيولدّ حدثًا بتأثير الجو العام، والحدث يصطدم بمؤثر لينشطر ويتكاثر، فتنتقل شرارته بالتتابع".[٣٠] إن المكان هو "العامل المهم في بلورة معالم تلك الأحداث والشخوص بما تضيفه على عنصر الشخصية خاصة من سمات تتعلق بالرفعة المكانية ذاتها، ومن هنا فإن الشخصية تبدو أكثر منطقية وقبولًا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان باعتباره أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديده هوية أحداثه وفكرته". [٣١]

يُعد المكان العامل الأول لوجود الشخصية، "فلا يمكن أن نتمكن من تصور شخص يتكلم دون تمثيل للمكان والزمان"،[٣٢] فهو أول ما يرسمه الروائي في ذهنه، ومن ثم يأتي بالموجودات فيه ويقيم بينهما التفاعل. وللمكان دور مجتمعي، فهو مؤشر ثقافي يصف المجتمعات ويوضح قيمها، فهو" يؤثر في البشر بنفس قدر تأثيرهم فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيمًا تُنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكًا خاصًا على الناس الذين يلجون إليه"،[٣٣] ومع التسليم بوجود علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصية، فإننا لا نجد غرابة في أن يكون المكان " قطعة شعوريّة وحسيّة من ذات الشخصية نفسها"،[٣٤] فهو يمثل رسمًا لملامح الشخصية التي تلتحم معه، وتنبت فيه، وقد قسم الناقد العراقي (ياسين النصير) المكان إلى (مكان موضوعي) ذي خصائص اجتماعية (ومكان مفترض) من تخيل المؤلف،[٣٥] وقد تعددت تقسيمات المكان فمنها: المكان المغلق والمكان المفتوح ومكان الإقامة ومكان الانتقال... وبهذا فالتحليل لأبعاد المكان يتوقف على الزاوية التي وُلجَ منها إليه.

أولًا: أمكنة الرواية وسماتها الحسية والمعنوية:

تعددت الأمكنة في الرواية، يمكن القول بأنها تدور في قسمين زمنيين: مرحلة ما قبل العبودية ومرحلة العبودية ذاتها، وستقف الباحثة على أبرز الأماكن وسماتها، فقد تمثلت الأماكن قبل مرحلة العبودية في الوطن المتمثل في القرية (فوتاتور) والمنبثق منها

البيت والمسجد كأبرز مكانين مؤثرين في الشخصية كبعد إيجابي رغم الحصة الزمنية الأقل لهما في حياة الشخصية، ثم تأتي مرحلة العبودية وتتمثل في بيت العبيد ومزرعتي السيد "جونسون" والسيد "جيم "كأبرز مكانين مؤثرين في هذه المرحلة.

البيت: سمات حسية

وصف البيت بأبعاد حسية تدلل على رغد العيش الذي كانت تنعم به الشخصية، ومن ذلك: "كانت نانا عاملة المنزل تضيء لهم الساحة بالمشاعل والقناديل... وتنظف لهم الأرض، وتفرشها بالسجاد، وتعدّ لهم الطعام والشراب، وكان أبي يذبح عجلًا قبل مجيئهم... يوزع ما تبقى منه على الفقراء".[٣٦] الواضح أن البطل كان يعيش في بيت واسع، فقد كان لهم خادمة، وبيت كبير ذو ساحة مليئة بالقناديل، يزورهم الضيوف، ويذبحون لهم العجول ويوزعون على الفقراء، دلالات تؤثر في الشخصية، فالإنسان الذي يتربى في الأماكن الواسعة يعتاد الانطلاق والحرية، وينفر من الأماكن الضيقة، ومن تربى على الجود والكرم يؤذيه رؤية قحط العيش وبخل العطاء، وهذا ما سنلحظه عبر خط سير أحداث الرواية فيما بعد، فلم يأتِ الروائي بهذه الأوصاف عبثًا، فهو يمهّد لأحداث لاحقة، قد تضع القارئ على مفترق المقارنة.

في وصف غرفة المكتبة في البيت " حظيت غرفة المكتبة التي تضم المخطوطات بعناية أبي، وكانت لها آداب... الكتب الثقيلة هي كتب الفقه... ابدآ بالقرآن، فإن أخذتم وردكم منه فبكتب اللغة والأشعار، فإن أخذتما وردكما منها فبكتب الرحلات".[٣٧] الواضح أن البيت يحتوي على مكتبة كبيرة مليئة بكتب التفسير وكتب الفقه والشعر والرحلات. كما كان البيت بيت عز وفروسية: "إسطبلاتنا تقع على مبعدة من البيت...خيول بيضاء وسوداء وشقراء"،[٣٨] وفي هذا دلالة على يسر الحال، واهتمام أهل البيت بالعلم والدين، ومن الطبيعي أن تتأثر الشخصية بطريقة التربية، ظهر ذلك في مواقف عدة في الرواية، فقد كشف الروائي عن أبعاد الشخصية الداخلية عبر هذه الأوصاف، فكانت أوصاف المكان عبارة عن دوال تعمل كمفاتيح للشخصية.

سمات معنوية: للبيت سمات معنوية تمثلت في الجو العام السائد فيه، ومنها: "لدينا سماء عالية ومسالمة، كان لدي أخت فكان لديّ رأفة، كان لديّ أمّ فكان لديّ رحمة، كان لديّ أمان"[٣٩]، "أمي تبالغ في الخوف علينا"[٤٠]. هذا الوصف للجو الأسري الدافئ يعطي إشارة عن طبيعة الشخصية وعلائقها التفاعلية مع المكان، فالمكان يمثل لها الدفء والاستقرار والأمان، وبذلك فالشخصية مستقرة داخليًا، ليست مزعزعة، نشأت في أسرة متماسكة، راغدة العاطفة، مغدقة الحب، الأمر الذي يغرس في الشخصية بذرة النضوج، فقد تشّربت الشخصية العاطفة في كل مرحلة من مراحل نموها، هذا الإشباع العاطفي قادر على إعطاء الشخصية مساحة كبيرة من القدرة على الاحتواء عبر الشعور العالي.

"ضيوف أبي يحنون أصلابهم على آيات الله في الرقوق... يفسرونها، ويشرحون بالعربية معانيها ودلالتها"،[٤١] اهتمام أهل البيت بالقرآن وتفسيره إشارة على منهج التربية القائم في البيت، واهتمامهم بالعربية يدلل على مستواهم الثقافي؛ دوال البيت الحسية والمعنوية تمثل شارات إيجابية حفرت ملامحها في الشخصية، لا يمكن فصل الشعور الذي يعتري الشخصية عن المكان الذي نشأت فيه، وبالتالي يمثل البيت جزءًا من شخصية البطل، والبطل يمثل انعكاسًا لهذا المكان.

مسجد "توبا" سمات حسية:

مثل المسجد لبنة قوية في البناء الفكري للشخصية: "كان المسجد مكونًا من مئذنة وحيدة من الطين، والحجارة ترتفع بمقدار عشرة أذرع... ومن خلفها صحن المسجد الذي كانت جدرانه من الطين كذلك، وكان مسقوفًا بجريد النخيل، ومن خلف المسجد تقع المقامات... كنّا نأكل من خشاش الأرض".[٤٢] وقوف الروائي عند أوصاف مسجد توبا كان تمهيدًا للكشف عن طبيعة الحياة

لمن يعيش فيه، فهذه النعوت المادية ببساطتها دلالة على عيش ضيق، يميل للبساطة بل الزهد، فالمسجد لم يكن ذا أوصاف فارهة، لم يكن معدًا لاستعراض الزينة، كان معدًا للتربية الخاصة.

الجو العام للمسجد: للمسجد سمات معنوية مؤثرة، شديدة الأثر في الشخصية، تشكلت هذه السّمات عبر الجو العام السائد فيه: "في المسجد كانت تقام الصلوات الخمس كلّها جماعة، وكان الشيخ (ديا) يؤمّنا فيها كلّها، وطوال إقامتي هنا التي استمرت ما يقرب من عشرين عامًا لم يتخلف عن صلاة واحدة"،[٤٣] هذا هو الجو التربوي الذي عاشته الشخصية، إضافة لملامح القدوة التي اقتدت بها في هذا المكان. "كانت يومئذ البقعة المباركة التي يتخلص فيها المريد من أدران الدنيا، فيرتقي من تلك البقعة إلى ربّ السماء، وكان اسم المريدين مأخوذًا من أولئك الذين يريدون الوصول إلى الله... تحتاج إلى زهد بالغ، وتجرد من العلائق الدنيوية"[٤٤]، كشف الروائي عن هدف المكان، وملامح الشخصية المراد تخريجها منه، وبذلك وضع القارئ أمام تخيّلات ملامح الشخصية للبطل فيما بعد، والمتوقع من هذه الشخصية، وكيفية تصرفها في المواقف.

"نقوم الليل، لم تمر ليلة دون أن يكون المسجد عامرًا"[٤٥]، "كان نهارنا مقسمًا إلى ثلاثة أقسام من صلاة الفجر إلى الضحى يعلمنا الشيخ محمد القرآن والعربية ونحوها وصرفها وبيانها وأساليبه، ويعرج على الأدب والشعر ثم نتناول إفطارانا"[٤٦]، "نصوم في السنة ما يقرب من نصفها"[٤٧]، في وصف المسجد بذل الروائي جهدًا وصفيًا ملحوظًا، فهو يعطي القارئ تفاصيل المكان بدقة؛ لأنه يعلم أن أثر هذا المكان_الذي قضى فيه البطل ردحًا من الزمن_ لابدّ أن يكون كبيرًا ومسيطرًا، فقد تفاعلت الشخصية مع كل تفاصيله بدءًا من التأثر بالقدوة فيه ونظام الحياة حتى آخر تفصيلة حسية فيه كأرضيته وصلادتها.

ج- بيت العبيد: سمات مادية

مثل بيت العبيد الخطوة الأولى نحو تغيير منحى الحياة عند البطل عبر سمات مادية ومعنوية، ونلحظ هذا في حديث البطل عن الزنزانة: "طولها لا يزيد عن أربع أذرع وكذلك عرضها، كانت لا تتسع لخمسة أشخاص، ويحشر فيها خمسون شخصًا، والويل... لمن تندى منه صيحة... السوط بانتظاره، يخرجون إلى ساحة وسطية فارغة تتوزع على جوانب زنازيننا، ويرفعونه بالسلاسل على رافعة معلقة بالسقف، ويتولى عبد أسود جلده"[٤٨]، الوصف ينبئ عن طبيعة الحياة في المكان، يمنح القارئ أجوبة عن استفسارات ذهنية قد تتوارد إلى رأسه بمجرد الوقوف عند مصطلح "بيت العبيد" فمصطلح البيت وحده يمثل بعدًا إيجابيًّا من حيث الأمن والاحتواء في الأغلب، لكن ارتباطه بلفظة (العبيد) تفتح باب الفضول، فما هي سمات المكان الذي يمهد لزراعة بذرة المهانة في نفس الإنسان!!. "بيت العبيد سجن بالفعل"[٤٩]، "لم يكن السجن بناء، كانت فتحة عميقة أو حفرة أفقية في جدار صخري، كان ارتفاعه ذراعًا واحدًا فقط، كان على كل واحد أن يجثو على أربع مثل الكلب أو الحيوان ويدخل إليه زحفًا، وكان عرضه كذلك ذراعًا، فلا يتسع إلا لشخص واحد يجلس في عرضه"[٥٠]، "بدأنا نختنق من قلة الهواء... وبدأنا نبول على أنفسنا"[٥١]. لم يتوان الروائي عن تزويد القارئ بدقيق التفاصيل لملامح بيت العبيد، فهذه السمات والتفاصيل هي التي تخلق شخصية العبد، وتمسح عنه كل ملامح إنسانيته، فتحقره لأبعد مدى حتى يكون فيما بعد قادرًا على استيعاب فكرة عبوديته، فالمكان يمثل منظومة مدروسة بكل قوانينها، فلا يمكن ترك ثغرة واحدة تشعر الإنسان بإنسانيته، فتبقي لديه فرصة للتمرد.

الجو العام لبيت العبيد: البعد المعنوي قد يناصف البعد المادي في التأثير بل يتفوق عليه في كثير من الأحايين." بعض العذراوات اللواتي اغتصبن قبِلن أن يتحولن إلى جوار لبعض الضباط والجنود هنا على الجزيرة... تقوم بما تقوم به العبدة في النهار، وكانت تسلّي سيّدها في الليل"[٥٢]، " وفي زنازين النساء كانت العذراوات الشابات يصنفن على أنهن الأغلى والأهم، فكانت زنازينهن تحتوي على زاوية تقضى فيها الحاجة... كان ذلك من أجل السيّد الأبيض الذي لا يريد أن يشم رائحة البراز إذا دخل إليهن"[٥٣]. برع الروائي في رسم تأثير الجو العام للمكان عبر وصفه للمكان على لسان الشخصية، وفي هذا إشارة لمضاعفة

التأثير، فها هو ينتقل بشكل لحظي قبل أن يكون تراكميًا، وبهذا يمنح المكان درجات متفاوتة من التأثير، ويمنح الشخصيات قدرات استيعابية معينة لهذا التأثير، فتأثير ما يحدث في المكان بدا واضحًا عند السجينات اللاتي قبلن أن يبقين جواري عند السيد الأبيض.

د- المزرعة: السمات الحسية:

مثلت المزرعة حدود التأثير المكاني الأطول زمنيًا بالنسبة للبطل، فقد قضى فيها الجزء الأكبر من العمر، وسواء اختلف المكان مزرعة (السيد جونسون، السيد جيم) فقد بقي المنطق واحدًا ألا وهو العبودية، مع فارق المعاملة، لكن التأثير المعنوي واحد.

"أكل القطن من عافيتنا"[٥٤]، "كنّا ننحني في مزارع القصب"[٥٥]. مصطلح (مزرعة) يمثل للأذهان مساحة الانطلاق، الخضرة، الهواء، الجمال، لكنه لم يكن كذلك بالنسبة للبطل و(العبيد) بمسمى البيض، فهذه المزرعة التي تمتد فيها حقول القطن وحقول القصب كانت قاسية الملامح، عنيفة التأثير."صرف السيّد جونسون العبيد إلى أكواخهم، وهو يزعق: أيتها الخنازير اللعينة اغربوا عن وجهي"[٥٦]، "إذا حصدت اليوم عددًا من سلال القطن أقل من أمس فستلقى كل هذا الجلد الذي سيقضي عليك"[٥٧]، تبدأ قسوة الملامح في المزرعة من أكواخ العبيد، من صوت يناديهم ب(الخنازير) وسوط يمتد لأجسادهم، ثم تتوالى الملامح لتصف ضنك معيشتهم: "لم يكن السيد جونسون يعطينا لباسًا نستر به أجسادنا العارية إلا مرتين في السنة، لباس الصيف ولباس الشتاء... يتعرض للتمزق من أول شهر، فلقد كنّا نعمل بين الحجارة والشوك... بين الصخور والأتربة والزواحف"[٥٨]، المزرعة لم تكن مساحة الإشراق الأخضر، فقد كانت مليئة بالصخور والزواحف والشوك، والشوك إشارة للدلالة على الألم والزواحف دلالة على الخوف والرعب، أما الصخور فهي سيمياء القسوة، والأجساد العارية دلالة عري الإنسانية في المزرعة، ووصف حالة اللباس دلالة تأثير خارجي، فالشمس تأكل أجسادهم ويفعل البرد في الشتاء ذات الأمر. "لم يكن لنا ولا لأي عبد... أن ينام على فرش... ننام على الأرض، أرضية صلدة، يتخلل منها البرد في أجسادنا"[٥٩]، إن سمات المكان بكل قسوتها توجب على العبد حالة من الخنوع، فتهدّ آماله وطموحه، وتقتل فيه أي خيال لاستشعار إنسانيته، تخبره بأنه لا يرتقي إليها، ومع وجود فارق بين هيئة الكوخ في مزرعة جونسون ومزرعة السيد جيم إلا أن النائم فيها واحد، يرافقه مصطلح (العبد) الذي لا ينفك عنه، فمهما تحسن حال العبد لا يمكن أن تنخلع عنه أوصاف العبودية، ونلحظ هذا عبر مكانة (عمر سيد) في مزرعة السيد جيم: "ظلت الحديقة الخاصة بالبيت الكبير مسؤولية... وقد جاوزت السبعين، وبدأت عروق يدي تظهر وجلدها يتجعد"[٦٠]، رغم أن السيد جيم كان يعامله بشكل ألطف من معاملة السيد جونسون، إلا أنه لم يعتقه من تعب العمل رغم كبر سنه وظل ملازمًا للعمل.

الجو العام السائد في المزرعة: أثرت المزرعة بكل ملامح جوها العام في سكانها من العبيد، ويمكن القول بأنها نجحت بتحويلهم إلى آلات للعمل، جردتهم من طعم أحلامهم، وأثرت أيضًا في كل واحد منهم في مراحله الأولى كدافع للتمرد: "صار التفكير بالهرب ملحًا بالنسبة لي بعد أن مات هذين العبدين"[٦١]، "صارت تأثير الكوابيس بعد أن فُرم ذلك المسكين، وصرت أستيقظ في أنصاف الليالي مفزوعًا"[٦٢]، "ذق طعم الحرية... ألم أقل لك أن العبد المتعلم عدو لنفسه"[٦٣]، "حين صادفنا السيد جورج... في مكتب أبيه... صرخ: ماذا يفعل هذا العبد الحقير هنا"[٦٤]، "صرت أفكر بالهرب بشكل جدي...أخاف أن أستمرئ الذل، أن أعتاد السوط"[٦٥]. كان تأثير المكان على الشخصية واضحًا، بل كان محركًا للأحداث، فالمكان يعد فضاء التجربة الشخصية، ومن هنا تحركت شخصية البطل بدافع تأثير الجو العام للمكان، فكان التفكير بالهرب بدافع هذا التأثير وهو الشعور بالظلم والقهر وانتشار رائحة الموت في المكان، كل الأحداث المتلاحقة بعد ذلك ترتبت عليه.

"دخل عليّ... ومعه عدد من العبيد فشحطوني خارج الملحق... وأضرموا فيه النار وكان الملحق مليئًا بالكتب والمخطوطات"[٦٦]، "إنها ثمانون عامًا... طعنتني فيه الذكريات في كل يوم طعنة... لم يعد فيّ دم لينزف ولا صوت لأقول، ولا قدرة لأرى"[٦٧]، حاول الكاتب ربط تأثير المكان بالزمن معظم الوقت، وفي هذا إشارة إيضاح لحجم هذا التأثير، فقد استخدم الزمن كأيقونة تكثيف مختصرة، وعدّها دالة من دوال التأثير.

ثالثًا: تأثير السمات المكانية في تشكيل بنية الشخصية الروائية

بدا تفاعل الشخصية مع المكان جليًا عبر شبكة العلائق التفاعلية بينهما، حاول الروائي رصد هذه التفاعلات بشكل غير مباشر، كان يسم المكان ثمّ يصف تحركات الشخصية الناتجة عن هذه السمات عبر مضمار مواقف الأحداث، ويتضح هذا في:

تأثير المكان الموطن في تشكيل ملامح الشخصية الخارجية

لو اعتبرنا أن البيت جزء من الوطن الأم، والوطن جزء من المكان الكبير (القارة السوداء) فسنلحظ تأثير جغرافية المكان على الشخصية من خلال ملامحها الخارجية: "آمنة كانت جميلة... بشرتها السوداء ناعمة مصقولة، كان لها عينان واسعتان شديدتا السواد، وكان البياض الذي حولهما مخلوط بصفرة وعسلة...لها خدان ممتلئان... كانت الشفتان الغليظتان قليلا تفتران عن صف من اللآلئ البيضاء... وكان لها جبهة دائرية بارزة وعالية"[٦٨]، من خلال وصف البطل لملامح أخته نستطيع التعرف على ملامحه الإفريقية، فهو أسود البشرة، فارع الطول، له شفاه غليظة وجبهة بارزة كما معظم من يعيشون في المناطق الاستوائية. "كانت أمهاتهم بعد الاستحمام يدهن الأطفال بدهن يزيد لمعان بشرتهم السوداء، ويحميهم من الحشرات الطيارة"[٦٩]، "لا نشترك في الدين ولا في العرق ولا في اللغة، لكننا نشترك في اللون، هذا السواد الذي في البدن هو بياض في القلب"[٧٠]، "يجمعنا أن أمّنا القارة السوداء"[٧١]، الملاحظ أن سمات المكان الحسية بدت مهيمنة على الملامح الخارجية للشخصية، ظهر هذا في أكثر من موضع، وتحديدًا لون البشرة، ولم يأت هذا التكرار لهذه السمة (لون البشرة) اعتباطيًا بل لأنه مرتبط بمحور الرواية، فهو ملتصق بالمصطلح الذي يتقافز في الرواية طيلة الوقت (العبودية)؛ ليشير إلى حجم العنصرية القائمة بين البشر على خلفية اللون.

"أنا عمر... أبي سيد قريتنا... رجل من العلماء والوجهاء، نحن سلالة أشراف... تكلمت أولا بالعربية"[٧٢]، "أنا أتكلم العربية... وأحفظ كتابًا جاء به نبينا محمد... وأحفظ من أشعار العرب الكثير".[٧٣]

إن التأثير النفسي للموطن ظل محفورًا في عمق الشخصية، لم يغادرها، فلم يتنازل البطل عن اعتداده بنفسه وأصله، فهو الذي تربى في بيت عزّ وفروسية، بيئة علم ودين، ومن ذلك حديثه باللغة العربية التي اكتسبها عبر تلقيه العلم في بيتهم، فلم يُمحَ تأثير الموطن رغم طغيان أثر العبودية. "جئت إلى هنا في الثلاثينات من عمري... صور أبي وأمي وأختي آمنة.. وفوتاتور... رسومهم ليست موجودة إلا في قلبي"[٧٤]. في هذا النصّ تتضح فعالية العلاقة بين المكان الوطن وبين الشخصية التي تأثرت به كثيرًا بشكل إيجابي؛ فعلى الرغم من غياب ملامح الوطن حقبة طويلة من الزمن إلا إنه ظل محافظًا على هيمنته التأثيرية التي كانت تتحرك داخل الشخصية، فتلقنها خطوات تحركاتها عبر فعل الشعور المتولد من هذا التأثير.

تأثير السمات المكانية لمسجد توبا في البطل:

تأثرت الشخصية بالمسجد تأثرا كبيرًا شكّل سماتها، بل أسهم في رسم أبعادها الفكرية وطبيعة قدرتها على المقاومة، فالمسجد أعطى بعدًا دينيًا وفكريًا للشخصية، ومنحها قدرة على مقاومة صلف العيش والتصبر على البلاء والإيمان بالقضاء والقدر

بعدما خاضت محاولات النجاة أكثر من مرّة وفشلت في ذلك، كان سمات حياة المسجد في توبا تبسط جناحها في جلّ المواقف: "تعاورني هذه الأيام ذكريات الليالي التي كنّا نقضيها أيام المولد النبوي نحتفل بمقدم خاتم الرسل"[٧٥]، فقد كانت المفارقة واضحة أمام أعين البطل بين احتفالاتهم في مسجد توبا بالمولد النبي واحتفال (العبيد) في المزرعة عبر طقوس الخرافة ودق الطبول.

"أعلم أن يوس قال في رسالته إلى أهل كونثوس إن السكرين لا يدخلون ملكوت السماوات".[٧٦] لم تستطع قسوة العبودية أن تلغي عقل البطل، فلم تسلبه أيّا مما تعلمه في المسجد عن الديانات، فقد بدت ملامح الجو العام في مسجد توبا ملاصقة لحديث الشخصية وتصرفاتها، فقد مثلت بعدًا فكريًّا قويّا.

"يفتحون الغطاء الذي ينكشف عن فتحات سريعة متشابكة من الحديد ويسكبون الماء، ويلقون الطعام، حاولت أن أنظم، أيام توبا كان التنظيم والانضباط والعمل بوتيرة... لو كان شيء واحد من هذه الثلاثة معمولًا به هنا في القبو لتجاوزنا كثيرا من المشاكل".[٧٧] ظل تأثير المسجد يرافق شخصية البطل في كل المواقف، ومنها حينما رأى الفوضى من السجناء (العبيد) عند سكب الطعام والشراب، فاستحضر طرق التنظيم التي كانت تضبطهم في مسجد توبا، الإشارة هنا إلى انضباط شخصية البطل ومنهجية تفكيرها التي استقتها من تأثير المسجد، المكان الأطول والأعمق أثرًا فيها، وهذا يدلل على مدى التفاعل الذي تمّ بين هذا المكان والشخصية، فالأثر يقاس بمدى اختراق المكان للشخصية عبر امتصاصه السّمات المكانية بطريق التبادل التفاعلي.

"وبدأت أرفع الأذان... إنه نداء الله أكبر الذي تمر يده الدافئة على كل قلب فتملؤه بالرضا"[٧٨]، "سألت الله أن يأخذ روحي برفق"[٧٩]، "آمنوا بالله، هل أعرفكم؟ لا... أنا أؤمن بالله الواحد الأحد، أدرك أنه وضعني في هذا الموضع للاختبار في البداية ثم الفوز في النهاية".[٨٠] لقد رسّم المسجد أيديولوجية الشخصية، وهذا لا يحدث إلا بفعل هيمنة وسلطة للمكان على الشخصية، فاتجاه البطل كان اتجاها إسلاميّا فكرًا ودينًا، وقد وفق الروائي في إيصال قوة التأثير للمكان عبر المواقف التي تفصح عن أيديولوجيّة الشخصية، وفي العادة يؤخذ على الكاتب الإسهاب الشديد في التفاصيل، لكنها -هنا-كانت بمثابة دوال تنبئ بملامح الشخصية فيما بعد.

"الكفرة هنا لا يرفعون الأذان... لقد عشت في توبا خمسة وعشرين عامًا، ى وأعرف تماما أن الرغبة شيطان بألف قرن، لقد دربت نفسي تماما على أن أتحاشاه".[٨١] يصرّ الروائي على ربط قوة التأثير بالمساحة الزمنية، وهنا يدعو القارئ لعقد موازنة بين حقبتين زمنيتين، ليحدث لديه تساؤلًا وهو: هل يرتبط التأثير بالمدة الزمنية أم بعمق الأثر؟ ولماذا طغى الأثر المكاني الأقصر زمانيّة على الأثر الأطول زمانيّة؟

تأثير بيت العبيد في رسم أبعاد الشخصية:

يعدّ بيت العبيد من الأمكنة التمهيدية التي تمثل مرحلة انتقالية من حياة حرّ إلى حياة عبد، فهو مكان تطويعي، يعمل كمؤثر نفسي شديد الفعالية عبر أبعاده المادية: **"كشف** عن ظهره وتابع: تعرف هذا الوسم، الذي لم ينج منه أحد"[٨٢]، "وكشفت عن ظهري... وأزلت القماش عن كتفي... قبل أن يهوى الحرفان المرعبان وهما يتوهجان من حرارة النار أمام عيني على كتفي".[٨٣] أول تأثير نفسي له كان عبر مؤثر جسدي ألا وهو وسم العبودية الذي خلّد سمة العبودية في السجناء عبر علامة على أجسادهم، ومن ثمّ زرع شعور الدونيّة والخنوع فيهم، الأمر الذي قادهم للتسليم بمصيرهم فيما بعد.

تأثير المزرعة على سمات شخصية البطل:

شكّلت المزرعة التأثير السلبي في الشخصية لكنه لم يكن ذا فعالية على البعد الداخلي رغم طغيان تأثيره المادي: "عرض عليّ عشرات المرات أن أترك ديني وأتحول إلى المسيحية من أجل أن أصبح حرًا".[٨٤] الصراع الذي عاشته الشخصية على إثر وجودها في هذا المكان كان صراع حياة عبر موت يتخفّى بهيئة حياة، فكانت الحريات مكبوتة، والأفظع أن تُساوم على دينك ومبادئك، الأمر بحد ذاته يخلق زعزعة نفسية لدى الشخصية، لكنها صمدت بفعل تأثير سابق مخزون في داخلها، يسري فيها كما يسري الدم في العروق.

"أنا وحيد قدر ما أنا حزين... لم أكره حتى أولئك السادة... الذين جلدوني ولا زالت آثار سياطهم تحفر أخاديد في ظهري، لم يستطع الزمن رغم طوله أن يمحوها".[٨٥] "كننا ننحني في مزارع القصب، وبأيدينا سكاكين أو مناجل من حديد، نجزّ بها سيقان القصب...المناجل تؤثر في أيدينا وتسبب لنا تقرحات كثيرة... جذوعنا تؤلمنا لطول ما تنحني".[٨٦] حفرت المزرعة آثارها في الشخصية عبر التأثير في ملامحها الخارجية، من انحناء الجذوع، وتيبس الأيدي وعلامات السياط التي حفرت في الجسد أخاديد لم تزل رغم مرور سنوات من الزمن: "نزعت عني ثيابي... انظروا، إن عمر هذه السياط أكثر من عشرين عامًا".[٨٧] أمّا على الصعيد النفسي فقد دمرت السلام الداخلي في نفوس (العبيد) فأورثتهم الشعور بالقلق الدائم، الحزن، الخوف من المجهول:" أكل القطن من عافيتنا... أصعب الأوقات هي تلك التي نأوي فيها إلى فراشنا... كانت وعدا بالشقاء المنتظر، وعدا بالموت المحتمل، وعدا بصباح كله ضنك وعطش وجوع"[٨٨]، لم تكن المزرعة بكل اتساعها قادرة على احتواء شخصية البطل، كانت ضيقة، بكل ما فيها من الخيرات كانت بخيلة العطاء، بكل ما فيها من انفتاح على السماء كانت قيدًا يدمي الروح، لقد مثل هذا المكان معول الهدم النفسي، كان بمثابة قبر فوق الأرض، ورغم كل ما خلفه من أثر في شخصية عمر إلا أنه فشل في محو سمات شخصية عمر رغم فرضها واقعًا جديدًا على الشخصية أثر فيها خارجيًا ونفسيًا، فاحتفظت شخصيته بسماتها الأصيلة: الإيمان، القوة، التفاؤل، الاعتداد بالنفس، الانضباط، العزم على المقاومة، الحفاظ على نقاء السريرة، وبهذا سارت الشخصية بمحاذاة تأثيرين شكّلا بنيتها الداخلية والخارجية، هذا التشكيل مثّل القوة الدافعة لديها نحو الأحداث، فالبيت (الموطن) دافع الأمل، والمسجد دافع القوة الإيمانية ومنهج الفكر، والمزرعة كانت دافع التمرد والرفض، ومن هذه المواقف تشكّلت أحداث الرواية.

الخاتمة

أثر المكان في تشكيل في شخصية البطل على الصعيدين: الخارجي والداخلي، فشكلت السمات المكانية عبر جغرافيتها وسماتها المادية ملامح البطل، كما أسهمت في تشكيل أبعاد الشخصية السيكولوجية عبر تفاعلاتها معها وبسط هيمنتها التأثيرية، فمثّل البيت المنهجية التربوية لدى الشخصية، ورسّم المسجد الخط الأيديولوجي والفكري للشخصية، أما مرحلة العبودية فأثرت في شخصية البطل خارجيًا وداخليًا عبر المكان الذي مثلها (المزرعة)، وكان الأثر النفسي هو الأشد مرارة بالنسبة للبطل، ورغم ذلك ظلت الهيمنة التأثيرية لمكان بعينه (البيت والمسجد) حاضرة بقوة، في هذا دلالة على أن التبادلية التفاعلية بين المكان والشخصية تحدث أثرا في كلا الاتجاهين، وإن نظرنا لاختلاف التأثير للأمكنة في الرواية نلاحظ أن الأثر الإيجابي يحتاج علاقة صحيّة التفاعل ليدوم، وأن محاربة تأثير مكان لأثر مكان سابق عليه يحتاج لهيمنة تأثيرية تخضع لرضا الشخصية عن العلاقة. استطاع الروائي رسم أبعاد شخصيته عبر وصوف الأمكنة ورصد العلائق التفاعلية بينها وبين الشخصية؛ وعلى الرغم من إسرافه في بعض النعوت إلا أنه كان يرتق هذا الإسراف في الوصف عبر توليته الشخصية قيادة زمام الكشف عن المكان عبر تجربتها فيه في بعض المواقف.

هوامش البحث:

طالبة دكتوراه بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

١أبادي، الفيروز، محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط١، (سوريا: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦م) ص ١٥٨٥.

٢عبيدي، مهدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا**، د.ط، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١) ص٣٠.

٣المرجع السابق، ص٢٨

٤المرجع السابق، ص٢٨.

٥باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط٢، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر،١٩٨٤) ص٦٠.

٦جودي، محمد، **شعرية الشخصية والمكان الروائي في عائد إلى حيفا لكنفاني** (الجزائر، جامعة الجزائر) رسالة ماجستير، ص٦٣

٧إرحيم، **أمل شعرية السرد في روايات أيمن العتوم** (فلسطين: الجامعة الإسلامية بغزة، ٢٠١٩م) رسالة ماجستير، ص٢٠٦.

٨الضبع، مصطفى، **إستراتيجية المكان**، د. ط (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٨٦م) ص٣٩٥،

٩عثمان، بدري، **بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ**، ط١، (بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٦م)، ص٢٨،٢٩

١٠المرجع السابق، ص١٣٢

١١النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، د.ط (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، د.ت) ص١٧.

١٢المرجع السابق، ص١٦+١٧

١٣الباري، محمد، **الرواية العربية الحديثة**، ط١، (اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٣م) ص٢٣٢.

١٤ويلك، رينيه وآرن، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، د.ط، (الرياض: دار المريخ، ١٩٩٢م) ص٣٠٥.

١٥إرحيم، أمل، **شعرية السرد في روايات أيمن العتوم**، ص٢٠٨.

١٦الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد**، ط١، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع) ص٤٢١.

١٧انظر: المرجع نفسه، ص٤٢٤_٤٢٧.

١٨النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص١٧.

١٩جمعة، (موقع الكتروني) الرأي www.alvaimedia.com

٢٠المرجع السابق

٢١بحراوي، ص٢٩. **بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية**، ط١ (المركز الثقافي العرب: الدار البيضاء)

٢٢المرجع السابق، ص٣٢.

٢٣المرجع السابق، ص٣٠.

٢٤عزام، محمد، **فضاء النص الروائي**، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م) ص١١٥.

٢٥إرحيم، أمل، **شعرية السرد في روايات أيمن العتوم**، ص ٢٠٩.

٢٦زيتون، علي مهدي، **في مدارالنقد الأدبي**، ط١، (بيروت: دار الفرابي، ٢٠١١م) ص٦٧.

٢٧بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص٢٩.

٢٨درويش، أحمد، **تقنيات الفن القصصي**، ط١، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٨م) ص٢٧٨.

٢٩إرحيم، أمل، **شعرية السرد في روايات أيمن العتوم**، ص ٢٠٩.

٣٠عباس، نصر محمد إبراهيم، **الشخصية وأثرها في البناء الفني الروايات نجيب محفوظ**، ط١، (الرياض، عكاظ للنشر والتوزيع، ١٩٨٤م) ص٣٢٣.

٣١مجموعة من الكتآب، **الزمان والمكان اليوم**، ترجمة: محمد وائل بشير الأتاسي، د.ط، د.ت، د.م، ص١٩٦.

٣٢نور الدين، صدوق، **البداية في النص الروائي**، ط١، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م) ص٤٧.

٣٣عثمان، بدري، **بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ**، ص٩٥.

٣٤انظر: الخفاجي، **مصطلح السردي في النقد**، ص٤٢٤.

٣٥العتوم، أيمن، **أرض الله**، ط١ (الكويت: الإبداع الفكري للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م) ص٢١.

٣٦المصدر نفسه، ص٣٣

٣٧نفسه، ص٣٧

٣٨نفسه، ص ١٩

٣٩نفسه، ص١٧.

٤٠نفسه، ص٢٢.

٤١نفسه، ص١٠٧، ١٠٨.

٤٢نفسه، ص١٠٨.

٤٣نفسه ص١٠٩

٤٤نفسه، ص١٠٩.

٤٥نفسه، ص١١٠

٤٦نفسه، ص١١٥.

٤٧نفسه، ص١٩٠.

٤٨نفسه ص٢٠٣

٤٩نفسه، ص٢٠٢

٥٠نفسه، ص٢٠٣.

٥١نفسه، ص١٩٨.

٥٢نفسه، ص١٩١، ١٩٢

٥٣نفسه، ص٣١١.

٥٤نفسه، ٣٩٣.

٥٥نفسه، ٢٩٧

٥٦نفسه، ص٣٠٣.

٥٧نفسه، ص٣١١.

٥٨نفسه، ٣١٢.

٥٩نفسه، ص٤٥٣

٦٠نفسه، ٣٣٥.

٦١نفسه، ص٣٣٨

٦٢نفسه، ص٣٢٩

٦٣نفسه، ص.٤٦١

٦٤نفسه، ص ٣٥١.

٦٥نفسه، ٤٩٦.

٦٦نفسه، ٤٥٩.

٦٧ نفسه، ص٣٨، ص٣٩.

٦٨نفسه، ص٦٦

٦٩نفسه، ٢٠٥

٧٠نفسه/٢١٤

٧١نفسه، ١٨٥

٧٢نفسه، ص٣٢١

٧٣نفسه، ٣٣٩

٧٤نفسه، ٤٨٨.

٧٥نفسه، ٣٣٦

٧٦نفسه، ٢٣٦

٧٧نفسه، ٢٤٦، ٢٤٧

٧٨نفسه، ٢٠٣.

٧٩نفسه، ٢٠٥

٨٠نفسه، ٢٠٧

٨١نفسه، ٢٩٩

٨٢نفسه، ٢١٨

٨٣نفسه، ٥٠٣

٨٤نفسه، ص٥٦

٨٥نفسه، ٣٩٣

٨٦نفسه، ص٤٢٢

٨٧نفسه، ٣١١.

أسلوب التشبيه في طلب العلم من ديوان الإمام الشافعي

BAI HAI

(الطالب الصيني فى كلية التربية فى جامعة مالايا/ Universiti Malaya)

ملخص البحث

محمد بن إدريس الشافعي (١٥٠—٢٠٤)هـ، الإمام العظيم و المشهور في العالمين؛ لأنه مؤسس المذهب الفقهي الذي سُمي باسمه، المعروف في ماليزيا، حيث ينتمون لهذا المذهب، وهم (شافعية). لكن هنا اركّز على دراسة الإمام من منطلق الأدب والشعر والنقد. شعر الإمام الشافعى دُرراً مليئة حكمة وكان عميق المعانى ويبتعد عن غريب الألفاظ، فيه موعظة و توجيه و نصيحة وفيه القوة و الجزالة وشرف الغرض. العلم الذي أنعم الله تعالى به على الإنسان نعمة عظيمة. وهذا ما ورد، ووصف به الإمام الشافعى؛ العلم والهمة العالية. والعلم نور فى الدنيا ليهدي الناس إلى السعادة، ويخرجهم من الظلمات إلى النور. ويفضّل الإنسان بالعلم على مخلوق آخر، ويشرف به بعضنا على بعض. وقال الله تعالى: ﴿هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾. بيّنت بلاغة و فصاحة الإمام الشافعى من خلال استخدامه للون من ألوان البيان فى شعره، وهو التشبيه وهو من أهم الألوان البيانية. ويحثّ الإمام الشافعى على أهمية طلب العلم والحرص عليه. والحث على طلب العلم فضيلة، والنصحة لكل طالب العلم واجبة. فاختار الباحث الأبيات الشعرية التي تشير إلى طلب العلم من ديوان الإمام الشافعي، ثم يشرح الأساليب التشبيهية منها؛ التشبيه المفرد والمركب والبليغ، وأنواع أخرى من التشبيهات. فيتبع المنهج الوصفي والتحليلي، ويبرز فكرة الشاعر، وغرضه البلاغي عن أهمية طلب العلم، والحث على الالتزام به.

الكلمات المفتاحية: أسلوب التشبيه، طلب العلم، الإمام الشافعي.

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين ونبينا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وعلى أصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

الإمام أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعى رضي الله عنه هو إمام فى الدين والفقه والأصول والحديث و اللغة والأدب والشعر والنقد.

وكان شعر الإمام الشافعى دُرراً مليئة حكمة، وكان عميق المعانى، ويبتعد عن غريب الألفاظ، فيه موعظة وتوجيه ونصيحة، وفيه القوة والجزالة وشرف الغرض الذي تُقال فيه الأشعار. و من يقرأ شعر الإمام الشافعى يجد فيه عزة النفس، وقوة الشخصية، والهمة العالية كما يقول:

همّتي هِمّة المُلُوك ونفسي نفس حُرّترى المذلة كُفْرا

وإذا ما قنعتُ بالقوت عمري فلماذا أزورزيدا وعمر

ولا أتحدث فى هذا البحث عن الشافعى الفقيه، وإنما أتحدث عن الشافعى الشاعر، عالم اللغة والبلاغة، وأبين جانبا من جوانب بلاغته، وهو استخدامه للون من ألوان البيان، وهو التشبيه. ويتناول هذا البحث موضوعين؛ الأوّل هو أسلوب الشعر، والخصائص الفنية في أشعاره. والثاني أنواع التشبيهات في شعر الإمام الشافعي.

أولاً: الأسلوب الشعري والخصائصة الفنية

الأسلوب الشعري:

أسلوب الشافعي، يتسم بجزالة الألفاظ، وإيجاز العبارة، وقوة آثره.أما الجزالة وما يتبعها من الصحة والسلامة، فهي كمثل ألوان العافية التي تلوح على وجوه العائدين من الصحراء،حيث الفصحى الخالصة الذي يتمتع بها العرب الخلص من أبناء البادية،من رقّة الألفاظ. وكذلك قراءة القران الكريم. وأما الإيجاز، فآية البلاغة في الشعر والنثر. التي يتصف بها. وأما قوة التعبير والتأثير، فقد ساعدت عليها أمور طبيعته، وما سكب فيها من فيوض افصاحة والبلاغة، ومنها نزعته الخطابية التي تتبدى في كتابته. ومنها دراسته للشعر الجاهلي، وقرضه الشعر طوال حياته، ومنها طبيعة الفنان، يسلك ألفاظه في جمله كأنما يسلك الجواهر في عقود الجمان، ومنها:كونه لا نظير له في اللغة الفصحى، والأساليب الرائعة التي لا تباري في التصرف في الألفاظ، لكل لفظة جمالها الخاص بها وكمالها، كوعاء المعنى دون أن تتداخل معاني الكلمات. وكما تجد في البيت الواحد من القصيدة كمال الوحدة، تجد في الجملة الواحدة من كلامه، وربما في الكلمة الواحدة ما في النثر العظيم من كمال الوحدة وتمام المعنى.[1]

لذلك تحس في لغته طعما سائغا في الفم، وتوقيعا بديعا في الأذن، ينساب من ذاته المنطلقة، كالجداول المتدفقة، فتلمس قوة السرد في إخلاص، وحوار يجري على القرطاس بين الأشخاص مع الحركة والتنوع، الذي ينفض عن القارئ الكآبة: كدأب سادات البلاغة الذين يملكون النفس والروح معا. وقد سبق شعر الشافعي نثره الذي كتب به مصنفاته بعد شعره الذي تعلم قرضه أوحفظه في البادية.وجاءت كتاباته من منطقه، وبهذا المزاج الرفيع من أسباب القوة في الأساليب، ارتفع الشافعي بأسلوب الكتابة الفقهية إلى أعلى مستويات البلاغة.

شعر الإمام الشافعي كثير، امتلأت به كتب اللغة والفقه والتاريخ والتراجم والمناقب والأدب، وأكثر أشعاره في الحكم والأخلاق والنصائح. ولعل كثرة تداول شعره على ألسنة العلماء والعوام جعل رواته يختلفون في كلمة أو جملة أو بيت كامل. مما يتطلب من الباحث أن يتريث طويلا قبل الحكم على الشعر – قبولا أو رفضا – لا سيما أن رواة أشعار الشافعي من علماء الدين والأدب والتاريخ. والشافعي متين اللفظ قوي الأسلوب، لا يميل في شعره – في الغالب – إلى عويص اللغة – مع أنه كان أكثر العلماء اتقانا لها، ومعرفة بأوابدها، فكان شعره – والحق يقال – من قبيل السهل الممتنع، كأنه سلسبيل يسيل لا يعوقه عائق، يدل على شاعرية عجيبة فذة كان بإمكانها العطاء الكثير في مجال الشعر، لو كان صاحبها يريد أن يتخصص في الشعر ويكثر منه.

ومن الجدير بالذكر أن إمامنا الشافعي – فقيه الأدباء وأديب الفقهاء – نظم في مختلف أغراض الشعر المعروفة في زمنه، والآداب والمواعظ والمدح والفخر والإخوانيات والرثاء وما وراء الطبيعة وامتاز شعره بالصدق، إذ لم يمدح رغبة أو رهبة، واتسم رثاؤه بالإيمان القاطع بالقضاء والقدر والصبر على المصيبة.

٢- الخصائص الفنية فى شعر الإمام الشافعى:

كان لفظ الإمام الشافعى وسليقته اللغوية الأصيلة أثرها فى لغة شعره، وأساليبه إذ جاءت صافية نقية لا شائبة فيها، وكان لثقافته الفنية الثرة الأثر الواضح فى انتقاء، وانتخاب ألفاظه ومفرداته وهو مما اكتسبه و رزقه بمشافهة الأعراب، وسماعه الشعر من مناهله العذبة. ومن أجل ذلك وصف بالفصاحة فى اللسان، وحسن البيان، وشهد القدماء بحجيته فى اللغة، كما يحتج بالفصحاء من العرب، وكان بعض سامعي دروسه الفقهية ممن لا يعنيهم الفقه بل سماع لغته.[2]

معظم شعر الإمام الشافعى فى الحكمة والنصح والإشاد وهو يمتاز بالسهولة والإيجاز واختيار الكلمات السهلة والعبارة الواضحة كل ذلك مع حسن السبك ومتانة العبارة، وحريّ بهذا الشعر أن يوصف بالسهل الممتنع. واللافت فيه أنّه مقطوعات لا قصائد، فلم ينظم الإمام الشافعى قصائد طوالا، ولعل ذلك يعود إلى عزوفه عن الشعر إلى الفقه وإلى أنّ معظم شعره قيل ارتجالا، وإلى أنّ غاية الإمام الشافعى منه النصح والإرشاد.[٣]

ويمتاز شعره بسهولته وبساطته، والتزام الوضوح، ويكون الأسلوب سلسًا لا غموض فيه ولا تعقيد، ليصل بالطالب إلى المعنى بأيسر نظر وأبسط فهم، وقد نلمس في بعض الشعراء تعمدًا لإخفاء المعنى، وإمعانًا في التعمية على إدراك السامع، أما الشافعي فيصل مغزاه إلى الوجدان بأيسر السبل وأسهلها، ومعظم الشعر الغامض تافه المعنى سقيم التركيب، والوضوح شيء، والغثاثة شيء آخر، وأحسب أن وظيفة اللغة هي توضيح الأفكار، وليست إخفاء الأفكار.

ومن خصائص شعره أن جاء مفعمًا بالحكم التي تدور حول الأخلاق الطيبة، والشمائل الحسنة، والصفات الكريمة التي من المفروض أن يتحلى بها البشر، والحكم مهمتها الأولى عظة الناس، والتأثير في نفوسهم ليعملوا بما تهدف إليه. فلعله وهو الفقيه لم يرد أن يقف بآرائه عند التعليم، والإفهام والإقناع فزودها عن طريق الشعر بالعظة، والتذكير ليتحقق مع ذلك التأثير في الوجدان.

ثانياً: أنواع التشبيهات في شعر الإمام الشافعي

يستحدم الإمام الشافعى فى أشعاره الأساليب البلاغية التي يبين فيها فضل العلم وطلبه والحث عليه.

وجمعت فى هذا الموضوع أمثلة من ديوان الإمام الشافعى فى فضل العلم، وقسّمتها إلى ثلاثة أقسام على نحو أقسام التشبيه على وجه إجمالي؛ وهو التشبيه المفرد، والتشبيه المركب، وأنواع أخرى من التشبيهات. والآن نتنقل إلى عرض الأمثلة.

١- التشبيه المفرد

المقصود بالتشبيه المفرد: هو يكون المشبه والمشبه به مفردين.[٤]

بلاغة التشبيه المفرد: تختلف بلاغة التشبيه المفرد من حيث ما يفيد من قوة المبالغة، وضوح الدلالة. ووضوح الدلالة باختلاف في الاعتبار حذف أداة التشبيه، ووجه الشبه، أو من حيث ذكر أداة التشبيه، ومن حيث ذكر وجه الشبه.والأول هو أقوى فى المبالغة، ووضوح الدلالة، والثاني والثالث هما فى المبالغة ووضوح الدلالة سواء.[٥]

من قصيدة : صاحب العلم كريم

رأيتُ العلم صاحبُهُ كريمٌ ولو ولدتْهُ آباءٌ لِئَامُ
وليس يزالُ يرْفعُه إلى أنْ يعظِّم أمرَه القومُ الكرام
ويتَّبعونه فى كُلّ حالٍ كَراعِي الضأنِ تَتْبَعُه السَوَامُ
فلولا العلم ما سعدتْ رجالٌ ولا عُرِفَ الحلال ولا الحرام

صاحب العلم مشبه، وراعى الضأن مشبه به، وهو تشبيه محسوس بالمحسوس باعتبار الطرفين، وباعتبار ذكر أداة النشبيه، ووجه الشبه معا مرسل مفصل. يسمي بالتشبيه التام.

وما من نبي إلا وهو رعى الغنم، فالعالم راعٍ، والناس رعيته يهديهم، فيتبعونه كالماشية التي تتبع راعيها ويالها من منزلة. وحدثنا الإمام الشافعى عن العلم، وفضله وعن رؤيته لصاحب العلم.

بلاغة التشبيه: وهو يبلغ بمكانته منزلة العلماء بين الناس، ويوضح فضله، ويعظّم شأنه.

٢- التشبيه المركب

المقصود بالتشبيه المركب: هو الذي يتّحد فيه المشبه والمشبه به، ويكون مركبا من شيئين.[٦] أو أن يكون الطرفان مركبين.[٧]

بلاغة التشبيه المركب: إنّ بلاغة التشبيه المركب يفيد إلى أغراض التشبيه، كما ذكر فى المبحث السابق، ولكن فائدته تظهر فى طريق التشبيه في حال بيان حال المشبه، ومقدار حاله، وإمكان وجوده، وتقوية شأنه، وتزيين المشبه وتحسينه وأيضا المشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه، وأخص بها وأقوى حالا معها،

وهذا التشبيه يأتي فى التشبيه بشيء حسن الصورة أو المعنى.[٨]

من قصيدة: باعوا الرأس بالذنَب

أصبحت مطّرحا فى معشر جهلوا حقّ الأديب فباعوا الرأس بالذنَب
والناس يجمعهم شملٌ، وبينهم فى العقل فرق وفى الآداب والحسب
كمثل ما الذهب الإبريز يشركه فى لونه الصُفْرُ، والتفضيل للذهب
والعود لولم تطب منه روائحه لم يفرقِ الناسُ بين العُود والحطب

المشبه حالة الفرق بين الناس فى العقل والأدب، والحسب. والمشبه به حالة الذهب الإبريز، والنحاس فى القيمة. وجه الشبه: كلاهما لا اختلاف فى جنسيتهما.

شبه الإمام الشافعى شأن الفرق بين الناس فى الأدب والحسب بشأن الذهب الخالص الذي يشركه النحاس فى لونه، ويفضل الناس بينهما حتى يعرف أيهما له القيمة العالية، كما شأن عود البخور لولا طيب رائحته، فكيف يميز الناس بينه، وبين أعواد الحطب.

بلاغة التشبيه: هذا التشبيه يدل على وضوح الدلالة ويفيد أن يجسم فرق بين الناس معنويا بفرق بين الذهب والنحاس حسيا.

٣- أنواع أخرى من التشبيهات

وهناك تشبيهات أخرى، تختلف عما سبق من تشبيهات: وهما: التشبيه البليغ، والتشبيه الضمني.

وهنا أمثل للنوع الأول فقط. أما النوع الثاني لم يرد في شعره التعليمي.

التشبيه البليغ

المقصود بالتشبيه البليغ: هو أن تحذف أداة التشبيه، ووجه الشبه معا.[٩]

بلاغة التشبيه البليغ: إنّ بلاغة التشبيه البليغ هو أعلى مراتب التشبيه فى البلاغة، وقوة المبالغة، لما فيه من ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به، ولما فيه من الإيجاز الناشئ عن حذف الأداة، ووجهالشبه معا، ويوحى لها بصور شتى من وجوه التشبيه.[١٠]

من قصيدة: العلم مغرس كلّ فخر

العلم مغرسُ كلِّ فخر فافْتخرْ واحْذَرْيفوتُكَ فخْرُذاك المغرس
واعلمْ بأن العِلم ليس ينالُه من همُّه فى مطْعَم أوملْبَس
إلا أخو العِلم الذي يُعنَى به فى حالتَيْه عارياً أومُكتَسي

البيت الأول فيه التشبيه، والعلم مشبه، والمغرس مشبه به، وهو تشبيه المحسوس بالمعقول باعتبار الطرفين، وباعتبار حذف أداة الشتبيه، وباعتبار حذف وجه الشبه، فهو التشبيه البليغ.

خير ما يفتخر به الإنسان العلم، وكيف لا، وهو كالأرض الطيبة أو هو الأشجار المتنوعة التي يغرسها الإنسان فتثمر، ويستظلّ بظلها حقا. إن العلم مغرس كل فخر. ونيل العلم بالتفرغ له، فمن كان همه فى غيره من مطعم، أو مشرب فليس يناله. إن أخا العلم الذي يعنى به هو الذي يناله سواء كان عريا أم مكتسيا، فذلك لا يشغل باله، وما دام الأمر كذلك، فاقبل على العلم، واهجر من أجل لذيذ النوم والجد، ولا يهزل لتنال أوفر حظ.

بلاغة التشبيه: هذا التشبيه يدل على وضوح الدلالة، وتعظيم طالب العلم، ومدح شأنه، وإفادة قوة المبالغة، وتحسين نتيجة تعليم العلم.

من قصيدة: العلم نور

شكوت إلى وكيع سوء حفظى فأرشدنى إلى ترك المعاصى

وأخبرني بأن العلم نور ونورالله لا يهدى لعاصى

البيت الثاني فيه تشبيه حيث شبه العلم بالنور، والنور من الله تعالى، والله لايهدي العاصى، وهو تشبيه محسوس بمحسوس باعتبار الطرفين، وباعتبار عدم حذفت أداة التشبيه، وعدم وجه الشبه، فهو التشبيه البليغ.

يشبه الإمام الشافعى العلم بنور الله، وإنّ نور الله ينوّر القلب الإنساني فى ظلمة الدنيا، ويُهدي بها الإنسان إلى سعادة الحياة فى الدينا والآخرة، بل العاصي لله لا نور له، وقلبه يملأ بظلمة المعصية، لذلك لا هادية لعاصى. وهذا التشبيه بليغ في معناه، ويُدخل أثر الموعظة إلى قلب الإنسان عميقا.

بلاغة التشبيه: ويدل على قوة المبالغة في التشبيه، ووضوح الدلالة، ودقّة الأداء فيها. وأيضا يفيد أن يحذر عن المعاصية، وينبهنا ألا نجمع نور الله، ومعصية الله معا.

من قصيدة: عِلْمِي مَعِي

علمي معي حيثما يَمَّمْتُ ينفعني قَلْبي وَعَاءٌ له لا بُطْنُ صُنْدُوق

إن كنتُ فى البيت كان العلمُ فيه معي أوكنتُ فى السوق كان العلمُ فى السوق

قلبي مشبه، والوعاء مشبه به، وهو تشبيه معقول بالمحسوس باعتبار الطرفين، وباعتبار حذف أداة التشبيه، وحذف وجه الشبه، وهو التشبيه البليغ.

قيل: العلم فى الصدور لا فى السطور. والعالم الحق هو الذي يملأ العلم قلبه، لا خزائن كتبه. ولا فائدة فى علم لا يستثمره صاحبه فى مواقف الحياة. وشبه الإمام الشافعى القلب بوعاء العلم، فهو يختزن فيه العلم فالعلم الحقيقي فى نظر الإمام الشافعى ما وعاه قلب الإنسان أي ذهنه، وملكاته، وليس ما خزنته الدفاتر أو ما أودع فى الصناديق أو الخزائن من كتب. وما دام العلم مختزنا فى قلبه أو عقله فهو حاضر معه.

بلاغة التشبيه: وهو يفيد أن يتخيل موضع العلوم وهي مخزنة فى ذهن الإنسان، ويبين لنا أن بجب حفظ العلم، والاهتمام به، وهذا التشبيه يدل على أداء المعنى، والمبالغة وتجسيم الأشياء.

من قصيدة: عميقٌ بحرُه

لن يبلُغ العلم جميعا أحدٌ لا ولو حَاوَلَه ألف سَنَة

إنما العلم عميق بحره فخذوا من كلِّ شيء أحسنه

العلم مشبه، والبحر مشبه به، وهو تشبيه معقول بالمحسوس باعتبار الطرفين، وباعتبار عدم أداة التشبيه وعدم وجه الشبه، فهو التشبيه البليغ.

يصف الإمام الشافعى اتساع بحر العلوم، ويشير إلى عمق بحر العلم، ويدعو إلى الأخذ من كل علم أحسنه، ما دام المرء غير قادر على أن يعي العلوم جميعها.

بلاغة التشبيه: وهذا التشبيه يدل على المبالغة فى المعنى، ويكون أوضح دلالة، والحثّ على طلب العلم، والتوهم فى صور العلم وتعظيمه.

الخاتمة والنتائج

الحمد لله ربّ العالمين وقد تمّ بحثي هذا بنعمة الله تعالى. ولتوفيق بالله تعالى. وهذه أهم النتائج التي خرج بها البحث:

الإمام الشافعى لم يكن فقيها فحسب، وإنما كان عالما في اللغة الأدب، وشاعرا اكتملت شاعريته، وكان لشعره خصائصه الفنية الخاصة به.

الإمام الشافعي يبين للإنسان أن العلم نور الله الذي ينور به قلب الإنسان، ويخرج به من ظلمة الجهالة والسفاهة، ويعتبر الشعر عن المبالغة في معانيه، وتوضيح فى أهميته ليهتم الناس بالعلم، وطلبه والدلالة على تعميق الأثر في قلب القارئ، وفى ذهنه.

تحدث الإمام الشافعي عن صفة العلماء كالأرض الطيبة أو هو الأشجار المتنوعة التي يغرسها الإنسان فتثمر، ويستظلّ بظلها حقا، وتوضيح مكانة العلماء بين الناس، وتفضيل صاحب العلم، وتعظيم شأنه، والتأدية إلى التحصيل به، لتنال أوفر حظاً من العلم.

يصف الإمام الشافعى اتساع بحر العلوم، ويشير إلى عمق بحر العلم، ويدعو إلى الأخذ من كل علم أحسنه ما دام المرء غير قادر على أن يعي العلوم جميعها. ويدل على مبالغة فى المعنى، وأوضح دلالة والحثّ على لب العلم، والتوهم فى صور العلم وتعظيمه.

هوامش البحث:

---

١. انظر: بهجت، مجاهد مصطفى، **ديوان الإمام الشافعى**، ط١، (١٤٢٠هـ-١٩٩٩م دار القلم، دمشق) ص٢٨-٣٠.

٢. انظر: المرجع السابق.

٣. نظر: يعقوب، اميل بديع، **ديوان الإمام الشافعى**، ط٣، (١٣١٦هـ- ١٩٩٦م،دار الكتب العربي ببيروت) ص٣٤.

٤. انظر: معروف، نايف، **الموجز الكافى فى علوم البلاغة والعروض**، (طبعة ١٩٩٣م،دار بيروت المحروسة.) ص٨٨

٥. انظر: مصطفى، الجارم، علي، **البلاغة الواضحة**، محقق: على زينو و أحمد القادري، ط١، (٢٠١٠م، دار نور الصباح و مكتبة أمين) ص٣٤.و الهاشمي، السيد أحمد، **جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع**، ط٥، (١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م، دار الكتب العلمية) ص١٦٧. وفيود، بسيوني عبد الفتاح، **علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان**، ط٣، (١٤٣٤هـ – ٢٠٠٣م، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع) ص١٢٥.

٦. نظر: مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغة و تطورها**، ط٢، (١٤١٤هـ – ١٩٩٣م، مكتبة لبنان ناشرون) - ص٣٤٢.

٧. انظر: معروف، **الموجز الكافى فى علوم البلاغة والعروض**، ص٨٩

٨. انظر: السكاكي، يوسف ابن أبى بكر محمد على، **مفتاح العلوم**. ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، ط٣، (١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م، دار الكتب العلمية بيروت) ص٣٤٢-٣٤٥.

٩. انظر: الجارم، أمين، **البلاغة الواضحة**، ص٣٥. الهاشمي، **جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع**، ص١٦٨ .

١٠. انظر: عتيق، عبد العزيز، **علم البيان**، ط١، (١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، دار الآفاق العربية) ص٧٢.

المصادروالمراجع

السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع**. الطبعة الخامسة، ١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م، دار الكتب العلمية.

الدكتور أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغة وتطورها**. الطبعة الثانية، ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م، مكتبة لبنان ناشرون.

اميل بديع يعقوب، **ديوان الإمام الشافعى**، الطبعة الثالثة، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م، دار الكتاب العربي بيروت.

الدكتور بسيوني عبد الفتاح فيود، **علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان**. الطبعة الثالثة ١٤٣٤هـ – ٢٠٠٣م، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

السكاكي، يوسف ابن أبى بكر محمد علي، **مفتاح العلوم**. ضبطه و كتب هوامشه و علق عليه نعيم زرزور.الطبعة الثالثة، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م، دار الكتب العلمية بيروت.

علي الجارم ومصطفي أمين، **البلاغة الواضحة**. محقق: على زينو و أحمد القادري، الطبعة الأولى فى ٢٠١٠م، دار نور الصباح و مكتبة أمين.

الدكتور عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى.

الدكتور مجاهد مصطفى بهجت، ديوان الشافعى. الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م. دار القلم.

الدكتور نايف معروف، **الموجز الكافى فى علوم البلاغة والعروض**. طبعة ١٩٩٣م، دار بيروت المحروسة.

إسهامات الأديب الوطني الماليزي عبد الله حسين في الأدب الإسلامي

محمد توفيق بن عبد الطالب*

الدكتورة ماماينج فابية حاج*

ملخص البحث:

إن عبد الله حسين روائي، وكاتب حصل على الجائزة الوطنية للأدب عام ١٩٩٦ مما جعله أديبا وطنيا ماليزيا ثامنا. ويعتبر عبد الله فريدا من نوعه، وتتميز مواهبه الأدبية بأنها تشمل جميع أنواع الكتابة، بما في ذلك من القصص القصيرة والروايات والسير الذاتية والنقد والترجمات ونصوص الدراما ونصوص الأفلام. كما أنه شارك مباشرة في مجال النشر مثل الكتب والمجلات والصحف في العديد من دول جنوب شرق آسيا. ولقد ألف عديدا من الروايات المشهورة ذات اعترافات محلية وعالمية. ومن تلك الروايات " الإمام" و "إينترلوك" و "الدخول إلى النور"، و "والليل إذا مضى". فهذه الروايات تروج القيم الإسلامية مما يجعلها نموذجا من الأعمال الأدبية الإسلامية. ولكن لم يصرح عبد الله أنه أديب إسلامي، أو أن أعماله الأدبية تعتبر من الأدب الإسلامي. ومن ثم، تهدف هذه الدراسة إلى إبراز إسهامات عبد الله في مجال الأدب الإسلامي من خلال بعض رواياته. وتتم الدراسة بالبحث عن الآراء والاعترافات من الباحثين والنقاد الذين أثبتوا أن بعض رواياته نوع من الأدب الإسلامي. وتوصلت الدراسة إلى أن عبد الله حسين قد ساهم في مجال الأدب الإسلامي. فمن المستحق، تثمينه على إسهاماته في الأدب الإسلامي.

الكلمات المفتاحية: عبد الله حسين، الأدب الإسلامي، الروايات.

المقدمة

إن الأدب هو الطريقة الأكثر فعالية لتقديم الإسلام في جنوب شرق آسيا من خلال القصائد، والشعر والقصص الشعبية والروايات والكتب الدينية. وهذه الأعمال الأدبية تلعب دورا مهماً في رفع مستوى المجتمع الملايوي أدبا وثقافة ودينا. وفي القرن السادس عشر، دخل المستعمرون الغربيون إلى العالم الملايو، ولكن فشل استعمار الغربيين في تدمير الدين الإسلامي كأساس في العالم الملايوي من كل النواحي حتى الأدب. لذلك، بقي تأثير الإسلام على المجتمع الملايوي في شتى نواحي الحياة بما فيها الأدب بأنواعه مثل الرواية.[١]

وأما الموضوع الإسلامي في الروايات الملايوية، لقد انتشر فيها في الثمانينيات. وقد بدأ المجتمع الملايوي اهتم كثيرا بالوعي الإسلامي فيها نتيجة لتطور الحضارة الإسلامية والحركة الثورية الإسلامية في الشرق الأوسط والحركات الإصلاحية في إيران وليبيا، فتنتقل هذه الأفكار من خلال إنتاج الروايات مثل "السعي لتحقيق السلام" لعبد المناب مالك، ورواية "أريد حبك" لسيتي حواء محمد حسن.[٢] وبجانب آخر، ازدهرت الروايات الملايوية كذلك في التسعينات، بمشاركة عدد كبير من الروائيين من الخلفيات المتنوعة التي تنتج ألوانا جديدة من الروايات. وهذا النشاط البارز أيضا نتيجة لانتشار جوائز الكتابة الأدبية تشجيعا

*محاضر في جامعة السلطان زين العابدين.

*محاضرة في جامعة بوترا الماليزية.

للكتّاب على إنتاج الأعمال الأدبية المخترعة. وهناك عديد من المنظمات التي أقامت الجوائز الأدبية مثل DEWAN BAHASA DAN PUSTAKA، التي لعبت دورا مهماً في تعزيز التنمية الأدبية الوطنية؛ ومؤسسة أوتوسان ملايو، وحكومة ولاية صباح، وولاية ساراواك، وولاية سلانغور وحكومات الولايات الأخرى. ومن أبرز الروايات في ذلك الوقت، رواية " إمام" التي فازت بجائزة "باك ساكو" للرواية الوطنية التي نظمتها مؤسسة أوتوسان للنشر.[٣]

وانتشار الروايات الملايوية للمؤلفين الملايويين، التي تدور حول المجتمع المحلي، تساهم في مجال الأدب الإسلامي من غير تصريح أنها من الأعمال الأدبية الإسلامية. ومن هؤلاء المؤلفين، عبد الله حسين، الذي قد اشتهر بأنه أديب ملايوي - وخلفيته ليست خلفية إسلامية، وهو كان إعلاميا، ومحررا ومترجما وكاتبا لنصوص الأفلام- والذي لم يعرف بأنه أديب في مجال الأدب الإسلامي، مثل عثمان المحمدي، وشحنون أحمد. وكذلك أن أعماله الأدبية لم تسجّل بأنها أدب إسلامي. فلذلك، يحاول الباحث أن يبرز أن رواياته نوع من الأدب الإسلامي من خلال دراسة الباحثين والنقّاد وتقريرهم بإسلاميتها حتى تتبين إسهامات عبد الله حسين الملايوي في مجال الأدب الإسلامي من خلال أربع رواياته.

السيرة الذاتية لعبد الله حسين.

هو عبد الله بن حسين ولد في ٢٥ مارس ١٩٢٠ في سونغاي دالام، في منطقة يان في ولاية قدح في مالايا. وفي عام ١٩٢٦، التحق بمدرسة الملايو الواقعة في سونغاي ليماو حتى المستوى الخامس. وثم التحق بمدرسة سانت مايكل في ألور ستار من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٣٣. وفي عام ١٩٣٥ التحق بمدرسة الأنجلو الصينية في ألور ستار حتى المستوى السابع. وفي عام ١٩٣٩، هاجر إلى بينانغ، وعمل في شركة صحفية"صحابة". وحين عمل في تلك الشركة، كان نشطًا في جمعية "الصحابة" – وهي جمعية للكتّاب في شبه الجزيرة الملايوية الشمالية- وشارك في كثير من اجتماعات، ونشاطات لها مع الأعضاء الكتّاب. وقد تم إثبات قدرته المبكرة في مجال الكتابة، حيث نشرت قصته بعنوان "بنت رئيس القرية" في الصحيفة "الصحابة"، وتليها قصة "الأموال والزميل في إنجلترا" من ٣٨ سلسلة. ولكن مع هذا العمل الرائع، لم يتلق عبد الله أي مدفوعات مقابله.[٤]

وفي عام ١٩٤٠، عمل عبد الله أيضًا كمحرر مساعد لشركة "سودارا" في بينانغ. وفي نفس العام، استطاع الأديب أن ينشر روايتيه الجديدتين وهما:"الحب والزوجة " و "هي.. حبيبتي".[٥]ولقد شارك عبد الله حينئذ في عدد من المسابقات للمؤلفات الأدبية. وفاز بالمركز الثاني في مسابقة كتابة القصص القصيرة في أتشيه بقصته القصيرة بعنوان "الرجل الجديد" عام ١٩٤٣.
[٦]

وفي عام ١٩٥٠، أصبح مؤلفًا لمجلة Puspa في ميدان. وعندئذ، فاز بالجائزة الأولى لمسابقة كتابة القصص القصيرة بمناسبة عيد العمّال في ميدان بتأليفه بعنوان "سيناريو العمل في الحديقة."[٧]

وفي عام ١٩٥١، انتقل إلى سنغافورة وخصص فيها المزيد من الوقت في مجال النشر والكتابة. وفي الوقت نفسه، أصبح كذلك مراسلاً للصحيفة "الاستقلال" والأخبار الإندونيسية ومجلة "الاستقلال" الأسبوعية، وهي نشرت في جاكرتا. وإضافة لذلك، أنه أصبح مديرا لشركة Empiric Film Company ومحررا ل Star Magazine و Film Magazine و Peninsular Press ومديرا لشركة الاستيراد والتصدير Hasbur Trading Company. ثم أصبح مدير الإنتاج لـ P. Ramlee على نشر Malay Film Production في سنغافورة. ومع أنه مشغول بأعماله، تمكّن من السفر إلى خارج البلاد. وفي عام ١٩٥٧، ذهب إلى سايغون كممثل لدار الإسلام للقاء مع الرئيس نغو دين دين، وهو رئيس الدولة الفيتنامية، ثم سافر إلى مانيلا. ولقد كان أيضا عاش في هونغ كونغ لعدة أشهر. وهذا كان يوسّع رؤيته في إنتاج الأعمال الأدبية.[٨]

وفي ١ يناير ١٩٦١، انتقل للعمل في كوالالمبور. وخدم في مطبعة جامعة أكسفورد كمحرر أول حتى ٣١ ديسمبر ١٩٦٤. وأثناء عمله على هذا المنشور، ترجم العديد من الأعمال الأدبية العالمية. ومن عام ١٩٦٥ إلى فبراير ١٩٦٨، عمل محررا كذلك في Programmes Franklin Books بالإضافة إلى محرر مجلة New Army. ومن ١ مارس ١٩٦٨، عمل في "ديوان بهاس دان فوستاكا"، - وهو مجمع اللغة والأدب الماليزي- أولاً، كمحرر مساعد، ثم ارتقى إلى أن يكون محررا. وثم تطور عمله إلى أن يكون باحثا عام ١٩٧٢، في قسم البناء وتطوير الأدب لذلك المجمع. وبالإضافة إلى كونه محررًا لمجلات " ديوان مشاركت" و "ديوان بهاس " ودسوان سسترا "، فهو أيضًا محرر وناشر مجلة "فنوليس"، وهي النشر الرسمي للرابطة الوطنية للكتّاب (PENA). وخلال هذا الوقت، قدّم عبد الله حسين العديد من القصص القصيرة التي كانت نموذجا للكتّاب الجدد، وتشجيعا لهم في إنتاج القصص القصيرة المخترعة. ولقد تم نشرها في عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٣. وثم انتقل عبد الله إلى ولاية صباح ليكون رئيسا في قسم اللغة والأدب ل"ديوان بهاس دان فوستاكا" بفرع صباح. ولقد ترأس نسخة الصباح من مجلة "PERINTIS" من مايو ١٩٧٨ إلى سبتمبر ١٩٧٩. ومن أكتوبر ١٩٧٩، كان عبد الله مصممًا في جامعة العلوم الماليزية في بينانج. ثم من ١ يوليو ١٩٨٢، عُرض عليه وظيفة في مجمع اللغة والأدب في بروناي، كموظف أول للغة وترأس قسم البناء الأدبي والتطوير بالإضافة إلى رئيس تحرير مجلة Bahana و Mekar. وإضافة لذلك، عيّن عبد الله مؤلفا أدبيا محترما ل"ديوان بهاس دان فوستاك" خلال ١٩٩٣-١٩٩٤ و ١٩٩٥-١٩٩٦.[٩]

وبالرغم من طول الزمان - ٤٠ عامًا تقريبًا – من مشاركة عبد الله في مجال الكتابة، فإن مساهمته كانت مستمرة في الأدب الملايوي بكل نشاط، وكأن مصدر إلهامه وطاقاته في الكتابة لم تكن جافية أبدا فكتب في جميع أنواع الأدب. وعندما طرح السؤال له، لماذا كثيرا ما، كتب في رواياته عن الشخصيات من مختلف الأجناس والشعوب؟، فأجاب أن سكان البلاد يتكون من مجموعات من الأجناس والعرق، ويكون الملايوي أساسا للبلاد، فلذلك، لا يمكن تحقيق وحدة الأمة الماليزية إلا من خلال استخدام اللغة الواحدة في الروايات وهي اللغة الملايوية.[١٠]

وفي سنواته الأولى كالكاتب الأديب، تأثر عبد الله بشكل كبير بقراءات الأعمال الأدبية من إندونيسيا وروسيا. كما زودته قراءته الواسعة للأعمال الأدبية من تلك البلاد بالقدرة القوية على ترجمة الأعمال الأدبية من جميع أنحاء العالم. وكما أنه اعتراف بأن بعض رواياته الجريئة كانت نتيجة لتأثير الروايات الجريئة التي كتبها المؤلفون الروسيون.[١١]

ولقد سجل عبد الله حسين تجاربه المتنوعة والرائعة في القصص القصيرة والروايات بكل نجاح. ونتيجة لجده ومثابرته في هذا المجال، تم اختيار روايته "إمام" للفوز بالجائزة الأدبية الماليزية عام ١٩٩٤. وقبل ذلك، نجحت الرواية نفسها بجائزة الرواية الوطنية "باك ساكو"، عام١٩٩٢، التي نظمتها شركة "أوتوسن ملايو" والبنك العام الماليزي. وكان أعلى الجائزات التي قبلها عبد الله حسين هي الجائزة الوطنية للأدب التي سجلته بلقب "الأديب الوطني" الثامن في عام ١٩٩٦. وقبل ذلك، في عام ١٩٨١، تم اختيار عبد الله حسين لاستقبال جائزة S.E.A. للكتابة في بانكوك وحصل أيضًا على جائزة Java Hukom Ngon Indeli Cultural Institute Aceh (LAKA) في عام ١٩٩٥. وعلاوة على ذلك، حصل على جائزة DATO SETIA التي تؤهله بلقب "داتؤ" بمناسبة عيد ميلاد سلطان قدح عام ١٩٩٥.[١٢]

الأدب الإسلامي.

قبل أن يتناول الباحث روايات عبد الله حسين في ضوء الأدب الإسلامي، يقوم الباحث بتناول مفهومه عند عديد من العلماء. وعلى الرغم من أن هناك تعريفات مختلفة له، فإنها تتفق في الإطار نفسه، وهو المبدأ الإسلامي.

إنّ الأدب الإسلامي مصطلح ظهر عند الأدباء المسلمين بديلا عن نظريات الأدب عند الغربيين التي يوجد فيها تعارض مع مبادئ الإسلام. فمن الممكن القول إن الإسلام في تعريف موجز له: عقيدة ينبع منها نظام شامل للحياة.[١٣] وهذه الشمولية يدخل فيها الفكر الإسلامي، وكذلك الأدب الإسلامي.[١٤]فلذلك، قام الأدباء المسلمون بمحاولة لبناء نظرية الأدب الإسلامي حتى يتناسب الأدب مع مبادئ الإسلام.

يحاول الباحث أن يتناول مفهوم الأدب الإسلامي عند بعض رواد هذا المجال مثل سيد قطب، وإقبال، ونجيب الكيلاني و عبد الرحمن رأفت الباشا. فيعدّ سيد قطب من الأدباء المسلمين الذين أسّسوا فكرة الأدب الإسلامي، فقد استخدم سيد قطب مصطلح "الفن" وأراد به الأدب، وصرح في كتابه "منهج الفن الإسلامي" أن الفن الإسلامي-الأدب الإسلامي- ليس متلخصا في عرض النصائح والإرشاد والتذكرة والوعد والوعيد كما جرت العادة عند دعاة الإسلام، كما أنه ليس مجرد تقديم تعليم العقيدة على صورة فلسفية، فهذا كله لا يسمى بالفن، وإنما الفن أوسع من ذلك، حيث يقدم في طرائق مخترعة تجذب الناس إليه؛ لأنه يقدم ألوان وجود الإنسان على إطار التصور الإسلامي الصحيح، وهو كذلك يشتمل على "الجمال" و"الحق". فجمع هذين العنصرين في العمل الفني، يجعله ذا قيمة فنية في إطار الفن الإسلامي.[١٥]

ومن هنا نجد أن الأدب الإسلامي عنده ليس بدعوة مباشرة تبنى على حث الناس على الانتماء إلى الدين الحنيف كما قام بذلك الدعاة عبر كتب الدعوة الإسلامية أو المحاضرات الدينية في المساجد التي دعمت بالآيات الكريمة، وإنما الأدب الإسلامي هو الأعمال الفنية الجميلة التي تفيد رسالة، وجود الإنسان بوساطة طرائق مخترعة ومختلفة، ولكنها تمثّل التصور الإسلامي الذي يتماشى مع الفطرة الإنسانية. وهذا لأن الدين الإسلامي جاء ممن خلق الإنسان، وهو أعرف بطبيعة خلقه.

ويرى الباحث أن مفهومه للأدب الإسلامي واسع يتجاوز طرائق تعليم الدين الإسلامي التي يعمل بها في المساجد، والكتب والدراسات الأكاديمية والفلسفة، فسعة طرائق تقديم الفن، يجعل عدد المتلقين أكبر، لأن عدد المتلقين الذين يتلقون العلم في المساجد والمكاتب محدود؛ فلا بد من تبليغ التصور الإسلامي في أكثر عدد ممكن من الطرائق.

أما وجهة نظر إقبال تجاه هذا الموضوع، فقد رأى أن الفن-يفهم منه الأدب- فهو العمل الرائع الذي يأتي من إنسان حكيم فذ يفهم مشاكل الحياة، ويحاول أن يأتي بهذا الفن، الأمل والتشجيع والحفز والإلهام للمتلقي. فلذلك، لا بد له أن يكون ملتمسا لوجدان الإنسان، وكيانه لأنه حي. فلذلك، لابد لصاحب الفن، أن يكون مستعدا قبل أن ينتج عمله الفني، ولا يكون عفويا، لأن الفن الجميل هو الفن الذي يعطي الإنسان التسلية وفي الوقت نفسه، يكون هداية له والإلهام والتشجيع في مواجهة محن الحياة. فلذلك، الفن الذي جاء عفويا لا يستطيع أن يشمل الأهداف المرجوّ تحقيقها، ومنها إمتاع كيان الإنسان، وفي الوقت نفسه كونه مبدأ توجيهيا له.[١٦]

ونستطيع أن نرى موقفه في الأدب الإسلامي كذلك من قوله:[١٧] إن أقصى الغايات للنشاط الإنساني هو سعادة الحياة، والسلطة عليها، والاستفادة منها. وجميع آداب الأمم لا بد أن تهدف إلى نيل هذه الغايات. والقيمة لجميع الأشياء لا بد أن ترجع إلى الفوائد للحياة. وأغلى الفنون هو الذي يقدر على إيقاظ الإنسان إلى التطور، وتشجيعه إلى مواجهة الحياة، وتقويته على أن يواجه مصائب الحياة ومحنها. وهذا كله يقودنا إلى أن نعيش في واقع الحياة- وهو أن الحياة في الدنيا مؤقتة، وإلى الله ترجع الأمور- ولا يكون هناك سوء استخدام في الفن. والزعم بأن الفن للفن عامل ذكي يؤدينا إلى الكذب والخدع والضعف في الحياة.

وهذا القول يدل على موقفه الواضح من الأدب وأهدافه، مما يشيرنا إلى أن الأدب لا بد أن تأتي معه الفوائد لحياة الإنسان حتى يكون هناك وضوح في هدف الحياة وهو ابتغاء مرضاة الله عز وجل. ويشير أيضا إلى أن الأدب والحياة شقيقان لا فصل بينهما لأنهما منسجمان مع بعضهما بعضا. وعلى الرغم من أنه لم يطلق مصطلح الأدب الإسلامي في عصره إلا أنه أتى ببعض الإشارات التي تدل على الأدب الإسلامي.

والأدب المقبول عند إقبال هو أدب يتصف بصفة اجتماعية حيث يخدم المجتمع في إيقاظهم وتشجيعهم وغرس الحماسة في الحصول على الحياة السعيدة في الدنيا والآخرة.

ويلخص الباحث ما ذهب إليه إقبال في مفهوم الأدب والفن بالآتي:

١. الأهداف الأساسية من الأعمال الأدبية الإسلامية هي تحقيق سعادة الإنسان، والتحكم فيها، والاستفادة منها.
٢. جميع الأمم آدابهم واحدة لأن الأدب يهدف إلى تحقيق هذه الأهداف التي تدور حولها حياة البشر، والبشر من جنس واحد، وعلى الرغم من وجود وجوه الاختلاف إلا أنها نتيجة من تنوع البقع الجغرافية والثقافات المختلفة والأعراف المختلفة، ما يجعل الناس يتشكلون حسب ما يحيطهم من الثقافات والخلفيات والأماكن.
٣. لا بد للأديب أن يكون مثقفا ملما بالعلوم الدينية، والعلوم الأخرى لأنه الشخص الذي ينتج الأدب وهو الذي يفيد الناس في إيقاظهم من التخلف، والتأخر في الحياة ويقودهم إلى سعادة الحياة التي هي مؤقتة قبل أن يرجع الإنسان إلى الله عز وجل.
٤. مذهب الفن للفن مرفوض؛ لأن الفن يأتي بما يفيد الناس، لا لمجرد المتعة والتسلية وهذا المذهب عامل خطير يؤدي بنا إلى الكذب والخداع والضعف في الحياة.
٥. الأدب المقبول عند إقبال متصف بصفة اجتماعية، حيث يخدم المجتمع في إيقاظهم وتشجيعهم وغرس الحماسة في الحصول على الحياة السعيدة في الدنيا والآخرة.
٦. الفن بألوانه المختلفة زينة الروح والوجدان، وممتع معنوي للإنسان، حيث يستفيد منه ويقوده إلى يوم يلتقي فيه ربه عز وجل.

ويرى الباحث مما ذهب إليه إقبال في تعريفه للأدب الإسلامي، أنه يهتم بما يستفيد المتلقي منه في العمل الأدبي. وهذه الاستفادة تعد الهادي الذي يساعد المتلقي على مواجهة محن الحياة والسعي إلى التقدم والنجاح فيها. وهذا شيء جميل لأن الأدب ليس وسيطة للمتعة فحسب، بل يحرك الإنسان حتى يستيقظ من الأحلام ويدفعه إلى أن يكون نشيطا لنيل التقدم في حياة الدنيا والسعادة في حياة الآخرة.

وأما الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، قد وضع تعريفه للأدب الإسلامي بأنه التعبير الفني الهادف عن وقع الحياة والكون والإنسان على وجدان الأديب تعبيراً ينبع من التصور الإسلامي للخالق عز وجل ومخلوقاته.[١٨]

ووضع الدكتور نجيب الكيلاني تعريفه لهذا الأدب بأنه تعبير فني جميل مؤثر نابع من ذات مؤمنة مترجم عن الحياة والإنسان والكون وفق الأسس العقائدية للمسلم وباعث للمتعة والمنفعة، ومحرك للوجدان والفكر، ومحفز لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما.[١٩] ويرى الباحث أن ما وضعه الكيلاني من التعريف، يشتمل على الناحية الفنية والاجتماعية والعلمية.

وخلاصة القول، أن الأدب الإسلامي ينتجه كل مجتمع مسلم، أياً كانت لغته وجغرافيته، وأحواله السياسية. وينتجه أدباء مبدعون في تلك المجتمعات، امتلأت وجداناتهم بوهج الإيمان، واستوت نظراتهم للحياة من خلال رؤى الإسلام، وتفاعلوا مع الأحداث التي واجهوها في مجتمعاتهم بتلك الرؤى، وأبدعوا أعمالاً أدبية بلغاتهم المحلية، وبرؤىً إسلامية تتغلغل في موضوعاتها، أو مضمونها – وفي عدد من أدواتها الأسلوبية – إسلامية كاملة، لا يمنعها انتقالها من لغتها الأم إلى لغات أخرى من أن تؤثر في القارئ المسلم أياً كانت بلده ولغته، وأن تهز وجدانه، فيحس بها وكأنها ولدت لتخاطبه، وأن الانفعالات التي تحملها جزء من الانفعالات التي يتلجلج بها صدره، وأنها جسر متين بينه وبين الأديب الذي أبدعها، وأنها – من ثم – لبنة في بناء عالمي كبير، تتجاور فيه لبنات أخرى من هذا المجتمع وذاك. في تناسق وتناغم كاملين.[٢٠]

٣- رواية الإمام والأدب الإسلامي.

٣,١ - ملخص رواية "الإمام"[٢١]

تدور رواية الإمام حول كفاح إمام يريد إصلاح قريته. لكن قوبلت الإصلاحات التي أراد الإمام أن يجلبها معارضة كبيرة من القرويين المسلمين. وهذا الإمام هو الحاج ميحاد الذي كان في الأصل من الأسرة الملتزمة بالإسلام. وعاد إلى القرية بعد أن شارك في الجيش في ساراواك لمدة ١٠ سنوات.كان الحاج ميحاد تحت إشراف العسكريين هناك، ثم استقر في النهاية في إندونيسيا لدراسة الدين. ومع ذلك، فإن عودته إلى مسقط رأسه وتعيينه إماما تسبب الحسد لدى بعض الناس من الفرصة التي أتيحت له.

وكان الحاج ميحاد اهتم بتخلف المجتمع القروي في مختلف الجوانب مثل الفكر والمعرفة، فأصبح اهتمامه بهذا التخلف عاملاً في الإصلاحات التي يحملها على القرية. وكانت التغييرات التي أقامها ميحاد أصبحت تساؤلات كبيرة لدى الناس، واشتكوا إلى المجلس الديني عن هذا التجديد. وكان القرويون يستغربون من تجديد جو وبيئة المسجد المشرق بالزهور والمقاعد. وبصرف النظر عن ذلك، فإن الملعب الذي تم بناؤه باستخدام أرض المسجد المحيط به أثار غضب الإمام القديم،كما غضب القرويون عندما جاءت أعراق أخرى من الصينيين والهنديين إلى المسجد لحضور الدروس. لذلك، من الواضح أن التغييرات التي جاءت بها ميحاد صعب قبولها من قبل مجتمع القرية الذين اعتبروا كل من هذه الإصلاحات تعاليم هرطقة.

وكان الإصلاح الجديد الذي قدّمه ميحاد للقرويين أصبح شيئًا غريبًا تمامًا، وأدت الاتهامات والافتراءات التي وجهت إليه إلى مزاعم بأن التعاليم كانت مضللة، وتحظى باهتمام المجلس الديني. وبعد ذلك، أرسل المجلس الديني موظفيه إلى مسجد محمد صالح لمراقبة الإمام الحاج ميحاد. ثم أدت المعلومات والتقارير التي قدمها موظفو المجلس الديني إلى إقامة جلسة الاجتماع مع الإمام الحاج ميحاد.و تم إجراء جلسات أسئلة وأجوبة من قبل مسؤولين من المجلس الديني للتأكد من أن التعاليم صحيحة، وليست منحرفة عن الإسلام. وعلاوة على ذلك، فإن جلسة الأسئلة والأجوبة قد عرضت ثقافة ميحاد الواسعة ومعرفته الصحيحة في مجال الدين رغم القليل من الجدل بينهم.

ولقد انتشر بين الناس خبرا عن ثقافة الحاج ميحاد، وصحة تعاليمه بعد إقامة الجلسة بينه، وبين المجلس الديني. وهذا أدّى إلى الحسد لدى بعض الناس خاصة الحاج سيمسوري الذي حلم منصب الإمام للقرية. فنفذ الحاج سيمسوري استراتيجيات مختلفة للحصول على منصب الإمام في مسجد محمد صالح، ولكنه فشل في ذلك. وأخيرا، قتل الحاج ميحاد من غضبه الشديد له. فخسر أهل القرية رجل الدين الذي أراد تقريب الناس من عبادة الله عبادة صحيحة.

٣,٢- رواية "إمام" في ضوء الأدب الإسلامي.

قررت الأستاذة المساعدة الدكتورة نور حياتي – وهي باحثة في جامعة مالايا بماليزيا- أن هذه الرواية نموذج للأعمال الأدبية في الأدب الإسلامي. فإنها كثيرا ما، تقدم نواهي المنكر والأعمال بالمعروف. وتعرض أيضا الشخصية الصالحة المجاهدة – وهي الحاج الإمام ميحاد - في إعلاء كلمة الله في المجتمع، وأصبحت قدوة حسنة في انتشار المبادئ الإسلامية القيمة بين الناس. وأضافت حياتي، أن الرواية تقدم المعارف الدينية للقرّاء حيث يعرض الكاتب المسائل الدينية، والحل لها عن طريق مباشر وغير مباشر. وصرّح الكاتب أنه راجع القرآن والأحاديث والكتب الدينية المعتبرة في عرض المسائل الدينية في هذه الرواية. وهذا الأمر يحقق الهدف من إنتاج الأعمال الأدبية في الأدب الإسلامي حيث يستطيع القرّاء أن يتعلموا الدين، وفي الوقت نفسه، أن يتمتعوا بالفن الجميل من عرض الرواية. فلذلك، تستحق رواية "إمام" أن تكون نموذجا في الأدب الإسلامي.[٢٢]

وأما الناقد الأدبي عبد الله حمزة -وهو أيضا مدير مجمع اللغة والثقافة للولايات الشمالية الماليزية-، قد رأى أن هذه الرواية تناولت المبادئ الإسلامية مثل تصوير علاقة المخلوق بالخالق، وعلاقة المخلوق بالمخلوق و شمولية الدين الإسلامي على سائر الناس وغير ذلك. فلذلك، قد اعترف بأن رواية الإمام لعبد الله حسين من إنتاج الأعمال الروائية الإسلامية ذات قيمة عالية.[٢٣]

رواية " والليل إذا مضى" والأدب الإسلامي.

٤,١- ملخص رواية " والليل إذا مضى".[٢٤]

تدور الرواية حول قصة المجتمع الملايو المسلم في المدينة الذي جعل المسجد مركزا للحياة. وفي هذه الرواية، مثّل المسجد قلب المجتمع، ومكانًا للنقاش، ومكانًا لتخطيط الاستراتيجيات، ومركزًا للدعوة، ومركزًا خيريًا. ويوصف جماعة هذا المسجد أيضًا بأنهم كانوا يلتزمون بالإسلام التزاما قويا وجعلوه أسلوبا للحياة حتى في القضايا الصغيرة مثل الانضباط والنظافة.

وقدّمت هذه الرواية أيضا المشكلات الاجتماعية المختلفة في المجتمع. ولقد تناولت هذه الرواية قضية Black Metal بشكل مثير للاهتمام. كما أنها تناولت مشكلة سوء السلوك الجنسي وسفاح القربى وعورة المرأة التي يعاني منها مسلمو الملايو في المدينة.

٤,٢- رواية " والليل إذا مضى" في ضوء الأدب الإسلامي.

قرّر الأستاذ المساعد الدكتور أربعي – وهو باحث في جامعة بوترا الماليزية – أن هذه الرواية قدمت العديد من القيم النبيلة من خلال مفاهيم الإنسانية والإحسانية. ومنهج الدعوة المستخدم في هذه الرواية فعال للغاية بالنسبة للجمهور لنقل الرسالات الإسلامية، ومنها الأخوة بين المسلمين، واعتبار المسجد كمؤسسة للعبادة وتوحيد المجتمع. ولقد أظهر المؤلف في هذه الرواية دور الإسلام كدين شامل يحافظ على سلامة البشر على هذه الأرض. وكذلك تصوّر الشخصيات الواردة في الرواية أن الإسلام دين يستطيع أن يوحّد الناس، ويقوي المحبة بين البشر. وأضاف الدكتور أربعي، أن عبد الله حسين بهذه الرواية، قد أنتج نوعا من الروايات الإسلامية. وفي هذه الرواية، تبين أن شخصية الجماعة الدينية تلعب دورًا كبيرًا في الترويج للإسلام كدين شامل ومتفوق. نظرًا لتأثير تجربة عبد الله حسين كصحفي وباحث، فإن الأعمال التي يتولاها تحتوي حتماً على عناصر "الصحافة" و "البحث" التي تتطلب الكثير من الصبر والدقة والمثابرة لكي يدرسها القارئ.[٢٥]

وكذلك أثبتت الدكتورة قمرية – وهي باحثة في جامعة بوترا الماليزية – أن هذه الرواية تظهر المبادئ الإسلامية وهي حبل من الله وحبل من الناس والأخلاق الفاضلة، وتصوّر مشاكل الاجتماعية في المجتمع الملايوي الإسلامي. ولكن لا يكتفي الكاتب بعرض المشاكل الاجتماعية فحسب، بل يقّدم الحلول الشاملة لهذه المشاكل، وهو دعوة الناس إلى الالتزام بالدين الإسلامي، وتقوية العلاقة الروحية مع الخالق وهو الله عزوجلّ رب العالمين. وهذه الأمور تكون من المبادئ الهامة في الأدب الإسلامي. ولهذا، أصبحت هذه الرواية من الأعمال الأدبية ذات قيمة في الأدب الإسلامي.[٢٦]

رواية "إينترلوك" والأدب الإسلامي.

ملخص رواية "إينترلوك"[٢٧]

هي رواية باللغة الملايوية عام ١٩٧١ كتبها الأديب الوطني عبد الله حسين. وقد تم تضمين الرواية في منهج مادة الأدب الملايوي كقراءة إجبارية للطلاب في الصف الخامس في المدارس الثانوية في جميع أنحاء ماليزيا. تسبب إنترلوك في جدل عندما ادّعى

المنتقدون أن الرواية تحتوي على كلمات مهينة لوصف الماليزيين الهنود، مثل "باريا" و "السود". فطالب أكبر حزب سياسي هندي ماليزي، الكونغرس الماليزي الهندي (MIC) بإزالة الرواية من منهج المدرسة. وفي ٢١ ديسمبر ٢٠١١، قررت وزارة التعليم الماليزية تغيير الرواية إلى "كونسيرتو تيراخير"، التي كتبها المؤلف نفسه.

تدور أحداث القصة في الرواية في بينانج في أوائل القرن العشرين أثناء استعمار بريطانيا لمالايا.تروي قصة الشخصيات الرئيسة الثلاثة ؛ سيمان، وتشين هوات ومانيام. اشتق عنوان الكتاب اسمه من الكلمة الإنجليزية "Interlock" التي تتوافق مع تشابك حياة الشخصيات الرئيسة الثلاثة في الرواية في الفصل الأخير.

تحتوي رواية إنترلوك على أربعة فصول. فيتناول الفصل الأول قصة عائلة سيمان التي اضطرت للعمل بجد بعد وفاة والده. ويحكي الفصل الثاني عن عائلة تشين هوات التي نشأت في الصين، وهاجرت إلى جزيرة الملايو واشتدت حياتهم فيها. وأما الفصل الثالث، يحكي عائلة مانيام التي جاءت من جنوب الهند، وكان عليها أن تمر بجميع مصاعب الحياة أثناء وجودها في جزيرة الملايو. ويروي الفصل الأخير قصة حياة العائلات الثلاث التي تعرفت على بعضها البعض خلال حقبة الاستعمار الياباني وحقبة الطوارئ وعصر الاستقلال الوطني.

٥,٢- رواية "إينترلوك" في ضوء الأدب الإسلامي.

لقد اعترف الأستاذ الدكتور تنكو غني، وهو أستاذ في الجامعة الوطنية الماليزية أن الرواية تحمل عناصر تعاليم الإسلام. استناداً إلى شخصيات هذه الرواية وهي سيمان ووالده موسى ووالدته حليمة، فهم من الشعب الملايو المسلم الذين صلوا وفق تعاليم الإسلام. وعلاوة على ذلك، كان لباي مان ومساعده مسؤولين عن التعاليم الإسلامية وقراءة القرآن للأطفال والشباب المسلمين في القرية. كانت هناك المؤسسات الإسلامية في القرية، وهي مسجد وبيت ليباي للمسلمين لأداء الصلاة جماعة، وأصبح بيت لباي مكانًا للأطفال المسلمين لتعلم قراءة القرآن. على الرغم من عدم ذكر أي شعائر إسلامية أخرى مثل صيام شهر رمضان وإخراج الزكاة في الرواية، إلا أن الفرائض مذكورة في أوقات وأماكن عديدة في الرواية. تم العثور على تعاليم الإسلام في علم الكلام أي الإيمان بالله في الرواية. ومن هذا، تعتبر هذه الرواية نوعا من الأعمال الأدبية الإ لأنها تروّج فيها العناصر الإسلامية مما يتوفر في مبادئ الأدب الإسلامي. ٢٨

٦-رواية " الدخول إلى النور" والأدب الإسلامي.

٦,١- ملخص رواية " الدخول إلى النور"[٢٩]

هذه الرواية موضوعها الإيمان وتتضمن بعض الأسئلة التي يواجهها المجتمع المسلم. بطل الرواية، زمان غادر منزله بسبب مشاجرة صغيرة مع والده داتوك مالك. لقد اندلع سوء تفاهم بينهما من نية زمان التوقف عن الدراسة في الجامعة والرغبة في الذهاب إلى مكة سيرًا على الأقدام. وأخيرًا، أمره داتوك مالك بأن يغادر المنزل إذا كان لا يزال يريد مواصلة نيته. وكان زمان واثقًا جدًا من نواياه، خاصةً عندما شعر أن صدره مليء بالمعرفة الدينية نتيجة قراءة الكتب الدينية المستعارة من أصدقائه. كما تسلط الرواية الضوء على أسلوب حياة القرويين على أساس تعاليم الإسلام والتقاليد الوراثية مثل روح مساعدة بعضهم البعض ؛ العمل معًا لإنشاء المدارس وإنشاء الشركات التعاونية والأحزاب وحتى في حالة الوفاة. وكان الإمام والبلال ورئيس القرية والزعماء المحليون يقومون بواجباتهم من خلال ممارسة مفهوم القيادة بالقدوة.

٦,٢- رواية " الدخول إلى النور" في ضوء الأدب الإسلامي.

لقد أكدته الأستاذة الدكتورة أونكو ميمونة وهي باحثة في الجامعة الوطنية الماليزية، بأن هذه الرواية تستلهم من الآية القرآنية في سورة البقرة، آية ٢٥٧، " إلى النور " وتجعلها عنوانا لها. وتمت كتابة هذه الرواية بتخطيط الهدف بشكل جيد، وهو مراعاة القيم الإسلامية،، وهو هدف تم تحديده بالوضوح حتى يدركه جميع القرّاء.وكان المؤلف لهذه الرواية يدرك تمامًا للعناصر التي يتطلبها الأدب الإسلامي. وبالإضافة إلى أن هذه الرواية قد غيّرت هدف الكتابة الروائية إلى وسيلة للتعبير عن المعرفة الحقيقية ونشرها للناس، وهذا الهدف الجديد يمثل تحديًا فكريًا وممتعًا جماليًا، وفي نفس الوقت، يلتزم فيه بالأمر القرآني في الدعوة بالقلم لنشر المعرفة الحقيقية مما يجعلها العمل الأدبي الإسلامي المثالي.[٣٠]

وكذلك يرى عبد الرحيم عبد الله – وهو من الكتّاب والنقّاد المشهورين في ماليزيا – أن هذه الرواية صورت الثقافة والمبادئ الإسلامية في حبكات القصة. والشخصية الرئيسة لهذه الرواية لعبت دورا مهماً في تقديم الأخلاق و الثقافة مما كان هدفا واضحا للكاتب من إنتاج هذه الرواية. وعلاوة على ذلك، دعم الكاتب التصورات الإسلامية بالاستدلال الشرعية من القرآن والسنة التي تدل على أن الكاتب مثقفا قام بالدراسات والمراجعة استعدادا لإنتاج هذا النوع من الرواية. فلذلك، نجح عبد الله حسين أن ينتج لنا العمل الأدبي الإسلامي الذي قدّم للمقرئين المنفعة والمتعة.[٣١]

وإضافة لذلك، أكدت الدكتورة قمرية، وهي باحثة في جامعة بوترا الماليزية، بأن هذه الرواية تروج فيها المبادئ الإسلامية وهي الإحسان، والجهاد على النفس، والدعوة الإسلامية، والاستدلال بالآيات القرآنية مما جعله رواية تخضع لمبادئ الأدب الإسلامي.[٣٢]

الخاتمة

لقد أنتج الأديب الوطني الماليزي عبد الله حسين بحرا من الأعمال الأدبية الملايوية. ومن أعماله الأدبية البارزة كتابة الروايات الأربع وهي روايات"إمام"، و "الليل إذا مضى" و "إينترلوك" و "الدخول إلى النور". فهذه الروايات تطبّق المبادئ التي تتوفر في مفاهيم الأدب الإسلامي والتي قررّها الباحثون والنقاّد في دراساتهم مقالاتهم العلمية. ولهذا، لقد ثبت أن هذه الروايات نوع من الإنتاج في الأدب الإسلامي. فلذلك، من المستحق، أن نكرم هذا الأديب الملايوي على مساهمته العظيمة في مجال الأدب الإسلامي.

هوامش البحث:

١عارف كرخي، الأثر العربي في الأدب الملايوي، **مجلة الكراسة العربية**، جامعة السلطان الشريف علي الإسلامية، بروناي دار السلام، ٢٠١٤م، ص٨.

٢ I. Hashim, ***Sejarah Penulisan Novel di Malaysia: Isu dan Cabaran,*** Jurnal Pengajian Melayu, 2007 p30.

المرجع السابق نفسه، ص ٣٠

٣Rosnah Baharudin, ***Autobiografi Abdullah Hussain: Perjalanan Panjang Seorang Pengarang Melayu,*** Paper Work of Seminar Pemikiran Sasterawan Negara, 2011, p3.

٤نقل من الشبكة العنكبوتية الرسمية لمجمع اللغة والأدب الماليزي : http://lamanweb.dbp.gov.my/index.php/pages/view/1214

٥المرجع نفسه.

٦المرجع نفسه.

٧المرجع نفسه.

٨المرجع نفسه.

Rosnah Baharudin, ***Autobiografi Abdullah Hussain: Perjalanan Panjang Seorang Pengarang Melayu,*** p7

٩. المرجع نفسه، ص٨.

١٠ نقل من الشبكة العنكبوتية الرسمية لمجمع اللغة والأدب الماليزي :http://lamanweb.dbp.gov.my/index.php/pages/view/1214

Rosnah Baharudin, ***Autobiografi Abdullah Hussain: Perjalanan Panjang Seorang Pengarang Melayu,*** *p10.*

١٢عبور، شلتاغ، **الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي**، (دار المعرفة، ط١، ١٩٩٢م)، ص٢١

١٣المرجع نفسه، ص٢١

١٤قطب، سيد، **منهج الفن الإسلامي**، ط٦، دار الشروق، ١٩٦٣م-١٤٠٣هـ، ص٦.

١٥الكيلاني، نجيب، **إقبال الشاعر الثائر**، ط١، (الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٥٩)، ص٦٩.

١٦نقل الباحث هذا القول مترجما إلى اللغة العربية من:

Luce-Claude Maitre, ***Introduction to the thought of Iqbal,*** Iqbal Academy Pakistan, Lahore, p36.

١٧الباشا، عبد الرحمن رأفت، **نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد**، ط٤، (دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م)، ص ١١٣.

١٨الكيلاني، نجيب، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، ط٢، (دار ابن حزم، بيروت، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م)، ص٣٦

١٩بدر، عبد الباسط، عالمية الأدب الإسلامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، السنة الثانية، ع (٥)، شوال(١٤١٥هـ)، ص٣-١٣.

Abdullah Hussain, **Imam**, Utusan Publications & Distributors,1995 Kuala Lumpur

Norhayati Abdul Rahman, **Imam Sebagai Model Karya Sastera Islam**, Paper Work of Seminar Pemikiran Sasterawan Negara 2011, p17-18.

A. Wahab Hamzah, **Abdullah Hussain Pencerita Terbaik**, Mingguan Malaysia, 5th January 2015, p34.

Abdullah Hussain, **Dan Malam Apabila Ia Berlalu**, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Kuala Lumpur, 2006.

Sujud A, **Menelusuri Konsep Keihsanan Dan Keinsanan Dalam Novel 'Dan Malam Apabila Ia Berlalu'**, International Journal of Humanities, Philosophy, and Language, Volume: 2 Issues: 7 [September, 2019] pp.38-57]

Kamariah Kamarudin, **Takmilah Dalam Novel Melayu,** Dewan Bahasa Dan Pustaka, Kuala Lumpur, 2011.

Abdullah Hussain**, Interlok**, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1971

Tengku Ghani T. Jusuoh, **Islamic Teachings in the Modern Malay Novel Interlok,** International Journal of Business and Social Science, Vol. 2 No. 11 [Special Issue - June 2011.

Abdullah Hussain, **Masuk Ke Dalam Cahaya**, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1997.

Ungku Maimunah Mohd. Tahir, **The Synonymy of the Story and the Message in Abdullah Hussain's Novel Masuk ke dalam Cahay**a, ASIATIC, VOLUME 7, NUMBER 1, JUNE2013

A. Rahim Abdullah, **Rasa Roh Dan Jiwa Melayu dalam Novel Masuk Ke Dalam Cahaya**, Paper Work of Seminar Pemikiran Sasterawan Negara, 2011 p18-19.

Kamariah Kamarudin. **Takmilah Dalam Novel Melayu**, .p112.

الأغراض البلاغية للأمر في سورة البقرة
دراسة بلاغية تحليلية

SUN FUYUAN[1]

ملخص البحث

تناولت الدراسة موضوع الأغراض البلاغية للأمر في سورة البقرة دراسة بلاغية تحليلية. وقد أثار الباحث عدداً من الأسئلة منها: ما الأسرار البلاغية للأمر وأغراضها البلاغية في فهم معاني آيات القرآن الكريم؟ ما الآيات التي تشتمل على الأمر في سورة البقرة؟ وقد هدفت هذه الدراسة إلى: معرفة مفهوم الأمر وأقسامها من خلال دراسة سورة البقرة. وإعطاء صورة واضحة عن الأمر في القرآن الكريم وتحليل الآيات بلاغياً. وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في جمع المادة العلمية، ودراستها وتحليلها، والمنهج التطبيقي في دراسة الأمر وتطبيقه في سورة البقرة. ويسهم هذا البحث في فهم واستيعاب معاني القرآن، خاصةً آيات سورة البقرة التي جاء فيها الأسلوب البلاغي من الأمر. وغير ذلك من الأغراض. أن أسباب النزول للآيات القرآنية يُساهِمُ أيضاً في الكشف عن الأسرار البلاغية المكنونة؛ لأن بعض الآيات القرآنية الكريمة قَدْ يُشْكِلُ فَهْمُهَا وَتَحْلِيْلُهَا. كما أنه كلما ازددت تعمقاً في تحليل الآية وجدت حلاوةً وفهماً في الكشف عن معنى الآية، وما يكمن وراءه من أسرار وغموض، هذا إلى غير ذلك من النتائج المهمة التي بيّنتها الدراسة في موضعها. وأوصي أهل العلم والباحثين والمهتمين بدراسة البلاغة، وتطبيقها في القرآن الكريم كله.

ويتناول هذا البحث مبحثين:

المبحث الأول: تعريف الأمر وأدواته وصيغها وأنواعه.

المبحث الثاني: أنواع المخاطب بالأمر وأغراضه البلاغية ودلالاتها في السورة البقرة.

الكلمات المفتاحية: أغراض البلاغية، الأمر، سورة البقرة.

المقدمة

الحمد لله الذي جعل القرآن نبراساً يهتدى بهديه، ونوراً يستضاء به، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، خير من نطق بالضاد، وأفصح من تكلم بلسان، صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن أهتدى بهديه إلى يوم الدين.

وبعد..

فخدمةً للقرآن كتابِ الله المجيد، وحرصاً على إبراز بعض جوانب إعجازه البيانيّ، اجتهد علماء المسلمين بحثاً، وتنقيباً واستخراجاً، حتى وضعوا علوم البلاغة الثلاثة: (المعاني – والبيان – والبديع) وما يزال الباحثون يبحثون ويستخرجون ويكتشفون من عناصر إعجاز القرآن البياني، مالم يكتشفه السّابقون.

فعزمت مستعيناً بالله العزيز الحميد أن أتعمق في الإنشاء الطلبي من علم المعاني، وخاصةً في أسلوب الأمر محاولاً الكشف عن أسراره البلاغية، وأرجو أن أوفّق لتحقيق ما عزمت عليه، وإعطاء الصورة الواضحة عن الأمر في القرآن الكريم

مع تحليل الآيات بلاغياً بأسلوب يسهل فهمه، هذا وأسأل الله أن يوفق ويعين ويجنبنا الزلل بفضله ورحمته ﷻ وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين والحمد لله رب العالمين.

المبحث الأول: تعريف الأمر وصيغه وعلاماته وحكمه.

تعريف الأمر:

"هو طلب حصول الفعل من المخاطب. وإذا كان الأمر حقيقياً، فإنه يكون على سبيل الاستعلاء والإلزام، أما إذا تخلف كلاهما أو أحدهما، فإن الأمر يخرج عن معناه الحقيقي ويكون أمراً بلاغياً.

وللأمر أربع صيغ هي:

١- فعل الأمر، نحو: اذهب، اصنع...

٢- المضارع المقترن بلام الأمر، كقوله تعالى: ﴿فليعبدوا ربَّ هذا البيت﴾.[٢]

٣- اسم فعل الأمر، نحو: حيّ، هلمّ، إليك، أمامك، آمين، صه...

٤- المصدر النائب عن فعل الأمر، كقوله تعالى: ﴿وبالوالدين إحساناً﴾[٣]".[٤]

وعرّفه عبد الرحمن حسن بأنه: "طلب تحقيق شيء ما، مادّيٍّ أو معنويّ، وتدُلُّ عليه صيغ كلاميّة أربع، هي: (فعل الأمر – المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر – اسم فعل الأمر – المصدر النائب عن فعل الأمر)".[٥]

أما علي بن محمد الجرجاني فقد عرّف الأمر بأنه: "قول القائل لمن دونه أفعل. والأمر الاعتباري: هو الذي لا وجود له إلا في عقل المعتبر ما دام معتبراًن وهو الماهية بشرط العراء. والأمر الحاضر ما يطلب به الفعل من الفاعل الحاضر ولذا يسمى به، ويقال له الأمر بالصيغة لأن وصوله بالصيغة المخصوصة دون اللام كما في أمر الغائب".[٦]

وعرّف عبد الغني بن علي الدقر الأمْربأنه: "مَا يُطْلَبُ به حُصُولُ شيءٍ نحو "اقرأ"، "تعلَّمْ"، "دَحْرِجْ"، "انْطَلِقْط"، "اسْتَغْفِر".[٧]

علاماته:

"أَنْ يَقْبَلَ نُونَ التَّوكيد مع دَلالَتِهِ على الأمْر (فإنْ قبِلتْ كلمةٌ نون التوكيد ولم تَدُلَّ على الأَمْر فهي فِعلٌ مُضارع نحو ﴿لَيُسْجَنَنَّ وليَكُوناً﴾.[٨]

وإن دَلَّت على الأمر ولم تقبل النون فهي اسمُ فعل أمْر كـ "نَزَالِ" بمعنى انْزِل، و"درَاكِ" بمعنى أدْرِك، و"أمين" بمعنى استجب)".[٩]

حُكْمه:

"الأمرُ مَبْنِيٌّ دَائِماً والأَصْلُ في بنائه السُّكُونُ وغيرُ السُّكُون عَارِضٌ لسبب.

وقيل:

(أ) يُبنى عَلى السُّكون إذا كانَ صحيحَ الآخِر نحو: "اكْتُبْ تَعَلَّمْ" أو اتصلَ به نونُ النِّسْوَة نحو: "اكتُبْنَ".

(ب) وقد يُبْنى على حَذْفِ حَرْفِ العِلَّة إن كانَ مُعْتَلَّ الآخر نحو: "اسعَ اسمُ ارْتَقِ".

(ت) وعلى حَذْفِ النونِ إذا اتَّصَلَ بِهِ أَلِفُ الاثْنَين أوْ واوُ الجَمَاعَةِ أو يَاءُ المُخَاطَبة نحو: "اسْمَعَا اسْمَعُوا اسْمَعِي".

(ث) ويُبْنى على الفَتْح إذا اتَّصَلَ به نونُ التَّوْكِيد نحو: "اكْتُبَنَّ". وما قِيل بأنَّ الأمْرَ مُعْرَبٌ مَجْزُومٌ فَهُو قولُ الكُوفِيين ورَدَّه البَصْرِيُّون. والأصحُّ أن يُقال: يُبْنى على ما يُجْزَمُ به مُضارِعُه".[١٠]

أخْذُهُ مِن المضارع:

يُؤخَذُ الأمرُ مِنَ المضارعِ بِحَذْفِ حَرْفِ المُضارَعَةِ فقط كـ "تَشَارَكْ" فإن كانَ أوَّلُ الباقي بعدَ الحذفِ سَاكِناً جئتَ بهمزةِ الوَصْلِ مكسورةً كـ "اضرِبْ"، و"اجْلِسْ"، و"افْهَمْ" إلاَّ في الفِعْل الثلاثي المضمومِ العَيْنِ في المُضَارِع فتكون مضمُومةً كـ "انْصُرْ" و"اكْتُبْ" أَمَّا الأمرُ من "أَكْرَمَ" فإنَّه يكونُ بِفَتْحِ الهَمْزَةِ وكَسْرِ ما قَبْلَ آخِرِه. وذلكَ لأنَّها هَمْزَةُ قَطْعٍ لا وَصْلٍ فتقول: "أَكْرِمْ". وتُحْذَفُ فاءُ المِثَالِ (المثال: ما كان فاؤه حرف علة) من الأمرِ حَمْلاً على حَذْفِها في المُضارع كـ "عِدْ" و"زِنْ".

الأَمْرُ مِنْ حَرْفٍ واحِدٍ:

قَدْ يُحذَفُ حَرْفُ العِلَّة من الأَمْرِ المُعْتَلّ فلا يَبْقَى مِنه إلاَّ حَرْفٌ واحد نحو: "إِ" أمْرٌ أي عِدْ من "الوَأْي" كـ "الوَعْد" لَفْظاً ومعنى. ونحو: "قِ" أمْرٌ مِنَ "وَقَى يَقِي"، و"ل" أمْرٌ مِنْ وَلِيَ الأمرَ يَلِيه، ونحو: "شِ" أمْرٌ من "وَشَى الثَّوبَ يَشِيهِ" نَقَشَه، ومثلُه "دِ" أمْرٌ من "وَدَاهُ يَدِيه" دَفَعَ دِيَتَه، و"ر" أَمْرٌ من "رَأى يَرَى" من الرأي، و"ع" أمْرٌ مِنْ "وَعَى يَعِي" حَفِظَ وتَدَبَّر، و"ن" أمْر من "وَنَى ينى": فتر، "فِ" أمْرٌ من "وَفى بالعَهْدِ يَفِي" فهذهِ الأفْعَالُ كُلُّها بالكَسْرِ إلاَّ "رَ" بفَتْحِ عينِ مُضارعه، وكلُّها مُتَعدِّية إلاَّ "نِ" فلازِمٌ لأنه بمعنى تَأَنَّ. والأَوْلَى في هذا الأمْرِ الحَرْفِي أنْ تُتْبِعَه بِهَاءِ السَّكْت، فتقول مثلاً: قِهْ، ورَهْ، وهكذا غيرها".[١١]

"وقد تخرج صيغ الأمر عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، ومن هذه المعاني:

الدعاء، وهو طلب الأدنى من الأعلى، والضعيف من القوي، والمخلوق من الخالق...،

ومثال ذلك قول المتنبي يخاطب سيف الدولة:

أخَا الجودِ أعْطِ الناسَ ما أنتَ مالك ولا تُعطينَّ الناسَ ما أنا قائلُ[١٢]

وقوله تعالى: ﴿ربِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ﴾[١٣].

الالتماس، ويكون بين نظيرين متساويين منزلة وقدراً، فهو طلب الند من الند، والصديق من الصديق.

ومثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

"يا خليليَ قرّبا لي ركابي واسْتُرا ذاكُما غداً عَنْ صِحَابي

واقرأا منّي السّلام على الرسـ م الذي من منىً بجنب الصحاب

واعلما أنني أصبت بداء داخل في الضلوع دون الحجاب"[١٤]

النصح والإرشاد، ومثال ذلك قول خالد بن صفوان لابنه: «دع من أعمال السرّ ما لا يصلح لك في العلانية»"[١٥].

"التهديد، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿فَاتَّقُوا النَّار الَّتي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾[١٦]. وقوله تعالى: ﴿اعْمَلُوا مَا شِئْتُمْ﴾[١٧].

التمني، ومثال ذلك قول امرئ القيس:

ألا أيّها الليلُ الطويل ألا انجلِ بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمْثَلِ[١٨]

التعجيز، ومثاله قوله تعالى: ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِن مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَآءَكُم مِن دُونِ اللهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾[١٩]. وقوله تعالى: ﴿فَانفُذُوا لَا تَنفُذُونَ إِلاَّ بِسُلْطَانٍ﴾[٢٠].

الإهانة، ومثال ذلك قول جرير في هجاء الراعي النميري وقومه:

فغُضَّ الطرفَ إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا[٢١]

وقوله تعالى: ﴿كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيداً﴾[٢٢].

٨- الإباحة، وتكون حيث يتوهم المخاطب أن الفعل محظور عليه، فيكون الأمر إذناً له بالفعل، ولا حرج عليه في الترك، ومثال ذلك قوله تعالى يخاطب مريم العذراء عليها السلام"[٢٣]:

﴿فكُلي واشْربي وقَرِّي عيناً﴾[٢٤]. وكقوله تعالى: ﴿وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾[٢٥].

٩- "التخيير، وهو طلب يقصد به تخيير المخاطب بين أمرين، على أنه لا يحق له أن يأتي بالأمرين معاً في وقت واحد، ومثال ذلك قول المتنبي:

عشْ عزيزاً أو متْ وأنتَ كريمٌ بَين طعنِ القَنا وخَفْقِ البنودِ[٢٦]

وكقول الفقهاء: تزوّج فاطمة أو أختها.

١٠- التسوية، وتكون في مقام يتوهم فيه أن أحد الشيئين أرجح من الآخر، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿فَاصْبِرُواْ أَوْ لَا تَصْبِرُوا﴾[٢٧].

١١- التعجب، كقوله تعالى: ﴿أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ﴾[٢٨].

١٢- الوجوب"[٢٩]، كقوله تعالى: ﴿وَأَقِيمُوا الصَّلَواةَ﴾[٣٠].

١٣- "التكوين: ويسميها بعض البلاغيين ((التسخير))، وذلك حيث يكون المأمور مسخراً منقاداً لما أمر به، نحو قوله تعالى: ﴿كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾[٣١]، أي صاغرين مطرودين، فما أُمِروا به، وهو أن يكونوا قردة، لم يكن في مقدورهم أن يفعلوه ولكنهم وجدوا قدرة الله قد تسلطت عليهم فحولتهم من أناسيّ إلى قردة دون أن يكون لهم يد فيما حلّ بهم.

وذلك هو معنى التكوين والتسخير.

١٤- التلهيف أو التحسير: كقول القائل: ((مُت بغيظك، ومُت بدائك)) ونحو قوله تعالى: ﴿قُلْ مُوتُوا بِغَيْظِكُمْ﴾[٣٢].

وكما قال جرير:

موتوا من الغيظ غماً في جزيرتكم لن تقطعوا بطن واد دونه مضر[٣٣]

المبحث الثاني: أنواع المخاطب بالأمر وأغراضه البلاغيه ودلالاتها في السورة البقرة.

سأعرض الشواهد التي ورد فيها أسلوب الأمر في سورة البقرة:

﴿يَاأَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾[٣٤]

معنى الآية: "يقول تعالى منبهاً العبادَ إلى دلائل القدرة والوحدانية﴿يَاأَيُّهَا الناس اعبدوا رَبَّكُمُ﴾ أي: يا معشر بني آدم اذكروا نِعَم الله الجليلة عليكم، واعبدوا الله ربكم الذي ربَّاكم وأنشأكم بعد أن لم تكونوا شيئاً، اعبدوه بتوحيده، وشكره، وطاعته ﴿الذي خَلَقَكُمْ والذين مِن قَبْلِكُمْ﴾أي: الذي أوجدكم بقدرته من العدم، وخلق من قبلكم من الأمم ﴿لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ أي: لتكونوا في زمرة المتقين، الفائزين بالهدى والفلاح".[٣٥]

بمعنى آخر: "﴿اعْبُدُوا رَبَّكُمُ﴾، أي: اعبدوا ربكم راجين أن تنخرطوا في سلك المتقين الفائزين بالهدي والفلاح، المستوجبين جوار الله تعالى، نبّه به على أن التقوى منتهى درجات السالكين وهو التبري من كل شيء سوى الله تعالى- إلى الله تعالى".[٣٦]

الغرض البلاغي:

أنّ أسلوب الأمر في قوله تعالى: ﴿اعْبُدُوا﴾، خرج عن معناه الحقيقي فأفاد معنى التّرجي، أي: اعبدوا ربكم الذي لا رب لكم غيره، والغرض منه الوجوب. **﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾**[٣٧] ومعنى الآية: "ذكر تعالى بعد أدلة التوحيد الحجة على النبوة، وأقام البرهان على إعجاز القرآن فقال: ﴿وَإِن كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا على عَبْدِنَا﴾ أي: وإذا كنتم أيها الناس في شك وارتياب من صدق هذا القرآن، المعجز في بيانه، وتشريعه، ونظمه، الذي أنزلناه على عبدنا ورسولنا محمد صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّم، ﴿فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِه﴾ أي: فأتوا بسورةٍ واحدةٍ من مثل هذا القرآن، في البلاغة والفصاحة والبيان ﴿وادعوا شُهَدَآءَكُم مِّن دُونِ الله﴾ أي: وادعوا أعوانكم وأنصاركم الذين يساعدونكم على معارضة القرآن غير الله سبحانه، والمراد استعينوا بمن شئتم غيره تعالى، ﴿إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ أي: أنه مختلق وأنه من كلام البشر، وجوابُه محذوف دلَّ عليه ما قبله".[٣٨]

بمعنى آخر: "﴿وَإِنْ كُنْتُمْ﴾ أيها الناس ﴿فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا﴾ محمد بن عبد الله بن عبد المطلب، من القرآن الذي هو كلامنا الأزلي بواسطة أميننا جبريل ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ﴾ وهذا من باب التعجيز، أي: إذا شككتم به فأتوا بسورة من مثل هذا القرآن الذي يتلوه عليكم رسولنا بفصاحتها وبلاغتها وإعجازها ودلالتها على المعاني الكثيرة من رجل منكم مثل محمد الذي لا يحسن الكتابة والقراءة ولم يتعلم من أحد لأنكم عرب مثله وتدعون المعرفة. وأنى لهم ذلك إذ لا يستطيعون الإتيان بمثل شيء من القرآن ولو اجتمعوا واستعانوا بمن شاءوا، هذا على أن الضمير ﴿مِنْ مِثْلِهِ﴾ عائد على محمد صلّى الله عليه وسلم وعلى قول من أعاده من المفسرين على القرآن، لأن مجرى الكلام فيه، لأن الله تعالى يقول ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا﴾ ولم يقل في عبدنا ليعود الضمير إليه، أي بالإعجاز والاشتمال على طرفي الإيجاز والإطالة في الفصاحة والبلاغة".[٣٩]

الغرض البلاغي:

أنّ أسلوب الأمر في قوله تعالى: ﴿فَأْتُوا﴾، خرج عن معناه الحقيقي فأفاد معنى التعجيز، أي: فأتوا ممن هو على حاله من كونه بشراً عربياً أو أمياً لم يقرأ الكتب ولم يأخذ من العلماء، فالغرض والغاية منه التَّبكيت والتَّخجيل لهم. **﴿قَالَ يَاآدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾**[٤٠]

ومعنى الآية: "قال اللَّه -عَزَّ وَجَلّ- : لهم كيف تدعون العلم فيما لَمْ يخلق بعد وَلَم تروه وأنتم لا تعلمون من ترون قالَ اللَّه -عَزَّ وَجَلّ- لآدم: ﴿يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمائِهِمْ﴾ يَقُولُ أخبر الملائكة بأسماء دواب الأرض والطير كلها ففعل، قَالَ اللَّه -عَزَّ وَجَلّ- : ﴿فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمائِهِمْ قالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ﴾ ما يكون في ﴿السَّماواتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ ما تُبْدُونَ﴾يعني ما أظهرت الملائكة لإبليس من السمع والطاعة للرب وَأعلم ﴿ما كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾ يعني إبليس وحده ما كان أسر إبليس في نفسه من المعصية للَّه- عَزَّ وَجَلّ- في السجود لآدم".[٤١]

الغرض البلاغي:

أنّ أسلوب الأمر في قوله تعالى: ﴿أَنْبِئْهُمْ﴾، خرج عن معناه الحقيقي فأفاد معنى الخبر أو الإخبار، أي: أعلِمْهم وأخبرهم بأسماء هذه الأشياء التي عجَزوا عن معرفتها، والغرض منه ليظهر لهم فضل آدم، ويزدادوا اطمئنانا إلى أن إسناد الخلافة إليه، إنما هو تدبير قائم على حكمة بالغة. ﴿**وَقُلْنَا يَاآدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ**﴾[٤٢]

ومعنى الآية: "أمر الله آدم وزوجه أن يعيشا في جنة النعيم، فقال له: اسكن أنت وامرأتك الجنة وكلا منها ما تشاءان أكلاً هنيئاً وافراً من أي مكان ومن أي ثمر تريدان، ولكن الله ذكر لهما شجرة معينة وحذرهما الأكل منها وقال لهما: لا تدنُوَا من هذه الشجرة ولا تأكلا منها، وإلا كنتما من الظالمين العاصين".[٤٣]

بمعنى آخر: ﴿وَقُلْنَا يَاآدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾، "عَطْفٌ عَلَى ﴿قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا﴾[٤٤]، أَيْ بَعْدَ أَنِ انْقَضَى ذَلِكَ {قُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾. وَهَذِهِ تَكْرِمَةٌ أَكْرَمَ اللَّهُ بِهَا آدَمَ بَعْدَ أَنْ أَكْرَمَهُ بِكَرَامَةِ الْإِجْلَالِ مِنْ تِلْقَاءِ الْمَلَائِكَةِ. وَنِدَاءُ آدَمَ قَبْلَ تَخْوِيلِهِ سُكْنَى الْجَنَّةِ نِدَاءُ تَنْوِيهٍ بِذِكْرِ اسْمِهِ بَيْنَ الْمَلَإِ الْأَعْلَى، لِأَنَّ نِدَاءَهُ يَسْتَرْعِي إِسْمَاعَ أَهْلِ الْمَلَإِ الْأَعْلَى فَيَتَطَلَّعُونَ لِمَا سَيُخَاطَبُ بِهِ، وَيُنْتَزَعُ مِنْ هَذِهِ الْآيَةِ أَنَّ الْعَالِمَ جَدِيرٌ بِالْإِكْرَامِ بِالْعَيْشِ الْهَنِيءِ، كَمَا أُخِذَ مِنَ الَّتِي قَبْلَهَا أَنَّهُ جَدِيرٌ بِالتَّعْظِيمِ.

وَالْأَمْرُ بِقَوْلِهِ: ﴿اسْكُنْ﴾ مُسْتَعْمَلٌ فِي الِامْتِنَانِ بِالتَّمْكِينِ وَالتَّخْوِيلِ وَلَيْسَ أَمْرًا لَهُ بِأَنْ يَسْعَى بِنَفْسِهِ لِسُكْنَى الْجَنَّةِ إِذْ لَا قُدْرَةَ لَهُ عَلَى ذَلِكَ السَّعْيِ فَلَا يُكَلَّفُ بِهِ. وَضَمِيرُ ﴿أَنْتَ﴾ وَاقِعٌ لِأَجْلِ عَطْفِ وَزَوْجُكَ عَلَى الضَّمِيرِ الْمُسْتَتِرِ فِي ﴿اسْكُنْ﴾ وَهُوَ اسْتِعْمَالُ الْعَرَبِيَّةِ عِنْدَ عَطْفِ اسْمٍ، عَلَى ضَمِيرٍ مُتَّصِلٍ مَرْفُوعٍ الْمَحَلِّ لَا يَكَادُونَ يَتْرُكُونَهُ، وَالْأَمْرُ فِي ﴿اسْكُنْ﴾ أَمْرُ إِعْطَاءٍ أَيْ جَعَلَ اللَّهُ آدَمَ هُوَ وَزَوْجَهُ فِي الْجَنَّةِ".[٤٥]

الغرض البلاغي:

أنّ أسلوب الأمر في قوله تعالى: ﴿اسْكُنْ﴾، خرج عن معناه الحقيقي فأفاد معنى الِامْتِنَانِ بِالتَّمْكِينِ وَالتَّخْوِيلِ، أي: لازم الإقامة، ومعناه الإذن، والغرض منه التنبيه من أن يتخذ الجنة مسكناً وَهُوَ مَحَلُّ السُّكُونِ والسُّكْنَى لَا تَكُونُ مِلْكًا.

الخاتمة والنتائج

في ختام هذا البحث حاولت الوقوف على أهم جوانب علم البلاغة وهو علم المعاني فقد تخصصت وتعمقت في دراسة أسلوب واحد فقط في الإنشاء الطلبي وهي الأمر بالشرح والتحليل ومن أهم نتائج هذا البحث:

تناولت الدراسة من حيث التطبيق على سورة البقرة التي أطول سور القرآن.

أظهرت الدراسة أن صيغة الأمر قد خرجت عن معناها الحقيقي إلى معانٍ أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام ويكون أمراً بلاغياً يراد به الإخبار والنصح والإرشاد والدعاء وغير ذلك من الأغراض.

إذا تأملت في قوله تعالى: ﴿وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾[٤٦] لوجدت أن أسلوب الأمر هنا خرج عن معناه الحقيقي فأفاد معنى الإيجاب، أي: وادخلوا في دين الإسلام بأن تقيموا الصلاة على الوجه الصحيح، كما جاء بها نبي الله ورسوله محمد ﷺ، وتؤدوا الزكاة المفروضة على الوجه المشروع، وتكونوا مع الراكعين من أمته صلى الله عليه وسلم. وقد يكون الأمر حقيقياً أيضاً لأنه من الأعلى إلى الأدنى.

كشفت الدراسة أنه كلما ازددت تعمقاً في تحليل الآية وجدت حلاوةً وفهماً في الكشف عن معنى الآية وما يكمن وراءه من أسرار.

ونسأل الله الكريم أن يجعل عملنا خالصاً لوجهه تعالى، وأن يغفر لنا زلات الفكر والقلم، وأن ينفع به وأن يزيدنا علماً. والحمد لله أولاً وآخراً، وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

هوامش البحث:

---

1 - الطالب الصيني في مرحلة الدكتوراه (كلية اللغة العربية) جامعة السلطان عبد الحليم معظم شاه الإسلامية العالمي ولاية قدح دار الأمان – ماليزيا

٢- سورة قريش: آية ٣.

٣- سورة البقرة: آية ٨٣.

٤- أبو العدوس، يوسف، **مدخل إلى البلاغة العربية**، الناشر: دار المسيرة، عمان - الأردن، الطبعة: الأولى، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م، ج: ١، ص: ٦٦.

٥- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنّكه، **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها**، الناشر: دار القلم – دمشق، الدار الشامية – بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ج: ١، ص: ٢٢٨.

٦- الجرجاني، علي بن محمد بن علي، **التعريفات**، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٠٥هـ، ج: ١، ص: ٥٣ - ٥٤.

٧- الدقر، عبد الغني بن علي، **معجم القواعد العربية**، الناشر: مكتبة مشكاة الاسلامية، ج: ٢، ص: ١٠٥.

٨- سورة يوسف: آية ٣٢.

٩- الدقر، **معجم القواعد العربية**، ج: ٢، ص: ١٠٦.

١٠- المصدر السابق، ج: ٢، ص: ١٠٦.

١١- المصدر السابق، ج: ٢، ص: ١٠٦ - ١٠٧.

١٢- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، **ديوان المتنبي**، الناشر: دار بيروت، بيروت، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص: ٣٧٦.

١٣- سورة نوح: آية ٢٨.

١٤- أبي ربيعة، عمر، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، الناشر: دار القلم، بيروت - لبنان، ص: ٢٦.

١٥- أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، ج ١، ص: ٦٦ - ٦٧.

١٦- سورة البقرة: آية ٢٤.

١٧- سورة فصلت: آية ٤٠.

١٨- الكندي، امرئ القيس بن حجر بن الحارث، **ديوان امرئ القيس**، الناشر: دار المعرفة، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ج: ١، ص: ٤٩.

١٩- سورة البقرة: آية ٢٣.

٢٠- سورة الرحمن: آية ٣٣.

٢١- الخطفى، جرير بن عطية، **ديوان جرير**، الناشر: دار بيروت، بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ج: ١، ص: ٦٣.

٢٢- سورة الإسراء: آية ٥٠.

٢٣- أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، ج: ١، ص: ٦٧.

٢٤- سورة مريم: آية ٢٦.

٢٥- سورة البقرة: آية ١٨٧.

٢٦- المتنبي، **ديوان المتنبي**، ص٢١.

٢٧- سورة الطور: آية ١٦.

٢٨- سورة مريم: آية ٣٨.

٢٩- العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، ج١، ص: ٦٧ - ٦٨.

٣٠- سورة البقرة: آية ٤٣.

٣١ سورة البقرة: آية ٦٥.

٣٢- سورة آل عمران: آية ١١٩.

٣٣- الخطفى، **ديوان جرير**، الجزء ١، ص: ٢٠٠.

٣٤- سورة البقرة: الآية ٢١.

٣٥- الصابوني، محمد علي، **صفوة التفاسير**، ج: ١، ص: ٣٤ - ٣٥.

٣٦- أبو العباس، أحمد بن محمد بن المهدي بن عجيبة الحسني الأنجري الفاسي الصوفي، **البحر المديد في تفسير القرآن المجيد**، الناشر: الدكتور حسن عباس زكي، القاهرة، المحقق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، الطبعة: ١٤١٩هـ، ج: ١، ص: ٨٦.

٣٧- سورة البقرة: الآية ٢٣.

٣٨- الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج: ١، ص: ٣٥.

٣٩- عبد القادر بن ملّا حويش السيد محمود آل غازي العاني، **بيان المعاني**، ج: ٥، ص: ١٤.

٤٠- سورة البقرة: الآية ٣٣.

٤١- أبو الحسن، مقاتل بن سليمان بن بشير الأزدي البلخي، **تفسير مقاتل بن سليمان**، الناشر: دار إحياء التراث، بيروت، المحقق: عبد الله محمود شحاته، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣هـ، ج: ١، ص: ٩٨.

٤٢- سورة البقرة: الآية ٣٥.

٤٣- لجنة من علماء الأزهر، **المنتخب في تفسير القرآن الكريم**، الناشر: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - مؤسسة الأهرام، مصر، الطبعة: الثامنة عشر، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ج: ١، ص: ١٠.

٤٤- سورة البقرة: الآية ٣٤.

٤٥- التونسي، محمد الطاهر عاشور، **التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»**، ج: ١، ص: ٤٢٨ - ٤٢٩.

٤٦- سورة البقرة: الآية ٤٣.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم بن إسماعيل الأبياري، **الموسوعة القرآنية**، الناشر: مؤسسة سجل العرب، الطبعة: ١٤٠٥هـ، الجزء: ٩.

إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، الناشر: دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، الجزء: ٥.

ابن عاشور، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، **التحرير والتنوير**، الناشر: دار سحنون، تونس، ١٩٩٧م، الجزء: ٢٩.

أبو البركات، عبد الله بن أحمد بن محمود حافظ الدين النسفي، **مدارك التنزيل وحقائق التأويل**، الناشر: دار الكلم الطيب، بيروت، حققه وخرج أحاديثه: يوسف علي بديوي، الطبعة: الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، الجزء: ١.

أبو الحسن، مقاتل بن سليمان بن بشير الأزدي البلخي، **تفسير مقاتل بن سليمان**، الناشر: دار إحياء التراث، بيروت، المحقق: عبد الله محمود شحاته، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣هـ، الجزء: ١.

أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، الناشر: محمد علي بيضون، الطبعة: الأولى، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، الجزء: ١.

أبو السعود العمادي، محمد بن محمد بن مصطفى، **إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم**، الناشر: دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء: ٢.

أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، **ديوان المتنبي**، الناشر: دار بيروت، بيروت، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، قافية: الباء – الدال - القاف – اللام - الميم.

الإمام عبد القاهر الجرجاني: حياته ومؤلفاته

الأستاذ الدكتور نصرالدين إبراهيم أحمد حسين[٣]
موسى سعيد طه

المقدمة:

الحمد لله الذي علم الإنسان، علمه البيان، والصلاة والسلام على المصطفى أشرف المرسلين، آخر النبيين، وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين. الإمام عبد القاهر الجرجاني جدير بمثل هذه الدراسة العميقة لحياته، وأعماله التي ازدخرت بها المكتبة العربية. ونظريته في (النظم) تدل على نبوغ فكر هذا الإمام، وآراؤه، كمجدد للفكر اللغوي والأدبي، وكذلك الإسلامي في مجال الإعجاز. وهو مؤثّر في تأصيل الفكر اللغوي والأدبي الحديث من خلال نظريته هذه. فقد كان- حقاً- الإمام عبد القاهر الجرجاني سابقا لعصره في قضية تأصيل المعرفة، وتجديدها وفي دراسة الفكر الإسلامي، وذلك من خلال أعماله المختلفة المتنوعة التي قدّمها في مجال اللغويات والأدبيات والأسلوب، والنقد الأدبي، وإعجاز القرآن الكريم. لم تغفل كتب التراجم عن ترجمة الإمام عبد القاهر الجرجاني، ولكنها كانت ترجمة تتسم بالإيجاز، فالرجل من أعلام الفكر العربي. وتعدّ تصانيفه، من بين أهم مصادر دراسة التراث الأدبي العربي، ولعل الدليل على نبوغه ومكانته الأدبية ما ذهب إليه معاصره الباخرزي حيث قال:"اتفقت على أمامته الألسنة، وتجملت بمكانه وزمانه الأمكنة والأزمنة... "، بل كان من أكابر النحويين، أخذ عن أبي الحسن محمد بن الحسين بن عبد الوارث، وكان يحكي عنه كثيرا، كما كان اطّلاعه وافر، ومعلوماته غزيرة، وثقافته عميقة. قال عنه القفطي أنه عالم بالنحو والبلاغة... وتصدّر بجرجان، وحثت إليه الرحال، وصنّف التصانيف الجليلة. وصفه الحافظ الذهبي بأنه أمام النحاة، وشيخ العربية.

سيرته:

لم تغفل كتب التراجم عن ترجمة الإمام عبد القاهر الجرجاني، ولكنها كانت ترجمة تتسم بالإيجاز، فالرجل من أعلام الفكر العربي. وتعدّ تصانيفه، من بين أهم مصادر دراسة التراث الأدبي العربي، ولعل الدليل على نبوغه ومكانته الأدبية ما ذهب إليه معاصره "الباخرزي"[٢] حيث قال:"اتفقت على أمامته الألسنة، وتجملت بمكانه وزمانه الأمكنة والأزمنة... "[٣]، بل "كان من أكابر النحويين، أخذ عن أبي الحسن محمد ابن الحسين بن عبد الوارث، وكان يحكي عنه كثيرا، لأنه لم يلق شيخا مشهورا في علم العربية في جرجان غيره، لأنه لم يخرج عن جرجان في طلب العلم "[٤].

أضاف القفطي[٥] إلى ذلك أنه "فارسي الأصل، جرجاني الدار، عالم بالنحو والبلاغة... وتصدّر بجرجان، وحثت إليه الرحال، وصنّف التصانيف الجليلة. وكان – رحمه الله – ضيق العطن[٦]، لا يستوفي الكلام على ما يذكره مع قدرته على ذلك "[٧]. أم الحافظ الذهبي[٨] فقد بيّن مذهبه، حيث قال: "كان شافعيا أشعريا"[٩] كما وصفه بأنه "أمام النحاة".[١٠]، و" شيخ العربية "[١١]. ونجد اليافعي[١٢]، قد أشار إلى مكانته بالنسبة لعلمي المعاني والبيان، حيث اعتبر "كلامه في علم المعاني والبيان يدل على

---

[٣] أستاذ النقد الأدبي والبلاغة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

[٣] طالب دكتوراه في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

جلالته وتحقيقه وديانته وتوفيقه"[١٣]. أما السبكي[١٤]، فالواضح في ترجمته أنه ينقل عن السابقين، حيث قال: " ما مقلت عيني، لغويّا بارعا، وأما في النحو فعبد القاهر"[١٥]. ثم يروي لنا شاهدا عن ورعه وقنوعه ومتانة ديانته، أخذه عن السلفي حيث قال:"دخل عليه لص، وهو في الصلاة، فأخذ ما وجد، وعبد القاهر ينظر، ولم يقطع صلاته "[١٦].

نلحظ -من هنا- أن كتب التراجم السالفة لم توضح لنا صورة متكاملة عن حياة عبد القاهر، واتصالاته بالعلماء آنذاك، وإنما ركزت على الجانب النحوي واللغوي، وعلم التفسير أحيانا. وقد اضطرها المنهاج الذي انتهجته أن تهمل كتابيه ؛ دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة"، وإن كان القفطي أشار إلى أنه عالم بالنحو والبلاغة، ولكننا نجد في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري اهتماما يوجه إلى أعماله عامة، وكتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" خاصة. فهذا صاحب كتاب "مفتاح السعادة" يرى أنه "لو لم يكن له سوى؛ كتاب "أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لكفاه شرفا وفخرا "[١٧].

كما حظى عند "حاجى خليفة"[١٨] بنوع من العناية، ولكنها وجهت إلى أعماله، فقد ذكرها، وقدّم لكل مصنّف بترجمة موجزة؛ معلقا وشارحا.

إذا انتقلنا إلى كتابات المعاصرين[١٩] لحياة الرجل، فإننا نجدها ليست بأكثر جدوى مما كتبه القدماء، حتى إذا حاولوا الاستقصاء، فمن هذا المنطلق. من أجل ذلك ظلت دراستهم ينقصها الكثير من الايضاحات عن سيرة هذا الرجل، وحياته الخاصة، فلم تفتح لنا الباب أو تفسح لنا المجال عن دراسة سيرته الذاتية في صورة متكاملة المعالم، تكشف عن بعض الغموض الذي اكتنف حياته الذاتية.

اسمه ونسبه وشهرته:

أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن الفارسي أو الجرجاني، وهذه هي الصيغة التي اتفق عليها أغلب كتّاب التراجم منذ القدم[٢٠].

يذهب الأستاذ محمد كرد علي إلى هذه الصيغة : "أبو بكر عبد القاهر ابن الرحمن، وقيل ابن عبد الواحد"[٢١]. فتجد إضافة جديدة قد وردت في الاسم الأخير. ونحن في الواقع لا نأخذ بهذه الصيغة، لعدة أسباب منها؛ إن كتب التراجم لم تذكر هذه الصيغة منذ القدم، ومنها إن كلمة "قيل" لا تدل على التأكد، بل هي ظنية، أي تقوم على الظن، ومنها إنه لم يذكر لنا من هو الذي ذهب هذا المذهب من كتّاب التراجم ؟؟!.

أمّا عن نسبه، فمنهم من نسبه إلى أصله فقال: "أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الفارسي"[٢٢]. وهذه أقدم نسبة وردت إلينا، من معاصره الإمام الباخرزي.

وكما يبدو لي، فقد نسبه الإمام الباخرزي إلى أصله "الفارسي"، فقال:

"ابن عبد الرحمن الفارسي"، والرجل محق في ذلك، فهو معاصر له، وعلى دراية تامة بأصله ونسبه.

هناك كثير من العلماء، أشاروا إلى نسب إخرى تختلف عن هذه النسبة تماما، وهذه النسب التي أشاروا إليها تتعلق ببلدته التي عاش فيها جزءا من حياته. وهذه البلدة تسمى "جرجان"، ومن ثم قالوا: "الجرجاني"[٢٣]، بدلا من "الفارسي". ومن هنا ظلت نسبته إلى بلدته "جرجان" هي النسبة السائدة الآن بين أيدي الباحثين.

اشتهر عبد القاهر بعلم النحو لدي كتّاب التراجم المتقدمين، والمتأخرين،ولم يخالف في ذلك أحد[٢٤]، ولكننا مع هذا نجد أن بعض كتاب التراجم قد زاد إلى ذلك علمه بالبلاغة مثل: "القفطي"[٢٥]، كما أضاف "اليافعي" قائلا: "وكلامه في علم المعاني والبيان يدل على جلالته"[٢٦].

ونجده إلى جانب النحو والبلاغة له علم باللغة وأصولها، فابن تغري بردي، أضاف: "إنه عالم باللغة"[٢٧]. كما وضعه الداؤدي في طبقات المفسرين[٢٨] ووضع طاش كبري زاده أهمية كتابيه "الدلائل، والأسرار" في علمي المعاني والبيان[٢٩]، كما أننا

نجد الخوانساري، أبان عن مكانته الأدبية فذهب إلى أنه "الشيخ البارع المتقدم الأديب عبد القاهر بن عبد الرحمن[٣٠]، كما ذهب "الزركلي" إلى أنه: "واضع أصول البلاغة "[٣١].

لخص الأستاذ عمر رضا كحاله كل هذه المعلومات التي اشتهر بها عبد القاهر الجرجاني، فقال: "عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني الأشعري، الشافعي... نحوي، بياني، متكلم فقيه، مفسر"[٣٢].

مولده وأصله ومذهبه:

إن معظم المصادر لا تشير إلى تاريخ مولده، ولا تضع أيدينا على معلم نصل به إلى تاريخ ميلاده على التحقيق. ولذا فقد ذهبوا في تحديد تاريخ ميلاده مذاهب شتى. فالدكتور أحمد بدوي يرى أن ميلاده " كان في أوائل القرن الخامس الهجري"[٣٣]. والدكتور أحمد مطلوب يذهب إلى:" أنه ولد في آخر القرن الرابع أو مطلع القرن الخامس في مدينة جرجان"[٣٤]، والدكتور درويش الجندي يشير إلى أنه "عاش في جرجان في القرن الخامس الهجري في العصر العباسي الثاني"[٣٥]. والأستاذ محمد عبد العزيز النجار يذهب إلى أنه "نشأ بمدينة جرجان عام ٤٠٠ من الهجرة النبوية"[٣٦]. وهكذا ينحصر تاريخ ميلاده ما بين أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري.

أمّا عن أصله ومذهبه، فإنه لم يكن ثمة اختلاف بين كتاب التراجم فيهما، فإنه فارسي الأصل، عربي المولد، إذ إنه لم يبرح بلدته "جرجان" منذ ولادته، كما أشارت كتب التراجم، وقد أكدّ هذا المذهب "القفطي" حين ذهب إلى أنه" فارسي الأصيل، جرجاني الدار"[٣٧]. ولم يذكر أحد ما يخالف هذا القول.

أما فيما يتعلق بمذهبه، فقد كان شافعيا أشعريا، ويتضح هذا المذاهب في كتبه وكتاباته، وخاصة في مجالات الدراسات القرآنية، ولم يخالف في ذلك أحد من القدماء والمحدثين ولم يزد عليه شيئا كما أشار إلى ذلك الحافظ الذهبي في مؤلفه العبر في خبر من غبر[٣٨].

وفاته:

ذهب كتّاب التراجم إلى أنه توفى عام ٤٧١ هـ[٣٩]. إلا أن بعضهم أضاف إلى ذلك كلمة "وقيل إنه توفى ٤٧٤ هـ" [٤٠]. ولكننا مع ذلك، لا نأخذ بهذه العبارة الأخيرة لأسباب عدّة، منها أن كلمة "قيل" تحمل معنى الشك والظن، ومنها أنهم لم يوضحوا لنا من الذي ذهب هذا المذهب، ومن الذي قال هذا القول.

نذهب – من هنا – إلى أن وفاة الإمام عبد القاهر الجرجاني، كانت في عام ٤٧١هـ، وهذا طبقا لما ذهبت إليه أغلب كتب التراجم، أيضا استنادا على أقدم الروايات التي وردت إلينا، وهي رواية القفطي الذي توفي عام ٦٤٦ هـ. حيث قال: "ولم يزل مقيما بجرجان يفيد الراحلين إليه، والوافدين عليه إلى أن توفى في سنة إحدى وسبعين وأربعمائة[٤١]".

أساتذته:

لم يكن لعبد القاهر الجرجاني غير أستاذ واحد، وأخذ عنه العلم، وتتلمذ بين يديه طوال تلك الفترة التي عاش فيها، وهذا الأستاذ أو الشيخ هو محمد بن الحسين بن عبد الوارث. وهو ابن أخت أبي علي الفارسي، وعن خاله أخذ علم العربية، وقد توفى سنة إحدى وعشرين وأربعمائة. وقد أشارت كتب التراجم إلى ذلك[٤٢]. وقد أشار إليه عبد القاهر في كتبه أشارت متفرقة، وخصوصا في كتابيه ؛ "دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة"، وكان يلقبه بالشيخ دون أن يذكر اسمه صراحة، وذلك شأن الاحترام، فانظر إلى هذه الاشارة، وهي تصويب كلمة "الجدع" حيث قال عبد القاهر والجدع في البيت بالدال غير معجمة،

حكي شيخنا –رحمه الله– قال: أنشد المفضل (تصمت بالماء تولبا جذعا) بالذال المعجمة: فأنكره الأصمعي وقال: إنما هو: تصمت بالماء تولبا جدعا، وهو السيئ الغذاء. قال فجعل المفضل يصيح، فقال الأصمعي: لو نفخت في الشبور ما نفعك تكلم بكلام الحكل وأصب"[٤٣]. فكلمة حكي شيخنا" تدل على لقب أستاذه ابن عبد الوارث. وقد وردت هذه الكلمة في موضع آخر من"أسرار البلاغة". وفي التعليق علي بيت من أبيات الشعر، وهو قول الشاعر:

ضعيف العصا بادي العروق ترى له عليها إذا ما أجدب الناس أصبعا

حيث قال عبد القاهر "وأنشد شيخنا رحمه الله مع هذا البيت قول الآخر:"صلب العصا" بالضرب قد دماها أي جعلها كالدمي في الحسن. وكان قوله:"صلب العصا" وإن كان ضد قول الأخر" ضعيف العصا" فأنهما يرجعان إلى غرض واحد وهو حسن الرعية والعمل بما يصلحها ويحسن أثره عليها"[٤٤].

نلاحظ كل ما ذكره يتعلق بحدّي الحقيقية والمجاز. ولكن الذي يهمنا هنا عبارة "أنشد شيخنا رحمه الله" إذ إنها تعبر عن أستاذه الوحيد الذي ذكرته التراجم القديمة، وهو الشيخ ابن عبد الوارث، أستاذ عبد القاهر الجرجاني، لأنه لم يكن له أستاذ سواه، وقد ذكره في موضع آخر في كتابه "دلائل الإعجاز" في موضع القول في الحذف " فقال معلقا على هذا البيت:

هل تعرف اليوم رسم الدار والطللا كما عرفت بجفن الصيقل الخِللا

دار لمروة إذ أهلي وأهلهم بالكانسية نرعى اللهو والغزالا

كأنه قال: تلك دار. قال شيخنا رحمه الله : ولم يحمل البيت الأول على أن الربع بدل من الطلل؛ لأن الربع أكثر من الطلل، والشيء يبدل مما هو مثله أو أكثر منه، فأما الشيء من أقل منه فاسد لا يتصور[٤٥].

لا شك أنه قد تأثر بأستاذه أو شيخه، وهذا التأثر قائم على الاحترام والتقدير. فالرجل لم يذكر اسم أستاذه، بل إنه آثر أن يذكر لقبه، دلالة لهذه المكانة الرفيعة التي تركها الأستاذ في روح تلميذه، وهذا يدل على مدي احترامه له،فهو يعتز بشيخه وينسبه إليه، وذلك في قوله "شيخنا"، ثم يختمها بهذه الكلمة السامية الطيبة "رحمه الله"، دلالة على حبه لأستاذه. وهكذا كان عبد القاهر الجرجاني رجلا يحترم شيوخه ويجلهم ويقدرهم، ولعمري فهي صفة العالم والأديب.

شعره:

كان عبد القاهر يقرض الشعر، إلى جانب ما اشتهر به في مجال الأدب، ولكن الكثير من شعره قد سقط من يد الزمن، عندما أراد "الباخرزي" أن يترجم لحياته، اهتم بذكر شعره، وهذا يدل على مكانته في هذا الميدان[٤٦]. ومدى موهبته وفنه، وكان يعبر عن أغراض شتى، كالمدح، والهجاء، والشكوى، والحكمة، والمراثي فشعره – في رأينا – تعبير صادق، وانعكاس واضح عن بيئته وعصره. وليس وسيلة للكسب، أو إظهار المقدرة الأدبية؛ لأن مقدرته في ميدان الفكر تغنيه عن منافسة الشعراء. لذلك فقد قال الباخرزي. "فمما أنشد فيه الشيخ أبو عامر له، قوله في شكاية الزمان، وأهله واستيلاء نقصهم على فضله:

أي وقت هذا الذي نحن فيه قد دجا بالقياس والتشبيه

كلما سارت العقول لكي تقطع تيها تغولت في تيه

وله في معناه:

هذا زمان ليس فيه سوى النذالة والجهالة

لم يرق فيه صاعد إلا وسلمه النذالة[٤٧]

يؤكد هذا الشعراء ما ذهب إليه "القفطي" بأن شعره كثير في ذم الزمان وأهله. وكان هذا الأمر هو السبب في تقصيره إذا صنف، إذ لم يجد راحة ممن جمع لهم وألف[٤٨] وذلك لأنه يكره النفاق، حيث كانت نفسه أبيه، وهذا يظهر في قوله:

خلع الناس إهابا وتبدوا في إهاب
وأرى نفسي تأبى غير ما كان ثيابي
إن أترابا من المال بلثم للتراب
ليس من خيم الكريم الخيم والمحض اللباب
ليس بالاقبال ما نهل بتقبيل الكلاب
إن باغي الريح والخسران في باب وباب
تاجر غير خبير بمقادير الحساب[٤٩]

كان له في المدح أشعار، تدل على قوة شاعريته، ومنها مدحه لنظام الملك في قصيدة نذكر منها هذه الأبيات:

لو جاود الغيث غدا بالجود منه أجدرا
أو قيس عرف عرفه بالمسك كان أعطر
ذو شيم لو أنها في الماء ما تغيرا
وهمه لو أنها للنجم ما تغورا
لو مس عودا يابسا أورق ثم أثمرا[٥٠]

أما مدحه لنظام الملك، فربما كان لعدة أسباب منها، أو أنه أوقف لعن الاشعرية على المنابر[٥١]. ومنها أنه اهتم بالعلم وبالتعليم، وأنشأ المدارس والمساجد في البلاد[٥٢]. ومنها أنه رجل تقي، مستقيم[٥٣]،كل هذه الصفات لا شك خصال حميدة،تتفق مع نظرة عبد القاهر الجرجاني في الجانب الأخلاقي، لذا فقد ذهب الدكتور أحمد بدوي، إلى أن عبد القاهر لم يمدح أحد سوى "نظام الملك"، وذلك حين قال: ليس بين يدي من شعره ما مدح به أحد سوى الوزير نظام الملك أبى على الحسن بن علي، وزير السلاجقه"[٥٤]. ثم نقل كلامه هذا برمته الدكتور أحمد مطلوب مؤيدا هذا النص[٥٥].

ونرى الدكتور أحمد أحمد بدوي ليس على حق – في رأينا – فيما ذهب إليه؛ لأن عبد القاهر مدح بعض أصدقائه، منهم – على سبيل المثال – الإمام أبو عامر الفضل بن اسماعيل التميمي،حيث إنه كان من أصدقائه المقربين. الباخرزي يذكر ذلك قائلا: "ما أصدق لهجة الإمام عبد القاهر، في صفة ظرفه الظاهر، البادي:

إذا ما شئت أن تظهر في مهجتك الحده
وإن يعطيك الوصل سرورا تشتكي جده
وتلقى ظلم الوحشية زلت عنك مرعده
وإن تنفى عن أجفان عينى قلبك الرقده
ففاوض من إذا فاوضت أوري خاطر زنده
وصادفت بحسن الفهم في نظرته وقده
وألفيت من الإدراك ما تطلبه عنده
ولكن تجد التوفيق فيه قاصدا قصده
هو الفضل بن إسماعيل لا ترج فتى بعده[٥٦]

لم يقف الباخرزي "عند هذا الحد، بل أنه روى له أشعارا كثيرة قالها في صديقه ابن عامر الفضل ابن اسماعيل التميمي الجرجاني، منها أيضا قوله: وهو يصف لطفه وخلقه وأدبه حيث يقول:

ما أبو عامر سوى اللطف شيء إنه جملة كما هو روح

كل مالا يلوح من سر معنى عند تفكير فليس يلوح

ثم يعلق "الباخرزي على هذا قائلا إنه: "المدح اللائق بالممدوح، الفائز منه نسيم الفأر المذبوع،المستغنى عن الاستغفار منشده، الموصوف بصدق المقال منشئه"[٥٧].

أما الهجاء فكان موجها إلى تقويم الخلق والأخلاق، ربما لأنه لا يقول إلا كلمة الحق، ولا ينافق أو يتملق من يمدحهم، ويبدو أن هذا هو سبب ما ذهب إليه عندما أنشد هذا القول:

لا يوحشنك أنهم ما أرتاحوا مما جلاه عليهم المداح

فهم كقوم علقت بازائهم بيض المرائي والوجوه قباح

وهنا يعلق "الباخرزي" على هذين البيتين بقوله: "هذا معنى لم ينجب بمثله، وعندي الضمان على الدلالة أنه بكر"[٥٨].

وله في الحكمة والموعظة الحسنة أشعار جميلة كقوله:

ومالك مطمع في المرء إلا إذا ما أنكر الأمر القبيحا

فأما وهو يجهل بين قبح وبين الحسن فرقانا صحيحا

فإنك في رجاء الخير منه بأجواز الغلاة تكيل ريحا[٥٩]

يبدو أنه كان يهتم باختيار الأصدقاء الذين يعرفون قدر الصديق، ومكانته العظيمة[٦٠]. أما الأصدقاء الذين لا يميزون، ولا يقدون، ولا يفرقون بين الجميل والقبيح من الأصدقاء فلا خير فيهم[٦١]، ينشد عبد القاهر مؤكداً هذا لمعنى في قوله:

تذلل لمن أن تذللت له يرى ذلك للفضل، لا للبله

وجانب صداقه من لم يزل على الأصدقاء يرى الفضل له[٦٢]

ولعبد القاهر في المراثي أشعار، منها رثاء صديق له لا نعلم من هو، ولكن الذي نعرفه فقط أنه قال فيه:

أرخ باثنين وخمسينا فليت شعري ما قضى فينا

نسر بالحول إذا ما انقضى وفي تقضيه تقضينا[٦٣]

فالبيت الأخير يحمل في مضمونه الحكمة، إلى جانب معنى الرثاء، وذكر الدكتور أحمد بدوي أنه أخذه من قول الشاعر:

يسرّ المرء ما ذهب الليالي وكأن ذهابهن له ذهابا[٦٤]

وله في مقدمة كتابه "دلائل الأعجاز" قصيدة تكشف عن فكرة النظم الذي قام بفلسفتها وشرحها، وهي قصيدة طويلة، نثبتها هنا لاهميتها في هذا البحث، فهو يقول:

إني أقول مقالا، لست أخفيه ولست أرهب خصما إن بدأ فيه

ما من سبيل إلى إثبات معجزة في النظم إلا بما أصبحت أبديه

فما النظم كلام أنت ناظمه معنى سوى حكم إعراب تزجيّه

اسم يرى، وهو أصل للكلام فما يتم من دونه قصد لمنشيه

وآخر هو يعطيك الزيادة في ما أنت تثبته، أو أنت تنفيه

تفسير ذلك : إن الأصل مبتدأ تلقي له خبرا من بعد تثنيه

وفاعل مسند فعل تقدمه إليه يكسبه وصفا ويعطيه

هذان أصلان لا تأتيك فائدة من منطق لم يكونا من مبانيه
وما يزيدك من بعد التمام فما سلطت فعلا عليه في تعديه
هذي قوانين يُلقي من تتبعها ما يشبه البحر فيضا من نواحيه
فلست تأتي إلى باب لتعلمه إلا انصرفت بعجز عن تقصيه
هذا كذاك وإن كان الذين ترى يرون أن المدى دان لباغيه

ثم الذي هو قصدي أن يقال لهم بما يجيب الفتى خصما يماريه
يقول : من أين أن لانظم يشبهه وليس من منطق في ذاك يحكيه
وقد علمنا بأن النظم ليس سوى حكم من النحو نمضي في توخيه
لو نقب الأرض باغ غير ذاك له معنى وصعّد يعلو في ترقيه
ما عاد إلا بخسر في تطلبه ولا أرى غير غي في تبغّيه
ونحن ما إن بثثنا الفكر ننظر في أحكامه ونُرّوي في معانيه
كانت حقائق يلفي العلم مشتركا بها، وكلا تراه نافذا فيه
فليس معرفة من دون معرفة في كل ما أنت من باب تسميه
ترى تصرفهم في الكل مطردا يجرونه باقتدار في مجاريه
فما الذي زاد في هذا الذي عرفوا حتى غدا العجز يهمي سيل واديه
قولوا وإلا فاصغوا للبيان تروا كالصبح منبلجا في عين رائيه

ترى في هذه الأبيات فكرة عبد القاهر الجرجاني في النظم، وكيف قام بتوضيح هذه الفكرة وشرحها بطريقة مبسطة تقوم على التذوق والتعمق، وإدراك العلاقة بين أجزاء الجملة أو العبارة، وهذه العلاقة تكمن وراء المعاني الثانية، فهو يشير إلى فكرة النظم قائلا:" وأعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لانظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك...الخ.

تبدو الفكرة واضحة في قصيدته هذه: ففي البيت الثالث يشرح معنى النظم، فيقول إنه متوقف على التركيب النحوي، ثم يشرع لك بعد هذه البيت، في توضيح إدراك علاقة بين أجزاء العبارة. ثم يرجع ليؤكد لك أن النظم ليس له حكم سوى أن نمضي في توخي معاني النحو، وهذا يظهر في البيت الخامس عشر، ثم يختم القصيدة مؤكدا أهيمة النظم ومكانته بالنسبة للبيان العربي، ويلاحظ إنه قام بنظم الفكرة أولا، ثم شرحها بعد ذلك في كتابيه "دلائل، وأسرار البلاغة"، وذلك لاعتقاد أن الشعر أبقى من النثر، حتى يسهل فهمها وترديدها في كل زمان ومكان، وهكذا يضمن لها البقاء، وقد كان له ما طلب، حيث ظلت فكرته هذه شاخصة للأجيال ولم تندثر.

مؤلفاته:

نجد من أوائل كتب التراجم التي حملت إلينا بعض أعمال عبد القاهر الجرجاني كتاب "نزهة الالباء في طبقات الأدباء" لابن الأنباري، والمؤلفات التي وردت فيه هي[٦٦]:

١-المغني ٢-المقتصد ٣-إعجاز القرآن ٤-العوامل المائه ٥-الجمل ٦-التلخيص

فالكتاب الأول عبارة عن شرح لكتاب "الايضاح" لأبي علي الفارسي، وهو في نحو ثلاثين مجلدا. أما الكتاب الثاني فقد وضعه عبد القاهر في ثلاثه مجلدات، وذكر "القفطي" إنه مقتصد من مثله على ما سماه، لم يأت في "الايضاح" بشيء له مقدرا[٦٧]، وذكر أن عبد القاهر كتبه بخطه في شهر رمضان المبارك من سنة أربع وخمسين وأربعمائة، حامدا لربه، مصليا على محمد رسوله وآله، كما توجد منه نسخة خطيّة برقم ١١٠٣ بدار الكتب المصرية. وفيما يتعلق بالكتاب الثالث، لم يبن لنا ابن الانباري عن ماهيتة. غير أن القفطي ذهب إلي أنه "دل على معرفته بأصول البلاغات ومجاز الايجاز"[٦٨]. والكتاب الرابع فإنه مشهور متداول، طبع عدة مرات، وأشارات إليه أغلب كتب التراجم[٦٩]، وقد ذكر المستشرق "كارل بروكلمان" مخطوطاته وطبعاته[٧٠]. وهي توجد الآن في كافة المكتبات المتخصصة. أما الكتاب الخامس، فقد شرح به عبد القاهر كتاب العوامل المائة. وذكر "القفطي" إنه جرى على عادته في الإيجاز "[٧١] والكتاب السادس، وضعه عبد القاهر ليشرح به كتاب "الجمل"، فهو إذن كتاب وضع في علم النحو.

وقد أورد القفطي في كتابه "أنباه الرواة على أنباه النحاة ". مؤلفا، لعبد القاهر، وهذا الكتاب يسمى:

٧- التذكرة.

ذكر القفطي إنها، مسائل منشوره أثبتها في مجلد لم يستوف القول حق الاستيفاء في المسائل التي سطرها. ومع هذا كله فإن كلامه، وغوصه على جواهر هذا النوع يدل على تبحره وكثرة اطلاعه"[٧٢]. أضاف على هذه الأعمال، صاحب كتاب "وفيات الأعيان" عملا جديدا، سماء عبد القاهر الجرجاني كتاب:

٨- الجمل الصغري.

فابن خلكان ذكر هذا الكتاب عند ترجمته: للفصيحي، وملك النحاة، حيث قال: "عبد القاهر الجرجاني صاحب الجمل الصغري،[٧٣] ولم يبين المقصود من هذا الكتاب، وربما كان يقصد كتاب "الجمل في شرح كتاب العوامل، الذي ذكره ابن الانباري سابقا، والله أعلم.

وقد أورد له صاحب كتاب "فوات الوفيات" ابن شاكر الكتبي، إضافات جديدة فيها هذه الأعمال[٧٤]:

٩- كتاب عروض.

١٠ – المفتاح.

١١- شرح الفاتحة.

١٢- العمدة في التصريف.

١٣ – إعجاز القرآن الكبير.

أضاف بعد هذه الأعمال العلميّة الرائعة، والتي تدل على مكانة هذا الرجل، صاحب كتاب "طبقات الشافعية الكبري" مؤلفات لعبد القاهر الجرجاني وهو كتاب:[٧٥].

١٤ – إعجاز القرآن الصغير:

وقد أيدّه في هذا بعض الكتّاب، وذكروا أن الكتاب لعبد القاهر الجرجاني دون إضافة أو توضيح لما يحويه الكتاب[٧٦].

أورد طاش كبري زاده بعض الإضافات الجديدة التي تعتبر بحق من أهم المؤلفات التي جادت بها قريحة عبد القاهر الجرجاني في ميدان البلاغة وفنونها، وهي[٧٧]:

١٥- دلائل الاعجاز.

١٦- أسرار البلاغة.

هذان الكتابان من أشهر كتب الأدب عامة، والبلاغة خاصة، بل أنهما من أهم الكتب التي بحثت في أصول البلاغة العربية. وقد طبعا عدة طبقات، بل قد لفتا نظر المنقبين والباحثين قديما وحديثا لما فيهما من حسن الاختيار، والفكر العميق،والتذوق الجيد. والحديث عنهما كثير لا يتسع له هذا المجال الضيق، وهذا الموضع المحدود.

أما "حاجي خليفة"، صحاب كتاب "كشف الظنون" فقد أضاف بعض الكتب الجديدة للإمام عبد القاهر الجرجاني، وهي كتب مفيدة تخصصت التي تناولت علمي النحو والصرف وهي[٧٨]:

١٧-الإعجاز في مختصر الايضاح في النحو.

١٨-الجرجانية.

ذكر حاجي خليفه الكتاب الأول، حيث قال: "وله مختصر الايضاح المسمى بالايجاز، أوله الحمد لله الذي تظاهرت علينا آلاؤه... الخ"، وإن كان يظهر من اسمه أنه مختصر لكتاب آخر، أما الكتاب الثاني أي "الجرجانية" فقد ذكر حاجي خليفة إنه :"مختصر على خمسة فصول الأول في المقدمات، الثاني في عوامل الأفعال، الثالث في عوامل الحروف، الرابع في عوامل الأسماء والخامس في أشياء منفردة أوله الحمد لله حمد الشاكرين... الخ "[٧٩].

أضاف –بعد هذه الأعمال– "إسماعيل باشا البغدادي" هذه الإضافات الجديدة وهي:[٨٠]

١٩- درج الدرر في تفسير الأي والسور.

٢٠ – مختار الاختيار في فوائد معيار النظار في المعاني والبيان والبديع والقوافي.

٢١ – المعتضد في شرح إعجاز القرآن للواسطي.

٢٢- المقتصد في تلخيص المغني.

بعد هذا أضاف "خير الدين الزركلي" إلى عبد القاهر:[٨١]

٢٣ – التتمه في النحو.

وهو كما يظهر من عنوانه مختص بعلم النحو العربي.

واخيرا، ثبّت له بعض الباحثين أمثال " كارل بروكلمان"، وعبد العزيز الميمني "، و" محمد خلف الله" و"زغلول سلام"، بعض الكتب منها:

٢٤- المسائل المشكلة.

٢٥- آراء الجرجاني.

٢٦-الرسالة الشافية.

٢٧- المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام.

قام بتحقيقة كتاب " المختار من دواوين..."الأستاذ عبد العزيز الميمني، وسماه" الطرائف الأدبية"، وهو الآن مطبوع متداول في المكتبات العربية. وكتاب "الرسالة الشافية" طبع ضمن رسالتين للخطابي والرماني، حيث قام الأستاذان؛ محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام بهذا العمل العظيم بتحقيقه، ونشره للباحثين.

هذا عرض لسيرة الإمام عبد القاهر الجرجاني، وأساتذته، وشعره، ومؤلفاته. يلقي الضوء على هذا العالم الجليل، ومكوناته الثقافيّة. ولا شك أن لهذا كله أثرا كبيرا في مقومات نظريته الأدبية، ومنهجه المتفرد في دراسة البلاغة والبيان.

النتائج والتوصيات:

أكّدت الدراسة أن الإمام عبد القاهر الجرجاني، عالم يمتلك ثقافة معرفية عالية ورفيعة.

كتب الإمام عبد القاهر في علوم شتى ومتنوعة على سبيل المثال: البلاغة، والأدب، والنقد، والنحو، والصرف، والتفسير، وعلم العروض، وإعجاز القرآن الكريم.

يُعتبر الإمام عبد القاهر من العلماء المجددين في مجال الدراسات البلاغية واللغوية.

التوصيات:

يوصي البحث الاهتمام بالتراث الأدبي والإسلامي القديم، وعمل مؤتمرات تهتم بتجديد التراث، وإبرازه للدارسين والباحثين.

هوامش البحث:

١- أستاذ النقد الأدبي والبلاغة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

- طالب دكتوراه في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

٢-أبو الحسن على بن الحسن الباخرزي (ت. ٤٦٧) صاحب كتاب (دمية القصر وعصرة أهل العصر).

٣- الباخرزي، **دمية القصروعصره أهل العصر**، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، (القاهرة: دار الفكر العربي، مطبعة المدني، القسم الخامس) ٢ / ١٧- ١٨.

٤-**نزهة الألباء في طبقات الأدباء**، ابن الأنباري، تحقيق محمد أبو الفضل غبراهيم، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، مطبعة المدنى، سنة ١٣٧٦ هـ – ١٩٦٧م) ص ٣٦٤.

٥-من كبار كتاب التراجم، (ت. ٦٤٦ هـ) صاحب كتاب " أنباه الرواة ".

٦- ضيق العطن: ضيق الصدر.

٧- القفطي، **أنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، سنة ١٣٧١ هـ١٩٥٢ م.) ٢ / ١٨٨- ١٨٩.

٨-من كبار كتاب التراجم (ت ٧٤٨ هـ) وله كتب مختلفة في التراجم.

٩- الذهبي، الحافظ، **العبرفي خبرمن غبر**، ط.١، تحقيق فؤاد سيّد، (الكويت، سنة ١٩٦١م.) ٣/ ٢٧٧.

١٠- الذهبي، الحافظ، **كتاب دول الإسلام**، ط٢، (حيدر آباد الدكن: جمعية دائرة المعارف العثمانية، سنة ١٣٦٤ هـ) ٢/ ٣.

١١- الذهبي، **تذكرة الحفاظ**، ط٤، (بيروت: دار أحياء التراث العربي، د.ت.) ٣/ ١١٧٧.

١٢-أبو محمد عبدالله اليافعي (ت. ٧٦٨هـ)، صاحب كتاب (مرآة الجنان).

١٣- اليافعي، **مرآة الجنان وعبرة اليقظان**، ط١، (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف النظامية، سنة ١٣٣٨هـ) ٣/ ١٠١.

١٤– تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي (ت ٧٧١ هـ) له كتب في التراجم.

١٥- السبكي، تاج الدين، **طبقات الشافعية الكبرى**، ط.١، (القاهرة: المطبعة الحسينسة) ٣/ ٢٤٢.

١٦-انظر: المصدر السابق.

١٧- زاده، طاش كبرى، **مفتاح السعادة**، (ت. ٩٦٨هـ)، تحقيق كامل بكري، عبد الوهاب أبو النور، (القاهرة: دار الكتاب الحديث، مطبعة الاستقلال الكبرى) ١/ ١٧٠.

١٨- خليفة، حاجى، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، تحقيق محمد شرف الدين، ورفعت بيلكه (القاهرة: طبع وكالة المعارف، سنة ١٣٦٠ هـ– ١٩٤١م.) ١/٨٣، ٢١٢، ٣١٣، ٦٠٢، ٦٠٣، ٧٥٩، ٢/١١٧٩.

١٩- كحالة، عمر رضي، **معجم المؤلفين**، (دمشق: مطبعة الترقي، سنة ١٣٧٧ هـ – ١٩٥٨م.) ٥/ ٣١٠. وأنظر إلى :

كنورالأجداد، محمد كردي علي، (دمشق: مطبعة الترقي، سنة ١٣٧٠ هـ.) ص ٢٦٠ إلى ٢٦٣. **تاريخ الأدب العربي**، كارل بركلمان، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب (مصر: دار المعارف، الطبعة الثانية، د.ت.) ٥/ ١٩٩. **الموسوعة الثقافة**، إشراف الدكتور حسين سعيد، (القاهرة: مطابع دار الشعب، سنة ١٩٧٢م.) ص ٣٤٦. **الموسوعة العربية الميسرة**، لجنة بإشراف محمد غربال، (القاهرة: مطابع دار الشعب، ومؤسسة فرانكلين، د.ت.) ص ٦٢١.

٢٠- الباخرزي، **دمية القصر وعصره أهل العصر**، ٢/ ١٧. وانظر: نزهة الألباء، ابن الأنباري، ص٣٦٣ – ٣٦٤. الكتبي، ابن شاكر، **فوات الوفيات**: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، د.ت.) ٦١٢/١-٦١٣. اليافعي، **مرآة الجنان**، ١٠١/٣. ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، تصحيح أحمد زكي العدوي، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ط.١، عام ١٣٥هـ-١٩٣٥م.) ص ١٠٧/٥-١٠٨.

٢١-**كنوز الأجداد**، ص ٢٦٠.

٢٢- الباخرزي، **دمية القصر**، ١/ ٥١٦.

٢٣- السمعاني، **الانساب**، (حيدر أبادي الدكن، الهند: دار المعارف الثمانية، الطبعة الأول، مطبعة مجلي، سنة ١٣٨٣هـ ١٩٦٣م.) ٣/ ٢٣٧. **الكني والألقاب**، الشيخ عباس القمي، (العراق، النجف: الناشر محمد كاظم الحاج، طبع في المطبعة الحيدرية، عام ١٣٧٦هـ ١٩٥٦م.) ٢/ ١٣١. **اللباب في تهذيب الانساب**، عز الدين أبو الحسن ابن الاثير، تحقيق حسام الدين المدنى، (القاهرة: نشرته مكتبة القدس، عام ١٣٥٧هـ) ١/ ٢١٩.

٢٤-انظر: **كتب التراجم** (الهامش) في الصفحات السابقة من هذا البحث.

٢٥- **أنباه الرواة**، ١٨٨/٢.

٢٦-**مرآة الجنان**، ١٠١/٣.

٢٧-**النجوم الزاهرة**، ٥ / ١٠٧.

٢٨-**طبقات المفسرين**، ٣٣٠/١.

٢٩-**مفتاح السعادة**، ١٧٧/١.

٣٠-**روضات الجنات**، الخوانساري، تحقيق أسد الله اسماعيليان، (تهران ناصر خسرو: الناشر مكتبة إسماعيليان، مطبعة مهر استوار، عام ١٣٩٢هـ) ٥/ ٨٩.

٣١- الزركلي، **الأعلام**، (مصر: المطبعة العربية، الطبعة الأولى، عام ١٣٤٦هـ) ٢/ ٥٣٩.

٣٢-**معجم المؤلفين**، ٣٢٠/٥.

٣٣- بدوي، أحمد، **عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية**، ط.٢، (مصر:الناشر مكتبة مصر، د.ت.) ص١٨.

٣٤- مطلوب، أحمد، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، ط١، (بيروت، عام ١٣٩٣هـ -١٩٧٣م.) ص١٤.

٣٥-**نظرية عبد القاهر في النظم**، درويش الجندي، (مصر: مطبعة الرسالة، ١٩٦٠م.) ص١.

٣٦- **أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني**، تحقيق محمد عبد العزيز النجار، (مصر: مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، عام ١٣٩٢هـ- ١٩٧٧م.) ص٦.

٣٧- القفطي، **أنباه الرواة**، ١٨٨/٢.

٣٨- الذهبي، **العبر في خبر من غبر**، ٣/ ٣٧٧. وأنظر: فوات الوفيات، الكتبي، ١/ ٦١٢.

اليافعي، **مرآة الجنان**، ١٠١/٣. **طبقات الشافعية الكبرى**، السبكي، ٢٤٢/٣. **طبقات الشافعية**، الاسنوي، ٢/ ٤٩١، بغداد، ط.١، ١٣٩١هـ – ١٩٧١م. تحقيق عبد الله الجبوري. السيوطي، **بغية الوعاة**، ١٠٦/٢، ط. ١، عام ١٣٨٤هـ ١٩٦٥م. مطبعة البابي الحلبي، تحقيق محمد أبو الفضل. البغدادي، محمد إسماعيل باشا، **هدية العارفين**، ٦٠٦/١، (استانبول: عام ١٩٥١م. الناشر مكتبة المتنبي، بغداد)

٣٩- القفطي، **أنباه الرواة**، ١٨٩/٢، الكتبي، **فوات الوفيات**، ٦١٢/١، بردي، **النجوم الزاهرة**، ١٠٧/٥، خليفة، **كشف الظنون**، ٨٣/١ – ١١٧٩/٢، ابن العماد، **شذرات الذهب**، ٣٤٠/٣، (بيروت: ذخائر التراث العربي، دار الآفاق الجديدة)، الزركلي، **الأعلام**،، ٥٣٩/٢.

٤٠-**العبر في خبر من غبر**، الذهبي، ٣ / ٢٧٧. **مرآة الجنان**، اليافعي، ٢٧٧/٣. **طبقات الشافعية**، السبكي، ٢٤٢/٣. الخوانساوي، **روضات الجنات**، ٨٩/٥.

٤١- القفطي، **أنباه الرواة**، ٢ / ١٨٩.

٤٢-انظر: ابن الانباري، **نزهة الالباء**، ص ٣٦٣، القفطي، **وانباه الرواة على أنباه النحاة**، ٢ / ١٨٨، الكتبي، **قوات الوفيات**، ٦١٢/١، السبكي، **وطبقات الشافية**، ٢٤٢/٣، الداؤدي، **وطبقات المفسرين**، ١/ ٣٣٠، ابن العماد، **وشذرات الذهب**، ٣/ ٣٤٠، الحوانساري، **وروضات الجنات**، ٥/ ٩٠.

٤٣- القاهر، عبد، **أسرار البلاغة**، ص ٤٤. والشبور: البوق أو النفير، الحكل: مالا يسمع له صوت، والمقصود كلام لا يفهم.

٤٤-المصدر السابق، ص ٣٢١.

٤٥- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الاعجاز**، ط.٦، تحقيق الاستاذ محمد عبده، ومحمد محمود الشنقيطي، ووقف على التصحيح الشيخ محمد رشيد رضا، (مصر: طبعة المنارة، عام ١٣٨٠ هـ – ١٩٦٠م.) ص ١٠٤.

٤٦- الباخرزي، **دمية القصر**، ٢ /١٧.

٤٧-المصدر السابق، ٢ / ١٨ – ١٩.

٤٨- القفطي، **أنباه الرواة**، ٢/ ١٨٩ – ١٩٠.

٤٩- الباخرزي، **دمية القصر**، ٢/ ١٩– ٢٠.

٥٠-المصدر السابق، ١/ ٥١٦، وانباه الرواة، القفطي، ٢/ ١٨٩ – ١٩٠.

٥١- الشيخ الحضري، **محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية، الدولة العباسية**، (القاهرة : المكتبة التجارية، الطبعة الخامسة، د.ت.) ص٤٢٨.

٥٢- ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق الدكتور احسان عباس، (بيروت – لبنان: دار الثقافة وصادر، سنة ١٩٦٨م.) ٢/ ١٢٨.

٥٣-المصدر السابق.

٥٤- بدوي، **عبد القاهروجهوده في البلاغة العربية**، ص ١١.

٥٥- مطلوب، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، ص ٢١.

٥٦- الباخرزي، **دمية القصر**، ٢ / ٢٤ –٢٥.

٥٧-المصدر السابق.

٥٨-المصدر السابق، ٢ / ١٨- ١٩.

٥٩-المصدر السابق، ٢٠ – ٢١.

٦٠- مطلوب، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، ص ٢٠-٢١.

٦١- بدوي، **عبد القاهروجهوده في البلاغة العربية**، ص ١٤-١٥.

٦٢- الخوانساري، ٥**روضات الجنات**، /٩٠.

٦٣-**فوات الوفيات**، ابن شاكر الكتبي، ٦١٣/١..

٦٤-**عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية**، الدكتور أحمد مطلوب، ص٧١.

٦٥- الأنباري، **نزهة الألباء في طبقات الأدباء**، ص ٣٦٣-٣٦٤.

٦٦-**أنباه الرواة**، ٢ / ١٨٨ – ١٩٠.

٦٧-المصدر السابق.

٦٨-انظر: الكتبي، **فوات الوفيات**، ابن شاكر ٦١٢/١، السبكي، **طبقات الشافية**، ٣ / ٢٣٢، زاده، **مفتاح السعادة**، ١/ ١٧١، خليفة، **كشف الظنون**، ٢/ ١١٧٩.

٦٩-**تاريخ الأدب العربي**، ط٢، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب، مراجعة الدكتور السيد يعقوب بكر، (مصر: دار المعارف، د.ت.) ٥/ ١٩٠ – ٢٠٠.

٧٠- القفطي، **أنباه الرواة**، ١٨٨/٢.

٧١-المصدر السابق، ٢ / ١٨٨ – ١٨٩.

٧٢- ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ٣٣٧/٣-٩٣/٢.

٧٣- الكتبي، **فوات الوفيات**، ٦١٢/١ – ٦١٣.

٧٤- السبكي، **طبقات الشافعية الكبري**، ٣/ ٢٤٢.

٧٥- السيوطي، **بغية الوعاة**، ١٠٦/٢، زاده، **مفتاح السعادة**، ١/ ١٧.

٧٦- زاده، **مفتاح السعادة**، ١٧٠/١.

٧٧- خليفة، **كشف الظنون**، ٢ / ١١٧٩.

٧٨-المصدر السابق.

٧٩-المصدر السابق.

٨٠- البغدادي، **هدية العارفين**، ١/ ٦٠٦.

٨١- الزركلي، **الأعلام**، ٥٣٩/٢ .

البعد الاجتماعي في قصص مختارة من "العبرات" للمنفلوطي

عفيفة تؤلوبوك
الدكتور محمد أنور بن أحمد

ملخص البحث

يدرس هذا البحث البعد الاجتماعي في قصص قصيرة مختارة من كتاب "العبرات" للأديب المصري الكبير مصطفى لطفي المنفلوطي. ويهدف إلى الكشف عن العناصر الاجتماعية الواردة في هذه القصص المختارة من خصائص المجتمع، وصفاته، وطبقاته، وشرائحه، وأعرافه، وتقاليده، ومشاكله، وقضاياه وغيرها من الأمور المتعلقة بالمجتمع. ويتبنَّى هذا البحث المنهج الاجتماعي الأدبي في النقد الأدبي. وهذا المنهج يربط الأدب بالمجتمع، وبما يحدث فيه من تغيرات مختلفة، وهو أيضا من المناهج النقدية الغربية الحديثة التي ينتشر استخدامها لدى النقاد والباحثين العرب، وقد تأثروا بهذا المنهج الغربي، ولكنهم لم ينسوا خصوصية الواقع العربي ومجتمعه وقضاياه. وهذا البحث ينطلق من أسس المنهج الاجتماعي الأدبي الغربيّ والعربيّ وخصائصه. وفي إبراز هذا المنهج يقوم البحث بتطبيق هذا المنهج على قصص مختارة من "العبرات" للمنفلوطي التي تكثر فيها العناصر الاجتماعية وقضاياها. وتَكْمُنُ أهميةُ البحث في الاهتمام بالنِّتاج الأدبيّ الحديث لأحد كِبار كُتّاب العرب، كما تأتي أهميّتُه في استفادته من إحدى المناهج الأدبية الحديثة المشهورة. وقد توصل البحث إلى نتائج مهمة، ومن أبرزها أن قصص المنفلوطي القصيرة تعكس قضايا اجتماعية مهمة تحتاج إلى معالجتها بحكمة وبصيرة، وفي الوقت نفسه أنها أيضا تقدم حلولا واقعية حكيمة في حل هذه القضايا والمشاكل.

الكلمات المفتاحية: المنهج الاجتماعي- المجتمع- القصص القصيرة – كتاب "العبرات"- مصطفى لطفي المنفلوطي – النقد الأدبي

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نور المصطفى محمد ﷺ. اختارت الباحثة هذا الموضوع؛ لتناوله خلال دراسة اللغة العربية في تطبيق النقد الأدبي على نص أدبي باستخدام المنهج الاجتماعي. في هذه الدراسة، يركز هذا البحث على ثلاثة قصص قصيرة موضوعة في كتاب العبرات. هذه القصص كتبها مصطفى لطفي المنفلوطي، وهو أديب وشاعر ومترجم مصري. وهو ألف قصصه بأسلوب رائع وسهولة اللفظ للناطقين بغير اللغة العربية.

وقسم البحث هذه الدراسة إلى أربعة مباحث، أولها نبذة عن المنفلوطي وحياته. سننظر سيرة ذاته ومؤلفاته. وثانيها، يختصر في الكلام عن مفهوم المنهج الاجتماعي وخصائصه. وثالثها، سنمر في ملخص قصص قصيرة الموضوعة الثلاث وهي ((اليتيم))، ((الهاوية))، و((العقاب)). وأخيرا، المبحث تجليات البعد الاجتماعي في قصص المختارة.
المبحث الأخير هو المبحث التطبيقي في دراسة النقد الأدبي.

نبذة عن مصطفى لطفي المنفلوطي[1]

اسمه الكامل مصطفى لطفي بن محمد لطفي المنفلوطي عام ١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦م في مدينة منفلوط (محافظة أسيوط) بصعيد مصر، من أب مصري وأم تركية، وينتسب والده إلى أسرة مشهورة بالتقوى والعلم، فيها نبغ عدة قضاة شرعيون وعلماء وأدباء.

التحق بكُتاب القرية، وحفظ القرآن الكريم كله، وهو في التاسعة من عمره، ثم أرسله والده للدراسة في الجامع الأزهر بالقاهرة تحت رعاية رفاق له من أهل بلدته.

درس المنفلوطي في الأزهر العلوم العربية والشرعية والتاريخية مدة عشر سنوات، وأثناء دراسته بدأت تتضح نزعته الأدبية، فأقبل على كتب التراث يتزود منها مع تلقيه دروسه التقليدية. تعرف على الإمام محمد عبده الذي كان ذائع الصيت نهاية القرن التاسع عشر في فهم الإسلام برؤية واعية، وبدأ يحضر حلقته بانتظام في الجامع الأزهر، واستمع إلى دروسه العميقة في الدين والأدب والسياسة والفكر وبعد وفاة محمد عبده (١٩٠٥)، عاد المنفلوطي إلى بلدته، وهو في أوائل الثلاثينيات من عمره، وبقي فيها عامين زاد فيهما حصيلته الأدبية، وبدأ الكتابة والتأليف.

بدأ تأليفه في سنة ١٩٠٧ على الكتابة في صحيفة "المؤيد" الشهيرة تحت عنوان: "نظرات"، وهي المقالات التي جُمعت بعد ذلك في ثلاث مجلدات بعنوان: "النظرات"، تناقش الأدب الاجتماعي والنقد والسياسة والإسلاميات، إضافة إلى مجموعة من القصص القصيرة. الكتاب الثاني الشهير للمنفلوطي هو "العبرات" (وهو يتضمن تسع قصص، ثلاث منها ألفها هو وخمس عربها، وواحدة اقتبسها).

بالإضافة إلى كتابيه السابقين ("النظرات" و"العبرات")، ترجم المنفلوطي عن الفرنسية رواية "في سبيل التاج"، وهي عبارة عن مأساة شعرية تمثيلية كتبها فرانسوا كوبيه، وهو أحد أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا، كما ترجم عنها رواية "بول وفرجيني" تحت عنوان "الفضيلة."

ومن ترجماته أيضا رواية "سيرانو دي برجراك" للكاتب الفرنسي أدموند روستان التي نشرها بعنوان "الشاعر"، ورواية "تحت ظلال الزيزفون" للأديب الفرنسي ألفونس كار ونشرها المنفلوطي بعنوان "مجدولين"، كما نشر ترجمة لرواية "غادة الكاميليا" للأديب الفرنسي ألكسندر دوماس. ومن إصداراته "محاضرات المنفلوطي"، وهي مختارات من الشعر والأدب العربي القديم والحديث اختارها المنفلوطي وجمعها وطبعها لطلاب المدارس في تلك الفترة، وله كتاب آخر بعنوان "التراحم" يتحدث فيه عن صفة الرحمة، وكيف أنها أبرز صفات الله سبحانه وتعالى.

وللأديب الكبير ديوان شعر يضم نحو ٣٠ قصيدة من الشعر الفصيح، تغلب عليها نزعة التشاؤم والحزن التي رافقته طوال حياته. وهو شاعر وأديب مصري، يوصف شعره بالرصانة، نبغ في الإنشاء والأدب وترجم الكثير من الروايات الفرنسية الشهيرة بأسلوب أدبي عربي متميز، رغم عدم إجادته الفرنسية.

أصيب مصطفى لطفي المنفلوطي بشلل بسيط قبل وفاته بنحو شهرين، وثقل لسانه عدة أيام، لكنه أخفى مرضه عن أصدقائه، ولم يذهب إلى الطبيب، وسرعان ما أصيب بتسمم بولي فقضى نحبه في صبيحة يوم عيد الأضحى ١٠ ذي الحجة ١٣٤٢هـ الموافق ١٢ يوليو/تموز ١٩٢٤م.

المنهج الاجتماعي وخصائصه

المنهج الاجتماعي من المناهج النقدية الحديثة وأكثر شيوعًا في الوطن العربي، لأنه يربط بين الأدب والمجتمع، وما يحدث فيه من تغييرات مختلفة، ولذلك تأثر النقاد والأدباء العرب بهذا المنهج الغربي، ولكنهم لم ينسوا خصوصية الواقع والمجتمع العربي وقضاياه.

قال صالح هويدي، هو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلا للحياة على المستوى الجماعي الفردي، باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن واحد.[٢]

إذن هو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلا للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي، باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الأدبية، والأدب يقوم على تصوير الواقع. فالأديب ينتج الأعمال الأدبية ليتصل بالآخرين، ينتقل فعله من الإطار الفردي إلى الإطار الاجتماعي، وهو يحرك مجتمعه لعلاج مشاكل.

ظهر هذا المنهج في القرن التاسع عشر نتاجا للتقدم العلمي والتكنولوجي والاقتصادي والاجتماعي.[٣] ومن المعلوم، هو أحدُ المناهج النقدية الحديثة التي تعتمد على أسس أرساها ماركس، وأنجلز، ولوكاتش. تأثر هذا المنهج بنظرية الماركسية، وظهرت الصراع الاجتماعي من مسائل الاقتصادية في هذه النظرية. أصلها نظرية الاقتصادية، ودخلت مفهومها إلى الأدب؛ لأن الأدب وسيلة في الحصول على السلطة وهذه النظرية أيضا تهتم بالتاريخ والمجتمع.

من أبرز خصائص المنهج الاجتماعي:[٤]

الأدب ظاهرة اجتماعية.

الأديب لا ينتج أدبا لنفسه، وإنما لمجتمعه.

القارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته منذ تفكيره في الكتابة وفي أثناء ممارسته لها وعقب الانتهاء منها.

الأديب يصدر عن أفكار طبقته وهمومها وموقفها.

لا يطلب من الأديب أن يعكس أدبه من علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب بل يطلب منه أن يشارك في تكييف مجتمعه وحل مشاكله وقضاياه.

أسبقية العوامل الموضوعية أي العوامل الخارجية المكونة للشروط الموضوعية للإبداع الأدبي.

ضرورة الالتزام في الأدب.

وهو أدبٌ موضوعيّ، يقوم على تصوير الواقع كما هو دونَ تدخّل ذاتية الأديب، أو خيالاته أو عواطفه وأحلامه.

هذا المنهج يتعامل مع الحياة المعاصرة والأماكن والمشاهد العامة.

يركّز هذا المنهج على جوانب المجتمعات الإنسانيّة السلبيّة مثل: الجريمة، الفقر، الجهل، الظلم، في محاولة مِن أصحابها لعلاجِ مثل هذه الظواهر التي يعاني منها البشر.

ملخص قصص قصيرة المختارة في كتاب "العبرات"

قصة ((اليتيم))

هذه القصة عن حب الفتى في ابنة عمة وهو يتيما. بعد توفى العم، فطلبت زوجة العم من الفتى أن يغادر المنزل حفاظا على سمعة ابنة عمة التي أصبحت في سن الزواج. فغادر الفتى المنزل دون أن يودع ابنة عمه، وأقام في غرفة مجاورة لمنزل (المنفلوطي). ثم تصاب الفتاة بمرض من شدة حزنها على فراق حبيبها يؤدي إلى الموت. يرى (المنفلوطي) هذا الفتى في كل الأيام، ولم يراه في كثير من الليالي فزار (المنفلوطي) الفتى وهو مريضا. حاول أن يساعده ويدعو الطبيب إليه. ومن هنا بدأ التعارف بينهما، وعلم قصة الفتى مع ابنة عمة.[٥]

قصة ((الهاوية))

حدثت القصة بين صديقين بعد اتفقا على متابعة الاتصال عن طريق المراسلة. وبعد فطرة طويلة، انقطعت رسائل الصديق من القاهرة تدريجيا، ثم عاد الكاتب وزار صديقه القديم في منزله، لكنه فوجئ منذ دخوله بأن صديقه قد ابتلي بشرب الخمر والقمار. ويتحول أسرته إلى أسوأ الحال. ثم، وعد الكاتب زوجة صديقه بأنه سيساعد صديقه من البلاء، ولكن استمر صديقه في ضلاله إلى أن ولدت زوجة طفلة فماتت.[٦]

قصة ((العقاب))

تتمثل أحداث هذه القصة في قصر الأمير، واجتمع الناس في يوم القضاء بين الناس. فرأى الأمير جالسا على الكرسي من الذهب، وفي يمينه رجل يلبس مسوحا وهو كاهن الدير، وعلى يساره قاضي المدينة. وخرج من السجين الأعوان يقتادون شيخا هرما وجريمته أنه سرق غرارة من غرائر الدقيق المحبوسة على الفقراء والمساكين، ثم عادوا وبين أيديهم فتى في الثامنة عشرة من عمره وجريمته أنه قاتل، ثم عادوا وبين أيديهم فتاة جميلة وجريمتها أنها امرأة زانية، فيؤخذون كلهم إلى ساحة الموت وتنفذ العقوبة فيهم. وهذه القصة القصيرة تكشف حياة الضعفاء حتى صار مجرمين.[٧]

تجليات البعد الاجتماعي في قصص قصيرة المختارة

يبدو لنا من خلال كتابة مصطفى لطفي المنفلوطي أن هناك آثار وقضية الاجتماعية يتصور هو إلى القارئ، وهنا يذكر من أهم القضايا التي تجسدت في قصص قصيرة المختارة في كتاب العبرات منها الحب بين الرجال والنساء، مكانة المرأة في حياة المجتمع، مشاكل حياة الزوجية والأسرية، دور الصديق، شرب الخمر وظلم الأقوياء على الضعفاء.

الحب بين الرجال والنساء

يتصور لنا المنفلوطي الحب بين الرجال والنساء من خلال قصة قصيرة ((اليتيم)). الحب هو من أهم قضايا يتناولها المنفلوطي لأنه يؤثر حياة إنسانية إيجابيا أو سلبيا. وهذه القضية هي قضية أساسية لأنها فطرة إنسانية التي خلقها الله إلى الإنسان. في قصة ((اليتيم))، يظهر لنا شدة آلام والحزن على فراق اليتيم مع ابنة عمة حتى يؤدي إلى الموت. نلاحظ أن المنفلوطي يصور الحب بينهما في أفصل الصورة وفق مع الشريعة الإسلامية، ليس فيها الفاحش في تصورها. فاليتيم وابنة عمة لم يحصل على الزواج بينهما والمنفلوطي يصور العلاقة بينهما في آخر القصة كالصديقان الوافيان.[٨]

حياة اليتامى

حاول المنفلوطي تصوير حياة اليتامى وإفرادهم في المجتمع. يقول المنفلوطي في كتابه، ويسأل اليتيم ماهية المحتاج، " وهل تشكو داء ظاهرا أو هما باطنا؟" حياة اليتامى مليئة بالمعاناة في الصغار والكبار. الناس يتجاهلونهم في الصحة أو والمرض.

قضية المرأة في حياة المجتمع

اهتم المنفلوطي مكانة المرأة ودورها في حياة المجتمع. من خلال كتابته يبرز لنا مكانة عالية للمرأة. المرأة هي الزوجة والأم للرجال، ولا يكمل حياة الأسرية بدونها. المنفلوطي يرسم لنا قضية المرأة التي حدثت في مصر ذلك الوقت. الناس يهملون النساء، يفعلون

ما يشاء مثل تزويج الصغيرات من المسنين.[٩] في قصة قصيرة ((الهاوية))، نلاحظ إهمال الزوج الزوجة، والأولاد من حيث التربية والنفقة والحقوق. أما في قصة ((العقاب))، يتصور لنا قضية امرأة الزانية مع أن امرأة لا تزني والمجمع يرمون الفتنة إليها. لذا، اللوم على المرأة إذا حدث الزنى في ذلك الوقت.

مشاكل حياة الزوجية والأسرية

المنفلوطي يصور لنا الواقع في حياة الزوجية والأسرية. في قصة ((اليتيم))، انفرد اليتيم بعد موت عمه لأن عمته تطرده من البيت. وهذه من المشاكل المهمة، تحتاج إلى العلاج. المجتمع لا يهتم باليتامى ولو كان اليتامى من عائلتهم. من خلال قصة ((الهاوية))، يظهر لنا شأن الأسرة السعيدة تتحول إلى الأسرة البائسة؛ لأن الأب يشرب الخمر؛ ويبدأ إهمال الزوجة وأبنائه.

الصداقة

من خلال قصة ((الهاوية))، بدأت القصة بالشوق الصديق الصالح إلى صديقه. بعد فراق في مدة طويلة، زار صديقه وأعطى النصيحة إليه. الصديق الصالح هو من نعم الغالية في حياتنا. المنفلوطي يبرز لنا أهمية الصديق الصالح ودوره في مسير الحياة.

خطر شرب الخمر

يتصور لنا المنفلوطي آثار شرب الخمر في حياة فردية، وحياة اجتماعية من خلال قصة ((الهاوية)). الزوج الكريم والأب الرحيم يتغير إلى الأب القاسي والزوج السليط.[١٠] الخمر أساس الشر، بدأ اللعب والكذب. بعد مات زوجته، ندم الزوج على أفعاله ولكن ذهبت الفرصة مع موت الزوجة.

ظلم الأقوياء على الضعفاء

في قصة ((العقاب))، يرسم لنا المنفلوطي رسما واضحا عن ظلم الأقوياء على الضعفاء. عاقب الأمير اللص، وقتله، والزانية في مجلس القضاء مع أن لا يتبين قبل إجراء العقوبة. فالحقيقة، هم لا يرتكبون الجريمة بأنفسهم. في هذه القصة، الأقوياء هم الذين عندهم أموال كثيرة والسلطة مثل الأغنياء والأمراء والقضاة أما الضعفاء هم الذين لا يملكون شيئا إما الطعام أو النقود. يتبين لنا المنفلوطي ظلم الأقوياء على الضعفاء إلى درجة، لا يهمنا الضعفاء ولو كان ماتوا. لذلك، ظهر لنا النزاع بين بنية العليا والدنيا.

الخاتمة

من أهم نتائج هذا البحث:

مدى استيعاب النظرية الاجتماعية الغربية من حيث وصولها إلى الوطن العربي، وتقبل النقاد لهذا المنهج التحليل الاجتماعي وتطبيقاته على الدراسات الأدبية.

يتناول المنفلوطي قضية الاجتماعية من خلال كتابة كتاب العبرات، ويقدم حلولا في حل هذه القضايا.

الأعمال الأدبية ينتجها المنفلوطي تعكس ظاهرة اجتماعية ويهتم كثيرا مع الحياة طبقة الدنيا والوسطى في مصر.

نلاحظ أن المنفلوطي يقدم قصص قصيرة في كتاب العبرات بتصوير الحياة المعاصرة، والأماكن والمشاهد العامة في ذلك الوقت.

يتصور القارئ على البيئة الزمانية المكانية، وحالة المجتمع التي حدثت في ذلك الزمن باستخدام المنهج الاجتماعي في نقد الأدبي وتحليله.

يستفيد الناقد العبر والدروس للحياة بعد تحليل نص الأدبي ونقده.

هوامش البحث:

١الجزيرة، <https://rb.gy/p29znx> شوهد في ١٦ أغسطس ٢٠٢٠

٢خضار، حاجي نسيمة ودا، **المنهج الاجتماعي العربي بين التأصيل والتجريب**، (رسالة ماجستير في نقد أدبي حديث ومناهجه، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠١٦م)، ص٢٠

٣الماضي، شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ط١، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص٧٩

٤الهدى، حلاب نور،" المنهج الاجتماعي في النقد نشأتها وخصائصها"، **مجلة مركز دراسات الكوفة: مجلة فصلية محكمة، (**جامعة العقيد أكلي محند أولحاج/الجزائر)، ص٦-٧

٥المنفلوطي، مصطفى لطفي، **العبرات**، د.ط، (بيروت: دار الهدى الوطنية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩١٥م)، ص٩-١٨

٦المصدر السابق، ص٥٧-٦٤

٧المنفلوطي، المصدر السابق، ص٧٨-٨٩

٨المنفلوطي، المصدر السابق، ص١٨

٩حشيمه بنت الحاج سروجي، **كتاب العبرات للمنفلوطي دراسة تحليلية**، (رسالة ماجستير في أدب ونقد، جامعة اليرموك،٢٠١٤م)، ص١٢٠

١٠المنفلوطي، العبرات، ص٥٩

المصادروالمراجع

الكتب العربية

الماضي، شكري عزيز. (١٩٩٣م). **في نظرية الأدب**، (ط١). بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.

المنفلوطي، مصطفى لطفي. (١٩١٥م) **العبرات**. (د.ط). بيروت: دار الهدى الوطنية للطباعة والنشر والتوزيع.

الرسائل الجامعية

الحاج سروجي، حشيمه. (٢٠١٤م). **كتاب العبرات للمنفلوطي دراسة تحليلية**. رسالة ماجستير في أدب ونقد، اليرموك: جامعة اليرموك.

حاجي نسيمة وخضار ودا. (٢٠١٦م). **المنهج الاجتماعي العربي بين التأصيل والتجريب**. رسالة ماجستير في نقد أدبي حديث ومناهجه، الجزائر: جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي.

الدوريات

الهدى، حلاب نور. المنهج الاجتماعي في النقد نشأتها وخصائصها. **مجلة مركز دراسات الكوفة: مجلة فصلية محكمة.** تصدر **عن** جامعة العقيد أكلي محند أولحاج/الجزائر. العدد ٣٨ز ٢٠١٥م.

الشبكات العنكبوتية

الجزيرة، الموسوعة الأخبارية،<https://rb.gy/p29znx> آخر تعديل لهذه الصفحة ١٦ أغسطس ٢٠٢٠.

الشّخصيّات في قصّة قصيرة "الأميرة القاسية" لكامل كيلاني:
دراسة تحليليّة نفسيّة

فرح هانم بنت محمد عيسى
الدكتورمحمد أنوربن أحمد

ملخص البحث

يدرس هذا البحث شخصيات قصة قصيرة "الأميرة القاسية" لكامل كيلاني دراسة تحليلية نفسية. ويقوم بتحليل جميع شخصيات القصة مستخدما المنهج النفسي الأدبي. يرى معظم النقاد والدراسين أن المنهج النفسي في الأدب أداة فعالة في الكشف عن العقدة النفسية المطمورة في نفس المؤلف. لذا، يحلل الناقد أو المتلقي نصا أدبيا معينا بربطه بخلفية المؤلف، من حياته، وأسرته، ونشأته، وشخصيته واعتقاداته. ولكن الباحثة تعتقد أن المنهج النفسي في الأدب أبعد من ذلك حيث إنّ النص الأدبي هو النتاج الابداعي الذي يأتي من تصورات المؤلف وأخيلته. وليس شرطا أن يكون نتاجه متعلقا بخبراته، لأن إبداع الإنسان غير محدود. ففي هذا البحث يدور التحليل النفسي في فلك واحد مع نظرية "موت المؤلف" لرولاند بارت. فالنص الأدبي هو مادة رئيسة في إجراءات التحليل النفسي هنا وليس المؤلف. والبحث يهدف إلى الكشف عن المواقف النفسية لشخصيات القصة المتمثلة في ملامحها البارزة، واستجابتها للأحداث والأحوال، وحالاتها الشاذة من الخوف والتوتر، والدوافع على نضج الشخصيات. وقد تم اختيار قصة "الأميرة القاسية" لكامل كيلاني لاحتوائها على صراعات الشخصيات الداخلية والخارجية المتعددة والمتنوعة. وتكْمُن أهمية البحث في تبنِّيه مقاربة تحليلية نفسية قلما يهتم بها الدارسون والباحثون إضافة إلى محاولته في إبراز قصة الأطفال لكاتب عربي كبير من كِبار كُتّاب أدب الأطفال الحديث.

الكلمات المفتاحية: الشّخصيّات، منهج التحليل النفسي، قصّة قصيرة "الأميرة القاسية"، كامل كيلاني، العقدة النفسيّة، الخوف، التوتّر.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم .الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ والصّلاةُ والسّلامُ على المبعوثِ رحمة للعالمينَ نبينا محمد صلى الله عليه وسلم. تسعى الباحثة في دراسة الأبعاد النفسية في قصة قصيرة "الأميرة القاسية" لكامل كيلاني. ولكن الذي ذهب أغلبية الدارسين في الأدب، أن النص الأدبي وصاحبه متلاصقان في عملية التحليل النفسي. هم اعتقدوا نتاجه نتاجا أدبيا استجابة من الأفكار اللاشعورية المكبوتة في ذهن الأديب. بمعنى أن الأحداث والشخصيات في النتاج الأدبي تتمثل في الرغبات المكبوتة الدفينة للأديب.

ولا تميل الباحثة في هذا النوع من التحليل النفسي. إذ حلّلنا النتاج الأدبي لأجل كشف، وفهم الأحداث الحقيقية خلال حياة الأديب وحالاته النفسية، رأت أنه تحليل منحرف. التحليل الأدبي لا بد أن يتبنى على نص أدبي، على الشخصيات الموجودة في النص، وليست الشخصيات في عالم الواقع.

إذن، تطبّق الباحثة المنهج النفسي لأجل كشف، وفهم الحالات النفسية لدى الشخصيات الرئيسة: الأمير "كوسا" والأميرة "بهافاتي". وقبل أن نمر في المبحث التطبيقي، سنناقش حول نظرية القصة القصيرة والمنهج النفسي.

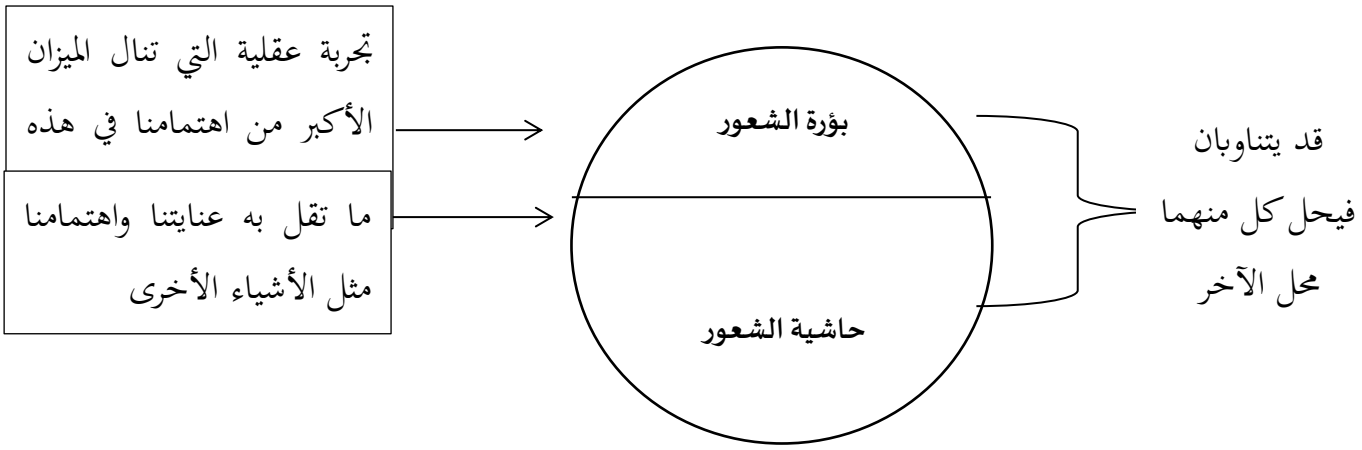
أولا: مفهوم المنهج النفسي في الأدب

١,١ مستويات العقل لدى سيغموند فرويد.(Sigmund Freud)

قبل أن نناقش العلاقة بين الأدب وعلم النفس، لا بد أن نفهم باختصار مستويات العقل الثلاث التي تشكل السمات النفسية لدى الناس، وهي منطقة الشعور، ومنطقة ما وراء الشعور، ومنطقة اللاشعور. وهذا التقسيم حسب نظرية فرويد.

١. منطقة الشعور (the conscious mind): هي موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة. نحن نشعر بأحاديث حياتنا، ونشعر بأحاديث الناس من حولنا، ونشعر بما نرى، ونشعر بما نقرأ، ونشعر بما نسمع، ونشعر بما نأكل، ونشعر بما نلتمس، وغيرها من أفكار وتجارب عقلية التي تحتل منطقة الشعور عندنا. ولكن، في أغلب الوقت، استولى واحد من هذه الأمور المختلفة على اهتمامنا أكثر.

نرى في الرسم البياني الآتي:



على سبيل المثال: البنت التي توفيت أمها قبل دقائق، استولى على نفسها الحزن حتى لا تهمها الشعور الأخرى مثل: التعب من العمل، أو النعاس، من أجل نقصان النوم.

٢. ما وراء الشعور (the subconscious mind): كل تجارب عقلية التي تحتل منطقة الشعور تنحدر إلى منطقة ما وراء الشعور، وتبقى مستكنة إلا أن تسترجها إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية مثل ذكر المنهات. بمعنى، الذكريات والمعلومات المخرونة في غالبها تستكن هنا.

٣. اللاشعور (the unconscious mind): التجارب المدخرة التي انحدرت إلى اللاشعور، وهي كانت مرة مؤلمة. معظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس، أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع. ولم يعد من الممكن استرجاعها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية مثل احلام النوم، أو التنويم المغناطيسي (hypnosis)، أو التحليل النفسي في حالات الغيبوبة

والذهول، أو الاضطرابات العصبية (neurological) disorders، أو الخبل. وفي هذه الحالات الشاذة تخرج الرغبات والأفكار المكبوتة والدفينة في منطقة اللاشعور.

ويرى فرويد بأن الدوافع المكبوتة في مرحلة الطفولة التي تتميز بالنمو والانفعالات والفوران والاضطرابات هي التي تحدد سمات الشخصية. فخبرات الطفولة لها تأثير عظيم في سلوك الإنسان.[١] طبقا له، هذه الدوافع النفسية التي تدفع الإنسان إلى الإنتاج الأدبي استجابة إلى الرغبات الحبيسة والنزعات الباطنية المكبوتة التي تؤثر الحياة الشعورية لا يشعر به الإنسان.[٢]

١,٢ العلاقة بين الأدب وعلم النفس

الأدب وعلم النفس يتواكبان جنبا إلى جنب حيث الكلام في أي ركن من أركان الأدب: الأديب، والعمل الأدبي، والقارئ ينتمي إلى الكلام عن الحالات النفسية والوجدانية لدى المبدع والقارئ. والمنهج النفسي الذي يسمع به الدارسون في الأدب هو تحليل الإنتاج الأدبي بربطه مع شخصية صاحب النص وخلفيته. كيف كانت حياته تدفع مضامين ومواضيع ورسائل الإنتاج الأدبي. يعتبر هذا المنهج أن إنتاج الأديب صورة تعكس حياته وسماته الشخصية.

ولكن، تريد الباحثة ألاّ نخرج من البؤرة الإبداعية حتى ترى أننا نستطيع أيضا أن نحلل الحالات النفسية في الشخصيات الخيالية وربطها بالأحداث في نص أدبي. كما قال الدكتور عدي الحربش في مقابلته مع قناة "مقاطع ثمانية": "اللغة هي من تتحدث في النص وليس المؤلف، والقارئ يولد مع النص".[٣] وهذه المقاربة التي تركزها الباحثة في هذه الدراسة. ويبدو لنا أن هذه المقاربة لها علاقة مع نظرية موت المؤلف لرولان بارت (The Death of the Author Theory) في التحليل الأدبي. فهو يرى أن نوايا المؤلف وحقائق السيرة الذاتية (سياسة المؤلف، والدين، والأحداث في حياته، إلخ) يجب ألا يكون لها وزن خاص في تفسير، وتحليل نصوصه الأدبية.

١,٣ خصائص المنهج النفسي

تعتقد الباحثة أن الربط بين جانبين (النص – الصاحب) ليس شيئاً أساسياً في هذا المنهج. فإذا اعتمد الدارسون هذه العملية (ربط النص بالصاحب)، فهذا التحليل في رأيها لا يكون تحليلا أدبيا محضا، بل يميل إلى تحليل حياة صاحبه بوسيلة إنتاجه الأدبي. الصاحب هنا يكون مركزا أساسيا، ولا تريد هذا لكي لا تفقد الناحية الإبداعية في إجراءات التحليل الأدبي. إذن، لا بد أن يكون النص الأدبي مادة رئيسة في إجراءات التحليل. فمصطلح (النفسية) هنا يشير إلى الحالات أو الظروف النفسية أو الاظطرابات العصبية التي تظهرها الشخصيات في نص أدبي (مثل الروايات، أو القصص القصيرة، أو المسرحيات).

فتأتي خصائص المنهج النفسي وفقا للمقاربة النفسية التى تقصدها الباحثة كما التالي:

١. معرفة شخصية الشخصيات في نص أدبي، وما تتسم به نفسيتها من ألم وحزن.

٢. تفسير الظواهر الفنية والجوانب الجمالية استنادا إلى عوامل نفسية.

٣. تطبيق نتائج علم النفس على الشخصيات الموجودة في نص أدبي.

٤. البحث في أثر البيئة على شخصية الشخصيات عند التحليل.[٤]

ثانيا: تطبيق المنهج النفسي على قصة قصيرة "الأميرة القاسية"

٢,١ نبذة حياة الأديب

كامل كيلاني هو من ألف هذه القصة القصيرة "الأميرة القاسية" وعددا هائلا من القصص القصيرة الأخرى للأطفال. هو يعد رائدا لأدب الطفل العربي، فلقد كتب وترجم أكثر من ألف قصة للأطفال في وقت لم يكن هناك اهتمام، أو حتى إلمام بهذا الفرع من الأدب. ولد كامل بن كيلاني إبراهيم كيلاني يوم ٢٠ أكتوبر عام ١٨٩٧ في حي القلعة بالقاهرة، مصر. فنشأ فيها وتعلم القراءة والكتابة وحفظ القرآن الكريم.

التحق كيلاني بمدرسة "أم عباس" الابتدائية عام ١٩٠٧، ثم بالمدرسة القاهرة الثانوية. ثم، واصل الدراسة في الجامعة المصرية عام ١٩١٧ وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة الإنجليزية. وخلال فترته دراسية، فضلا عن تخصصه في الأدب الإنجليزي، تعلّم اللغة الفرنسية، ومبادئ اللغة الإطالية، وحضر دروسا في النحو والصرف والمنطق بجامعة الأزهر.

اشتغل في تعليم اللغة الإنجليزية والترجمة قبل أن يعمل موظفا في وزارة الأوقاف عام ١٩٢٢. وفي عام ١٩٥٤، تولى منصب سكرتير مجلس الوقف الأعلى.[٥]

علاوة على ذلك، اشتغل كيلاني في مجال الصحافة والأدب، وحصل على منصب رئيس نادي "التمثيل الحديث" عام ١٩١٨، ثم رئيس تحرير مجلة "الرجاء" عام ١٩٢٢، ثم أصبح سكرتير مجمع الأدب العربي في الفترة ما بين ١٩٢٢-١٩٣٢.

في عام ١٩٢٩، وجه اهتمامه إلى فن أدب الأطفال وواظب على تحقيق الأمل حتى ينشأ مكتبة الأطفال. يعد أول من خاطب الأطفال عبر الراديو، وأول من أسس مكتبة الأطفال بوسط القاهرة.[٦]

وقد يعود تاريخ تلك المكتبة إلى عام ١٩٠٨ إذ تأسست ندوة "نادي كيلاني" الأدبية. وكانت المكتبة تحتضن ندوة أسبوعية كل سبت يحضرها كبار المثقفين والأدباء في العالم العربي، وعدد كبير من دارسي اللغة العربي من روسيا وألمانيا وإيطاليا وفرنسا وغيرها. كانت ندوة كيلاني ملاذا للساسة والأدباء، منهم: أحمد شوقي، وطه حسين، وعباس العقاد، وشكيب أرسلان، وخليل مطران، وأستاذ الخط العربي سيد إبراهيم. فقد كان كامل كيلاني اعتقد دائما بأن: "ما فرقته السياسة، يجمعه الأدب".[٧]

٢,٢ ملخَّصُ القصّة القصيرة

كان في الهند، عاش رجل دائم الهم، وكثير الألم حتى لا يسرّه أي شيء، لا طعام، ولا شراب، ولا منام. شعر بالحزن الشديد من أجلأن دَميمِ الخلقة، ومشوَّه الوجه. هو الأمير "كوسا"، وولي عهد مملكة أبيه.

ولكن الناس، قد نسوا قبح شكله، ولم يذكروا إلا جمالَ خلُقِهِ، وحسنَ فعلِهِ، ورجاحةَ عقلِهِ، وتميزه في فنون شتى مثل: الحرب، والموسيقى، والطبخ، والحِرَف.

فلمّا كَبِرَ الأمير، تمنَّى أبوه "أكّاكا" في تزويجه مع الأميرة التي يختارها الأمير. هذا الحال من تقاليد العائلة المالكة ليضمن قوة مملكته واستمرار نسب ملكي.

والأمير لن يفكر في الزواج لأجل اعتقاده بأن ليس في الدنيا فتاةٌ ترضى به. ذات يوم، بعد مناقشات عقيمة مع أبيه، ابتكر تمثالا ذهبيا رائع الجمال. فإذا وجد الملك "أكاكا" فتاةً على مثال هذا التمثال، سيطيع أمر أبيه ويتزوجها. في الحقيقة، هذه حيلته البارعة، مع أنه متأكِّدٌ بأن العالمَ كلَّه ليس فيه فتاةٌ تشبه هذا التمثال.

ولم ييأس الملك "أكاكا" فبعث طائفة من الرواد والرسل ليطوفوا بلاد الدنيا. بعد مرور السنين، بلغوا مملكة "مادا" التي لملكها ثماني بنات. فلما أيقنوا بأن الأميرة "بهافاتي" وهي كبرى أخواتها تشبه التمثال الذهبي، أخبروا ملك "مادا" برغبة الملك "أكاكا" في تزويج الأميرة "بهافاتي" مع الأمير "كوسا". ووافق ملك "مادا" على هذه المصاهرة.

ففرح الملك "أكاكا" لما سمع الخبر، ولكن ولده فزع قلبه، أيقن بأن الأميرة ستنفر من رؤيته. وأقنع الملك "أكاكا" ولده بحل بارع. ثم، أقيمت حفلة الزواج في دار مظلمة، والفتاة العروس تُوجِبُ عليها ألا تنظر وجه عروسها إلا بعد سنة كاملة من عقد الزواج تبعا لتقاليد الأسرة القديمة.

حتى بعد شهرَين، لم تستطع الأميرة صبرا، واضطُرَّت إلى إغراء بعض خدمها بالمال. وأخبر الخادم أن موكب الأمير سيتحرك، وصعدت الأميرةَ إلى الطبق الأعلى من القصر حيث تطل إحدى نوافذه على الطريق. لما اقترب موكب الأمير، رأت زوجها حتى خاب أملها واشتد خوفها واعتزمت الرجوع إلى بلدها بغضا وكرها. رجعت الأميرة إلى بلدها، نسيت وداعة خلق زوجها، وسعة اطلاعه، وبراعته في الموسيقى، ولم تذكر إلا قبح شكله.

وملأت قلب الأمير حزنا وألما لفراق زوجه. ثم، ارتدى ثوبا شعبيا وسافر إلى مملكة "مادا" بقيثارته. وقام بجهود عديدة لإقناع الأميرة لكي ترجع معه بمحضة إرادتها.

الأول، لما وصل إلى قصر الأميرة في منتصف الليل، فعزف على قيثاره الأناشيد العذبة التي كانت تطرب لها. واستيقظت الأميرة، وعرفت أن الأمير "كوسا" هو الذي أنشد، وتخيلت لها دمامة وجهه، فاشتد سخطها عليه.

والثاني، صنع أقداحا في دكان الخزاف حتى عجب الخزاف من براعة "كوسا". ثم، حمل الخزاف صناعة الأمير إلى القصر الملكي، فأعجب بها الملك "مادا". وأعطى الملك الألف من الدنانير لصانعها، وأهدى هذه الأقداح إلى بناته الثمانية. وابتهجن جميعا بها إلا الأميرة "بهافاتي"، فقد أدركت أن القدح من صنع زوجها، فاشمأزّتْ ورجعت القدح إلى الخزاف.

والثالث، اعتزم الأمير الخدمة في قصر أبيها. وامتحنه رئيس الطهاة بحثا عن معاون. واشتدت دهشة كبير الطهاة بمهارته الفائقة حتى قدم للملك الطبق الذي أعده له. فعجب به الملك، وأمر بمنح ذلك الشاب ألف دينار كما أمر أن يهيئ هذا الشاب مائدة الطعام له، ولبناته الثمانية. ولما رأت الأميرة زوجها في ثياب طبّاخ، ثم قالت له في عجرفة وصلف: (لا تحضر لي شيئا من الطعام، فلن آكل شيئا تمسه يدك، وعليك أن توصي غيرك بإحضار طعامي).

وأدرك حينئذ أن الأميرة القاسية لا ترى حسن مخبره، فقرّر ليبئس ويتركها بلا أسف ولا ندم. عندما بدأ بمغادرة القصر، سمع لغطًا، وعلم أن حماه مهموم محزون لأن سبعةً من جيرانه الملوك يعتزمون حربَه. هم الملوك السبعة ابتغوا تزوج "بهافاتي". ثم، نصح حكماء ملك "مادا" ومستشاره لمعاقبة الأميرة "بهافاتي" لأنها تعرضتْ سلامة الدولة للخطر حين هربتْ من زوجها. فانتشر ذلك الخبر في القصر فصدم الناس بنوع العقوبة أي تقطيع جسم الأميرة "بهافاتي" سبع قطع متساوية، وإهداء قطعة منها إلى كل واحد من الملوك السبعة.

وجاء الأمير "كوسا" أمام الملك "مادا" ليقدم يد العون في حال الملوك السبعة. ثم، أسرع "كوسا" على رأس جيش كبير لملاقاة الغزاة، ثم صاح بأعلى صوته: (لا حاجة بنا إلى إهراق الدماء، وقتل الأبرياء، فلينزل إلى الميدان من شاء من رؤسائكم السبعة، فمن أسرني أو قتلني ظفر بالأميرة، ومن أسرتُهُ أو قتلتُهُ فقد لقي جزاءه العادل، وكفى جيشه شر القتال). فارتاح الملوك السبعة لهذا الرأي، وما انتصف النهار حتى أسرهم جميعا الأمير "كوسا"، فانخذلتْ جيوشهم بعد أسر ملوكهم.

وأحضر أسرى الملك "مادا" أمامه وانتظر أمره، ولكن الملك طلب الحل من الأمير "كوسا". فبدا رأيه في تزويج سبع أخوات الأميرة "بهافاتي" لهؤلاء سبعة ملوك. فابتهج لهذا الحل كل من سمعه وأقرّه الملك "مادا". وأقيمت حفلات الأعراس وابتهج الشعب لهذا الفوز المبين.

وأدركت حينئذ فضل الأمير "كوسا" على غيره من الرجال، فجلست الأميرة القاسية وحدها تبكي وتتحسر متألمة من معاملتها السيئة والقاسية إلى هذا الأمير العظيم.

ودعاها الأمير "كوسا" إلى لقائه فشعرت بسرور وابتهاج. وأسرعت إليه تستغفره وارتمت على قدميه تلتمس عفوه حتى طلبت منه لأن تكون خادمة طائعة. فأنهضها الأمير مترفّقا وقال لها متلطفا: (أترضين أن تعودي معي برغم دمامة وجهي، وقبح صورتي؟). فأنعمت النظر فيه، ولم تر أثرا لتلك الدمامة التى كانت تراها في وجهه من قبل. وأصبحت تراه في أجمل منظر وأحسن مظهر.[٨]

٢,٣: تجليات البعد النفسي في قصة قصيرة "الأميرة القاسية"

يهدف هذا المطلب في الكشف والإنارة لبعض المواقف الإنسانية التى تعرضها الشخصيات في هذه القصة القصيرة. تكون هذه عملية الكشف إجابة أو قائمة على هذه الأسئلة النفسية الخمسة كما التالي:

١. ما هي الملامح البارزة للشخصيات؟

٢. كيف حياة الشخصيات تشكل ملامحها؟

٣. لماذا إستجابة الشخصيات لأحداث ما في ذلك الحال؟

٤. ما هو الخوف والتوتر عند الشخصيات؟

٥. ما هو الدافع الباعث في نضج الشخصيات؟[٩]

أ. شخصيات القصة القصيرة

الأمير "كوسا": هو أمير في إحدى ممالك الهند الواسعة، وولي عهد مملكة أبيه. منذ صغاره، لم يكن سعيدا حقيقيا. ليس هناك شيء واحد يستطيع أن يطمأنه ويبهجه. في الظاهر، كأنه أسعد أمير في العالم حتى اعتقدت الرعية كذلك لأنه رجل نابغ وعبقري ومتميز في مجالات وفنون عديدة. ولكن، الأمير يحزن ويتألم دوما شديدا بسبب دمامة خلقه وتشويه وجهه. فقدت الثقة بنفسه من أجل قبيح منظره حتى يقنط في الحب والزواج. اعتقد أن في العالم كله لن يوجد أقبح أمير منه، ولن تكون فتاة واحدة راضية به.

ولم يذكر الأديب "الأم"، ومن المفترض أن الأمير يعيش مع أبيه والخادمين في قلعة كبيرة. الطفل يحتاج إلى كليهما، الأب والأم. الأب غالبا ما يربي الولد من ضمن مهارات الحياة حتى يدرك أن البقاء للأقوى أو للأصلح. أما الأم في الغالب تربيه حول المشاعر في الحياة. تمدحه عندما يعمل حسنا، وتعقبه عندما يعمل سيئا، تصقل كلامه ومظهره، وتقول له دوما أنه جميل وفاطن. حتى أغلبية الأولاد يتعلمون عن كيف نرد ونشعر في حالة معينة من الأمهات. فلذلك، عندما تعقب الأم ولدها دوما شديدا، ولن تنتبه بمظهره، وتقول له كلاما سيئا، بأنه حميق، أو ولد خارج إطار الزواج، هذه الأمور سوف تهلك ثقة الولد بنفسه، حتى يشعر بالفراغ.

هذا "الفراغ"، تستطيع الأم أن تملأه. ولكن، في هذه القصة القصيرة، الأمير "كوسا" ليس لديها الأم، فكبر "الفراغ" يوما بعد يوم. لذلك، نستطيع أن نرى أنه متميز في مهارات شتى من أجل تربية أبيه، ولكنه قلبه يتألم من أجل فقدان أمه.

الكلام السابق مرتبط بنظرية الاحتياجات الإنسانية أو نظرية الدافعية الإنسانية لأبراهام ماسلو (Abraham Maslow). هذه الدوافع أو الحاجات التي تحرك السلوك الإنساني وتشكله:

١. الحاجات الفسيولوجية: التنفس، والطعام، والماء، والنوم، والدفء والمودة
٢. الحاجة للأمن والحماية: السلامة الجسدية، والأمن الوظيفي، وأمن الموارد، والأمن الأسري، والصحة، والامتلاك
٣. الحاجات الاجتماعية: الصداقة، العلاقات الأسرية، الألفة الجنسية، الإخراج، التوازن
٤. الحاجة للتقدير: تقدير الذات، الثقة، الإنجازات، احترام الآخرين، الاحترام من الآخرين
٥. الحاجة لتحقيق الرغبة الذاتية: الابتكار، حل المشاكل، تقبل الحقائق[١٠]

الحاجة الأولى والثانية هما الحاجات الأساسية، والحاجة الثالثة والرابعة والخامسة هي الحاجات النفسية. إذا كانت الحاجة الأساسية لم تكتمل، فكيف تكتمل الحاجة النفسية؟ ودعنا أن نفكر في حالة الأمير "كوسا". هو رجل مبتكر مثلا نراه يبدع تمثالا ذهبيا جميلا، وأقداحا جذابة. وهو يستطيع أيضا أن يحل المشاكل مثلا نرى ذكاءه في مواجهة الملوك السبعة الذين ابتغوا في زواج الأميرة "بهافاتي".

ففي هذه الأحداث، إذا تأملنا، قد وصل الأمير إلى الحاجة لتحقيق الرغبة الذاتية. ولكن، افتقر من بعض الحاجات الأخرى:

الحاجة للتقدير حينما لا يستطيع أن يقدر نفسه ولا ينال على الثقة بنفسه حتى يتألم ويحزن بشدة بسبب قبيحة وجهه، وقام بحفلة الزواج في الظلمة، ومنع زوجه من نظره لمدة سنة كاملة.

والحاجات الاجتماعية مثل اليأس من الألفة الجنسية وبناء الأسرة حتى يبدع تمثالا ذهبيا للتجنب من الزواج.

وحتى الحاجات الفسيولوجية حتى لا يستطيع الشراب والطعام والنوم أن يملأ فراغ قلبه ويعالج ألمه. بمعنى، ليس من الواجب أن يشبع شخص واحد الحاجات بالمرحلة الدنيا أولا قبل الوصول إلى الحاجات بالمرحلة العليا. نستطيع أن نفهم من ظرية ماسلو أن عدم إشباع أو القصر في هذه الحاجات الإنسانية يستطيع أن يؤثر في سلوك الإنسان وحالاته النفسية.

في هذه القصة القصيرة، عدم إشباع حاجة للتقدير الذاتي يبني الخوف لديه أي الإهانة والكراهة من الآخرين خاصة زوجه. وعدم إشباع الحاجة الاجتماعية يبني الخوف الثاني وفي رأيي الأكبر لديه أي العيش بوحده.

فحدث الفراق يجعله محزنا ومشتاقا. الاشتياق هذا حافز له في إشباع حاجة للتقدير الذاتي ويواجه خوفه. هو جمع الثقة بنفسه حتى يستطيع أن يطارد الأميرة وذهب إلى مملكة "مادا" وقنعها لكي ترجع معه.

والخوف الأكبر الذي أصابه الأمير "كوسا" هو العيش بدون أي واحد في حياته، دون زوج، ودون الأولاد. الحب لدى زوجه هو حافز في نضج الأمير، ويجعله يطمح أن يسعى الحاجة إلى بناء الأسرة. ولم ييأس بسهولة من إقناع الأميرة حتى بعد أن يواجه إهانة مستمرة منها. هذا دليل أنه يريد أن يشبع حاجاته الاجتماعية.

الأميرة "بهافاتي": هي الأخت الكبرى من الأخوات الثمانية، والأميرة لمملكة "مادا". تعد أجمل بنات عصرها حتى تشبه التمثال الذهبي أبدعه الأمير "كوسا". تزوجت مع الأمير "كوسا" وسرت بزوجها وإن لم تر وجهه من أجل وداعة خلقه، وسعة اطلاعه، وبراعته في الموسيقى. تبهج عندما يقضي ساعاته الطويلة، موقعا على قيثارته أبدع الألحان، أو قاصا عليها أمتع القصص. نرى من العبارة: (ما أظن أن في الدنيا كلها أجمل من هذا الأمير، ولا أطيب منه قلبا، ولا أرجح منه عقلا).

ولكن، لم تستطع صبرا بعد شهرين، ورشت خادمها لكي تنظر وجه الأمير. فلما ترى وجهه، خاب الأمل، واشتد الخوف. وبقى في ذاكرتها قبح مظهره، وزال حسن دخيلته. ورجعت إلى مملكة "مادا" كرها وبغضا.

قد ذكرنا سابقا عن مراحل العقل: منطقة الشعور، وما وراء الشعور، واللاشعور. وفي عملية الإدراك الحسي (Perception) لدى الآخرين، تستند إلى الاستدلالات اللاشعورية القائمة على عوامل خارجية مثل لغة الجسد، والصوت، والملابس، والمظهر، والفئة الاجتماعية.[١١]

وفي حالة الأميرة، استولى عليها المظهر حتى فقد منها العاملان الآخران: الفئة الاجتماعية والصوت. في البداية، يكون إدراكها الحسي قائما على صوت الأمير، وفئته الاجتماعية. تخيلت أنه أجمل رجل من أجل نسبه ملكي وصوته اللطيف والناعم، فلذلك، أحبت إليه. فالأمور مثل أخلاقه الحميدة، وتميزه في فنون عديدة فقط زادت على خيالها وضلالتها على أنه أفضل وأجمل رجل في الدنيا كلها. خلال مدة شهرين، قد شكلت إدراكها الحسي لدى زوجها وتيقنت بأنه جميل المنظر. الكره والبغض لدى الأميرة بعد أن تنظر وجهه الحقيقي، لأنها تشعر بالخداع. قد خطأت في الحواسّ مردّه إلى مظهر كاذب أو وهميّ.

وقد عرضت الأميرة "بهافاتي" عجرفتها خلال أحداث عديدة. عندما أعطى الأمير القدح فقالت للخزاف في سخرية لاذعة: (ارجع هذا القدح السميج، واقذف به في وجه صانعه السخيف، وأبلغه أنني لن أقبل شيئا من صنع يده).

وعندما عمل الأمير "كوسا" طباخا في قصرها، فرأت زوجها يحمل صحاف المائدة، ولكنها أنكرت معرفته. ثم، قالت له: (لا تحضر لي شيئا من الطعام، فلن آكل شيئا تمسه يدك، وعليك أن توصي غيرك بإحضار طعامي).

عنوان القصة القصيرة هو "الأميرة القاسية" في الحقيقة يدل على إحدى ملامح المرأة المتعجرفة. تكبرت وشعرت بأنها متميزة وتستحق الأفضل، واحتقرت الآخرين (في هذه الأحداث، زوجها)، وجفت وقست أخلاقها مع الأمير "كوسا". هذه حالة نفسية نجدها مثلا عند النساء الجميلات، لديهن الكبرياء الزائدة مدمرة للنفس، واحترام الذات المفرط. وما الذي يسبب هذه "الأميرة القاسية" أو "الأميرة المتعجرفة" لأن تتغير في النهاية؟

انتصار الأمير "كوسا" على الملوك السبعة في الوقت نفسه ينجوها من العقوبة الظالمة أي تقطيع أعضاء جسمها إلى سبعة قطعة متساوية وإهدائها إلى هؤلاء سبعة ملوك. هذا الحدث (نجاها الأمير) قد هزت ودمرت عجرفتها حتى أدركت أنها قاسية شديدة لدى الرجل الذي كان يتعامل معها بمعاملة حسنة ويعرض لها الحب الصادق والحقيقي.

فلذلك، أسرعت إليه تستغفره، وتبدل احتقارها إجلالا، وكبرياؤها تواضعا. وفي الأخير، رأتْ الأميرة "بهافاتي" زوجها في منظر ساحر وجميل.

الخلاصة

ففي نهاية عملية التحليل الأدبي، يتساءل الدارسون المنافع والفوائد التي يمكن أن يستمدوا منها. ولو كانت الباحثة لم تربط التحليلات النفسية في هذه الدراسة مع نفسية الكاتب، ولكن هذا لا يعني أنها خالية من العبر. تسفر الدراسة عن المواقف النفسية والاضطرابات الداخلية لدى الشخصيتين الرئيسيتين في هذه القصة القصيرة – وهذا في الأخير تساعد الدارسين في فهم سلوكات الناس في عالم الواقع. مثلا، ما هي العوامل الذاتية والخارجية في تكوين مبادئ الحياة لشخص معين، وتصرفاته خلال معرفة تطبيق نظرية التحليل النفسي. ففي هذه القصة، معرفة تصرفات امرأة عجرفية وقاسية، ورجل بوجه "قبيح" في عيون عادية تكون نموذجا في معرفة وفهم تصرفات مشبهة بهما في عالم الواقع. عندما يقام التحليل النفسي على نص أدبي داخل نطاق نص مراد والشخصيات فيه، هذا يفتح مجالا إلى المناقشات والاحتمالات التي لا يمكن الكشف عنها بتحليل نفسي حول حياة الكاتب. لا يكون بعيد المنال إذ تعد هذه مقاربة تحليلية نفسية أوسع نطاق مما اعتاد به الباحثون (تعلق النص بالكاتب). إذا قام الباحث بالمقاربة الثانية، من المحتمل أن يجد المواقف النفسية في البطل الوحيد ويناقش عنها ويربطها بنفسية الكاتب. لأن البطل يعكس الكاتب، وتصرفاته تبدى معقدات الكاتب النفسية ورغباته الدفينة. ولكن، إذا قام الباحث بالمقاربة كما في هذه الدراسة، يستطيع أن يتناول المواقف النفسية لأكثر من شخصية واحدة.

هوامش البحث:

١- الماضي، د. شكري عزيز، **في نظرية الأدب**، ط١، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص١٥٦

٢- المرجع نفسه، ص١٣٩-١٤٢

٣- ينظر: الحربش، الدكتور عدي، **نظرية موت المؤلف**: https://www.youtube.com/watch?v=M0nq1Pn7D6g

٤- ينظر: نور، زينب محمد، **المنهج النفسي في النقد الأدبي**، (العراق: جامعة القادسية، ٢٠١٨)، ص١٠

٥- ينظر: **كامل كيلاني**، **الجزيرة**، ديسمبر ٢٠١٤: https://www.aljazeera.net/

٦-ينظر: **كامل كيلاني**، الهيئة العامة للاستعلامات، ديسمبر ٢٠١٣: https://sis.gov.eg/

٧- ينظر: داليا عاصم، مكتبة كامل الكيلاني بالقاهرة: أول مؤسسة عربية لتثقيف الطفل، **العين الإخبارية**، أغسطس ٢٠١٨: https://al-ain.com/

٨- كيلاني، كامل، **الأميرة القاسية**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ص٧-٢٢

٩Nance, **What is Psychological Criticism?**, 2015: https://www.youtube.com/watch?v=c4NXNfBEwZg

١٠Abraham Maslow, **Motivation and Personality**, (New Delhi: Prabhat Books, 2015), p.35-51

١١Leonard Mlodinow, **How We Are Judged by Our Appearance**, 2012: https://www.psychologytoday.com/us/blog/subliminal/201206/how-we-are-judged-our-appearance

قائمة المصادروالمراجع

إبراهيم أبو طالب، **تطورالخطاب القصصي: من التقليد إلى التجريب**، (عمان: دار غيداء، ٢٠١٧ ، ط١).

خيري دومة، **القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد**، (عمان: مجلة فيلادلفيا الثقافية، ٢٠١٠، العدد ٦).

زينب محمد نور، **المنهج النفسي في النقد الأدبي**، (العراق: جامعة القادسية، ٢٠١٨).

شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٦، ط١).

كامل كيلاني، **الأميرة القاسية**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢).

نعيمة إنسان، **اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر: الاتجاه الواقعي**، (أم البواقي: جامعة العربي بن مهيدي، ٢٠١٥).

مواقع شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت)

الدكتور عدي الحربش، **نظرية موت المؤلف**، سبتمبر ٢٠٢٠، موقع إلكتروني:

https://www.youtube.com/watch?v=M0nq1Pn7D6g

داليا عاصم، **مكتبة كامل الكيلاني بالقاهرة: أول مؤسسة عربية لتثقيف الطفل**، العين الإخبارية، أغسطس ٢٠١٨، موقع إلكتروني: https://al-ain.com/

كامل كيلاني، الجزيرة، ديسمبر ٢٠١٤، موقع إلكتروني: https://www.aljazeera.net/

كامل كيلاني، الهيئة العامة للاستعلامات، ديسمبر ٢٠١٣، موقع إلكتروني: https://sis.gov.eg/

المراجع الأجنبية

Abraham Maslow, **Motivation and Personality**, (New Delhi: Prabhat Books, 2015)

Leonard Mlodinow, **How We Are Judged by Our Appearance**, 2012: https://www.psychologytoday.com/us/blog/subliminal/201206/how-we-are-judged-our-appearance

Nance, **What is Psychological Criticism?**, 2015: https://www.youtube.com/watch?v=c4NXNfBEwZg

الصورة الجزئية في معلقة عمرو بن كلثوم

DR. MIJICHAO
أستاذ مساعد في كلية اللغة العربية
جامعة السلطان عبد الحليم معظم شاه الإسلامية العالمية

ملخص البحث

المعلقات السبع هي عيون الأشعار العربية وكنز التراث العربي، طالما جذبت اهتمام العلماء بالبحث والتسمية والرواية والجمع والشرح والترجمة، كما أن لها مكانة بارزة في الأدب العالمي. وعمرو بن كلثوم بن مالك بن عتّاب (٥٢٦م – ٦٠٠م) أحد أصحاب المعلقات السبع وهو من تغلب، شاعر جاهلي له قصائد قليلة تدور حول الفخر والهجاء والمدح، وأشهر قصائده معلقته النونية من البحر الوافر، تكاد تبلغ معلقته مائة بيت. ويمكن تقسيم معلقته إلى قسمين، القسم الأول: في الفخر وقد أنشده في قصر عمرو بن هند يوم الاحتكام، والقسم الثاني: في الثورة، وذلك بعد قتله عمرو بن هند الملك. في الأغلب تشتمل الصورة الجزئية على التشبيه والاستعارة والكناية بشكل عام، فالصورة الجزئية تلك التي تنطوي غالباً على مشهد واحد ومناخ واحد، ولا تقاس هذه الصورة بقلة كلماتها فقد تمتد لأكثر من سطر شعري، وقد تكون من ثلاث كلمات. وقد استخدم الشاعر في معلقته الصورة الجزئية لتوضيح فكرته وتقريبها، فاختار الباحث بعض أبيات من معلقته لدراسة الصورة الجزئية فيها وذلك على المنهج الوصفي التحليلي، إضافة إلى شرح ألفاظها، وبيان صورها الفنية من حيث التشبيه والاستعارة والكناية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية، معلقة عمرو بن كلثوم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ﴿خلق الإنسان علمه البيان﴾،١ أنطق الله لسانه، فقضى به حوائجه، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لاشريك له، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله ﷺ تسليماً كثيراً.

يعد الشعر من أهم مصادر الثقافة، وله دور كبير في حياة الأمم والشعوب، وله قيمة مهمة في التعبير عن هموم الناس وقضاياهم، لذلك تبقى الأشعار الجميلة على مر السنين مثل الذهب، يحفظها جيل بعد جيل، والمعلقات هي أشهر ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، وأطولها نفساً، وأبعدها أثراً، فقد كان الشعر أعظم مفاخر العرب قديماً، ومآثر قبائلها، ومصدر عزهم وسؤددهم.

إن الصورة الجزئية هي قسم من الصورة الفنية، فهي تشتمل على التشبيه والاستعارة والكناية التي وردت كثيراً في الشعر الجاهلي، ولأن الشعراء في عصر الجاهلية عاشوا في بيئة محدودة كانت الصورة الفنية القديمة لديهم تعتمد على التشبيه الحسي.

وفي شعر عمرو بن كلثوم في الغزل والخمريات والفخر نجد أن الصور البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية) صوراً واضحة سهلة ومباشرة، أما عن صوره الخيالية فكان من قبيل استمتاع الشاعر بفخره، إذاً فالصورة الجزئية في ذلك تتمثل في الجمال والتأمل والمبالغة.

المبحث الأول: عمرو بن كلثوم حياته ومعلقته

حياته:

عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتّاب (٥٢٦م – ٦٠٠م)، من بني تغلب، شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى، "ولد في شمال جزيرة العرب في بلاد ربيعة، وتجوّل فيها وفي الشام والعراق ونجد، وكان من أعز الناس نفساً، وهو من الشجعان، ساد قومه (تغلب) وهو فتى، وعمّر طويلاً، وهو الّذي قتل الملك عمرو بن هند".٢

"كان والده من سادات تغلب، وكانت قبيلته مهيبة الجانب، حتى قال قائلهم: لو أبطأ الإسلام لأكلت بنو تغلب الناس، وأمه ليلي بنت المهلهل أخي كليب الذي ضرب به المثل، فقيل: أعز من كليب وائل. شب شاعرنا فخوراً، معجباً بذاته، معتزاً بأمجاد قومه، فسادهم وهو طفل صغير وفتك بعمرو بن هند، ملك الحيرة".٣

"أراد عمرو بن هند أن يذل عمرو بن كلثوم فطلب منه أن يزوره هو وأمه، ففعل. فأوعز الملك إلى أمه أن تنحي الخدم وتستخدم ليلى أم عمرو إذا دعا بالطرف، فلما دعا الملك بمائدة ثم دعا بالطرف، قالت هند: "ناوليني، يا ليلى ذلك الطبق فقالت ليلى: لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها". فأعادت عليها، فصاحت ليلى: "واذلاه، يا لتغلب!" فسمعها ولدها عمرو فثار الدم في وجهه، ووثب إلى سيف للملك، فضرب به رأس عمرو بن هند ثم نادى في بني تغلب واتجهوا نحو الجزيرة، وعلى إثر مقتل ملك الحيرة دب العداء الشديد بين تغلب والمناذرة وحلفائهم من القبائل واضطربت أحوال تغلب فتقلب بنوها من مكان إلى آخر، وقد أسر عمر بن كلثوم ثم أطلق، وتوفي سنة ٦٠٠م."٤

معلقته:

لعمرو بن كلثوم شعر قليل يدور حول الفخر والهجاء والمدح، وأشهره المعلقة، وهي نونية على البحر الوافر، تكاد تبلغ مائة بيت.

الباعث على نظمها: "نظمت المعلقة على دفعتين، كان الباعث على نظم القسم الأول منها احتكام بكر وتغلب إلى عمرو بن هند، وكان الباعث على نظم القسم الثاني قتل الشاعر لعمرو ابن هند.

أقسامها:

١. القسم الأول: الفخر (١-٤٨) وهو القسم الذي أنشده في قصر عمرو بن هند يوم الاحتكام، وفيها المقدمة: ذكر الخمر والحبيبة، ومخاطبة الحبيبة ووصفها (١-١٩). والدفاع عن قومه بالفخر، والتهديد (٢٠-٤٨).
٢. القسم الثاني: الثورة على عمرو بن هند (٤٩-١٠٠)، وهو القسم الذي قاله الشاعر بعد قتله الملك.

شهرتها: كانت لمعلقته شهرة واسعة في الأدب القديم، وكان بنو تغلب صغارا وكبارا يحفظونها ويتغنون بها، لما حوته من الحماسة القبلية والمجد القومي".٥

مطلع معلقته:

قال الشاعر عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا٦

تعريف الصورة الجزئية

أولاً: مفهوم الصورة الفنية

لقد اهتم النقاد المحدثون بالصورة الفنية كثيرا، ولعل أول دراسة في مفهوم الصورة الفنية هي دراسة مصطفى ناصف حيث عرف الصورة بقوله: "إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء".٧ ويقول محمد غنيمي هلال: "ونرى أن ندرس الصور الأدبية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري".٨

ويرى علي صبح أن الصورة الفنية هي: "التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محسوس ومؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"،٩ كما يرى أن الصورة الفنية "ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسوسات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق الجوهري بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسوسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الخيال من التصوير الأدبي".١٠

ثانيا: مفهوم الصورة الفنية الجزئية

في الأغلب تشتمل الصورة الجزئية على التشبيه والاستعارة والكناية بشكل عام، فالصورة الجزئية تلك التي تنطوي غالباً على مشهد واحد ومناخ واحد، ولا تقاس هذه الصورة بقلة كلماتها، فقد تمتد لأكثر من سطر شعري، وقد تكون من ثلاث كلمات.

وعصر الجاهلية عصر بداوة، كان الناس فيه يعيشون في بيئة محدودة الثقافة، لذا فكانوا يصفون ما يرونه وما يسمعوه وما أدركوه فقط، لذلك كانت التشبيهات في المعلقات ساذجة الوضوح ومجردة من المعاني، وقد اختار الباحث من معلقة عمرو بن كلثوم نماذج لصور فنية جزئية من حيث أساليب التشبيهات والاستعارات والكنايات بالتفصيل.

المبحث الثالث: الصورة الجزئية في معلقة عمرو بن كلثوم

التشبيه وبناء الصورة في معلقة عمرو بن كلثوم:

أما التشبيهات في معلقة عمرو بن كلثوم فكثيرة ومتنوعة، بدأ الشاعر معلقته بنداء الحبيبة ووصف الخمر مخالفاً بذلك الشعراء الآخرين، قال في مقدمة القصيدة:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا١١

بدأ الشاعر قصيدته بنداء حبيبته وهي نائمة، وطلب منها أن تشاركه شرب الخمر صباحاً حتى لايراق الخمر الممتاز، ثم شبه شدة احمرار الخمر بالماء الممزوج بالزعفران، كما دلّت شدّة احمرار الخمر على الكرم والفتوة والمتعة، فالخمر الجديد قوي ولتخفيفه يخلطونه بالماء.

ومناداة الساقي صباحاً فيه دلالة على حبه لشرب الخمر.

كما يتضح من لون الخمر جودته، فالخمر الجيد يكون باللون الأحمر الممزوج بالأصفر كلون الزعفران، أما الخمر الأخضر فأقل جودة.

وفي خطاب الشاعر للساقي بعدم إراقة الخمر إشارة إلى الكرم والسخاء.

فالشاعر لم يفخر في المعلقة إلا بالقوة والشجاعة، كما شبه ثيابهم بأرجوان في البيت:

كَأَنَّ سُيُوْفَنَا منَّا ومنْهُم مَخَارِيْقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِيْنَا

كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِيْنَا١٢

شبه الشاعر ثيابه وثياب أقرانه بأرجوان خضبت أو طليت بالدماء دلالة منه على شجاعتهم في الحرب، وفي البيت تصوير بصري عال حيث وصف ثياب قبيلتة بأنها خضبت بالدماء، وبعضها طليت بالدماء، ولفظ (طلي) له معنى الغطاء والتغشية، (منا ومنهم) إشارة إلى خوضهم في معركة دامية.

بعد ذلك اختار الشاعر المشبه به (أرجوان) وهي زهرة شديدة الاحمرار جميلة الشكل، ليدل على شراسة المعارك التي يخوضها، وفي الآن ذاته يبرز نظرته المتفائلة وحبه لخوض المعارك واستمتاعه بها.

قال عمرو بن كلثوم في وصف خشوم جبال طويق:

فَأَعْرَضَتِ الْيَمامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصْلَتِينَا١٣

معناه "فظهرت لنا قرى اليمامة وارتضعت في أعيننا كأسياف بأيدي رجال سالين سيوفهم".١٤ فقد شبه الشاعر عمرو بن كلثوم حين أقبل على اليمامة، ورأى رؤوس جبالها (خشومها) كأنها سيوف سلّت من أغمادها بأداة التشبيه "كأن"، ووجه الشبه هو قوة الظهور وتدبب الرأس، والخشم هو الجزء البارز المتقدم من هذه السلسلة الجبلية. إذن لماذا اختار الشاعر هذا التشبيه؟ لأن السيف هو أشد حدة وقوة في زمنه، وخشم الجبل في القديم عندما شاهده الشاعر كان أكثر طولاً وارتفاعاً وأشد حدة في رأسه. "وتمتاز (جبال طويق) بكبر مساحتها ووعورة مسالكها لدرجة أنَّه لا يستطيع أحد من الناس اللحاق بمن دخلها. وكان يطلق على (جبل اليمامة) – طويق – لامتداده من الشمال إلى الجنوب."١٥

على كل حال نستطيع أن نتخيل شكل جبال اليمامة في عصر الجاهلية، فحبيبة الشاعر كانت تسكن في اليمامة، وشوقه الشديد إليها جعله يسرع في المشي حتى ظهرت له خشوم جبال اليمامة مثل السيف التي سل من غمده بسرعة وقوة، تعبيرا عن شوقه وتعجله لمقابلة حبيبته.

الاستعارة وبناء الصورة في معلقة عمرو بن كلثوم:

أما الأساليب البيانية في معلقة عمرو بن كلثوم فأكثرها الاستعارة وأقلها التشبيهات والكنايات، ومعظم موضوعاته عن وصف الحروب وتنافس القبائل، كما قال:

بأَنَّا نُوردُ الرَّايَاتِ بِيضاً وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينا١٦

يهدد عمرو بن كلثوم بقوة قبيلته التي إذا ما هبت إلى معركة فإنها تذهب بأعلام ورايات بيضاء فترجع حمراء من دم الأعداء، واستخدم الشاعر الاستعارة المكنية لإبراز قوة قبيلته وشجاعتهم، وجعل صورة ذهابهم إلى أرض المعركة صورة ذهاب الجمل العطشان إلى مورد المياه، وقد وظف الشاعر أسلوب الطباق في استعارته، الطباق بين (تورد) و(نصدرهن)، والطباق بين (بيض) و(حمر)، وهذا البيت قيل إنه أفضل طباق في كلام العرب، فقد طابق الشاعر بين شيئين: الاحتكار واللون، وأتى بلونين (الأبيض) و(الأحمر)، وقد استطاع الشاعر أن يدلّ على الحركة بأسلوب الطباق في تغير ألوان الرايات والأعلام (الأبيض والأحمر) والطباق في (تورد ونصدر) فالجمع بين الطباقين يدلّ على أن حركة تغير ألوان الرايات والأعلام من الأبيض إلى الأحمر بلون الدم كصورة ذهاب الجمل إلى مورد المياه ورجوعه.

ثم أراد الشاعر بعد ذلك أن يعبر عن شعوره، فشبه ذهابه إلى المعركة ورجوعه منها كذهاب الجمل إلى المورد ورجوعه منه، ومن المعروف أن أرض العرب في الجاهلية قليلة الماء والموارد، فإذا ما أراد الرجل أن يسقي الجمل العطشان أو الناقة فلا بد أن يأخذه إلى المورد، فتعطش الجمل إلى الماء أورده الموارد، وتعطش الشاعر إلى الدم أورده المعارك، وهي صورة قريبة إلى الذهن تجذب العقل مباشرة، أما صورة تغير الألون فهي تدل على شجاعتهم وشدتهم.

وقال الشاعر يصف شجاعته:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُوْنُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا

يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ وَلَهْوَتُها قُضاعَةَ أَجْمَعينا١٧

هذان البيتان في وصف الحرب وشدتها، فيقول إن قومه أشداء في الحرب فمتى ما قاتلوا سحقوا أعدائهم كما تسحق الرحى القمح طحينا، وقد استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية بتصريح ما استعير له من (طحين)، ثم وصف الشاعر تمركزهم في المعركة واطباقهم على العدو من الجانب الشرقي لنجد، واستخدم في ذلك الاستعارة التصريحية التي شبهت ميدان المعركة بخرقة أو جلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الدقيق، صرح بالمشبه به (ثفال) وحذف المشبه (ميدان المعركة).

الكناية وبناء الصورة في معلقة عمرو بن كلثوم:

الكنايات في معلقة عمرو بن كلثوم ذات لغة جميلة وفن مقنع، أكثرها في الفخر، كما قال:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسّيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَا١٨

(نطاعن ما تراخى الناس عنا) كناية عن الإقدام وبسالة القتال وشجاعة الفرسان، والبيت كله كناية عن خبرة تغلب في القتال والسلاح، فإذا ما بعُد العدو استخدموا الرماح في الطعن، وإذا ما قربوا ضربوهم بالسيوف، فاللفظ (نطاعن) على وزن مفاعلة دلالة على المشاركة والمبالغة، ولفظ (المطاعنة) تجمع بين الطعن والضرب وليس ذلك سهلا في الحرب، و(غُشينا) الفعل المبني للمجهول إشارة إلى أن تغلب لا تعتدي على الناس، ولا تتسبب في الحروب.

ثم تابع الشاعر وصف الرماح والسيوف باللونين (الأسمر) و(الأبيض):

بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيْضٍ يَخْتَلِيْنَا١٩

معناه نطاعن بالرماح الثابتة والسمراء، ونضارب بالسيوف البيض التي تقطع ما ضرب بها، قول الشاعر "بسمر" كناية عن الموصوف أي الرماح من لونها الأسمر وصفتها تدل على الثبوت ونضجها في منابتها، و"ببيض" كناية عن السيوف من لونها الأبيض وصفوتها وحدتها، وكنى عن السيوف بالبيض لشرف منزلتها لدى القبيلة، كذلك اللفظ (ذوابل) دلالة على أقوى الرماح لأنه حديث الصنع، ففيه بقية من رطوبة الأشجار ويبس الصناعة ولين الخشب، هذا ما يجعل الرماح أقوى وأثبت وأحكم في الطعن، وفي البيت طباق بين (سمر) و(بيض).

ثم وصف قوة الأعداء بكناية صلابة الرماح:

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِيْنَا٢٠

قال عمرو بن كلثوم إن قناتنا أبت أن تلين لأعدائنا قبلك، (فإن قناتنا أعيت على الأعداء) كناية عن الصلابة والقوة والعزة وعدم الخضوع، فالشاعر يؤكد لعمرو بن هند أن رماح تغلب تتميز بالقوة والصلابة، ولذلك لم يتغلب عليها أي عدو. ومن المعروف أن القناة أي الرماح هي من الأسلحة التي استخدمها العرب في الحرب قديما، فصلابتها وشدتها دلالة على قوة العشيرة وعزة القوم، فوصف الشاعر بأن رماحهم لا تلين ولا تضعف. كما هدد الشاعر عمرو بن هند بلفظ (قبلك) أي أن مصيرك سيكون مثل مصير من قبلك من الناس.

الخاتمة

بعد دراستنا لمعلقة عمرو بن كلثوم وقراءة الأبيات وتحليلها وتذوقها، نجد أن شعره قليل جدا، إلاّ أنه من أصحاب المعلقات، ومعلقته ذاتية ملتزمة، ارتجلها في حضرة عمرو بن هند، ألفاظها سهلة الفهم وسهل التركيب، ومعانيها تظهر فكرة الفخر حتى في شعر الخمريات والغزل، ولعل من أبرز النقاط التي أود أن أبرزها هي:

١. تتكون معلقة عمرو بن كلثوم من مرحلتين، ولكل مرحلة مجموعة من الصور الجزئية من التشبيهات والاستعارات والكنايات.
٢. تظهر الدراسة بأن شخصية عمرو بن كلثوم شخصية ممتيزة عن شخصيات الشعراء الآخرين، لأنه شاعر صادق الإحساس يحب العدل ويكره الظلم ويقدر الفخر.
٣. دور الصورة الجزئية في فهم الشعر هو تجسيد المعنى وتحريكها لتكون الصورة واضحة في ذهن المتلقي.
٤. الصورة الجزئية عند عمرو بن كلثوم ليست التصوير المجرد فقط، بل أراد أن يظهر ما في نفسه من الفخر الحماسي والسنة الإنسانية والحكم العميقة، فأدى غرضه بأساليب فنية.

هوامش البحث:

---

١ - سورة الرحمن الآية ٣ – ٤.

٢ - خير الدين الزركلي الدمشقي **الأعلام**، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، ج٥، ص٨٤.- أيار / مايو ٢٠٠٢ م.

٣- الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، أو أبو عبد الله الزوزني، **شرح المعلقات السبع**،دار الجيل، بيروت – لبنان. ص١٦٩.

٤ - عبد.أ. علي مهنا وعلي نعيم خريس، **مشاهير الشعراء والأدباء**، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م، ص١٧٢ – ص١٧٣.

٥- حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، المكتبة البولسية، الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م،ص١٢٠ – ص١٢١.

٦ - إميل بديع يعقوب، **ديوان عمرو بن كلثوم**، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٦٤.

٧ - مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م. ص٨

٨ - محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧. ص٣٨٧،

٩ - علي علي صبح، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية، ص١٤٩.

١٠- علي علي صبح، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، ص١٥٤.

١١ - ديوان عمرو بن كلثوم، ص٦٣.

هبي: قومي. الصحن: القدح العظيم، الجمع الصحون. أصبحنا: اسقنا الصبوح، وهو شراب الصباح. تبقي: تدخري وتذللي، الأندرينا: قرى بالشام، اشتهرت بكرومها الكثيرة وخمورها المميزة.

المشعشعة: الخمر التي أرق مزجها، الحص: الزعفران، سخيا: حارا.

١٢ - ديوان عمرو بن كلثوم ص٧٦.

الأرجوان: شجر من الفصيلة القرنية له زهر شديد الحمرة حسن المنظر وليست له رائحة. المعجم الوسيط.

١٣- ديوان عمرو بن كلثوم، ص٧٠. اليمامة: اسم قديم لمدينة الرياض، حيث لم تعرف الرياض بهذا الاسم إلا قبل ثلاثمائة عام تقريباً، وقد استخدم الشاعر لفظة (أعرضت) للدلالة على جبل اليمامة الذي كان يطلق عليه أحياناً بـ(العارض)، وكانت نجد، واليمامة، ووادي حنيفة، ورماح وما يحيط بها قد أنجبت كبار الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام، واشتهرت اليمامة بجبل طويق وهو أحد أهم المعالم الجغرافية في منطقة نجد، وهو عبارة عن هضبة ضيقة من الصخر الجيري، ويمتد جبل طويق من منطقة الزلفي شمالاً، إلى الربع الخالي جنوبًا ويأخذ في الانحدار التدريجي نحو الشرق ليلامس السهول الشرقية، وطويق تصغير لكلمة طوق وسميت به لأنه يطوق بمنطقة واسعة، وتنحدر على جانبه الشرقي عدة أودية أشهرها وادي حنيفة، وقد تركّزت معظم حضارات منطقة نجد تاريخياً حول جبل طويق وعلى جوانب الأودية في العصر الجاهلي. ويسمى الجبل تاريخياً بـ: جبل

العارض أو عارض اليمامة، وظل هذا الاسم القديم معروفاً حتى العصور الحديثة، ويشكل جبل طويق حاجزاً بين قرى سدير من الشرق وقرى الوشم من الغرب.

واليمامة في الأصل: اسم امرأة من بنات ثمود بن عاد سميت البلد بها، وكانت البلدة يقال لها (جو)، و(اشمخرت) طالت أى بدت مستطيلة، ومنها شمروخ للجبال إذا كانت عالية، والجمع شماريخ، أي: أبدت عرضها ولاحت جبالها للناظر إليها عارضة. انظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، الأنصار الرويفعي الأفريقي، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، ط١ بيروت ١٩٨٨، حرف العين.

١٤ - شرح المعلقات السبع، ص١٧١.

١٥- عبد الله بن محمد بن خميس، معجم اليمامة، الطبعة الأولى ١٩٧٨م، ج١، ص٣٢.

١٦ - ديوان عمرو بن كلثوم، ص٧١.

١٧ - ديوان عمرو بن كلثوم، ص٧٢.

الثفال: خرقة أو جلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الدقيق، واللهوة هي القبضة من الحب تلقي في فم الرحي.

١٨ - ديوان عمرو بن كلثوم، ص٧٤.

١٩ - ديوان عمرو بن كلثوم، ص٧٤.

سمر: لون بين الأبيض والأسود، فهو من أجود الرماح، ذاوابل: جمع ذابلة، أي ذهب ماؤه لما تم تصنيعه، ليس تامة الجفاف.

٢٠- ديوان عمرو بن كلثوم، ص٧٩. قناة: الرمح الأجوف، أعيت: استعصت عليهم، تلين: تخضع.

المصادروالمراجع

١. إميل بديع يعقوب، **ديوان عمروبن كلثوم**، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى ١٩٩١م.
٢. الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، أو أبو عبد الله الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، دار الجيل، بيروت – لبنان.
٣. حنا الفاخوري **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، للمكتبة البولسية، الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م.
٤. خير الدين الزركلي الدمشقي **الأعلام**، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر - أيار / مايو ٢٠٠٢ م.
٥. عبد.أ. علي مهنا وعلي نعيم خريس، **مشاهيرالشعراء والأدباء**، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
٦. عبد الله بن محمد بن خميس، **معجم اليمامة**، الطبعة الأولى ١٩٧٨م.
٧. علي علي صبح، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية.
٨. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصار الرويفعي الأفريقي، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٨.
٩. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة١٩٩٧.
١٠. مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

القضايا الموضوعية في رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي: دراسة تحليلية

مرزا فرزانا بنت محمد فوزي[٤]
الدكتورة نورسفيرة لوبيس سفيان[٥]

ملخص البحث:

لقد عدّ سعود السنعوسي من أهم الكتّاب العرب في القرن الواحد والعشرين لأنه استطاع أن يعكس في مؤلفاته الأدبية الواقع الاجتماعي والسياسي الذي شهده المجتمع العربي. ويتميز أسلوبه بالجرأة في طرح القضايا التي يناقشها، كما تتميز رواياته بسرديتها المميزة. وقد حاز السنعوسي على جوائز مختلفة على أعماله الأدبية، بل فازت روايته الشهيرة المعنونة "ساق البامبو" بالجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" عام ٢٠١٣م، قبل أن تعرض في المسلسل الكويتي باسم الرواية نفسه. ومن ثم، يتناول هذا البحث القضايا الموضوعية في رواية "ساق البامبو" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي، ويهدف إلى إبراز قدراته الإبداعية في صياغة الرواية المدروسة. وتعتمد الباحثتان على المنهجين: الوصف والتحليل؛ إذ تقومان في مستهل الدراسة بعرض نبذة عن حياة الروائي والخلفية العامة للرواية، ثم تقومان بتحليل القضايا الموضوعية في الرواية مع التنويه بمظاهر الإبداع الفني فيها. وقد خلص البحث إلى أن الرواية "ساق البامبو" تشتمل على قضايا موضوعية عديدة، ونستطيع تقسيمها إلى ثلاثة أقسام. أولا: القضايا الاجتماعية، ومن أهمها إشكالية الهوية؛ نظرا للاختلاف الثقافي بين المجتمَعين؛ الكويتي والفلبيني ولا سيما من ناحية المستويات المعيشية. وثانيا: القضايا التاريخية، وهي لها علاقة بحرب الخليج التي اندلعت في العصور القديمة. وثالثا: القضايا الدينية، وهي ترتبط بالاختلاف الديني بين المسلمين والمسيحيين والبوذيين. ومما توصل إليه الباحثتان من خلال هذه الدراسة أيضا أن السنعوسي وفّق في رسم الشخصيات وبناء الأحداث في روايته، كما يبدو كذلك تحديه لصلابة التقسيم الطبقي ومناصرته لحقوق الإنسان بالتساوي رغم هذا التقسيم في دولته.

الكلمات المفتاحية: القضايا الموضوعية – إشكالية الهوية – الاختلاف الثقافي – الاختلاف الديني – حقوق الإنسان

Abstract:

Saud Al-Sanousi, one of the famous Arab writers in the twenty-first century, because of his abilities and determination in reflecting the social and political reality of Arabs in all his literary works. His style is distinguished by the boldness in presenting the issues he discusses, while his novels are distinguished by their distinctive narrative. All his literary works have won various awards. The famous novel by Al-Sanousi named 'The Bamboo Stalk' has won the International Prize for Arabic Fiction 'Al Booker' in 2013, before it was shown in the Kuwaiti series under the name of the novel itself. The research aims to study the substantive issues in the novel and highlights his abilities of his creativity in phrases in the novel 'The Bamboo Stalk'. This research goes to two methods:

[٤] طالبة ماجستير بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

[٥] الأستاذة المساعدة الدكتورة بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

descriptive and analysis. As for the introduction, the research gives readers overview of the novelist's life and background of the novel. Then the researchers come out with analysis the substantive issues of the novel while noting the manifestations of artistic creativity. The novel has many thematic issues, so the researchers divide this research into three parts. The first one is the social issues, the most important of which the problem had been identified, by looking at cultural differences between two societies: Kuwait and Philippines, especially in terms of living standards. Next issue is religious, discussing differences between Muslims, Christians and Buddhists. The last issue is a historical issue and this issue related to the Gulf War in the ancient time. The researchers found that Al-Sanousi succeeded in portraying characters and plotting events in his novel while facing hurdles in solidity of the class division and his advocacy for human rights despite this division in his country.

Key words: Diverse issues - Identity crisis - Cultural difference - Religious difference - Human rights

Abstrak:

Saud Al-Sanousi merupakan salah seorang penulis Arab yang terkemuka pada abad ke-21. Hal ini ialah kerana beliau banyak menonjolkan isu-isu sosial dan politik masyarakat Arab dalam karya-karya sasteranya. Beliau sangat berani dalam memperkatakan isu yang dibincangkan, malah novelnya memiliki naratif penulisan yang tersendiri. Al-Sanousi telah memenangi pelbagai anugerah karya sastera. Novel beliau yang terkenal, berjudul "*Saq al-Bambu*" (Batang Buluh), telah memenangi anugerah antarabangsa bagi kategori novel Arab yang dikenali sebagai anugerah "al-Booker" pada tahun 2013. Novel ini juga telah diadaptasi menjadi sebuah drama yang dipertontonkan di Kuwait dengan menggunakan tajuk yang sama. Kajian ini membahaskan isu-isu tematik dalam novel "*Saq al-Bambu*" karya penulis Kuwait, Saud Al-Sanousi, sekaligus menonjolkan bakat dan kekreatifan beliau dalam menulis novel yang dikaji ini. Reka bentuk kajian ini ialah deskriptif dan analisis. Kajian ini mengemukakan latar belakang kehidupan novelis dan gambaran umum novel yang dikaji sebelum menganalisa isu-isu tematik dan nilai-nilai estetika dalam novel tersebut. Dapatan kajian menunjukkan bahawa novel "*Saq al-Bambu*" mengandungi pelbagai isu. Antara isu-isu yang ditonjolkan dalam novel ini ialah, pertama: isu-isu sosial, yang melibatkan konflik atau masalah identiti. Hal ini disebabkan oleh perbezaan budaya antara kedua-dua masyarakat; Kuwait dan Filipina, terutama~~nya~~ dari segi taraf hidup. Kedua: isu-isu agama yang melibatkan perbezaan agama antara Muslim, Kristian dan Buddha. Ketiga: isu-isu sejarah yang berkaitan Perang Teluk yang tercetus pada zaman dahulu. Kajian ini juga mendapati bahawa Al-Sanousi memiliki bakat yang tinggi dalam penulisan novel kerana berjaya menggambarkan watak-watak melalui plot yang dibina dalam novel yang dikaji. Kajian juga menunjukkan bahawa kecenderungan Al-Sanousi dalam mempertahankan hak kesamarataan antara masyarakat amat tinggi, justeru tidak hairan apabila beliau dilihat menentang isu perbezaan kelas masyarakat-walaupun isu ini wujud dalam negara beliau sendiri.

Kata kunci: Isu-isu tematik - Krisis identiti - Perbezaan budaya - Perbezaan agama - Hak asasi manusia

المقدمة

يعدّ الأدب فناً من الفنون، ومجالاً رحباً للإبداع الذي يجسِّد الحياة الإنسانية، ولهذا فهو في حال تطورٍ مستمرٍ مع مرور الزمان. ووفقاً للأديب الوطني الأول كمال الدين محمد، صاحب الاسم المستعار في مجال الأدب الملايوي: كريس ماس (Keris Mas) فإن

أساس العلاقات الأدبية مع المجتمع تنبني وفق أسس التكامل الاجتماعي والثقافي١. وانطلاقاً من هذا المبدأ، نرى أن الأدب يساهم في إظهار أحوال المجتمع وثقافاتهم؛ فباستطاعته أن يعكس ما يحدث لهم، وما يحيط بهم من وقائع وأحداث، لذا، تعد الأعمال الأدبية وسيلةً من وسائل توصيل أفكار المؤلف إلى المتلقي، ولهذا ظهرت العديد من المحاولات الأدبية التي تهدف إلى تصوير الظروف الاجتماعية، خصوصاً في مجال كتابة الرواية.

ومن أهم الفنون الأدبية النثرية التي اعتنى بها الدارسون هما فن القصة والرواية لما فيهما من جاذبيةٍ وتشويقٍ، إلا أن الرواية تختلف عن القصة لكون الأولى أوسع من الثانية في أحداثها وشخصياتها، حيث تشغل حيزًا أكبر، وزمنًا أطول. وفي عصرنا الراهن، كثرت الدراسات حول موضوع الرواية، سواءً أكانت مرتبطةً بمضمون الرواية ومحتواها، أم متعلقةً بالبنية الفنية المتمّثلة في تتبّع الشخصيات الرئيسة والثانوية، أو الأحداث الروائية، أو البيئتين الزمانية والمكانية، وكذلك توظيف اللغة والحوار، وتبيين استخدام التقنيات السردية. ولم تقتصر عملية التحليل على الرواية وحدها، بل أقبل الباحثون المعاصرون أيضاً على دراسة الرواية التي تهتمّ بأدبين أو أكثر، حيث ينتمي كلٌ منهما إلى شعبٍ مختلفٍ، وظروفٍ مختلفةٍ أيضاً.

والكاتب إذا تمتّع بسعة التفكير، وشدّة الحساسية، وقوّة الملاحظة، يستطيع توجيه قلمه نحو الكتابة عن أحوال المجتمع ومظاهره، وقضاياه، وأحداثه، وخصوماته، ومشكلاته الأسرية، والسياسية، والاقتصادية، والعقدية، فيعطي صورة حقيقيةً، وانطباعاً عن الحياة والإنسان والمجتمع عبر تجربته وتصوّره لما يحدث حوله؛ وهذا يعني أن نتاجه الأدبي يسهم بشكلٍ فعالٍ في إثراء المجتمع بكل جوانبه. ويعتبر سعود السنعوسي من أهم الكتّاب العرب حيث ساهم في إبراز القضايا الاجتماعية والدينية والتاريخية من خلال مؤلفاته الروائية. ولهذا تمّ اختيار روايته "ساق البامبو" في هذه الدراسة؛ لأنّها تصوّر أحوال المجتمعات، كما أنها حافلةٌ أيضاً بالصور الاجتماعية والقضايا الموضوعية المتنوعة.

أولا: نبذة عن حياة الروائي سعود السنعوسي

سعود السنعوسي كاتب وروائي وصحافي كويتي من مواليد ١٩٨١م٢ ، وأحد أعضاء جمعية الصحافيين الكويتيين، وكذلك رابطة الأدباء فيها٣. يكتب في عددٍ من الصحف، والمجلات الكويتية، والخليجية، والعربية، كان يعمل في مجلة زهرة الخليج العربي حيث يقوم بنشر مقالته الأسبوعية فيها٤. كتب عدة مقالاتٍ، وقصصٍ قصيرةٍ في الصحف والمجلات الكويتية، منها جريدة الوطن، ومجلة العربي، ومجلة الكويت، ومجلة الأبواب، وجريدة القبس، وكان يعمل كاتبًا في مجلة أبواب الكويتية منذ عام ٢٠٠٥م وحتى توقف صدورها عام ٢٠١١م٥.

ويعد السنعوسي في عصرنا الراهن من أشهر الشباب الروائيين في العالم العربي، خصوصاً بعد حصوله على العديد من الجوائز العالمية في مجال الأدب، حيث حاز على المركز الأول في مسابقة القصة القصيرة والتي أجرتها مجلة العربي في دولة الكويت بالتعاون مع إذاعة بي بي سي العربية، وتعتبر أول جائزة حصل عليها في كتابة القصة القصيرة "البونساي والرجل العجوز"٦. إضافةً إلى حصوله على العديد من الجوائز في مجال الأدب، ومنها الجائزة العالمية للرواية العربية البوكر لروايته المعنونة "ساق البامبو" في عام ٢٠١٣م٧، وكذلك جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب، وجائزة الدولة التشجيعية في مجال الآداب وغيرها٨، ثم حاز على لقب شخصية العام الثقافية، وهي جائزة محمد البنكي في البحرين عام ٢٠١٦م٩. وقد اشتهرت مؤلفاته، وتم ترجمتها إلى عدة لغاتٍ منها التركية، والإنجليزية، والفليبينية، والإيطالية١٠. ونذكر هنا جملةً من النتاج الأدبي للسنعوسي وذلك حسب تاريخ صدوره:

- **الروايات**
  ١. **سجين المرايا** (٢٠١١م)
  ٢. **ساق البامبو** (٢٠١٢م)
  ٣. **فئران أمي حصة** (٢٠١٥م)
  ٤. **حمام الدار** (٢٠١٧م)
  ٥. **ناقة صالحة** (٢٠١٩م)
- **القصة القصيرة**
  ١. **البونساي والرجل العجوز** (٢٠١٦م)
- **المسرحية**
  ١. **المسرحية الغنائية "مذكرات بحار"** (٢٠١٩م)
  ٢. **نيو جبلة** (٢٠٢٠م)

ثانيا: رواية "ساق البامبو"

اعتمدت الباحثة في الدراسة الحالية على رواية سعود السنعوسي "ساق البامبو" والتي نشرت عن دار العربية للعلوم ببيروت في عام ٢٠١٢م١١. وقد فازت هذه الرواية بالجائزة العالمية للرواية العربية عام ٢٠١٣م في دورتها السادسة، مع وجود العشرات من الدراسات والمقالات منذ صدورها عام ٢٠١٢م حيث تمت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، الصينية، الفارسية، التركية، وغيرها١٢، وفي عام ٢٠١٦م تم تجسيد رواية "ساق البامبو" في عمل درامي١٣، ومسلسلٍ كويتيٍ يهدف إلى تسليط الضوء على بعض القضايا والأحداث التاريخية والسياسية والدينية١٤، خصوصاً ما يتعلق منها بالناحية الاجتماعية١٥، وقد رسم الكاتب من خلال الرواية بيئات لمجتمعات مختلفة من حيث الجنسية، والديانة، والعادات والتقاليد، وكذلك المستوى المعيشي في بلدين مختلفين الكويت والفليبين، وتتكون الرواية من ٣٩٩ صفحة، يفصلها ستة أجزاء، يبدأ كل فصلٍ بكلمة عيسى: عيسى قبل الميلاد، وعيسى بعد الميلاد، وعيسى.. التيه الأول، وعيسى.. التيه الثاني، وعيسى على هامش الوطن، وعيسى إلى الوراء يلتفت.

١. ملخص رواية "ساق البامبو":

تتمحور فكرة الرواية حول رجلٍ مزدوج الجنسية، فهو كويتي فليبني، والده من دولة الكويت، وأمه من الفليبين، واسمه عيسى، تزوج والده راشد الطاروف من أمه الخادمة الفلبينية وتدعى جوزافين، وقد قسم السنعوسي رواية "ساق البامبو" إلى ستة أجزاء:

الجزء الأول: عنونه بدايةً بـ"عيسى.. قبل الميلاد". يتحدث الكاتب في هذا الجزء عن بطل الرواية، والذي يملك أسماءً مختلفةً مثل: عيسى، هوزيه، فليبني، الـ Arabo، وذلك بناءً على كونه فلبيني وكويتي. ثم يتحدّث الكاتب أيضاً عن أم عيسى جوزافين، من خلال تصوير حياتها، فهي فقيرة معدمة، ولهذا سافرت إلى الكويت بقصد البحث عن عمل.

الجزء الثاني: عنونه بدايةً بـ"عيسى.. بعد الميلاد". يصور الكاتب في هذا الجزء حياة جوزافين عقب رجوعها من دولة الكويت إلى الفليبين، فيقوم بتصوير أحوال أسرتها في أرض ميندوزا التي تقع في فالنسويللا، الفليبين، وذلك من خلال طرح سلسلةٍ من

الأحداث التي تدور حول حياة عيسى مع أمه، وجده، وخالته، فكانت والدته دائمة الكلام له عن راشد الطاروف، رغم أن عيسى لم يسكن في الكويت أبدا، وبأنه سوف يسافر إلى هذه الدولة يوماً للحصول على حياةٍ أفضل هناك.

الجزء الثالث: عنونه بداية بـ "عيسى.. التيه الأول". يسرد السنعوسي في هذا الجزء الأحداث التي تدور في أرض ميندوزا بعد رحيل ميرلا، وذلك بسبب اكتشاف آيدا أن ابنتها تدخن سيجارة المرجوانا، ثم يستعرض أيضاً حياة عيسى بوصفه تاجر موز في تشينا تون، مانيلا، مع صديقه تشنغ الصيني، فيتأثر عيسى هناك بالمعالم الصينية "الأرض، النار، الماء، والخشب، والمعدن". إضافةً إلى أنه دائم الانتظار لموعد ذهابه إلى الكويت، بلاد أبيه، والتي ستوفر له فرصة حياةٍ أفضل من حياته في الفليبين.

الجزء الرابع: عنونه بداية بـ "عيسى.. التيه الثاني". يسرد الكاتب في هذا الجزء حكاية عيسى بعد وصوله دولة الكويت يوم الأحد يناير ٢٠٠٦م. فيكون في استقباله في مطار الكويت غسان، ثم يمكث معه مدة شهرٍ قبل انتقاله إلى بيت الطاروف. وفي هذا الفصل يقوم الكاتب أيضاً بسرد أحوال غسان وعيسى وبيئة الكويت من ناحية الأعراف، والعادات، والتقاليد.

الجزء الخامس: عنونه بداية بـ "عيسى.. على هامش الوطن". هذا الفصل يتحدث عن حياة عيسى في دولة الكويت، حيث إن الوضع لم يكن جيداً بالنسبة له كما قالت والدته، وذلك لأنه يعيش كشخصٍ هامشيٍ لا كوريثٍ وحيدٍ لعائلة الطاروف، فتجربته مريرةٌ من حيث عدم الاعتراف به من قبل عائلة الطاروف بوصفه ابناً لراشد، وذلك لكونه هجيناً، أي ابن خادمتهم الفليبينية.

الجزء السادس: عنونه بداية بـ "عيسى.. إلى الوراء يلتفت". وذلك بسبب عودة عيسى مرةً أخرى إلى بلده الفليبين للاستقرار فيها عام ٢٠٠٨م وقد ودعته في المطار خولة وعمته هند، فيبدأ عيسى حياةً جديدةً عبر زواجه مع ابنة خالته ميرلا، فيعيش مع أسرته داخل بيتٍ متواضعٍ في أرض ميندوزا، ومع ذلك فإن هويتيه الفلبينية والكويتية بقيتا في داخله إلى الأبد.

٢. القضايا الموضوعية في رواية "ساق البامبو":

تطرقت رواية "ساق البامبو" إلى جملةٍ من القضايا الموضوعية المتعددة، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام، أولها: القضايا الاجتماعية، وثانيها: القضايا التاريخية، وثالثها: القضايا الدينية.

أ. القضايا الاجتماعية

تعتبر الرواية كالمرآة التي تعكس حقيقة الحياة الإنسانية عبر سرد وقائع وأحداث المجتمع، ومن أهم القضايا الاجتماعية التي وردت في رواية "ساق البامبو" قضية هوية الشخص الهجين في المجتمع، ومن الشخصيات التي اختارها الكاتب في الرواية: عيسى، وميرلا، وغسان، أما الشخصية الرئيسة مختلطة الجنسية فهي لشخصٍ مولودٍ من أبٍ كويتيٍ، وأمٍ فلبينية، بحيث يحمل اسمين بهويتين مختلفتين، الهوية الفليبينية واسمه فيها هوزيه، والهوية العربية واسمه فيها عيسى. وقد كان عيسى في البداية يرفض الهوية الكويتية باعتباره نشأ وعاش في الفليبين كما ورد في الرواية على لسانه: (كنت أبكي إذا ما جاء ذكر الكويت التي لا أعرف عنها شيئا. كنت لا أتصور نفسي في مكان غير أرض جدّي ميندوزا في فالنسويللا. وكنت أنزعج من سماع اسم راشد الذي ما توقفت والدتي عن ذكره أمامي)١٦. وهذا يعني أن عيسى عاش مع عائلة أمه في الفليبين منذ أيّام طفولته، وكذلك تطبَّع بطباعها، فهويته في هذه المرحلة المسيحية ديناً، والفلبينية قوميةً، وهذه تعتبر معضلةً حقيقيةً وذلك لاختلاطه بالعديد من الأديان؛ الإسلام، والمسيحية، والبوذية، فقد كان جده يناديه يا ابن العاهرة كما يقول في الرواية: (ما كدت أقبل اسمي الجديد، عيسى الطاروف، متحررا من أسمائي وألقابي القديمة، هوزيه والـ Arabo وابن العاهرة حتى وجدت من يسيئه أن أحمل اسمه، أنا لست ميندوزا الذي ليس له أب. أنا عيسى، ولي أب اسمه راشد الطاروف)١٧.

وفي الجانب الآخر، فإن "ميرلا" أيضاً تعتبر من الشخصيات التي عانت من مشكلة الهجين بصورةٍ واضحةٍ، فهي ابنة خالة عيسى، وقد ولدت ولم تعرف هوية والدها، تمرّ ميرلا بحياةٍ كئيبةٍ وحزينةٍ لكونها يتيمةً ومجهولة الأب، ويعتقد أن والدها أوروبي وذلك بحسب ملامح وجهها، حيث جاء في الرواية عن مظهرها الخارجي بأنها: (ممشوقة القوام. طويلة نسبيا. بيضاء البشرة مائلة إلى الحُمرة. شعرها بنيّ متموّج. عيناها ملوّنتان، ما يجعلها مستيزا بامتياز، وإن كانت تكره هذه الصفة فيها. فملامحها الجميلة تذكرها بأبيها الأوروبي المجهول الذي تكره. بسببه كرهت ملامحها وكل ما هو أوروبي بشكل فظيع).

وعطفاً على ما سبق، فقد رسم الكاتب في روايته بعض المعالم الريفية الصافية، كأشجار المانجو والبامبو والموز والجوافة، والنباتات الموجودة بالمنطقة التي يعيش فيها أسرة ميندوزا. إضافةً إلى العديد من الحيوانات الأليفة مثل الكلب والديوك، وصوت صرار الليل مع صوت نقيق الضفادع، ونباح الكلاب، وأصوات صرير الحشرات، كما جاء في الرواية: (نقيق الضفادع.. صوت صرار الليل.. نباح وايتي يتبعه نباح كلاب الحي.. وأصوات أخرى لا أميّز مصدرها).١٩

وفي مقابل ذلك، ظهرت حياة البذخ والغنى كما وصفها الكاتب على بيت ماما غنيمة، والذي يقع في دولة الكويت. فكان السنعوسي يصف حال غرفة المعيشة، والمناظر الطبيعية في بيت عائلة الطاروف، وكذلك الفخامة والثروة التي تبدو على حياتهم، حيث جاء في الرواية قوله: (تناسق الألوان.. الأثاث.. رخام الأرضيات وقطع السجاد الفاخر.. النقوش على الجدران.. الثريات المتدلية في السقف.. الستائر المخملية الفخمة.. الطاولات الخشبية الصغيرة تغطيها مفارش مرصعة بقطع صغيرة تشبه اللآلئ والأحجار الكريمة) ٢٠. وقد تعرض الكاتب أيضاً إلى وصف غرفة عيسى في هذا البيت، فقد كان مؤثثاً بأثاثٍ فاخرٍ ومكلفٍ، لا كما كان يشبه حياته في أرض ميندوزا، حيث العيش في الفقر المدقع. وقد ورد هذا على لسان كاتب الرواية: (سجادة كبيرة تغطي كامل أرضية الغرفة. سرير كبير يكفي لشخصين. وسادتان وغطاء أبيض أنيق. تلفاز بشاشة كبيرة. طاولة صغيرة تحمل لابتوب. ثلاجة. مدفأة ومكيّف هواء)٢١.

إضافةً إلى ما سبق، فقد تبلورت أعراض تعاطي المخدرات بشكلٍ واضحٍ على ميرلا والتي ما زالت في سن المراهقة، فليس لها أبٌ، وتعيش مع أمها آيدا في أرض ميندوزا. وبسبب هذا فهي دائمة التمرد، وتسعى إلى تكوين صداقاتٍ مع أشخاص غير أخلاقيين، فتتصاحب ميرلا مع ماريا التي توصف بأنها فتاةٌ مسترجلةٌ، ولهذا فهي تتصرف بغرابة دائماً، وقد صورت الرواية مشاجرةً حدثت بين آيدا وميرلا بسبب اكتشاف آيدي بأن ميرلا تتعاطى المخدرات:

- (ألا تشم الرائحة؟ هذه الفتاة المجنونة!

رائحة السجائر تنبعث من غرفة ميرلا.

- ما الجديد ماما؟ أنت تعرفين أن ميرلا تدخن!

تدفعني. تنقض على الباب تضربه بهستيريا:

- هذه ليست سجائر...

تركل الباب بقدمها:

- افتحي الباب وإلا.. !

تلتفت ماما آيدا إليّ:

- ميرلا تدخن الماريجوانا!).٢٢

لاحظت الباحثتان أن السنعوسي حاول إبراز مجتمع المهجر من خلال تصوير "جوزافين" بأنها فتاةٌ فلبينيةٌ حالمةٌ، إلا أنها تعيش في وضعٍ سيئ، وظروفٍ قاهرةٍ، حيث هاجرت إلى الكويت تاركةً وراءها وطنها وعائلتها بسبب الفقر، ثم اضطرت إلى العمل كخادمةٍ في بيتٍ كبيرٍ، وعائلةٍ غنيةٍ، تسكنه أرملةٌ تدعى ماما غنيمة مع ولدها وبناتها الثلاثة، وقد جاء ذكر هذا في الرواية:

(تقول والدتي: "لم أتخيل قط بأنني سأعمل خادمة في يوم ما". كانت فتاة حالمة. تطمح لأن تنهي دراستها لتعمل في وظيفة محترمة.. ساقت الظروف والدتي لترك بلادها وأهلها وأصدقائها للعمل في الخارج، وعلى صعوبة هذا، بالنسبة لفتاة في العشرين من عمرها..)٢٣.

ومن ناحيةٍ أخرى، فإن عيسى كان قد هرب من المنزل بحثاً عن عملٍ في مانيلا، حيث عمل كبائع موزٍ على عربةٍ متنقلةٍ، إلا أنه لم يستمر طويلاً، فانتقل إلى بوراكاي للعمل في منتجعٍ سياحيٍ دله عليه صديقه الصيني ويدعى تشنغ، كما ورد في الرواية: (ما أتممت أسبوعي الأخير حتى خرجت بوظيفة جديدة في أحد منتجعات جزيرة بوراكاي في جنوب مانيلا، وفرها لي أحد عملائي في المركز. كان موظفا في شركة سياحية. وظيفة تعيسة بائسة، براتب لا يضمن لي أن أعيش إلى نهاية الشهر، ولكنه أكد لي أن ما يقدمه السيّاح من بقشيش سوف يضمن لي دخلا معقولا "هذا أقصى ما يمكنني تقديمه لفتى لم يكمل تعليمه"، قال لي الرجل)٢٤.

وقد لاحظت الباحثتان أن الكاتب أدرج أيضاً في الرواية قضية الزواج المختلط، حيث قام بتصوير شخصيتي جوزافين وراشد الطاروف واللذين تزوجا سراً دون موافقة الأسرة بسبب اختلاف المستوى الاقتصادي والديني وكذلك الجنسية بينهما، فجوزافين خادمةٌ فليبينيةٌ مسيحيةٌ، بينما راشد من عائلةٍ غنيةٍ بالإضافة إلى أنه كويتيٌ مسلم، ولهذا فإن العلاقة بينهما لم تنتهِ بشكلٍ جيدٍ، وقد جاء ذلك في الرواية على لسان جوزافين: (قرأتُ الكثير من الروايات، الخيالية منها والواقعية. أحببتُ سندريللا وكوزيت بطلة البؤساء، حتى أصبحت مثلهما، خادمة، إلا أنني لم أحظ بنهاية سعيدة كما حدث معهما)٢٥.

وعطفاً على ما سبق، فقد ظهرت العلاقات الأسرية في الرواية؛ حيث تحدث الكاتب عن العلاقات الوثيقة داخل عائلة الطاروف، حيث كانت عواطف ونورية تزوران أمه ماما غنيمة مع أبنائهما وزوجيهما كل أسبوعٍ، بالإضافة إلى أن العائلة تقوم بقضاء عطلة نهاية كل أسبوع من فصل الصيف على شاليه بجانب البحر، كما ورد في الرواية: (في فصل الصيف، تقضي جدّتي عطلات نهاية الأسبوع، الخميس والجمعة، في الشاليه بصحبة عمتي وأخت). وفي مشهدٍ آخر، يصوّر الروائي عائلة الطاروف حين اجتمعت في بيت ماما غنيمة لتناول وجبة الغبقة في شهر رمضان، والتي يتم تناولها بعد الإفطار وقبل السحور، كما ورد على لسان بطل الرواية: (في أحد أيام رمضان، قبل منتصفه بقليل، اجتمعت العائلة في بيت جدّتي لتناول وجبة رمضانية خاصة، تأتي بعد وجبة الإفطار وقبل وجبة السحور. يطلقون عليها اسما غريبا)٢٧. إضافةً إلى ذلك، فهم يقومون بالاحتفال بعيدي الفطر والأضحى معاً، فيجتمعون في منزل ماما غنيمة بكل فرحٍ وسرورٍ، ويرتدون الثياب الجديدة كما جاء في الرواية: (النساء بثيابهن وتصفيفات شعورهن يظهرن بأجمل صورة. يدخلن عبر الفناء الداخلي إلى المنزل. الرجال، كل الرجال، بالزيّ التقليدي إياه، ينتعلون أحذية برّاقة. حتى الصبية الصغار من أحفاد ماما غنيمة، أبناء عمّتي، كانوا يرتدون الثياب التقليدية مع أغطية الرأس مثل الرجال تماما)٢٨.

وقد برزت قضية التفكك الأسري في الرواية بشكلٍ واضحٍ، وذلك عندما بدأت قصة زواج جوزافين من راشد الطاروف سراً، ثم قصة الحب التي نشأت بينهما، وحمل جوزافين بعد ذلك بمولودها الأول عيسى، ما أدى إلى غضب عائلة الطاروف على راشد لرفضهم زواجه من هذه الخادمة الفليبينية، فتعود جوزافين بعد ذلك إلى الفلبين مكسورة الخاطر مع ولدها عيسى، ثم تعيش في دوامةٍ من الفقر والبؤس. وعلى الرغم من طلاق راشد وجوزافين إلا أنه لم ينقطع عنها أبداً. كما صورّ السنعوسي ذلك في الرواية: (أنهيت اجراءات الطلاق قبل كتابة هذه الرسالة بساعات قليلة. صدقيني هذا أفضل لي ولك. أما بخصوص عيسى، فأعدك بأني لن أتخلى عنه. سأتكفل بكل احتياجاته وسأرسل له ما يحتاجه من مال في نهاية كل شهر، إلى أن يأتي اليوم الذي أستعيده فيه. أعدك بأني سأفعل، في الوقت المناسب)٢٩.

وبعد ذلك أبرز الكاتب العلاقة المتوترة بين ميرلا وأمها آيدا، وذلك لأن ميرلا كانت تحمل ملامح أوروبيةً جميلةً وجذابةً، وهذا ما يذكرها بوالدها المجهول والبغيض، ما يدفعها إلى أن تثور على والدتها دائماً، ثم تهرب ميرلا من بيت ميندوزا بعد اكتشاف آيدا لها بأنها تتعاطى مخدر المارجوانا، فكانت تعيش مع صديقتها ماريا، هذه القضية كما تصورها الرواية:

- (ابتعدي آيدا

- أريد لكِ حياة حقيقية.. بيت.. زوج وأولاد..

- هذا يكفي!

صرخت ميرلا. واصلت:

– تقولين زوج وأولاد؟!

بكيت لبكاء ماما آيدا، في حين كانت ميرلا تواصل صراخها:

- بعد كل ما سمعته منكِ عن الديوك تريدين لي زوجا وأولادا؟!

تلاشت القوة في صوت ميرلا..

- أنظري إليّ!.. أين أنا؟ أين أبي؟!

انفجرت باكية. وبصوت يغالب بكاءها:

- أنظري إلى نفسك.. إلى أبيك المخمور في بيته.. أين هو؟ أين أنت؟

أشارت نحوي. قالت:

- انظري إليه انظري إلى الجميع هنا!)٣٠.

شملت الرواية أيضاً بعض القضايا الاجتماعية الأخرى، حيث نرى أن الروائي قد عرض بشكلٍ واضحٍ الاهتمام بالورثة في المجتمع الكويتي، ويظهر ذلك من خلال رفض عائلة الطاروف زواج راشد من خادمة فليبينية خوفاً من كلام الناس، ونظرة المجتمع، ومن ثم تشويه سمعة العائلة، كما جاء في الرواية بعد أن علمت ماما غنيمة عن علاقة راشد مع جوزافين: (صرخت جدّتي به باكية:

- هذه مصيبة.. هذه فضيحة..

أشارت بسبّابتها نحو عمّاتي عند الباب:

- أخواتك يا أناني! يا حقير! من سيتزوجهن بعد فعلتك؟!)٣١.

ويسلّط الكاتب أيضاً الضوء على معاناة عيسى، ابن الخادمة الفليبينية جوزافين، والذي تم رفضه من قبل عائلة الطاروف، فلم تقبل ماما غنيمة حضور عيسى إليهم، كما ظهر ذلك في الرواية: (فهمت أن قبول جدتي لي كان قبولا منقوصا)٣٢. وفي موضع آخر، قال الروائي: (وجودي، كما أفهمتني خولة، يقلل من شأن العائلة في محيطها، عائلات أخرى من الدرجة ذاتها قد لا تصاهر عائلتي بسببي. تنظر لها بازدراء).٣٣ وقال الروائي أيضا: (في وقت لاحق أخبرتني خولة جدتي لا تثق بي، وأنها لامتها على وجودها معي في غرفة المكتب لوحدنا والباب موصد. قالت لها: "لا يصح أن تبقيا معا.. أنتما الاثنان.. ثالثكما الشيطان". انصرفت خولة مع جدتي. خرجت أنا الآخر عائدا إلى غرفتي، تاركا الشيطان وحيدا في غرفة المكتب)٣٤.

كانت ماما غنيمة أيضاً قلقةً من علم الآخرين بوجود عيسى في عائلتها، وهذا قد ظهر بوضوحٍ من خلال كلامها في الرواية: (إذا ما سألك أحد الجيران وخدمهم.. أنت الطباخ الجديد.. هذا مؤقتا.. لحين أن نجد مخرجا لهذه المشكلة)٣٥. ومن بين أفراد عائلة الطاروف، كانت عمة عيسى نورية ترفض الاعتراف بوجوده في عائلتها. كانت نورية عنيدة جداً وذلك بسبب خوفها من فقدان احترام زوجها لعائلتهم. كما جاء في الرواية: (الكويت صغيرة والكلام ينتشر بسرعة. لو علم فيصل، زوجي،

وأهله بأمر هذا الولد ستهتز صورتي أمامه.. أفقد احترامي في بيت العادل، وأصبح أضحوكة لأخوات فيصل وزوجات إخوته.. لدي ابن وابنة في سن الزواج، لن أسمح لهذا الفليبيني أن يعرقل زواجهما)٣٦. وبسبب هذا فإن عيسى قد مرّ بتجارب مريرة بعد دخوله إلى بيت الطاروف، فيعيش معهم ولكنه ممنوع من دخول المبنى الرئيس، فيأكل في المطبخ وحده بعيداً عنهم جميعاً، بل وحتى في الرحلة الأسبوعية للعائلة يمنع عيسى من الخروج معهم إلى البحر إلاّ ليلاً، هذا ينطبق أيضاً على أيام عيدي الفطر والأضحى، فلا يسمح له بالدخول إلى المبنى الرئيس لتهنئة جدته بمناسبة العيد، فقد كانت ماما غنيمة تخشى من نظرة المجتمع، كما ظهر ذلك في الرواية: (كانت تنقل نظراتها بين الباب الخشبي الرئيسي والباب الزجاجي الجانبي. كانت تخشى أن يدخل زائر ويراني، أو أن ينتبه الخدم إلى ملابسي ويقودهم فضولهم لمعرفتهم سرّي. كانت حريصة في أوقات تدليك ساقيها أن تقفل الأبواب خشية زيارة مفاجئة، أما والمناسبة عيد..)!٣٧.

ويعدّ السنعوسي أيضاً من الروائيين الذين تحدثوا عن موضوع البدون عبر روايته، وبحسب اتفاقية الأمم المتحدة لعام ١٩٥٤م فإن البدون هم أشخاصٌ عديموا الجنسية، أي لا جنسية لهم، فلا يعتبر الشخص منتمياً لأي دولةٍ وفقاً للقوانين، بينما يعتبر "البدون" في القانون الكويتي مقيماً غير قانوني، أو بطريقةٍ غير شرعيةٍ٣٨. وقد حاول الكاتب أيضاً من خلال الرواية إبراز بعض جوانب الاغتراب التي يتعرّض لها البدون في المجتمع الكويتي، وذلك عبر تجسيد البدون كشخصيات هامشية أو ثانوية "غسان" وهو صديق راشد الطاروف والد عيسى، والذي لم يحصل على الهوية الكويتية رغم مشاركته في الجيش الكويتي، ومقاومته الاحتلال العراقي أثناء حرب الخليج الثانية. وزيادة على هذه المأساة، حرمانه من الحقوق كمنع السفر إلى الدول الأخرى بسبب تصنيفه من فئة البدون. كما جاء ذلك أثناء حوار عيسى مع غسان في الرواية:

- (سيّدي! قلت لأمي في مكالمتك الأولى أن هناك ما يمنعك من السفر..

- قلت لغسان ذات صباح عقب وصولي بأيام قليلة. قال مستنكرا:

- عيسى! ليس غسان اسم صعب.. ما بالك تصر على مناداتي بـ سيّدي؟!

صمت قليلا ثم قال:

- نعم، لست أستطيع السفر. فأنا لست كويتيا..

على كل ما سمعته من أمي عن غسان، لم تخبرني يوما أنه ليس كويتيا، ثم أنني لم أفهم ما العلاقة بين أن يكون الإنسان غير كويتي وعدم قدرته على السفر! سألته بفضول:

- من أين أنت إذن؟

أجاب على الفور:

- بدون..

قلت له والحيرة في الرأسي:

- حقا؟! حسبتك كويتيا!

لم يتفاعل مع حيرتي. قلت:

- بدون.. لم أسمع بهذه الدولة من قبل!

بقي غسان على صمته. سألته بغبائي المعتاد:

- هل البدون ضمن دول الـ G.C.C؟

ضحك ضحكة تشبه البكاء)٣٩.

ولا يتوقّف اغتراب غسان عند هذا الحد، فقد كان يعيش حياة الكآبة والحزن وهو بين أهله ووطنه؛ لأنه لم يستطع أن يتزوج بسبب تصنيفه من فئة البدون، فقد كان يحب هند الطاروف، ويريد أن يتزوجها إلا أن عائلتها رفضته، وذلك وفق كلام عيسى في الرواية: (خولة تتفهم رفض جدتي لغسان، فهي لا تريد لأحفادها أن يكون "البدون" مثل أبيهم، يرفضهم الناس والقانون)٤٠. وبسبب هذا قرّر غسان عدم الزواج طوال حياته؛ لأنه يحمل فئة "البدون" كما ورد على لسانه: (لا أريد أن أنجب أبناء يلعنونني بعد موتي يا عيسى.. ما الذي يمكنني توريثه لأبنائي سوى صفة ظلت لصيقة بي طيلة حياتي..)٤١.

ب. القضايا التاريخية

ترتبط هذه القضية بالحوادث التي حدثت في الأيّام والسنوات الماضية، فالقضايا التاريخية التي تطرح، تتناول تاريخ الكويت عند اندلاع حرب الخليج الثانية سنة ١٩٩٠م ومن ثم حرب تحرير الكويت من الاحتلال العراقي٤٢. وقد لاحظت الباحثتان هذا الأمر، وذلك عندما أظهر السنعوسي شخصية والد عيسى راشد الطاروف من خلال تصويره بأنه انضم إلى الجيش الكويتي لخوض غمار الحرب، ثم وقوعه في الأسر بعد ذلك، كما ذكر في الرواية على لسان إسماعيل الكويتي: (كنت في الكويت أثناء الحرب.. كنا نشكل مجموعة مقاومة.. وراشد كان أحد أفراد هذه المجموعة..)٤٣.

إضافةً إلى ما سبق، فقد لاحظت الباحثتان أيضاً أن الكاتب حاول إظهار تاريخ الإسلام في الفلبين من خلال الحديث عن الجماعات المقاومة هناك، ومنهم سلطان ماكتان الشهير، والذي يسمى لاپو- لاپو الذي قاوم الاستعمار في القرن السادس عشر، يبرز هذا الجانب عندما يتذكر عيسى تاريخ الإسلام في الفلبين والذي درسه في المدرسة، حيث جاء على لسانه في الرواية: (حفظت كل ما يتعلق بهذا السلطان المسلم. تجاوز زملائي في الفصل هذا الدرس إلى الدروس التي تليه، أما أنا فقد بقيت عالقا في جزيرة ماكتان حتى صبيحة السابع والعشرين من أبريل ١٥١٢م، عندما خرج لاپو- لاپو ليقود ألفين وخمسمئة محارب مسلحين بالبارونغ والرماح والكامبيلان والكالاساغ في معركة ماكتان الشهيرة ضد الفاتح والمسكتشف البرتغالي فريناند ماجلان، أول من دار حول الكرة الأرضية، والذي أبحر إلى جزيرة ماكتان على رأس قوة قوامها ٥٤٩ محاربا مسيحيا مسلحين بالبنادق، راغبا بتنصير سلطان الجزيرة بعد أن تمكن من تنصير سكان الجزر الأخرى المجاورة)٤٤.

ج. القضايا الدينية

أدخل السنعوسي القضايا الدينية بشكلٍ واضحٍ في الرواية، وذلك من خلال المظاهر الإسلامية التي جسدتها شخصيات الرواية عن طريق أداء الشعائر الدينية مثل الصلاة والصوم وعيدي الفطر والأضحى. وقد انعكس هذا أيضاً على شخصية عيسى كما جاء على لسانه في الرواية: (في أحد أيام رمضان، قبل منتصفه بقليل، اجتمعت العائلة في بيت جدتي لتناول وجبة رمضانية خاصة، تأتي بعد وجبة الإفطار وقبل وجبة السحور. يطلقون عليها اسما غريبا)٤٥.

ومن ناحيةٍ أخرى، كان عيسى يحب الاستفسار عن الدين الإسلامي، فيشرح له إبراهيم تعاليم الإسلام كالصلاة والصوم والرحمة بالآخرين كي يصبح مسلماً صالحاً، كما يعرض ذلك في الرواية: (لم أطلبه شيئا قط إلا وهبَّ لمساعدتي. هو يناديني بأخي وحين سألته عن سبب أجاب: المسلم أخو مسلم)٤٦. وبعد ذلك، نلاحظ أن السنعوسي يظهر شخصية خولة التي تهتم بالشريعة الإسلامية من خلال شرح تعاليم الإسلام لعيسى، فتخبره أن المحرم هو الذي لا يحق للمرأة الزواج به مثل الجد، الأب، والخال. كما جاء في الحوار الذي دار بين خولة وعيسى:

- (في الحقيقة، الإسلام لا يمنع ذلك مع المحرم.

- محرم؟

- نعم محرم. الزوج، أو الأشخاص الذين لا يصح لي الزواج بهم. الأب.. الجد.. الأخ والابن.. وبعض الحالات الأخرى)٤٧.

مثال آخر أيضاً ضمن هذا السياق، يقوم الكاتب باستعراض شخصية خالة آيدا، والتي تتمثل بإخلاصها للدين المسيحي – بصرف النظر عن الرأي الإسلامي في هذا الجانب. يصوّر السنعوسي أيضاً حالة الطقوس والعبادات الدينية على لسان عيسى فيقول: (جلست ماما آيدا وخالي بيدرو وزوجته يتلون الصلوات، في حين بقيت واقفا في المنتصف، على سجادة حمراء طويلة، تنتشر الكراسي الطولية الخشبية في صفّين عن يميني ويساري. شعور جديد لم آلفه قبل زيارتي تلك. هدوء مطبق، نقوش على سقف يستند إلى أعمدة رخامية ثمانية، علامات الصليب على الجدران بأحجامها الكبيرة، النوافذ بزجاجها الملون، أشعة الشمس تلقي بألوان النوافذ على أرض الكاتدرائية الرخامية، وتمثال السيّدة العذراء، بثوبها الأبيض وعباءتها الزرقاء، ينتصب أمامي في صحن الكاتدرائية، تحيطه باقات الزهور من كل جانب)٤٨.

الخاتمة:

لاحظت الباحثتان أن الكاتب قام بتصوير الحياة الاجتماعية من زوايا مختلفة، مشيراً إلى بروز التقسيم الطبقي، والخضوع الاجتماعي، ومناصرة حقوق الإنسان، كما أنه يقوم بعرض هذه الأمور في مصنفاته الأدبية. وله أيضا وعي إنساني رفيع يكشف من خلاله واقع المجتمع العربي خصوصاً المجتمع الكويتي. ومما توصلت إليه الباحثتان من خلال هذه الدراسة أن رواية "ساق البامبو" اشتملت على كثيرٍ من القضايا، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام. أولا: القضايا الاجتماعية، ومن أهمها إشكالية الهوية التي واجهت شخصية الرواية، مثل عيسى مختلط الجنسية، فهو مولودٌ من أب كويتي وأم فلبينية. وثانياً: القضايا التاريخية، وهي التي لها علاقة بتاريخ الكويت عند اندلاع حرب الخليج الثانية سنة ١٩٩٠م. وثالثاً: القضايا الدينية: وترتبط بشخصيات لديهم ديانات متعددة، وهم المسلمين والمسيحيين والبوذيين.

الإقرار:

تم تمويل هذا البحث من قبل الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا – مشروع: IRF19-025-0025.

هوامش البحث:

١Hamzah Hamdani, *Kumpulan Esei Jubli Mas DBP, Sastera Kebangsaan, Isu dan Cabaran*, (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1st ed, 2006), p515.

٢السنعوسي الفائز بجائزة البوكر: ربما فزت نتيجة القسوة، **جريدة الغد**، ٢٥ أبريل، ٢٠١٣م، موقع إلكتروني: السنعوسي-الفائز-بجائزة-البوكر-ربما-فز/https://alghad.com/.

٣ملوك الشيخ، سعود السنعوسي وبوكر "ساق البامبو"، **مجلة المجلة**، ٢ مايو، ٢٠١٣م، موقع إلكتروني: سعود-السنعوسي-وبوكر-ساق-البامبو https://arb.majalla.com/2013/05/article.

٤"ناقة صالحة" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي..قريباً عن الدار العربية للعلوم، **موقع ٢٤**، ٢٥ أغسطس، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: ناقة-صالحة-للكاتب-الكويتي-سعود-السنعوسي قريباً-عن-الدار-العربية-للعلوم/https://24.ae/article/522456.

٥**جائزة كتارا للرواية العربية**، الاسترجاع من: سعود-السنعوسي/https://www.kataranovels.com/novelist. (٢ اكتوبر، ٢٠٢٠م).

٦محمدو لحبيب، سعود السنعوسي: الجوائز لا تصنع روائياً، **جريدة الخليج**، ١٦ نوفمبر، ٢٠١٧م، موقع إلكتروني: الثقافة/سعود-السنعوسي-الجوائز-لا-تصنع-روائياًae.https://www.alkhaleej/.

٧ سيد محمود، سعود السنعوسي لـ"العين الإخبارية": "ناقة صالحة" تمرر كثيرا من الأفكار، **جريدة العين الإخبارية**، ١٥ سبتمبر، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: https://al-ain.com/article/history-novel-awards.

٨السنعوسي: الحرية أن أكون أنا في ظل القيود والأقنعة، **جريدة الغد**، ٣ يوليو, ٢٠١٨م، موقع إلكتروني: السنعوسي-الحرية-أن-أكون-أنا-في-ظل-القيو/ https://alghad.com/.

٩رويترز، سعود السنعوسي يفوز بجائزة شخصية العام الثقافية في البحرين، **جريدة العين الإخبارية**، ٢ أبريل، ٢٠١٦م، موقع إلكتروني: https://al-ain.com/article/109406.

١٠نبذة عن حياة الروائي سعود السنعوسي، **موقع السطور**، ٢ ديسمبر، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: نبذة-عن-حياة-الروائي-سعود-السنعوسي//https://sotor.com.

١١«ساق البامبو»... طبعة عاشرة، **موقع راي**، ٢٧ أغسطس، ٢٠١٣م، موقع إلكتروني: محليات/ساق-البامبو-طبعة-عاشرة-https://www.alraimedia.com/article/438058.

١٢بلال رمضان، ترجمة صينية لرواية "ساق البامبو" الفائزة بجائزة البوكر لـ سعود السنعوسى، **جريدة اليوم السابع**، ١٣ مارس، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: ترجمة-صينية-لرواية-ساق-البامبو-الفائزة-بجائزة-البوكر-لـ-سعود/https://www.youm7.com/story/2019/3/13.

١٣محمد فايز جاد، مسلسل "ساق البامبو".. خط جديد للمواجهة.. وابن كويتي مرفوض، **جريدة الأهرام**، ٢٢ يونيو، ٢٠١٦م، موقع إلكتروني: http://gate.ahram.org.eg/News/1101307.aspx.

١٤حنان كامل الشيخ، عن ساق البامبو، **جريدة الغد**، ١٣ يونيو، ٢٠١٦م، عن-ساق-البامبو//https://alghad.com.

١٥القسوة في مقابل اللين.. أيهما ينتصر في "ساق البامبو"؟، **جريدة رأي اليوم**، ١٦ يونيو، ٢٠١٦م، موقع إلكتروني: القسوة-في-مقابل-اللين-أيهما-ينتصر-في-س/ https://www.raialyoum.com/index.php/.

١٦سعود السنعوسي، **ساق البامبو**، ط٣٣، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٩م)، ص٧١.

١٧المرجع نفسه، ص ٢٢٥.

١٨المرجع نفسه، ص١٠٨.

١٩المرجع نفسه، ص٩٤.

٢٠المرجع نفسه، ص٢١٧.

٢١المرجع نفسه، ص٢٣٢.

٢٢المرجع نفسه، ص١٢٦-١٢٧.

٢٣المرجع نفسه، ص١٩.

٢٤ المرجع نفسه، ص١٤٨.

٢٥ المرجع نفسه، ص١٩.

٢٦ المرجع نفسه، ص٢٤٤.

٢٧ المرجع نفسه، ص٢٦٤.

٢٨ المرجع نفسه، ص٢٧٤.

٢٩ المرجع نفسه، ص٧٥.

٣٠ المرجع نفسه، ص١٢٨.

٣١ المرجع نفسه، ص٤٤.

٣٢ المرجع نفسه، ص٢٢٩.

٣٣ المرجع نفسه، ص٢٣٧.

٣٤المرجع نفسه، ص٢٣٧.

٣٥ المرجع نفسه، ص٢٣٠.

٣٦ المرجع نفسه، ص٢٢٣.

٣٧ المرجع نفسه، ص٢٨٦.

٣٨البدون في الكويت، **جريدة الجزيرة**، ٢ يونيو، ٢٠١٥م، موقع إلكتروني: البدون-في-الكويت https://www.aljazeera.net/encyclopedia/issues/2015/6/2/

٣٩ المرجع نفسه، ص١٩١-١٩٢.

٤٠ المرجع نفسه، ص٢٨٩.

٤١ المرجع نفسه، ص٢٢٧-٢٢٨.

٤٢حرب الخليج الثانية.. الزلزال الذي عصف بمنطقة الخليج، **جريدة الجزيرة**، ٧ نوفمبر، ٢٠١١م، موقع إلكتروني: حرب-الخليج-الثانية-الزلزال-الذي-عصف https://www.aljazeera.net/encyclopedia/military/2016/11/7/.

٤٣ المرجع نفسه، ص٩٩.

٤٤ المرجع نفسه، ص٢٠٨.

٤٥ المرجع نفسه، ص٢٦٤.

٤٦ المرجع نفسه، ص٣١٢.

٤٧ المرجع نفسه، ص٢٥٦.

٤٨ المرجع نفسه، ص١٠٤.

المراجع: References

البدون في الكويت، **جريدة الجزيرة**، ٢ يونيو، ٢٠١٥م، موقع إلكتروني: البدون-في-الكويت https://www.aljazeera.net/encyclopedia/issues/2015/6/2/.

السنعوسي: الحرية أن أكون أنا في ظل القيود والأقنعة، **جريدة الغد**، ٣ يوليو, ٢٠١٨م، موقع إلكتروني: السنعوسي-الحرية-أن-أكون-أنا-في-ظل-القيو/ https://alghad.com/.

السنعوسي الفائز بجائزة البوكر: ربما فزت نتيجة القسوة، **جريدة الغد**، ٢٥ أبريل، ٢٠١٣م، موقع إلكتروني: السنعوسي-الفائز-بجائزة-البوكر-ربما-فز/ https://alghad.com/.

السنعوسي، سعود، **ساق البامبو**، ط٣٣، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٩م).

الشيخ، حنان كامل، عن ساق البامبو، **جريدة الغد**، ١٣ يونيو، ٢٠١٦، موقع إلكتروني: عن-ساق-البامبو//https://alghad.com.

القسوة في مقابل اللين.. أيهما ينتصر في "ساق البامبو"؟، **جريدة رأي اليوم**، ١٦ يونيو، ٢٠١٦م، موقع إلكتروني: القسوة-في-مقابل-اللين-أيهما-ينتصر-في-س/ https://www.raialyoum.com/index.php/.

بلال رمضان، ترجمة صينية لرواية "ساق البامبو" الفائزة بجائزة البوكر لـ سعود السنعوسى، **جريدة اليوم السابع**، ١٣ مارس، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: ترجمة-صينية-لرواية-ساق-البامبو-الفائزة-بجائزة-البوكر-لـ-سعود/https://www.youm7.com/story/2019/3/13.

جاد، محمد فائز، مسلسل "ساق البامبو".. خط جديد للمواجهة.. وابن كويتي مرفوض، **جريدة الأهرام**، ٢٢ يونيو، ٢٠١٦م، موقع إلكتروني: http://gate.ahram.org.eg/News/1101307.aspx.

جائزة كتارا للرواية العربية، الاسترجاع من: سعود-السنعوسي(./https://www.kataranovels.com/novelist.٢ اكتوبر، ٢٠٢٠م).

حرب الخليج الثانية.. الزلزال الذي عصف بمنطقة الخليج، **جريدة الجزيرة**، ٧ نوفمبر، ٢٠١١م، موقع إلكتروني: حرب-الخليج-الثانية-الزلزال-الذي-عصف/https://www.aljazeera.net/encyclopedia/military/2016/11/7.

رويترز، سعود السنعوسي يفوز بجائزة شخصية العام الثقافية في البحرين، **جريدة العين الإخبارية**، ٢ أبريل، ٢٠١٦م، موقع إلكتروني: https://al-ain.com/article/109406.

«ساق البامبو»... طبعة عاشرة، **موقع راي**، ٢٧ أغسطس، ٢٠١٣م، موقع إلكتروني: محليات/ساق-البامبو-طبعة-عاشرة-https://www.alraimedia.com/article/438058.

سيد محمود، سعود السنعوسي لـ"العين الإخبارية": "ناقة صالحة" تمرر كثيرا من الأفكار، **جريدة العين الإخبارية**، ١٥ سبتمبر، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: https://al-ain.com/article/history-novel-awards.

محمدو لحبيب، سعود السنعوسي: الجوائز لا تصنع روائياً، **جريدة الخليج**، ١٦ نوفمبر، ٢٠١٧م، موقع إلكتروني: الثقافة/سعود-السنعوسي-الجوائز-لا-تصنع-روائياًhttps://www.alkhaleej.ae/.

ملوك الشيخ، سعود السنعوسي وبوكر "ساق البامبو"، **مجلة المجلة**، ٢ مايو، ٢٠١٣م، موقع إلكتروني: سعود-السنعوسي-وبوكر-ساق-البامبو https://arb.majalla.com/2013/05/article.

"ناقة صالحة" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي..قريباً عن الدار العربية للعلوم، **موقع ٢٤**، ٢٥ أغسطس، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: ناقة-صالحة-للكاتب-الكويتي-سعود-السنعوسي قريباً-عن-الدار-العربية-للعلوم https://24.ae/article/522456/.

نبذة عن حياة الروائي سعود السنعوسي، **موقع السطور**، ٢ ديسمبر، ٢٠١٩م، موقع إلكتروني: نبذة-عن-حياة-الروائي-سعود-السنعوسي//https://sotor.com.

Hamzah Hamdani, *Kumpulan Esei Jubli Mas DBP, Sastera Kebangsaan, Isu dan Cabaran*, (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1st ed, 2006), p515

المديح النبوي في " سمط الدرر"
للحبيب عليّ بن محمد بن حسين الحبشي

الدكتورعبدالحليم بن صالح: الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا
ابن حذيفة حمكا: الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة المديح النبوي من كتاب "سمط الدرر" للحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي، وسوف تلقي الضوء على المحاور الآتية: مفهوم المديح النبوي، ونشأته وتطوره، والكشف عن سيرة الحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي، مع تقديم موجز لكتاب المولد "سمط الدرر"، وبيان أبرز أنماط المدائح النبوية ﷺ في الكتاب، وتتبع هذه الدراسة المنهجين الآتيين: المنهج الوصفي من خلال دراسة المفهوم وتتبع تاريخ المديح النبوي، وسرد المعلومات عن حياة الكاتب وكتابه سمط الدرر، والمنهج التحليلي من خلال تحليل بعض النصوص الواردة في سمط الدرر. ومن نتائج الدراسة: نجد أن الحبيب علي قد وظَّف في مدحه أساليبا متعددة منها: الرجاء، والدعاء، والشكر والحمد، والتجدد وعبارات الدوام والسّعد والسرور، وطلب الشفاعة، والأوصاف الخُلقية والخَلقية، والشوق والحنين، والتفضيل الدال على الزيادة في صفة الجمال والعلو في الشرف، واسم الفاعل الدال على ثبوت الصفات الحميدة في الممدوح أو إلصاقه بكل خصال جميل. وقد رُونقت ورُصعت هذه الأساليب بالمفردات البراقة الدالة على المعاني السَّامية، التي تجذب الأفئدة وتثير الأذهان. وأن الاستعانة بهذه الأساليب بالفعل قد ساعدته في تلوين مدائحه على أحسن صورة.

الكلمات المفتاحية: سمط الدرر، أساليب المدح، الدعاء، الرجاء، الوصف.

المقدمة

المديح أو المدح غرض من أغراض الشعر العربي، استخدمه شعراء العرب في معظم أغراضهم الشعرية، وعرف العرب المديح في الشعر بأشكاله المتعددة، واتجاهاته المختلفة منذ قديم الزمان، وقد مدح الشعراء الجاهليون مَنْ يستحق المدح لأعماله البطولية، أو محافظته على القيم الإنسانية العليا والتحلي بالخصال الحميدة.

والمديح النبوي نوع من أنواع المدح في فن الشعر أو النثر، فقد شاعت المدائح النبوية حديثاً في البلدان الإسلامية قاطبة، ففي الاحتفال بمولد الرسول ﷺ نجدُ المسلمين في أرجاء المعمورة شرقاً وغرباً يحتفلون بهذه المناسبة العظيمة من خلال قراءتهم قصائد واردة في كتب مشهورة تتحدث عن سيرة الرسول ﷺ وأخلاقه ومعجزاته، وهذه الدراسة سوف تقوم بالاطلاع على كتاب "سمط الدرر" في أخبار خير البشر، للحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي، الذي أُلف خصيصاً بمناسبة مولد المصطفى ﷺ، والذي أُشتهر في الأرخبيل الملايو عامة وفي إندونيسيا خاصة، وسوف تُركز هذه الدراسة على قصائد مدح الرسول ﷺ الواردة في الكتاب، للاستفادة من ممدوحة أخلاقه وصفاته وبيان الفائدة المستنبطة للمسلمين عامة.

أولاً: شعر المديح النبوي

يعرف شعر المديح النبوي بأنه الشعر الذي يضعه الشاعر للتعبير عن مدحه للرسول ﷺ بميزانه العروضية وقافيته، ويذكر فيه سيرة حياته، ومولده، ونسبه، ويصفه بأحسن الأوصاف، وأجمل الْخَلْقِ والْخُلُقِ، والتعبير عن الشوق لرُؤيته ولقاءه، وكل ما يتعلّق بمعجزاته الكريمة. وقد أشار زكي مبارك أن هذه المدائح تُعد من أساليب أهل التصوّف التي تُعبّر عن المشاعر والعواطف الدينيّة الخالصة النقية، وأنّها جزء لا يتجزّء من باب الأدب الرفيع بسبب تأثيرها القوي في القلوب والوجدان، ولأنها نابعة من وجدان الشاعر بكل صدق وإخلاص.١

والتعريف السابق يتناسب مع المدح النبوي في العصور السابقة. أما المدائح النبوية في العصر الحديث نجدها خارجة عن مجالات التصوّف، بل هي أقرب إلى العلمانية، والوطنية، والاجتماعية، والسياسية.٢

وقد أشار زكي مبارك إلى الاختلاف بين القصائد التي قيلت في الرثاء والقصائد التي ذكرت بعد وفاة الرسول ﷺ، إذ إن الرثاء يصاحبه النواح والبكاء على الميّت بصوت عالٍ.٣ ويسوده الحزن والألم والشكوى واللوعة والحسرة على فراق الميت، ولا يهتم لفراق صاحبه، وإنما ذُكر ذلك الفراق إلى ذِكر من فُجع فيهم من قومه.٤ أما القصائد التي قيلت بعد وفاة الرسول ﷺ فإنها تُسمّى مديحاً، فكأنّهم تصوروا بأنّ الرسول الله ﷺ موصول الحياة بتعاليم رسالة الإسلام السمحة حتى يوم القيامة، وأنّهم يُحاوِرُونه كما يحاورون الأحياء من خلال تطبيقهم لمناقبه الحميدة. إضافة إلى أنّ الثناء على الميّت ليس رثاءً إلّا إذا قيل في أعقاب الموت.٥

انطلاقاً مما سبق نجد أن المديح والثناء على الصلاة والسلام بعد وفاته يُعد مديحاً لا رثاء، لأنّ الرثاء يقصد به التعبير عن الحزن والتفجّع كما ذكرنا سابقاً، أما المدائح النبويّة فهي من أجل التقرّب إلى الله - عزّ وجلّ -، فالثناء على خير البشر ﷺ يُعد تقرباً إلى الله، ورفعة في الدنيا والآخرة، ويتميّز بالصدق والمحبّة والوفاء والإخلاص، والبعد عن التكسّب أو تملّق الوجه للملوك والسلاطين والأمراء والوزراء أو أصحاب المناصب العالية والرفيعة لغرض التقرب ونيل المناصب أو العطايا كما في بعض شعر المدح.

فقصيدة الأعشى التي أشار فيها إلى خصائل الرسول الحميدة:

أَلَمْ تَغْتَمِضْ عَيـْنَاكَ لَيْلَةَ أَرْمَدَا وَعَادَاكَ مَا عَادَ السَّلِيمَ المُسَهَّدَا

وَمَا ذَاكَ مِنْ عِشْقِ النِّسَاءِ وَإِنَّمَا تَنَاسَيْتَ قَبْلَ اليَوْمِ خُلَّةَ مَهْدَدَا

يرى زكي مبارك أنّ هذه القصيدة ليست من قصائد مدح الرسول الله ﷺ، بحجَّة أنّ الأعشى لم يَقُل هذه القَصِيدَة في مدح الرسول وهو صادق النيّة، وقصّة الأعشى دليل على أنّ مدحه للرسول ﷺ لم يكن إلا محاولة كمحاولات الشعراء الذين يتكسبون بالمديح، وليست قصيدته أثرًا لعاطفة دينية قوية حتّى تلحق بالمدائح النبوية.٦

وتوافق رأيه مع قصيدة (بانت سعاد) لكعب بن زهير. وفيها يقول كعب:

أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللَهِ أَوعَدَني وَالعَفُوُ عِندَ رَسولِ اللَهِ مَأمولُ

فهذه القصيدة ليست من القصائد التي تمدح الرسول ﷺ رغمَ أنّ النبيّ ﷺ كسا صاحب القصيدة بردة، لأنّ كعب بن زهير كان يرجو النجاة من القتل بعد أن قال قصيدة يسخر فيها بالنبي ﷺ، فشعر بالقلق وعدم الارتياح إزاء التهديدات الموجّهة إليه، وبعد أن قَدِم إلى المدينة ولحق برسول الله ﷺ واستأمنَه تائباً ومسلماً أنشدَ كعب بن زهير قصيدته، وتلك القصيدة من قصائد المديح ينشدها الرجل عند خوفه وضيقه، وليست من المدائح النبوية في شيء،٧ رغم أن هناك أقوال كثيرة وآراء متباينة حول هذه القصيدة التي تدل على المدح.

من هنا نجد أن المديح النبوي لا بد أن تكون النية فيه خالصة صادقة صافية في محبة الرسول ﷺ، بعيداً عن أي غرض دنيوي يرجى به التكسب أو التقرب، أو التخلص من ضيق أو ورطة ألَمَّ به الإنسان عند الوقوع في المصيبة أو لحاجة أو لنجاة من القتل أو السجن.

ثانيا: نشأة شعر المديح النبوي وتطوره

تزامن ظهور قصائد المدائح النبوية مع مولد النبي ﷺ وتطورت مع بداية الدعوة الإسلامية في مكة ويثرب، ثم شاعت وانتشرت مع توسع الفتوحات الإسلامية في أرجاء المعمورة، وكان أوّل قصيدة في مدح النبي ﷺ، أبيات قالها عبدالمطلب جدُّ النبي ﷺ حين ولادته، حيث أشار بأن الأرض قد أشرقت والأنوار قد عمت أرجاء الكون طرباً بمولده، قائلاً:

وأنْت لما ولدت أشرقت الأرض وضاءت بنورك الأفق

فنحن في ذالك الضياء وفي النور وسبل الرشاد نخترق٨

وهكذا نجد أن المديح النبوي قد تزامن مع مولده ﷺ، ومع مطلع دعوة التوحيد في صدر الإسلام نجد ذاك النشيد المشهور الرائع الذي مطلعه "طلع البدر علينا... من ثنيات الوداع... وجب الشكر علينا... ما دعا لله داع..."، قيل إن هذا النشيد قد أنشده نساء الأنصار وصبيانهم وولائدهم كما عند البيهقي من حديث عائشة رضي الله عنها، وأما المناسبة فهي دخول النبي ﷺ المدينة مهاجراً من مكة وقدومه إلى الأنصار وحلوله بين ظهرانيهم، كما روى ذلك البيهقي فِي " دلائل النبوة " وابن المقري فِي " الشمائل " وأبو سعد فِي " شرف المصطفى " والخلعي فِي " فوائده " وقيل: عند قدومه من غزوة تبوك؛ كما ذكر ابن حجر في الفتح ورجحه ابن القيم في زاد المعاد.٩ لتنهمر بعد ذلك قصائد شعراء النبي الثلاثة: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة. من دون انقطاع في مدح الرسول ﷺ ومدح دعوته، ومدح أصحابه الكرام الذين ساندوه وساعدوه وقت العسر واليسر. ولهذا فقد جاز التعبير بأن شعراء النبي ﷺ الثلاثة كان لهم دور أساسي وفعال في تطوّر شعر المديح النبوي، فكان لحسان بن ثابت مواقف كثيرة تشهد له بذلك، أهمها الموقف الذي قال فيه النبي محمد ﷺ للأنصار: "ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله بسلاحهم، أن ينصروه بألسنتهم"، فقال حسان بن ثابت: "أنا لها يا رسول الله"، وأخذ بطرف لسانه، فرد النبي ﷺ: "والله ما يسرني به مِقْول بين بُصرى وصنعاء".١٠

وفي العصر الأموي امتزج المديح النبوي بالتيارات السياسية من أجل الانتصار ومحاربة الخصوم، وما إن لبث إلاّ واقترن المدح النبوي بآل البيت وأئمة الشيعة، فأخذوا يمدحون الرسول من خلال أهل البيت ونسبهم. وقد أنشد الفرزدق في العصر الأموي قصيدة موقرة نوَّه فيها بأهل البيت، وبأخلاق النبيّ ﷺ وشمائله، بقوله:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحلّ والحرم١١

وتعدّدت قصائد المدائح النبويّة إلى حين مجيء العصر العباسي وبعده مع عصر الدويلات، حيث وردت قصيدة "البردة" للبوصيري في القرن السابع من الهجرة والتي تُعدّ من أهمّ القصائد في مدح النبي ﷺ، فأصبحت القصيدة فيما بعد أساسا لأشعار المدائح النبوية، وقصائد المولد التي مطلعها:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزج دمعا جرى من مقلة بدم

أم هبّت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم

وطبقاً لقصيدة البردة، إزدادت القصائد والنظم والأشعار التي تحكي عن مولد الرسول ﷺ، وتُعد قصّة مولده جزء لا يتجزء من المدائح النبوية، وليس بجديد طوال العهود التاريخية الإسلامية. ومع كثرة التأليف في الكتابة عن مديح الرسول ﷺ، وظهور الكَمِّ الكبير، والقدر الهائل من الشعر أو النثر، فإننا بالفعل لا نستطيع إحصاء ما كُتب وأُلف في ذلك، وإن أقدم

المؤلفات التي وصلتنا من هذا النوع: كتاب "العروس" لابن الجوزي المتوفى سنة ٥٩٧هـ، ورسالة ابن جابر الأندلسي المتوفى سنة ٧٨٠هـ، ورسالة الرعيني الغرناطي المتوفى سنة ٧٧٩هـ.١٢ ويرى الباحثون في ورود المديح النبوي مذهبين، وهما:

قصائد المدائح النبوية القديمة: وقد بدأت قصائد المدائح النبوية القديمة مع مدح شعراء النبي ﷺ، وهم: كعب بن مالك، وحسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة لغرض المنافحة والدفاع عنه ﷺ، ثم شيوعها في المشرق والمغرب مع انتشار الدعوة النبوية، واتساع الفتوحات الإسلامية.

قصائد المدائح النبوية المستحدثة: حيث ظهرت قصائد المدائح النبوية المستحدثة في أوائل القرن السابع من الهجرة مع رائده المشهور الإمام البوصيري.١٣

والجدير بالذكر أن شعر المديح النبوي يعد فناً من الفنون الأدبية الجميلة له ميزاته الخاصة وغاياته، وله خصائص يتميّز عن الأشعار العربية الأخرى في الشكل والمضمون، أهمها:

يحتوي على الخصائل والتعاليم الإسلامية السمحة، والقيم والأخلاق والشمائل المحمدية الحميدة.

يتصف بصدق العاطفة والأحاسيس، ولطف الوجدان.

يهدف إلى حبّ الرسول ﷺ، ورجاء شفاعته.

سهولة الألفاظ، وشيوعها.

كثرة التشبيهات والاستعارات والمجازات.

فصاحة العبارات والأسلوب.

الاقتباس من القرآن الكريم، والسنة النبوية، وكتب التفاسير، والسيرة النبوية.

غنِيٌّ بالأدعية والاستغفار والتوبة والعشق والرجاء والشفاعة

التأثر بالتصوّف.

تجديد الدعوة المحمديّة، والافتخار بالفتوحات الإسلامية.

الحثّ على التحلي بالصفات الحميدة من خلال مدح الرسول ﷺ.

ثالثاً: الحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي

سيرته ونسبه

الحبيب عليّ إمام من أئمة العلويّين في عصره، وأشهر شيوخهم في تلك الفترة الزمنية. ولد يوم الجمعة الموافق ٢٤ شوال ١٢٥٩هـ، في بلدة " قسم " بحضرموت اليمن، من والدة علوية بنت حسين بن أحمد الهادي الجفري.١٤

ونسبه عليّ بن محمّد بن حسين بن عبد الله بن شيخ بن عبد الله بن محمّد بن حسين بن أحمد صاحب الشعب بن محمّد بن علوي بن أبي بكر الحبشي بن علي بن أحمد بن محمّد أسد الله بن حسن الترابي بن عليّ بن عليّ بن الفقيه المقدَّم محمّد بن عليّ بن محمّد صاحب مرباط بن عليّ خالع قسم بن علوي بن محمّد بن علوي بن عبيد الله بن المهاجر بن عيسى بن محمد بن علي العريضي بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب زوج فاطمة الزهراء ابنة الرسول محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام.١٥

ولمّا بلغ عُمْر الحبيب علي إحدى عشرة سنة، رحل من بلدته "قسم" حضرموت اليمن مكان مولده ونشأته إلى "سيوون" حضرموت، طالباً العلم والتعلم والفقه والتفقّه والعلوم الأخرى من شيخه السيّد عمر بن حسن الحداد، وفي أثناء رحلته نزل الحبيب عليّ الحبشي ضيفًا عند السيد عبد الله بن حسين وأجازه من قراءته. ومن محفوظاته الإرشاد وألفية ابن

مالك فوق ما ثرى من مجموعات كلامه المنثور. ومن ثمّ، انتقل الحبيب عليّ إلى مكة وبات فيها عامين مع أبيه، ولمّا بلغ السابعة عشر من عمره، عاد إلى "سيوون" عالماً ومعلماً ومؤهلاً في مجال الدعوة والعلم.١٦

أساتذته وتلاميذه

كان للحبيب علي الحبشي أساتذة أفاضل كثيرون. فقد تكفل والده الحبيب محمد بن حسين الحبشي، ووالدته الحبابة علوية بنت حسين الهادي الجفري بتربيته وتعليمه منذ نعومة أظافره. وعندما كبر الحبيب عليّ أخذ يطلب العلم من أشهر شيوخ عصر زمانه، فأخذ من الحبيب حسن بن صالح البحر، والحبيب عبد الله بن حسين بن طاهر، والشيخ الفتح الحبيب أبو بكر بن عبد الله العطاس كان من أبرز مشايخه.١٧

وقد تتلمذ على يد الحبيب علي الكثير من طلبة العلم الكرام، فانتحلوا منه ما هو كل مفيد ونافع، وتخرج على يديه الكثير من الأساتذة الأفاضل. ومن أبرز تلاميذه، أبناء الحبيب عليّ، وهم: عبد الله، أحمد، محمّد، علوي. وكثُر تلاميذه خصوصاً من رباطه العلمي المبارك – المعهد -، وأبرز تلاميذه في مجال الفقه والعلوم الإسلامية، هم: السيّد طه بن عبد القادر بن عمر السقاف، والسيّد عمر بن عبد القادر بن أحمد السقاف، والسيّد علوي بن سقّاف بن أحمد السقّاف، وشيخ حسن، أحمد ومحمّد بن محمّد بارجا١٨.

وفاته

في أواخر حياته أصيب الحبيب علي بداء في عينيه، وقبْل عامين من وفاته فقد بصره. ثمّ انتقل الحبيب علي إلى عالم الغيب والشهادة يوم الأحد الموافق ٢٠ ربيع الثاني ١٣٣٣هـ ظهرًا. بعد سبعين يوماً سقيماً، ودُفن في الجهة الغربية من مسجد الرياض بسيوون حضرموت. وقبل وفاته أشار الحبيبُ علي إلى ابنه الحبيب محمد بن علي بن محمد بن حسين الحبشي أن يكون خليفة له. والجدير بالذكر أنّ أخاه الحبيب علوي بن محمد بن حسين الحبشي رحل إلى جاوى إندونيسيا وبنى مسجداً سمّاه مسجد الرياض بسولو جاوى الوسطى بإندونيسيا على تسمية المسجد الذي بناه أخوه في سيوون.١٩ ولهذا السبب انتشر كتابه "سمط الدرر"، وتعالت صلوات الحبيب علي في إندويسيا، وشاعت صيته في أرجاءها.

آثاره

ومن آثار الحبيب علي الحبشي العمرانية: مسجد الرياض، والرباط العلمي - المعهد - الذي خصصه لطلبة العلم، وقد تأسس المسجد والرباط سنة ١٢٩٥هـ. ورغبة في توسيع ذلك الرباط وتحسينه تجدّدت عمارته سنة ١٣١٧هـ. أمّا آثاره العلمية من المصنفات والكتب فهي كثيرة، فنجد: قصّة المولد الشريف المسماة بِـ"سمط الدرر" في أخبار مولد خير البشر، ومجموعة كبيرة من الرسائل الشعرية والنثرية المهمة كتبها الحبيب عليّ وجُمعت هذه الرسائل في الكتاب بعنوان "المكاتبات"، ومجموعات إجازاته، ووصاياه، ومجلد ضخم من منثور كلامه جمعه أحد تلاميذه وهو العلامة السيد حسين بن عبد الله بن علوي بن زين الحبشي. إضافة إلى أن للحبيب أدعية وصلوات، أهمها: "الفتوحات الإلهية في الصلاة على خير البرية ومعه أدعية"[٢٠]. ومن أبرز مؤلفاته أيضاً: "مختصر في السيرة النبوية"، و"مجموع الوصايا والإجازات" وهو عبارة عن إجازاته العلمية لنخبة من تلاميذه، وديوانه "الجوهر المكنون والسر المصون"، و"حزب الفتح الكبير"، و"الدعاء المستجاب بآيات الكتاب"، و"مقدمة في الحج والعمرة"، و"رسالة المقالة السوية"، و"مجموع خطب ومحاضرات"، و"الفتوحات الإلهية"، و"مجموعة ابتهالات ودعوات"، و"الموائد الرمضاني".[٢١]

رابعاً: تعريف كتاب " سمط الدرر"

للسمط معانٍ كثيرة ومتباينة في المعاجم العربية، وما يعنينا هنا كشف ورود معناها عند اقترانها بالدرر. فسَمَطَ الشيء سمطًا: علَّقه. والسِّمْطُ: الخيط ما دام فيه الخرز، وإلا فهو سِلك. والسِّمْط: خيْطُ النَّظْم لأنه يُعلَّق، وقِيل: هي قلادة أَطول من المخنقة، وجمعه سُمُوط، قال: أبو الهيثم: السِّمْطُ الخيط الواحد المنظوم، يُقال: رأَيت في يد فلانة سِمْطًا أَي نَظْمًا واحدًا يُقال له: يَكْ رَسَنْ، وإِذا كانت القلادة ذات نظمين فهي ذات سمطين: وأَنشد لِطرفة: وفي الحيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ.٢٢

سَمَّطَ القصيدة: نظمها مُسمَّطة، أي مُقسما البيت إلى أجزاء مُقفَّاة على غير رويّ القافِية.٢٣

والمُسَمَّطُ من القصائد: ما يؤتى فيه بأَشطار مقفاة بقافية، ثم يُؤْتى بعدها بشطر مقفًّى بقافية مخالفة. ويستمر على هذا النهج مع التزام القافية المخالفة في القصيدة حتى تنتهي.٢٥

والدُّرة : واحدة الدُّر، وهي اللؤلؤة العظيمة الكبيرة. والجمع : دُرَرٌ.٢٤

فعندما نقول: "سمط الدرر" فنعني بذلك خيط القلادة المرصع بالأحجار الكريمة، أو هي: قلادة اللؤلؤ. وفي ذلك نستطيع القول: بأن سبب اختيار الحبيب علي مسى كتابه بِ" سمط الدرر "، بهذا الاسم لما فيها من ترصيع وتزيين للنصوص الشعرية أو النثرية المتنوعة التي تمدح النبي ﷺ فشبهت تلك النصوص الجميلة حقاً بالدرر النفيسة لجمالها وتأنقها وتأثيرها في النفوس، ولحسن تنسيقها وترتيبها في الكتاب.

لقد ألّف الحبيب عليّ كتابه "سمط الدرر"، وهو في الثامن والستين من عمره، وأملى الفقرة الأولى يوم الخميس ٢٥ صفر ١٣٢٧ هـ، بعد البسملة في قوله: "الحمد لله القوي سلطانه، الواضح برهانه"، إلى قوله: " وهو من فوق علم ما قد رأته رفعة في شؤونه وكمالا ". وقال الحبيب علي لما أتممت من كتابته، وقُرأَ عليَّ في بيتي، قال: " إن هذا المولد مؤثر للغاية لأنه بعد تمام إنشائه...." ومن ثمّ، سماه الحبيب عليّ بِ"سمط الدرر"، وانتشر هذا الكتاب على نطاق واسع في منطقة سيوون، بل في جميع بقاع حضرموت، وأقطار البلدان البعيدة. حتى وصل " سمط الدرر" إلى بلاد الحرمين الشريفين، وشاع في الأرخبيل الملايوية بشكل كبير، ومناطق من أفريقيا أيضاً. وأراد السيد حامد بن علوي البار أن يرحل إلى المدينة المنوّرة ومعه نسخة من "سمط الدرر"، ورغب في قراءته أمام قبر النّبي ﷺ.٢٦

وقد أصبحت إندونيسيا مكاناً خصباً لانتشار كتاب "سمط الدرر". وقد شعر الكثيرون من الإندونيسيين المسلمين أنه من خلال قراءة نصوص "سمط الدرر"، أن نفوسهم تطمئن لها، وتشعر بالهدوء والراحة النفسية، وأن قلوبهم تنجذب إلى تلك النصوص المادحة للنبي ﷺ. وهذا يدل على أن كتاب "سمط الدرر" قد تم قبوله من قبل الجمهور هناك، رغم إن معظم المسلمين في إندونسيا والأرخبيل الملايو كانوا يعرفون كتباً أخرى للمولد النبوي، مثل: كتاب مولد البرزنجي لشيخ جعفر البرزنجي بن حسن بن عبد الكريم، ومولد الدباعي، ومولد الضياء اللامع للحبيب عمر بن محمّد بن حافظ بن شيخ أبو بكر. ومع ذلك فإن جذور كتاب "سمط الدرر" قد غُرست في تلك البلاد، بالرُّغم من أن كتاب "سمط الدرر" يتميز عن الكتب الأخرى بخصائص ذاتها.٢٧ إذ كانت تحتوي على سيرة مولد النبي محمد ﷺ، فيشرح تاريخ حياة النبي منذ ولادته حتى يصل إلى صفاته العليا. ويصف حاله وأخلاقه الكريمة وأوصافه النبيلة، وسيرة حياته العامرة بالنماذج البطولية. وقد كُتب هذا الكتاب " سمط الدرر" بعد الكتب الشهيرة للمولد، مثل: البرزنجي، الديبعى، بردة المدح، وغيرها من كتب مولد النبي.٢٨ وقد أشار الحبيب علي في قوله: "قَبِل المجتمع مدائحي تجاه النبي ﷺ بسبب محبتي للنبي عليه الصلاة والسلام.....".٢٩ فأخذ المسلمون يقرأون هذا الكتاب في المناسبات النفيسة الأخرى، فلم تنحصر القراءة في مجالس المولد فقط. بل كانوا أيضاً يقرأونه وينشدون أشعاره من صلوات المديح للرسول الله ﷺ في المحافل طلباً للبركة، وتمجيداً وتبجيلاً وتقرباً منه يوم العرض الأكبر.

انطلاقا مما سبق من مضمون كتاب "سمط الدرر" ومفهومه، والتي تحتوي على نصوص شعرية ونثرية مسجوعة، المهذبة للأخلاق، والداعية إلى فضائل الدنيا والآخرة. والتي تُعد بالفعل أدباً في الوصف النبوي الخالص. إذ ينطرب المسلم من قراءته أو سماعه فيلتمس في نفسه وقلبه ووجدانه وذوقه المتعة واللذة، وملكة التقدير من الجمال في الأذهان. خاصة وأن قراءة نصوص سمط الدرر تصاحبه الإيقاع من الدَّف أو الطبل. وربما كان عاملاً من العوامل المؤثرة في النفوس.

وهكذا تميزت نصوص "سمط الدرر" عن النصوص الأخرى في أنها تتكون من ضربين، وهما: النصوص الشعرية، والنصوص النثرية المسجوعة لاشتراك آخر المقاطع في الألفاظ. وبعد أن لاحظت الدراسة محتويات الكتاب، وجد أن النظم الشعري فيه ستّة وخمسين بيتا، وأمّا النثر المسجوع فيحتوي على ثلاثة عشر فصلاً. ويلاحظ بأن مدائح الموالد النبوية النثرية يتّبع نظاما مناسباً للترانيم والإنشاد والغناء، ويتمّ احتسابه بالشعر النثري فهي عبارة عن نظم فواصل القافية طالما أنّ المعاني متوافقة مع القافية.٣٠

وهكذا فإن نصوص كتاب "سمط الدرر" تشتمل على الكثير من مدائح الرسول ﷺ، ولا يتسع المقام للحديث عن هذا الكتاب لذلك، ستقوم الدراسة بِالتركيز على:

تحديد نصوص "سمط الدرر" وذلك من الصلوات الأولى إلى صلوات محل القيام.

الاعتماد على الأنماط الشعرية في مدح النبي ﷺ فقط، دون النثرية.

عدم النظر في المسائل الخلافية العقدية في الأحكام الخاصة باحتفال مولد الرسول ﷺ.

خامساً: أساليب مدح الرسول في " سمط الدرر"

استخدم الحبيب عليّ بن محمد بن حسين الحبشي في مدائحه للرسول ﷺ، النصوص الشعرية والنثرية معاً، وقد استعان بأساليب متنوعة ومختلفة في ذلك. قائلاً: "... ولمّا وصفتُ النبي ﷺ فتح الله عليَّ تراكيب أساليب اللغة..."٣١

نلحظ أنّ الحبيب علي بن محمد الحبشي قد بدأ قصائده في كتابه "سمط الدرر" بالدعاء. لذا، فإنّ أوّل بيتٍ في قصيدته يبدأها بأسلوب دالّة على الدعاء، والصلاة على رسول الله ﷺ، وتعبيرات عن محبة الرسول ﷺ فيقول: "يا ربّ صلّ على محمد".

وتنقسم القصيدة في "سمط الدرر" إلى ثلاثة فصول، وسمّاها الحبيب علي بالصلاة الأولى، والصلاة الثانية، والصلاة الثالثة. وباختصار نقولها الصلوات الافتتاحية.

ويتضح لنا، أن الصلوات الافتتاحية جاءت بجملة مفردات في مدح الرسول الله ﷺ، حين استعان باسم الفاعل في كثير من الأماكن الدَّالة على ثبوت تلك الصفات الحميدة في الممدوح، فهو الفاتح الخاتم، الصادق المصدق، الداعي إلى الحق المبين، فيقول في الصلاة الأولى:

يارب صل على محمد ما لاح في الأفق نور كوكب

يا رب صل على محمد الفاتح الخاتم المقرب

يا رب صل على محمد المصطفى المجتبى المقرب

يا رب صل على محمد ما لاح بدر و غاب غيهب

كما استخدم أسلوب التفضيل، (أعلى، وأصدق، أرحب، وأصوب، وخير الورى) الدالة على الزيادة في صفة جمال المدوح، والشرف، والعلو. فيقول:

يا رب صل على محمد أعلى البرايا جاها وأرحب
يارب صل على محمد أصدق عبد بالحق أعرب
يا رب صل على محمد خير الورى منهجا وأصوب

وإذا ما تأملنا الأبيات التالية، نجد أن الحبيب علي الحبشي قد عبّر عن عواطفه بعبارات الشوق والحنين إلى رؤيته، في قوله:٣٢

يَا لقَلْب سُرُوْرُه قَدْ تَوَالى بِحَبِيْب عَمَّ الأَنَامَ نَوَالا
جَلَّ مَنْ شَرَّفَ الْوُجُودَ بِنُوْرٍ غَمَرَ الْكَوْنَ بَهْجَةً وَجَمَالا
قَدْ تَرَقّى فِي الْحُسْنِ أعْلى مَقَامٍ وَتَنَاهى فِي مَجْدِه وَتَعَالى
لاحَظَتْهُ الْعُيُوْنُ فِيْمَا اجْتَلَتْهُ بَشَرًا كَامِلا يُزِيْحُ الضلالا
وَهْوَ مِنْ فَوْقِ عِلْمِ مَا قَدْ رَأَتْهُ رِفْعَةً فِي شُؤُوْنِه وَكَمَالا

وهكذا نال من قلب الحبيب علي ما نال من الشوق والحنين للقاء الحبيب النبي عليه أفضل الصلاة والتسليم، إذ إن القلب يحن ويشتاق إليه فرحاً وطرباً، فمرحباً بالحبيب محمداً رحمة للعالمين، وبمولده غمر الكون سعادة وسروراً، والخير عمَّ البشرية من دون انقطاع. وقد علا في الجمال أعلى المراتب، ونال من المقامات أرفعها، وشرفه الله بنور منير ارتقى إلى أقصى الجمال، وكل العيون أبصرته مزهق للضلال، وقد زينه الله بالعلم والتقى فزاده شرفاً ورفعة وكمالاً.

وإذا نظرنا إلى نصوص قصيدة محلّ القيام، نجد أن كل حوادث الكون تتحدث عن مولده إعجاباً به، وسميت هذه الأبيات بمحل القيام لأن الجماعة في مجلس قراءة "سمط الدرر" يقومون تكريماً وتبجيلا وتشريفاً وحباً لنبيهم الأعظم الأكرم، راجين مصاحبته في الآخرة، والرغبة في شفاعته يوم العرض الأكبر، وليس كما يزعمون ترحيباً لمجيئ النبي إلى المجلس كما يظن بعضهم أنّ روح النبي سوف تزورهم في ذلك الوقت.٣٣ نجد كذلك أن القيام عند قراءة البرزنجي والدباعي والبردة ومولد الحبشي قد أصبح عرفا محلياً في أماكن من إندونيسيا خاصة وفي بعض البلاد الإسلامية عامة. يقول السيد بكري بن محمد شطا الدمياطي: "جرت العادة أن الناس إذا سمعوا ذكر وضعه ﷺ يقومون تعظيماً له ﷺ وهذا القيام مستحسن لما فيه من تعظيم النبي ﷺ، وقد فعل ذلك كثير من علماء الأمة الذين يقتدي بهم، وقال الحلبي في السيرة فقد حكي بعضهم أنّ الإمام السبكي اجتمع عنده كثير من علماء عصره فأنشد منشده قول الصرصري في مدحه ﷺ".٣٤

وقد استعان الحبيب علي بحقل من العبارات الدالة على التجدد والدوام والاستمرار في السَّعد، والسُّرور، والابتهاج في العبارات: "... وسرور قد تجدد،... بسعد مستمر ليس ينفد،...الفخر المؤبد "، وهذه إشارة إلى روعة اختيار المفردات مع اقترانها بمفردات أخرى، فاقتران المفردات الدالة على التجدد والدوام مثل: تجدد، ومستمر، وليس ينفد، ومؤبد. بمفرادات دالة على السرور والفرح مثل: أشرق، ابتهاج، أُنس، سرور، أطرب، استضيء، البشرى، السَّعد يشير إلى أن الابتهاج والسَّعد والطرب، مستمر ودائم وأنها وقعت بمقدم الرسول محمد ﷺ، قائلاً:

أَشْرَقَ الْكَوْنُ ابْتِهَاجًا بِوُجُوْدِ الْمُصْطَفَى أحْمَدْ
وَلأَهْلِ الْكَوْنِ أُنْسٌ وَسُرُوْرٌ قَدْ تَجَدَّدْ
فَاطْرَبُوْا يَا أهْلَ الْمَثَانِيْ فَهَزَارُ الْيمْنِ غَرَّدْ
وَاسْتَضِيْئوا بِجَمَالٍ فَاقَ فِي الْحُسْنِ تَفَرَّدْ
وَلَنَا الْبُشْرى بِسَعْدٍ مُسْتَمِرٍ لَيْس يَنْفَدْ
حَيْثُ أُوتِيْنَا عَطَاءً جَمَعَ الْفَخْرَ الْمُؤَبدْ

كما استعان الحبيب بالكثير من عبارات الشكر والحمد لله في محل القيام معبراً عن سعده وسروره بمولده النبي ﷺ، ومرحباً به فنحن به نسعد، وبجاهه نبلغ كل غاية ومقصد، قائلاً:

فلربي كل حمد جل أن يحصره العد

إذ حبانا بوجود ال مصطفى الهادي محمد

مرحبا يا نور عيني مرحبا مرحبا بك يامجد

يا رسول الله أهلا بك إنا بك نسعد

وبجاهه يا إلهي جد وبلغ كل مقصد

وقد استعان الحبيب علي في محل القيام أيضاً بأسلوب الأمر الدال على الدعاء مثل: (واهْدِنا نهج سبيله) (ربّ بَلّغنا بجاهِهْ في جواره خير مقعد) متوسلاً بِـ"يا إلهي". قائلاً:

واهْدِنَا نَهْجَ سَبِيْلِهْ كَيْ بِه نُسْعَدْ وَ نُرْشَدْ

رَب بَلّغْنَا بِجَاهِهْ فِيْ جِوَارِهْ خَيْر مَقْعَدْ

وَصَلاَةُ اللهِ تَغْشى أَشْرَفَ الرُّسْلِ مُحَمَّدْ

وَسَلاَمٌ مُسْتَمِرٌّ كُلَّ حِيْنٍ يَتَجَدَّدْ

وفي هذه الأبيات نجد أنه استعان أيضاً بالأوصاف الدالة على خَلْق النبي ﷺ الجميل، وخُلُقِهِ الكريم، معبراً بقوله:٣٥

سيد ضِحكه التبسم والمشـ ـيُ الهُوينا ونومُه الإغفاءُ

ما سوى خُلقهِ النسيم ولا غيـ ـرُ مُحيّاه الروضةُ الغنّاء

رحمةٌ كلّهُ وحَزْمٌ وعَزْمٌ ووقارٌ وعصمةٌ وحياءُ

مُعجزُ القَول والفِعَالِ كريمُ الْـ ـخَلقِ والخُلقِ مُقسطٌ معطاءُ

وصف الحبيب علي النبي ﷺ: "بأن ضحكته تبسم، ومشيه الهوينا، ونومه إغفاء"، فيه دلالة على عدم الإفراط في الضحك والمشي والنوم، فلم يكن النبي متكبراً متباهياً في مشيته أو نوَّاماً، وفي هيئته لم يكن مغروراً، بل كان متواضعاً لين الجانب مع جميع الخلق، ثم انتقل إلى وصف خُلُقِهِ ﷺ، فهو كما شبّهه الحبيب علي بالنسيم إن جاز التعبير ريح لطيف، محياه مشرق، روضة غناء وافر الخير، رحيم بالمساكين، حازم وذو عزم وشديد على الظالمين، وقور، مجتنباً كل أمر قبيح، فهو رحمة للعالمين. وهبه الله جوامع الكلم، كريم جواد كثير العطاء، فهو بحق مُعجزُ القَول والفِعَالِ كريمُ الْخَلقِ والخُلقِ.

وفي موضع آخر يقول الحبيب:

حَبِيبٌ يَغَارُ البَدْرُ من حُسنِ وجهه تَحَيَّرتِ الألبَابُ في وصفِ معناه٣٦

وصف الحبيب علي الرسول بأحسن الأوصاف خُلُقاً وخَلَقاً، حيث تجلّت جوامع الكمال فيه، وانفردت كلَّ هذه الأوصاف فيه فإن البدر يغار من حسنه والألباب قد تحيرت في وصفه.

نتائج الدراسة

يُعد المديح النبوي نوع من أنواع المدح في الشعر أو النثر العربي، وقد شاعت قراءات قصائد المدائح النبوية حديثاً في البلدان الإسلامية قاطبة عند الاحتفال بمولد النبي ﷺ.

كان الحبيب علي عالماً وأديباً، وله عدة مؤلفات في العلوم اللغوية والدينية، وقد شاع كتابه " سمط الدرر " في إندونيسيا خاصة وبعض الدول الإسلامية عامة.

سبب اختيار الحبيب علي مسمى كتابه بِـ" سمط الدرر"، بهذا الاسم لما فيه من ترصيع وتزيين في النصوص الشعرية أو النثرية المتنوعة التي تمدح النبي ﷺ فشبهت تلك النصوص من الشعر أو النثر بالدرر النفيسة لجمالها وتأنقها، وتأثيرها في النفوس، وحسن تنسيقها وترتيبها.

يبدو أن الحبيب علي كان متأثراً بالصوفية، والتصوّف هو التعمق في معرفة الله، كما يهدف الحبيب أيضاً إلى تصوير حسن الخلق، فحسن علاقة الإنسان بربه لا يكتمل إلا بحسن العلاقة مع الناس والمعاملة الحسنة.

اتخذ الحبيب علي من مدح صفات الرسول ﷺ باباً للتقرب والتحلي بهذه الصفات المباركة، فمدائح الرسول ﷺ كلها صفات حميدة، يجب على المسلم أن يُؤججها في قلبه ويتمسك بها، فالرسول هو الأسوة الحسنة، وهو الإنسان الأمثل، فالمحب للحبيب مطاع.

إذا تأملنا في شكل مدائح "سمط الدرر" نجدها سهلة المفردات، ذات دلالات إسلامية واضحة وشائعة، والأساليب فيها فصيحة وبليغة. وقد رونقت ورصعت هذه المفردات البراقة بالمعاني النبوية السامية، التي تجذب الأفئدة وتثير الأذهان.

أما المضمون فقد حملت في معانيها الكثير من العواطف والأحاسيس الإسلامية تجاه النبي ﷺ من خلال الصور البلاغية كالاستعارة والتشبيهات والتي لم يسعنا دراستها في هذا المقام.

استعان الحبيب علي بالتعبيرات الدالة على: الشوق، والرجاء، والدعاء، والشكر والحمد، والسّعد والسرور، وطلب الشفاعة، والأوصاف الْخُلقِية والْخَلْقية، والشوق والحنين، والتفضيل الدالة على الزيادة في صفة جمال المدوح، والشرف، والعلو، واسم الفاعل الدال على ثبوت المعنى أو إلصاق الصفة في الممدوح.

من الواضح أن الحبيب علي أراد أن يوجه هذا الكتاب إلى كافة الناس، لذلك جاء هذا الكتاب بهذه الروعة والجاذبية في المعاني، والسهولة والبساطة في الأسلوب واللغة.

التوصيات

توصي هذه الدراسة بإجراء المزيد من الدراسات اللغوية والأدبية في فن المديح النبوي، خاصة في كتاب "سمط الدرر" لبيان جماله وفوائده.

انتشر كتاب "سمط الدرر" على نطاق واسع في إندونيسيا، لذا توصي هذه الدراسة بإجراء المزيد من الدراسة حول كتاب "سمط الدرر" وربطه بالكتب الأخرى في بلاد المسلمين، من أجل بيان الواجب أخذه من التقاليد والعادات والتعاليم الصحيحة في الاحتفال بالمولد، وبيان المنهج الصحيح الواجب اتباعه، خاصة بعد شيوع البدع والانحرافات بسبب الجهل.

هوامش البحث:

---

١ أبو السعود، السعود سلامة، ورمضان خميس القسطاوي، **الأدب العربي في مختلف العصور**، (دسوق: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ط، ٢٠٠٨م)، ص ٤٥ بتصرف

٢ مبارك، زكي. **المدائح النبوية في الأدب العربي**، (د.م: دار المحجة البيضاء، د.ط، د.ت)، ص١٧ بتصرف

٣ عبدالجليل. **المديح النبوي في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، https://www.nidaulhind.com/2016/12/blog-post_12.html. شوهد في: ٥ أكتوبر ٢٠٢٠م. بتصرف

٤ معجم المعاني، المداة: ر-ث-ي، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B1%D8%AB%D8%A7%D8%A1/ . شوهد في ٥ أكتوبر ٢٠٢٠م

٥أبو السعود، السعود سلامة، ورمضان خميس القسطاوي، **الأدب العربي في مختلف العصور**، ص: ٥٩-٦٠ بتصرف

٦ **معجم المعاني**، المداة: ر-ث-ي، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ /، شوهد في: ٥ أكتوبر ٢٠٢٠م. وأيضاً انظر: **المديح النبوي في الشعر العربي- نشأته وتطوره أو فن محبة**... www.nidaulhind.com شوهد: ٢٠٢٠/١٠/٢٨م بتصرف

٧ مبارك، زكي. **المدائح النبوية في الأدب العربي**. ص٢٠ بتصرف

٨ المرجع السابق. ص٢٠ بتصرف

انظر: محمد بريبادي. **قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير بن أبي سلمى** :تحليل الأسلوب الأدبي. كلية الأدب، الجامعة (سونن كاليجاكا) الحكومية إلسالمية - يوكياكرتا، إندونيسيا، www.aljamiah.or.id › AJIS › download

٩ الجراري، عباس، **الأدب العربي من خلال ظواهره وقضاياه**، (الدار البيضاء: مطبعة النجاة الجديدة، ط٢، ١٩٨٢م)، ج٢، ص ١٤٢ بتصرف

كلمات: **طلع البدر علينا**، كتابة: **ريم ريان**، آخر تحديث :٠٧:٠٦، ٨ مارس ٢٠١٨، https://mawdoo3.com.

شوهد في: ٢٠٢٠/١٠/٢٧م

١٠ ديوان الحماسة - الموسوعة الشاملة - wwwislamport.com . شوهد في: ٢٠٢٠/١٠/٢٧م. بتصرف

١١ **المديح النبوي في الشعر العربي - نشأته وتطوره أو فن محبة**... www.nidaulhind.c. شوهد في: ٢٠٢٠/١٠/٢٨م

١٢ الجراري، عباس. **الأدب العربي من خلال ظواهره وقضاياه**، ص٢٠١ بتصرف

١٣ عبدالجليل. **المديح النبوي في الشعر العربي الحديث والمعاصر**. بتصرف مرجع سابق

https://www.nidaulhind.com/2016/12/blog-post_12.htm. شوهد في: ٥ أكتوبر ٢٠٢٠م. بتصرف

١٤الحبشي، أنيس حسين. **سيرة الحبيب عليّ الحبشي، سمط الدرر**، (سولو: فوستكا زاوية، ط ٥، ٢٠١٠م)، ص١٥

١٥ السقاف، عمر، السيد عبد الله بن محمّد بن حامد.**تاريخ الشعراء الحضرميين**، (القاهرة: مطبعة الحجازي، د ط، ١٣٥٣م)، ج٤، ص١٢٧

١٦ الحبشي، حسين، **سيرة الحبيب عليّ الحبشي: مؤلف سمط الدرر**، ص٢٦ المرجع السابق

١٧ المرجع نفسه، ص٧٩

١٨ المرجع نفسه، ص٨٠

١٩ المرجع نفسه، ص٨٠

٢٠ السقاف، عمر السقاف، المرجع السابق، ج٤، ص١٤١-١٤٢

٢١ صابرين، محمد تس أسح، **الاستعارة في شعر سمط الدرر**، قسم اللغة العربية وآدبها، كلية أصول الدين والأدب والعلوم الإنسانية الجامعة الإسلامية الحكومية جمبر، ٢٠٢٠م، ص: ٢٤

٢٢ باب السين (س)، **معجم لسان العرب**، للإمام العلامة ابن منظور.

٢٣ **تعريف ومعنى المسمط في معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي، www.almaany.com › dict › ar-ar**

٢٤المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٩٦٠م.

٢٥ المصدر السابق

٢٦ الحبشي، أنيس حسين. **سيرة الحبيب عليّ الحبشي: مؤلف سمط الدرر**، ص٦٠ بتصرف

٢٧ صابرين، محمد تس أسح. **الاستعارة في شعر سمط الدرر**. ص: ٢٤ بتصرف

٢٨ المصدر السابق. ص: ٢٣ بتصرف

٢٩كتب الحبيب عليّ كثيرا من الرسائل وجُمعت هذه الرسائل من قصائد ونثر في كتاب بعنوان "المكاتبات".

٣٠ فطرياني؛ ربني؛ أفليسيا، نوزا، "**الاستعارة في قصيدة سمط الدرر للحبيب علي بن محمد الحبشي**"، **مجلّة ألفاظنا**، كلية التربية والمعلّمين، الجامعة سونان أمبيل الإسلامية الحكومية بسورابايا، المجلد (٤)، العدد (٢)، يونيو ٢٠٢٠م

٣١ الحبشي، حسين. المرجع السابق، ص٦١-٦٢

٣٢ الحبشي، عليّ بن محمّد بن حسين. **سمط الدرر**، (د.م: د.ن، ط٦، ٢٠١٠م)، ص١٤- ١٥ بتصرف

٣٣ **الأخطاء العقدية في كتاب سمط الدرر**،takhasush.blogspot.com › blog-post تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٠/١٠/٢٨-٢م. بتصرف

٣٤الدمياطي، شطا، محمد، السيد بكري. **حاشية إعانة الطالبين على جمل ألفاظ فتح المعين**، (د.م: دار الحياء الكتب العربية، د ط، د.ت)، ج٣، ص٣٦٣ بتصرف

٣٥ المرجع نفسه ص٥١-٥٢

٣٦ المرجع نفسه ص ٥١-٥٢

النُّورُوالظَّلامُ في شِعْرِنازكِ الملائِكة

الدكتورة نجية حسين محمد التهامي: الجامعة العالمية الإسلامية في ماليزيا
هيرو عبد الكريم محمد أمين: الجامعة العالمية الإسلامية في ماليزيا

المقدمة

يُعدُّ شِعرُ نازك الملائكةِ من أَوائلِ الأِشعارِ التي تَمَّ طرَحُ مواضيعها بالبحثِ والتَّقصي في تاريخ الأَدبِ العربي المعاصر، ولاسيما ديوانها الموسوم بـ (مأساة الحياة وأغنية للإنسان)؛ لذا اِهتمتْ الباحثةُ بهذا الموضوع اهتماما كبيرا، فانطلقت من النُّصوصِ الشّعرية لهذا الديوان بدراسة في ثنائية التضاد بين النور والظلام؛ قصد السَّير في أغوارها؛ لمعرفة ما يكتنفها من المعاني والمقاصد والدَّلالات، التي تتشكلُ وتتلونُ وتظلل بظلالٍ متباينة؛ وفقاً للتجارب الكثيرة في حياة الشاعرة، التي كانت خيط الوصول إلى أَغوارِ هذا البحثِ الموسوم بـ (النُّور والظَّلامِ في شِعر نازكِ الملائكةِ) الذي اتبع المنهج التكاملي، متضمناً محوري النُّور والظَّلام في ثلاثةِ مباحثٍ رئيسة، حيثَ اشتمل المبحثُ الأولِ على: مَفْهوم النُّورِ والظَّلامِ لُغةً واصطلاحاً، بينما جاءَ المبحثُ الثاني حول: النُّورِ في شِعرِ نازكِ الملائكةِ، أما المبحثُ الثالث فقد اختص بالظَّلامِ في شِعرِ نازكِ الملائكةِ، وقد هدفتْ الدِّراسةُ إلى كَشفِ العَلاقةِ بين تجاربِ الشَّاعرة وحالتها النفسِّية، وبينَ الأَسباب التي أَدت إلى الازدواجية الفِكريةِ لديها، وانتهى البحثُ بخاتمةٍ سجَّلت فيها الباحثةُ أَبرزِ النتائج، وكذلك التوصيات.

المبحث الأول

مَفْهُومِ النُّورِوالظَّلامِ

نظراً لتعدُّدِ الآراء وتباين وجهاتِ النَّظرِ بين أَهلِ اللغةِ وأَهلِ التَّفْسير منَ الفُقَهاءِ حول مفهومي النُّورِ والظلام، فقد تعددت مفاهيمهما، وَمِنْ أَهمِ هذه المفاهيم كالآتي:

المطْلبُ الأَول: مَفْهوم النُّورِلُغةً

يجمعُ أَهلُ اللغةِ بأنَّ النُّورَ: ضِد الظُّلْمَةِ، ويأتي بمعنى الضِّياءِ، ويقالُ: نَارَ الشَّيءُ وأَنَارَ واسْتَنارَ إذَا أضَاءَ، ويقالُ أَيضاً: "النُّورُ مأخوذٌ من النَّارِ ويُجمعُ على أَنيار وأَصلُها أَنْوار؛ لأنها من الواو، و(النُّونِ والواو والرَّاءِ) أَصلٌ صحيحٌ يدلُ على الإضاءة والاضطراب وقلةِ الثباتِ، ومنهُ النُّورُ والنَّارُ سُميا بذلك؛ من طريقة الإضاءةِ؛ لأنها تكون مضطربةً وسريعُ الحركة، وكما تأتي بمعنى: البَصِيْرة فيقالُ: تنوَّرتُ النَّار من بعيدٍ، أَي تَبَصَّرتُها"، وتطلق لفظة النُّورِ على الكلامِ الواضحِ، فيقالُ:" أَنارَ فُلانٌ كلامهُ؛ إذا أَوْضَحَهُ، وأَنارَ النَّبْتُ وأَنْوَرَ؛ إذا ظَهَرَ وَحَسُنَ" وكما تُطْلقُ على العَلَمُ، فيقال: "منارُ الأرضِ، أي أعلامُها " وهو العَلَمُ الذي يوضع للحَدِّ بين الأَرضين، وأَما المَنارُ والمنارَةُ: موضع النُّورِ، وهي أَيضاً المِئْذَنةُ التي يُؤْذَنُ عليها، فمهما تعددت للنور من معانٍ، إلاَّ أنَّ أَغلبية معانيه تجتمع في معنىً واحد وهو الضوء، الذي يعين على رؤية الأَشياء على حقيقتها، ولا يمكن تبصر الأَشياء بدونه.

المطْلبُ الثَّاني: مَفْهُوم النُّورِ اصطلاحاً

تجتمعُ معاني النور اصطلاحاً في معنى الإضاءةِ، التي هي: الضَّوءُ المنتشرُ الذي يُعينُ على الإبصارِ، فإذا انتشر الظَّلام تلاشت ذراتُ النُّورِ وتحولَ الكونُ إلى عدميةٍ محزنة؛ لأنَّ النُّور هو الطاقة التي يخْترِقُ الفضاءَ ثم تَعْكِسُ على العينِ؛ لذا يتواجد الأَلوان بتواجد النور، وبدونه كلُّ شيءٍ يصبحُ أسودُ اللون؛ لأَنَّ النُّورِ:" كيفيةٌ تدركها الباصرةُ أولاً وبواسطتها سائرُ المبصرات"، وهو ضربان: ضربٌ معقولٌ بعينُ البصيرةَ، وهو ما انتشر من الأُمور الإلهيةِ، كنورُ العقولِ ونورُ القرآن، وضربٌ محسوسٌ بعين البَصَرِ، وهو ما انتشر من الأَجسامِ النَّيّرةِ، كالقمرِ والنَّجُومِ والنيّراتِ"

ومن هذا المنطلق فرَّق علماءُ اللغة بين الشُّعاع القادم مِنَ الشَّمسِ والشَّعاع القادمِ منَ القمرِ، فسمَّوا ما يأتي من الشَّمسِ ضياءً، وما يأتي من القمرِ نوراً؛ لذا قال أَبوهلال العسكري: "الضوءُ ما كان من ذات الشَّيءِ المضيءِ، والنُّورُ ما كان مستفاداً من غيره،" وعليه جرى قوله تعالى: {هوَ الذي جَعلَ الشَّمسَ ضياءً والقَمَرَ نُوراً}،ولعلماء المسلمين مُنطلقات إيمانية في تفسيرهم لمعنى النُّورِ اصطلاحاً كالآتي:

أَولاَ: النُّور اِسمٌ من أسماء الله تعالى،" والنُّور الهداية أيضا" فال الله تعالى: {الله نورُ السَّمواتِ والأرضِ مَثَلُ نورهِ كمشكاةٍ فيها مصباحٌ} وقيل في تفسير هذه الآية: هادي السَّمواتِ والأَرضِ ومنورهما، ومثلُ نور هُداهُ في قلبِ المؤمنِ كمشكاةٍ فيها مِصباحٌ.

ثانياً: النور هو البيان، قال الله تعالى في كتابه العزيز: {واتبعوا النُّورَ الذي أُنزلَ معهُ}، أي: "اتبعوا الحق الذي بيانهُ في القلوبِ كبيان النُّورِ في العُيون".

المطلب الثالث: مَفْهومِ الظَّلامِ لُغةً

وللظَّلامِ مفاهيمٌ عِدة كما تطرق إليه أَهل اللغةِ والتفسير؛ لذا قيل في معناه بأَنَّهُ: "خِلافُ النُّورِ، وهو أَولُ الَّليلِ وإِنْ كانَ مُقمِراً، والظُّلمةُ والظَّلماءُ والظَّلامُ، سَوادُ اللَّيلِ وذَهابُ النُّورِ، فيُقالُ: آتيتهُ ظلاماً، أَي ليلاً" ويقال أَيضاً: ليلةٌ ظَلْمَةٌ وظَلْماءٌ، أَي شَديدُ الظُّلْمةِ، وكما يقالُ أَيضاً: أَظلمَ اللَّيلُ، بمعنى اسوَدَّ:لذا وصفوا ظِلّ اللَّيلِ بالسَّواد، فقالوا: "ظِلُّ اللَّيلِ، هو سوادُهُ" وكما وصفوا دخول القوم بالظلام في قولهم: أَظلمَ القَومُ: أَي دخلوا في الظَّلام، وفي التنزيل:{فإذا هُمْ مُظْلِمون} وتطلق لفظة (الظُّلمات) على الضَّلالةِ، نحو قولهُ تعالى:{يُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلماتِ إلى النُّورِ}، أي يُخرجهم مِنْ ظُلمات الضَّلالةِ إلى نُور الهُدى؛ لأَنَّ الضلالة مُظْلِمٌ وغيرُ بَيّن، والعربُ تقولُ لليوم الذي تلقى فيه شِدة: يومٌ مُظْلم؛ لذا قيل: أَنَّ ظُلُماتِ البَحْرِ هو شَدائِدُهُ، ووصفوا سوادَ شَعرِ المرأَة بالظلام؛ لِشدةِ سوادها، وكما وصفوا نضارة النَّبتِ بالظلام، فيقالُ: نبْتٌ مُظْلِمٌ، أَي ناضرٌ يَضْرِبُ إلى السَّوادِ مِنْ خَضْرتهِ".

المطلب الرابع: مفهوم الظَّلامِ اِصطلاحاً

تجتمع معاني الظلامُ اصطلاحاً في معنى العِتمةِ، التي هي: "انعدامُ الضَّوءِ وذهابُ النُّور، أو هو السَّوادُ المانعُ من الرُّؤيةِ مع سَلامةِ الحواس"؛ لذا قيل: بموت النور يتلاشى اللون وبموت اللونِ تذبلُ الطَّبيعةُ؛ لأَنَّ اللون هو الجمال والضوءُ روحُهُ.

لا يُنكرُ لما للظلامِ منْ مدلولٍ سلبي، إلاَّ أَنه كان له قدسيتهُ الخاصة لدى الشُّعوبِ قديماً؛ لذا جعلوا لكلٍ من الظَّلامِ والنور إلها يقدسونه؛ وفقاً لتعاقب الَّليلِ المُظْلِمِ والنَّهارِ المضيءِ، ثم انعكس ذلك بمرور الزمن على تصرفاتِ البشر، فالأَشرار يتبعون إله الظُّلُمة، بينما الأَخيار هم أَتباع إله النور، وقد وجد الفلاسفة قديماً في النور مثالاً لفيض نورِ الشمس، والذي هو نموذجٌ لفيض الخير ومخلوق من مخلوقاته تعالى، بينما وجدوا في الظَّلام مثالاً للشَّرِ الذي يرقد في أَعماق الظُّلمةِ، ومن منطلق الخير والشر نفسه، اتخذ الظلام دلالاتٍ عدة لدى المسلمين، أَهمها كالآتي:

أولاً: دلالته على" الشرك والضلال" قال تعالى: {اللَه ولي الذينَ آمنوا يخرجُهُم من الظُّلماتِ إلى النُّورِ والذين كَفروا أَولياؤهمُ الطَّاغوتُ يُخرجونهم منَ النُّورِ إلى الظُّلماتِ أُولئكَ أَصحابُ النَّارِ هُمْ فيها خالدون}.

ثانياً: دلالته على الجهل، قال تعالى: {وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتوا على قومٍ يعكفون على أصنامٍ لهم قالوا يا موسى اجعل لنا إلاهاً كما لهم آلهةٌ قال إنَّكم قومٌ تجهلون}.

المبحث الثاني

النور في شعر نازك الملائكة

تعدَّدت دَلالاتُ النُّورِ في شِعرِ نازكِ الملائكةِ؛ لتعدُّدِ معانيها الفلسفيةِ العديدة، ومن أَهمِ هذه المعاني كالآتي:

أولاً: النُّورِ المُتمثِّلِ في التَّفاؤلِ

ففي قصيدة (تحية للجمهورية العراقية) تجعل نازك الطفل رمزاً لهذه الجمهورية الوليدة، ويجيءُ وصفها لها كوصف مشاعر الأبوين تجاه وليدهما البكر، فلابد من إضفاء الحبِّ والرعاية له:

جمُهوريتنا، طفلتنا الجذلى العينين

مَولودتُنا السَّمراءُ، الباسمةُ الشَّفتين

سَنُوَسِدُها في أَذْرُعِنا ومآقينا

سَنُغذيها بأَغانينا

يبدو من هذه الأَبيات الشاعرة فرحةٌ وسعيدة بهذه الجمهورية الوليدة، ولاشك أنها كانت ترمز من خلال ضمير(نا) المتكلمين إلى الشعور العام للناس في العراق؛ لأن هذا الوليد يرمز إلى التخلص من الظُّلم والفقرِ من جهة، ويرمز للغدِ الجديد الذي سيجلبُ معه الفرح والخير من جهةٍ أُخرى، لقد مثَّل الطفلُ لديها رمزاً للنور ورمزاً للبقاءِ المتجدد، والباحث عن الضياء والسعادة والخير، وللشاعرة قصيدة وجدانية بعنوان (شجرة القمر) حيث تنظر من خلالها إلى ذلك الغلام الحالم المجنون بضياء القمر:

على قمّةٍ من جبالِ الشِّمال، كَسَاها الصَّنَوْبَرْ
وغلّفها أفُقٌ مُخْمليٌّ وجوٌّ مُعَنْبَر
وترسو الفراشاتُ عند ذُرَاها؛ لتقضي المَسَاءْ
وعند ينابيعها، تستحمُّ نجومُ السَّمَاءْ
هُنالكَ كان يعيشُ غلامٌ، بَعيدُ الخيالْ
إذا جاعَ، يأكلُ ضوءَ النجومِ، ولونَ الجبالْ
ويشربُ عِطْرَ الصنوبرِ، والياسمينِ الخَضِلْ
ويملأُ أفكارَهُ من شَذَى الزنبقِ المُنْفعلْ
وكانَ غلامًا غريبَ الرؤى، غامضُ الذكرياتْ

وكان يُطارد عِطر الرُّبَى وصَدَى الأغنياتْ
وكانت خلاصةُ أحلامِهِ، أنْ يصيدَ القَمَرْ
ويودعَهُ قفصًا، من ندًى وشذًى وزَهَرْ
لكن، من يكونُ هذا الغلام؟

هذه القصيدة تُعدُّ رمزاً لكل فتىً صغيرٍ يحلُمُ بغدٍ سعيدٍ مضيءٍ مَليءٍ بالحُبِّ والدِّفءِ والحنان، وقد يكونُ القائدُ أو السّياسيُّ المنقذُ للنَّاسِ والوطن، والقمر هنا رمزٌ آخر يَرمزُ إلى العِلم والتَّحرر والتقدم والسَّعادة والفرح، كانت الشاعرة أحيانا تستلهم من عالمِ الطّفلِ والطُّفولة بعضاً من معالمِهِ وتَسُوقها رمزاً لشيءٍ إيجابيٍ محبوب، مِثل: تساؤلها عن الألم في الحياة، فترى بأنَّ الإنسان حين يعرف كيف يُداري الألم ويصبرُ عليه فإنه ينام ويهدأ كالطفل في حُضن أمٍّ دافىء حنون، وفي الأبياتِ الآتية يُلاحظ كيف أَنَّ الشاعرة تزاوج بين أمرينِ هما:

الأمر الأول: هو الألم، وتَقْصدُ به حياةُ النَّاسِ التي أصبحتْ أَلماً خالداً، والثاني: هو صِفاتُ وسلوكِ الطَّفلِ الذي مهما يكونُ مُزْعِجاً بصراخاتهِ فيُمكنُ التَّغلبَ عليه بالمداراةِ والصَّبرِ، هذا الجمع بين (الألمِ والطفل)، خَلقَ رمزاً للصِراعِ بينَ السَّلبِ والإيجاب، ويكون البقاءُ لمنْ يتحملُ ويفكرُ ويُداري، ويبدو ذلكَ واضحاً في قصيدة الكوليرا

أليسَ في إمكاننا أن نَغْلِبَ الألمْ؟
نُرْجِئْهُ إلى صباحٍ قادمٍ
أو أُمْسِيهْ نُشغلُهُ
نُقْنعهُ بلُعبةٍ، بأغنيهْ
بقصّةٍ قديمةٍ منسيّةِ النَّغَمْ
ومنْ عَساهُ أنْ يكون ذلكَ الأَلمْ؟
طفلٌ صغيرٌ ناعمٌ
مُستْفهِم العيونْ
تسْكته تهويدةٌ ورَبْتَةٌ حَنونْ
وإنْ تَبَسَّمنا وغَنَّينا لهُ يَنَمْ

تحاول الشَّاعرة في هذه الأَبيات أَنْ تحوَّل الحُزن إلى أغنيةٍ تترنمُ بها؛ لأنها كانتْ مقتنعةً بوجودِ الحزنِ والسَّعادةِ كمتلازمين؛ لذا لم تُقَدّم وجهاً واحداً للحياة، بل قدّمتْ أَشكالها المركّبة، مبرهِنةً على أنّ كلماتها قادرة على استيعابِ التّفاصيل كلّها، وأنّ صورة الحزن ليست قاتمةً كما تبدو في ظاهرها، بل هي قراءةٌ لما يجبْ أنْ يُقْرأُ عبر الخِطابِ الشّعريّ، قراءةً وجوديّة دون الإشارةِ إلى العِلاقةِ بين العلّةِ والمعلولِ، فهي تتوغَلُ في هذا النّهجِ إلى أغوارِ النّفسِ البشريّةِ الموشومةِ بجروح الواقع الإنساني.

ثانيا: النُّورِ المُتَمثِلِ في اللُجوءِ إلى اليوتوبيا

راودت فِكرةُ اليُوتوبيا الكثيرَ من الفَلاسِفَةِ والأُدباءِ والشُّعراءِ، الذين يتمتعونَ بحسٍّ أخلاقٍ رفيعُ المستوى، وكان الحِلمُ بمدينةٍ فاضلة، يعيشُ فيها النَّاسُ أَحراراً متساوينَ أَمامَ القانونِ، حُلُماً قديماً ولا يزال هذا الحلم خِصباً يَسْتَمِدُ وجودهُ منْ وقائعَ شَتّى، كغيابِ العدالةِ والمكْرِ والخُبثِ والاحتيالِ والظُّلمِ، الذي أَحاطَ بالبشريةِ مُنذُ حقبٍ طَويلة منَ الزمن، والمعنى الفلسفي لهذا المصطلح **يوتوبيا**، هو: ليس في أي مكان، ويُطْلقُ عليهِ **الطُّوباوية** بالعربية، وهي لفظةٌ يونانية في الأَصل، الكلمة في مجموعتها

تعني: "مكان خياليٌّ قصي وهي دنياً مثالية،" يُشيرُ دوماً على ما يجب أنْ يكونَ عليهِ المجتمعُ المثالي من فضائل وعادات وقيم وأَخلاق، ويُذكرُ أنَّ أَفلاطون وصى بهذا المصْطلحِ الفلسفي في كتابهِ (جمُهورية أفلاطون) وتوماس مور في كتابه (اليوطوبيا) عام: ١٥١٥م، والفارابي في كتابه (الدولة الفاضلة) و(مدينة الرب) لسانت أوغسطين، و(مدينة الشمس) لكامبانلا (١٦٢٣) و(أتلنتس الجديدة) لفرانسيس بيكون عام: (١٦٢٧م).

ويوتوبيا عِندَ نازكِ الملائكة يمثلُ النور الذي ينورُ الظلمات، والعدلُ الذي يُحطِمُ الظُّلمَ وينهيهِ إلى الأبد، رسَمتْ الشَّاعرة عالمُ اليوتوبيا في إشعارها بكلماتٍ تنبِضُ بالأَملِ بغَدٍ مشرقٍ وجميل؛ لذا وصفتهُ بالحلُم، الذي اختلط في دمها، وكما وصفته ببلدٍ من عبير، وعالم لُغزٍ وسحر، وهو عالمٌ بعيدٌ تنصهرُ فيهِ الكواكبُ والنُّجومُ، تذوبُ فيهِ كُلّ القُيودِ، عالمُ الفكرِ الحرّ، وضياءٍ أبديّ؛ لأنّه لا زمانَ موجودٌ، ولا غروبَ للشَّمسِ ولا أَثرَ للمَشيبِ، والشَّبابُ سرمديٌّ، وتلتذُّ الأنفسُ بهذه النشوة، والفصلُ الوحيد فيه هو الربيع، الذي يُظلِّل سكّانه، فكلُّ شيءٍ هناك خالد، فتُحسُّ بشبابٍ لايزول، ويبدو ذلك واضحاً في أبياتها الآتية:

ويوتوبيا حُلمٌ في دمي، أَموتُ وأَحيا على ذِكرهِ
تخيّلتُه بلداً منْ عَبير، على أُفقٍ جرتُ في سِرّه
هُنالكَ عَبرَ فضاءٍ بعيد، تذوب الكواكب في سِحْرهِ
هُنالِكَ حيثُ تذوبُ القُيودُ، وينطلقُ الفِكرُ مِنْ أَسْره
وحيثُ تَنامُ عُيونُ الحَياة، هُنالك تمتدُّ يوتوبيا
ويوتوبيا حَيثُ يَبقى الضّياءُ، ولاتغربُ الشّمْسُ أو تَغلَسُ
وحيثُ تَضيْعُ حُدودُ الزّمانِ، وحيثُ الكَواكبُ لاتنْعَسُ
هُناكَ الحَياةُ امتدادُ الشّبابِ، تفورُ بِنشْوتهِ الأنفُسُ
هُناكَ يَظِلّ الّربيعُ رَبيعاً، يُظلّلُ سُكّانَ يوتوبيا

وفي أَبياتٍ أُخرى تُعانقُ نازكُ الملائكةِ أُمنياتها الخيالية، أُمنيات الطُّفولة في هذا العالم المثالي، حيث تقول:

وتَمرُّ السّاعاتُ بي، وأَنا أَبني خَفايا مَدينةِ الأَحْلامِ
أي يوتوبيا فقدْتُ، وعَزّ الآنَ إدراكُها على أيّامي
تِلكَ يوتوبيا الطّفُولةِ، لوْ تَرجعُ لو لمْ تكُنْ خَيَالُ مَنامِ
إيه تَلُ الرّمالِ ماذا تَرى أبْقيْتَ لي مِنْ مَديْنةِ الأَحْلام؟

في هذه الأبيات وظفت الشَّاعرة النُّور المتمثلِ في (الرجوع إلى أيّامِ الطُّفولة)، فهي تريد الرجوع إلى هذه الأيام، وتريد العيش فيها؛ لأنها تُحسُّ بالملِ والكآبة في أَيامها التي تعيشها على أَرضِ الواقعِ، فتمرُّ الساعاتُ عليها بسرعة، فهي تريدُ أن ترتبطَ بالماضي ولا تنفصلَ عنهُ.

ويوتوبيا حَسبُ اعتقادِ الشاعرة لابدّ أن تشيد في باطن الإنسان وفي قلبه، الذي ليس فيه أي حقدٍ وركود، من قلبِ شاعريّ لم يرتكبُ أيّ خطأ، ولا يقدر الجمود عليه، فيكون نابضا بحرارة للعالم البشري، فهي تبنى أُمنياتها وأحلامها في عالم لايوجدُ فيه مثلَ هذه القضايا، فعالمُ النُّورِ هو: عالمُ اليوتوبيا، بينما الظَّلامُ هو: عالُمُ الواقعِ، ويبدو ذلك واضحاً في أَبياتها الآتية، التي تصِفُ فيها مميزات عالمها المثالي:

وشَيّديْ يُوتُوبِيا منْ قُلوبْ، منْ كلّ قلبٍ لمْ تَطأه الحقود
ولمْ تُدنّسْهُ أكُفُّ الرّكودْ، منْ كلّ قلبٍ شاعريّ عَميقْ

لم يتمرّغْ بخطايا الوجود،ومنْ كلّ قلبٍ لا يُطيقُ الجُمودْ

وظلت الشَّاعِرة تحلُمُ باليوتوبيا حتى مماتها، وظلتْ تسألُ عنْ مكانهِ، حتى يموتَ السُّؤالُ، فاستخدمت إحدى الفنونِ البلاغية الجميلة وهي (الاستعارة)، فاستعارت (الموت) للسؤال، وهو صفةٌ للإنسان، فهي بهذا الفن عبَّرت عن مدى إصرارها للبحثِ عن عالمها الخيالي، فَتُجاذبها الأُمنياتُ، ولا تحبُّ أَنْ تستفيقَ مِنْ أَحلامها، إلاَّ عندما تريدُ أَنْ تحلمَ من جديد، فتقول:

سَأبقى تجاذبني الأمنياتُ إلى الأُفقِ السَّرمديُّ البعيد
وأحلمُ وأحلمُ لا أستفيقُ، إلا لأحلم حُلُماً جديداً
أُقّبّلُ جِدْرانها في الخَيالِ، وأسأَلُ عنها الفَضاءُ المديد
وأسألُ عنها، انسكابَ العُطور، وقطرَ النَدى، ورُكَامَ الجليدِ
وأسألُ؛ حتى يموتَ السؤالُ على شفتّي، ويخبو النشيد
وحين أموتُ، أموت،وقلبي على مَوعدٍ مع يوتوبيا

المبحث الثالث

الظَّلامُ في شِعرِنازكِ الملائكةِ

تعدَّدتْ دلالاتُ الظَّلام في أَشعارِ نازك الملائكة؛ نظراً لمعانيها الفلسفية العديدة، والتجارب المريرة التي عاشتها الشاعرة، ومن أبرز الأَشعار التي نظمتها في معاني الظَّلام خلال مراحلها العمرية هي:

أولاً: مرحلةُ الظَّلام المتمثلةِ في مأساةِ الأطفالِ

أغلبُ القصائدِ للشَّاعرة نازكِ الملائكة تحتوي على إشاراتٍ رمزية للطِّفلِ والطُّفولة، ولا غرابةَ في ذلك وهي عاشقةُ اللَّيل والطُّفولة،فقد استخدمت الشاعرة هذه الرُّموز المستنبِطة منْ عالمِ الطِّفلِ والطُّفولة؛ للدَّلالةِ والإيحاءِ على مَعانٍ حياتيةٍ وتجاربَ شعورية ودعواتٍ للتغيير، ولم تتخوف في بعضها أنْ تنتقد الأنظمة السِّياسية وسُلوكِ بعضِ شخصياته، وخيرُ مثالٍ على ذلك قصيدتها (كوليرا)، وهي من القصائد المبكرةِ لها، تُشيرُ الى مَرضِ الكُوليرا وما فعلهُ بالنَّاسِ كالغُولِ أو اللَّعنةِ التي تُلاحقهم عبر الأزقةِ وفي داخلِ البيوت، وفيما يأتي نماذج ما قالتها في قصيدتها **كوليرا**:

في صَمتِ الفجْر أَصِخْ انظُرْ ركَبَ الباكينَ
عَشْرةُ أمواتٍ عُشرونا
لا تُحْصَ أَصِخْ للباكينا
اسمعُ صوتَ الطِّفْل المسْكينِ
مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العَدَدُ
مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ
لا لَحْظة إخلادٍ، لاصَمْتْ
هذا ما فعلتْ كَفُّ الموتْ
الكوليرا
في كهف الرُّعبِ مع الأَشلاءِ

في صَمْتِ الأَبد القاسي حيث المَوتُ دواء

الشاعرة تريدُ أن تقول: إضافةً إلى ما لدى النَّاسِ من حُزنٍ أزلي، منَ الفَقْرِ والجهلِ، فإنَّ مأساةً جديدةً حلَّتْ بهم، فنجدُ تفجُعها على الأطفالِ أكثر؛ لأن الطِّفل يُمَثلُ لديها رمزُ البراءة والقَداسة، ويرتبطُ الطِّفل والطُّفولة عندها بكثيرٍ من خطايا الكبار، فهذه الحرب العالمية التي استعرت نيرانها؛ بسبب الأَطماع السياسيةِ وأَمزجةِ القادة الطُّغاةِ قد أَتتْ على الأَخْضَرِ واليابسِ، قتلتْ وشرَّدت وسحَّقت، وكان الطِّفل جُزءاً كبيراً من ضحاياها، وصارتْ الطُّفولة مقتولةً، تلكَ الطفولةِ الدَّالةِ على الحياةِ والبسْمةِ والبَراءةِ؛ لذا نَجِدُها تقولُ في قصيدة (الحرب العالمية الثانية):

أَسفاً لم تدع لنا الحربُ شيئاً، وتلاشى الحلُمُ الطَّروبِ الجميلِ
مَنْ ترى يحرثُ الحقول؟ ويَشْدو أغنياتِ المراحِ وقتَ الحصاد؟
أينَ لهوِ الأطفالِ عندَ البُحيرات؟ وفوقَ الثُّلوجِ في الأعيادِ أين؟
ضاعَ الخيالُ، والحلمُ الفاتنُ، ضاعَ الجمالُ، ضاعَ الرَّخاءُ
ليس إلاَّ دنياً منَ الجُوعِ، والفقرِ، عليها يُعذّبُ الأبرياءُ
يا قلوبَ الأطفالِ، لا تخفقي الآن حنيناً، لنْ يرجع الآباءُ
هكذا شاءتْ السِّنين، فَرفِقاً بعيونٍ قدْ عَضَّ فيها البُكاءُ

استمدت الشاعرة فكرة هذه الأبيات من أفكارِ وعواطفِ مجتمعها وحاجاتهم؛ لأنَّ الغرض في نظمها؛ غايةٌ اجتماعية فهي كما تبدو متصلةً بعصرها، ولم تنفصل عنه؛ لذا تضمّنت هذه القصيدة أَسئلةً وجوديّة مُقلقة، لَعلّ أَبرز ما يميّزها حالة التّبرّم المتّسمة بظاهرة الحُزن، وهي ظاهرةٌ إنسانيّة خالصة، عمّقتها ظروف الحياة المعاصرة، فباتت هذه الظّاهرة علامةٌ فارقة للشّعر العربيّ المعاصر، وقد تعاملت معها نازك الملائكة تعاملاً وجوديّاً خالصاً؛ انطلاقاً من وعيها الشّعريّ ومن إحساسها المرهف بالوجع الإنسانيّ.

ثانياً: الظلام المتمثلُ في الشَّكوى الدائمةِ

وقد يتمثلُ الظَّلامُ في أَشعار الشَّاعرةِ من شكوى الشَّاعرة الدائمةِ من زوالِ الحياة وانقضائها، فتحاولُ باستمرار أَنْ تبحثَ عن معنىً للوجود الإنساني؛ لأنها تحسُّ بضياع الماضي وعبثيةِ الحياة، وترى أَنَّ الزمان كلّهُ قيودٌ تثقلُ عليها الهمومَ والأحزان، التي تغرقها كأَمواج البحر، فتحاولُ دائماً التخلّصَ منَ الكآبةِ الموجودةِ داخلَ نفسها، فهي تُعبّر عن كلِّ ذلكَ بقولها:

ومَرّتْ حَياتي مرّتْ سُدىً، ولا شَيء يُطْفئ نارَ الحَنين
سُدىً قدْ عَبرْتُ صَحاري الوُجود، سُدىً، قد جَررْتُ قيودَ السِّنين
يَطولُ، على قَلبي الأنتظار، وأغْرقُ في بَحْرِ يأسٍ حَزين
أحاولُ أنْ أتعَزّى بشيءٍ بغابٍ، بوادٍ، بظَلّةِ تين
دقائقَ ثُمّ أخيْبُ، وأهْتِفُ، لا شيءَ يُشْبِه يوتوبيا

كما يبدو في هذه الأبيات اتخذت الشاعرة الطبيعة مكاناً لعزلتها، وجعل منها ملاذاً آمناً؛ لتتعزّى فيها بشيءٍ، بغابةٍ، بوادٍ، أو بظُلّةِ تين؛ لتستريح لدقائق، فتصلُ إلى نتيجةٍ أنّ عالم اليوتوبيا، عالم الخيالِ شيءٌ لا مثيلَ لهُ، فهي تتأملُ النورَ في حلُمِها التي تظلُّ تحلمُ بها، العالمُ الذي يبدو عليه الأشياءُ في صورةٍ أكمل.

ثالثاً: الظَّلامُ المتمثلِ في التَّشاؤمِ منَ البَشر

اختارت الشاعرة العزلةُ بعدما فَشلت في محاولاتها في التأقلم مع بني البشر؛ لتجنب أذيتهم وظلمهم، وهذا مما أدى بها إلى التشاؤم الشديد في هذه المرحلة من حياتها؛ لذا اتخذت العزلة ملاذها الآمن، وتعبر عن ذلك بقولها:

فَوقَ البِساطِ السّفْحِ بينَ التّلالْ
في المُنْحنى، حيثُ تَموجُ الظّلالْ
تَحتَ امْتدادِ الغُصونْ
تفجّري بالجَمالْ
وَشَيّديْ يوتوبيا في الجبالْ
يوتوبيا منْ شَجَراتِ القِممْ
ومنْ خَريْرِ المياهْ
يوتوبيا من نَغمْ

تريدُ الشاعرة أنْ تصنعَ عالمها في التِّلالِ فوقَ سفْحِ الجِبالِ، بين الظّلال الموجودة تحت أغصان الأشجار الشاهقة، ومن الأَنغام والصوت الحَسنِ الذي في خرير المياه، لقد أَدى التشاؤمُ بالشاعرةِ إلى الحزن والإحباط من جميع البشر، فمن خلال أشعارها نبصرُ هذا الحزن في داخلها المرسوم عبر الكلمات، وكأنّنا أمامَ مواجهةٍ بين الذّات والموضوع، حيث يُجسّد الحزنُ في هذه الحالة نوعاً من مواجهة الذّات، وهو ذات الشَّاعرةِ من الوجود والموجودات، وتستَمِرُ الشَّاعرةُ في التعبير عن إحباطاتها مع بني البشر وتشاؤمها منهم بقولها:

وَأَصغيتُ في فَجْرِ عمري إلى أُغنياتِ البَشر
وشاركتُهُم رَقْصَهم في شُحُوبِ ليالي القَمَرْ
وغنّيتُ مثلهُمُ بالسعادةِ، بالمُنتظرْ
بشيءٍ سيأتي، بيوتوبيا في سنينٍ أُخَرْ
وآمنتُ أنّ حياةً بلونِ الندَى والزَهَرْ
ستمسَحُ أيامنا المُثْقَلات بعبءِ الضَّجرْ
وقالوا لنا في أَغاريدهم إننا خالدونْ
خُلودَ القُرونْ
وصدّقتُهم ثم جاءَ المساءُ الصديقْ
يجرُّ سلاسلَه في جمودٍ وضيقْ
فساءلتُهُ: أهوَ حقٌّ هُتَافُ البَشَرْ؟
فحدّق بي صائحاً: (يا فتاة
أصدّقتِهِمْ؟ إنها كلماتْ)

وظفت الشاعرة في هذه الأَبيات نوعاً منَ الإِيقاع تناسب الحالة التي تعبر عنها، إذ تحملُ كلماتها السّؤال؛ لتختزل المسافة الممتدّةِ عميقاً بين الذَّاتِ وموضوعها؛ لتمحو بذلك القشرة الخارجيّة لما هو سائدٌ ومألوفٌ من خلال إِحياء حروف قصيدتها من رجّاتٍ تحملها الأسئلة المثقلة بالمعنى.

رابعاً : الظلام المتمثل في التَّشَاؤمِ منَ الشَّمسِ

النظرة السَّوداوية للشاعرةِ أدت بها أنْ تتشاءم من الشَّمسِ بدلاً من التفاؤل بها؛ لأنها تقفُ موقفاً سلبياً من الشَّمس وتعتقدُ أنَّ ضياءَ الشَّمسِ يُبدّدُ أَحلامها التي تحلُمُ بها في الظَّلام، فالشمس بضيائها المشرق تسببت في تحطيم حُلُمها المشرقُ وطيفُها السَّاحرُ؛ لأنَّها هدَّمتْ كلّ ما شيّده الدُّجى والصَّمتُ في أعماقِ قلبِها؛ لذا استخدمت عنصرَ التشخيصِ في ثورتها على الشَّمس فخاطبتها كأنها إنسانةٌ في قصيدتها (ثورةٌ على الشمس) وتهديها إلى المتمرّدين:

وقفتُ أمامَ الشَّمسِ، صارخةً بها، يا شمسُ مثلكَ قلبيَ المتمردُ
قلبيَ الذي جرف الحياةَ شبابُهُ، وسقى النُّجومَ ضياؤهُ المتجددُ
مهلا، ولايخدعكِ حزنُ حائرٌ، في مقلتيَّ ودمعةٌ تتنهدُ
فالحزنُ صورةُ ثورتي وتمردي، تحت الليالي والأُلوهة تشهدُ
يا شمس أَما أنتِ ماذا؟ ما الذي تلقاهُ فيكِ عواطفي وخواطري؟
لا تعجبي إن كنتُ عاشقةُ الدُّجى، يا ربَّةَ اللهبِ المذيب الصَّاهرِ
يامن تمزق كل حُلُمٍ مشرقٍ، للحالمينَ وكلَّ طيفٍ ساحرٍ
يامن تُهَدِّمُ ما يُشَيِّدهُ الدُّجى، والصَّمتُ في أَعماقِ قلبِ الشاعر
أَضواؤك المتراقصاتُ جميعها يا شمسُ، أَضعفُ من لهيب تمرُّدي
وجنونُ نارِكِ لن يمزقَ نغمتي، ما دام قيثاري المغردُ في يدي
فإذا غمرتِ الأَرضَ، فلتتذكري سأُخلي من ضيائكِ معبدي
وسأُدفنُ الماضي الذي جَللَّتِهِ؛ ليَخيَّمَ الَّليلُ الجميلُ على غدي

تمثلُ الشَّمس لونًا من أَلوانِ الطَّبيعةِ اقتطفت منها الشاعرة في رحلتها مع الشِّعر رموزاً وإشاراتٍ؛ ليستدل بها على تشاؤمها منها حتى تستقرَّ سفينةُ نفسها التائهةِ على مرفأِ اللَّيلِ، الذي تمثل لها الملاذ الآمن لتحقيق أَحلامها؛ لأَنَّ "اللَّيل صاحب نازك خلال رحلتها الطويلة مع الشعر، وظلَّ علامة بارزة في كثيرٍ من قصائدها ودواوينها الشّعرية ولاسيما في ديوانها الأَول عاشقة الليل".

خامساً: الظلام المتمثل بالتشاؤم من الفصول الأربعة

الجمالُ والربيع مقترنان بالأَحلام والأَوهام لدى الشاعرة؛ لأَنهما لا يملكان صفة الديمومة، فمصدرُ تشاؤم الشَّاعرةِ وحزنها هو عدمُ ديمومةِ الحياةِ؛ لأَنَّ السَّعادة الحقيقية لديها تكمن في خلود الحياة؛ لذا ربطت ثنائية السَّعادة والحزن بثنائية الموت والحياة، وعبَّرت عن تشاؤمها في قصيدتها (كآبة الفصول الأَربعة)، فأنشدت قائلةً:

قد عبرنا نهر الحياة حيارى، في ظلامِ الفصول والسَّنوات
وثبتنا على أسانا خريفا وربيعا، فما جمال الحياة؟
طالما مرّ بي الخريفُ، فأصغيت لصوت القمريّة المحزون

وطيور الكنار آثرت الهجرة، والعيشُ في حقولِ الجنوبِ
وغصونِ الأَشجارِ، مصفرّة الأوراق والزهر ذابلٌ مكفهرّ
ورياح الخريف، تعبث بالأوراق والسُّحب في الفضاء تمرّ
كلما سِرْتُ خطوةً، أنّت الأوراقُ، فاستجمعتُ بعيد أسايا
أرمقُ الحقلَ والجداولَ قد جفّت، ولونُ الفَضاءِ أسودُ غائم
ما أمرّ الخريفُ يا ربِّ! ما أوحش أصباحه! وأقسى مساه!
ثم يأتي الشتاءُ، بالثلج والأمطار والريحِ في سكون الليالي
وتمرّ الأيام مُوحِشَةَ الخَطْوِ، بِطاءُ الصَّباحِ والآصالِ
وتموتُ الأزهارُ في قبضة الثلج، ويعرو الأشجارُ لون الزَّوال

وتغيب الأطيارُ، في الموقد المهجورِ، أو في كهف وراء الجبال يبدو واضحا تشاؤم الشاعرة، والاضطرابات النفسية التي تعاني منها في جميع الفصول؛ لأَنَ تغير الفصول يُشَكِّلُ عاملاً مؤثراً على تغير الحالة المزاجية لديها، فقد أَثبتت العديد من الدراسات" بأَنَّ للطَّقسِ صِلةٌ مباشرة بصحةِ الإنسان، ولاسيما فصلي الصيف والشِّتاءِ يرتبطانِ بالانفعالات النفسية الحادة، أَما فصل الخريف مرتبطٌ بالذبُولِ والسُّكونِ، بينما نسماتُ الربيع تبعثُ العواطفَ الإنسانيةِ الرقيقة"

الخاتمة

بعد البحث والتقصي والدراسة لهذا الموضوع توصل البحث إلى جملةٍ من النتائج، أهمها:

أَولاً: فرّق علماءُ اللغة بين لفظتي النُّورِ والضِّياء وفق المعنى الاصطلاحي للنور، فسمُّوا الشُّعاعِ القادمِ مِنَ الشَّمسِ ضياءً، والشعاع القادم من القمر نوراً، بينما أَجمعوا حولَ مفهومِ النُّور لغةً بأَنه: الضَّوءُ الذي يُعينُ على رؤيةِ الأَشياءِ على حقيقتها، ولا يمكنُ تبصرةُ الأَشياءِ بدونه.

ثانياً: أَغلبُ القصائدِ لنازك الملائكةِ تحتوي على إشاراتٍ رمزيةٍ للطِّفل والطفولة؛ لأنها عاشقة اللَّيلِ والطُّفولة، فهي وظفتْ هذه الرُّموز للدَّلالةِ والإيحاءِ على معانٍ حياتية، وتجاربَ شعورية، ودعواتٍ للتغير، وقد اشتمل هذه المعاني على النور المتمثل بالولادة، والتفاؤل بغدٍ مشرق، وعلى الظلام المتمثلِ بمأَساةِ الأطفالِ والحروبِ والفقرِ والمرض.

ثالثاً: يتجلى النُّور من خلال تعَطُّلِ دائرة الأزمانِ التي لجأت إليها الشاعرة، والتي سمَّتها يوتوبيا، وهو أُفقٌ أَزليٌّ لا يُدركها الفناء، وقد استعملتها الشَّاعرة؛ ليستدلَ بها على عالم النُّور، وهو عالم شعري خيالي لا وجود لها إلا في أحلامها، بينما يتجلى الظلام في عالم الواقع الذي يقيدها ويثقلُ على كاهلها أَعباء الحياة.

رابعاً: يلاحظُ في أَشعار نازك الملائكة تناقضاً فكرياً واضحاً، مما يدل على الازدواجية الفكرية لديها؛ لذا تعكس أَبياتها حيناً حبها للطبيعة وتفاؤلها بها، وتتخذها ملاذها الآمن في عزلتها، بينما في حينٍ آخر تعكسُ تشاؤمها بها، ولا تنفي الكآبة عنها في فصول السنة؛ لأَنها تجدُ فكرةَ الموتِ في الرَّبيع، فتتحول رموزُ الفرحة في الربيع إلى رموزٍ؛ لإثارة الحزن في الصيف، وفي أَحيانٍ أُخرى، تُعَبِّرُ عن تفاؤلها بضياء الشَّمسِ، وتعشق عالم اليوتوبيا؛ لأَنَّ ضياء الشمس فيه دائم، ولكن مع ذلك تناقض نفسها، وتعلن ثورتها على الشمس، وتعبَّرُ عن تمردها لها؛ لأنها تُحطم وتُبددُ حُلُمها المشرق.

هوامش البحث:

١ أنظر الأنصاري الرويفعي الأفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، ط١، (بيروت: مركز الشرق الأوسط،٢٠١١م)، ج٢٠، ص٢٦٤-٢٦٥.

٢ المصدر نفسه، ج٢٠، ص٢٦٦.

٣ أُنظر أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، (مصر: ١٩٧٩م)، ج٥، ص٣٦٨.

٤ أُنظر آبادي، الفيروز محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط٤، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م)، ج٥، ص٦٢٨.[1]

٥ ابن سيدة، علي بن إسماعيل، **المحكم والمحيط الأَعظم**، ط١، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، (بيروت: دار صادر،١٩٥٣م)، ج٧، ص٩٥.[1]

٦ أُنظر الأَنصاري الرويفعي، **إبن منظور**، **لسان العرب**، ج٢٠، ص٢٦٥.[1]

٧ أُنظر فارس متري ظاهر، **الضوء واللون**، ط١، (بيروت: دار القلم، ١٩٧٩م)، ص٧-١٣١.[1]

٨ الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **التعريفات**، ط١، (بيروت، دار الفضيلة ١٩٨٠م)، ص٢٧٢.[1]

٩ الأَصفهاني، الراغب، حسين بن محمد بن مفضل، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (مصر: مكتبة نزار مصطفى الباز،١٩٩٢م)، ص٥٢٧.[1]

١٠ العسكري، أبو هلال، **الفروق اللغوية**، دط، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، (دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م)، ص٥٤.[1]

١١ سورة **يونس**، الآية، ٥.[1]

١٢ الفيلي، عبد المجيد بن محمد بن علي، **الظلمات والنور في القرآن الكريم (دراسة معجمية موضوعية)**، دط، دت، ص٢٢.[1]

١٣ سورة **النور**، الآية، ٣٥.[1]

١٤ أُنظر مخلوف، الأستاذ الشيخ حسين محمد، **كلمات القرآن تفسير وبيان**، ط١، (مصر: دار مكتبة الهلال، دت)، ص٢١٨.[1]

١٥ سورة الأعراف، الآية، ص٢٥٧.[1]

١٦ محمد بن شامي مطاعن شيبه، **معاني كلمات القرآن الكريم**، دط، (٢٠١٠م)، ص١٠٣.[1]

١٧ الأنصاري الرويفعي الأفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص٣٠-٣١.[1]

١٨ المصدر نفسه، ج١٣، ص٣٠-٣١.[1]

١٩ الثعالبي، أَبو منصور، **فقه اللغة وسر العربية**، ط٢، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأَبياري، (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٤م)، ص٨٤.[1]

٢٠ أُنظر **لسان العرب**، ج١٣، ص٣٠-٣١.[1]

٢١ سورة **يس**، الآية، ص٣٧.[1]

٢٢ محمد بن شامي مطاعن شيبه، **معاني كلمات القرآن الكريم**، ص٥٠.[1]

٢٣ سورة **البقرة**، الآية، ص٢٥٧.[1]

٢٤ محمد بن شامي مطاعن، **معاني كلمات القرآن الكريم**، ص٥٠.[1]

٢٥ أُنظر الأنصاري الرويفعي الأفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص٣١.[1]

٢٦ الجرجاني، أَبو بكر بن عبد القاهر، **التعريفات**، ص١٥٣، وينظر: قلعة جي، محمد بن رواس، **معجم لغة الفقهاء**، دط، (١٩٨٥م)، ص٢٧.[1]

٢٧ فارس متري ظاهر، **الضوء واللون**، ص٢٠٥.[1]

٢٨ Hhttps://www.dorar.netladyan **موسوعة الأَديان:**[1]

٢٩ الزمخشري، محمود بن عمر، **تفسير الكشاف**، ط٣، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٩م)، ج١، ص١٩١.[1]

٣٠ سورة **البقرة**، الآية، ٢٥٧.[1]

٣١ الطبري، الحرستاني، **جامع البيان عن تأويل آيَ القُرآن**، ط١، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠١٠م)، ص١٦٧.[1]

٣٢ سورة **الأَعراف**، الآية، ١٣٨.[1]

٣٣**الملائكة، نازك، ديوان الصلاة والثورة، قصيدة تحية للجمهورية العراقية، ط٢، (بيروت: دار العودة،١٩٨٦م)، ص١٥.**[1]

٣٤ الملائكة، نازك، **ديوان عاشقة الليل، قصيدة شجرة القمر**، ط٣، (مصر: دار العلم للنشر، ١٩٩٠م)، ص٩-١١.[1]

٣٤ الملائكة، نازك، **ديوان شظايا ورماد، قصيدة الكوليرا**، دط، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٥م)، ص٢٧-٢٨.[1]

٣٦. **web.archive.org** أ.د. سيار الجميل، **الطوباوية بحر خيال ومتاهةٍ وأوهام:**[1]

٣٧إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأَدبية**، ط١، (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٦م)، ص١٤.[1]

٣٨ المنياوي، أحمد، **جمهورية أفلاطون المدينة الفاضلة كما تصورها فيسلوف الفلاسفة**، ط١، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، (دمشق،٢٠١٠م)، ص١١.[1]

٣٩ الملائكة، نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط١، (بيروت: دار الثقافة ١٩٨٩م)، ج٢، ص٤٠.[1]

٤٠ المصدر نفسه، ج١، ص٢٥٥.[1]

٤١ الملائكة، نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج٢، ص١٥٧.[1]

٤٢ المصدر نفسه، ج٢، ص٢٤٥.[1]

٤٣ **Kenanaonlin.com** د. محمد صالح رشيد الحافظ،**الطفولة رمزاً في شعر نازك الملائكة:**[1]

٤٤ **الملائكة، نازك، ديوان شظايا ورماد قصيدة كوليرا**، ط٢، (بيروت، دار العودة، ١٩٨٥م)، ص٨.[1]

٤٥ **الملائكة، نازك، ديوان الموت والإنسان، قصيدة لحرب العالمية الثانية، ط٢، (بيروت: دار العودة،١٩٨٥م)، ص٤٦.** [1]

٤٦ الملائكة، نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج٢، ص٥٤.[1]

٤٧ ديوسالار، فرهاد، **التشاؤم الاجتماعي عند نازك الملائكة**، مجلة ديوان العرب، ٢٢كانون الثاني، (٢٠٠٧م)، ص٢٢.[1]

٤٨ الملائكة، نازك، **ديوان**، ط١، (بيروت: دار العودة،١٩٩٧م)، ج٢، ص١٥٥.[1]

٤٩ الملائكة، نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج٢، ص١٥٥.[1]

٥٠ الملائكة، نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص٤٩٠.[1]

٥١ حسن عبيد عيس، **ملف خاص عن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة**، مجلة الأقلام، العدد (الأول والثاني)، (٢٠٠٨م).[1]

٥٢ الملائكة، نازك، **ديوان**، قصيدة كآبة فصول الأربعة، ط١، (بيروت: دار العودة)، ص١١٠-١١٩.[1]

٥٣ https//baled.net شيماء عبيب، **أثر فصول الأربعة على نفسية البشر**، مجلة البلد الجزائرية، ٢٨ يوليو، (١٠١٩م):

مصادر البحث ومراجعه

أولاً: الدواوين

الملائكة نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط، ج١، ج٢، (دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٩م).

الملائكة، نازك، **ديوان**، ط، ج٢، (بيروت: دار العودة،١٩٩٧م).

الملائكة، نازك، **ديوان**، ط٢، (بيروت: دار العودة، ١٩٩٠م).

الملائكة، نازك، **ديوان شظايا ورماد**، دط، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٥م).

الملائكة، نازك، **ديوان الصلاة والثورة**، ط٢ (بيروت: دار العودة،١٩٨٦م).

الملائكة، نازك، **ديوان عاشقة الليل**، ط٣، (مصر: دار العلم للنشر، ١٩٩٠م).

الملائكة، نازك، **ديوان الموت والإنسان**، ط٢، (بيروت: دار العودة،١٩٨٥م).

ثانيا: المعاجم والتفاسيروالكتب الفلسفية

آبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز، (ت:٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، ط٤، ج٥، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر،٢٠٠٥م).

إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأَدبية**، ط١، (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٦م).

ابن سيدة، علي إسماعيل، (ت :٤٨٥هـ)، **المحكم والمحيط الأعظم**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط١، ج٧، (بيروت: دار صادر،١٩٥٨م).

أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، ج٥، (مصر: ١٩٧٩م).

الأَصفهاني، الراغب، حسين بن محمد بن مفضل، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (مصر: مكتبة نزار مصطفى الباز، ١٩٩٢م).

الأنصاري الرويفعي الأفريقي، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، (ت :٧١١هـ)، **لسان العرب**، ط٣، ج١٣، (بيروت: دار صادر، ٢٠١٠م).

الثعالبي، أبي منصور، **فقه اللغة وسر العربية**، ط٢، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأَبياري، (مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٤م).

الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، **التعريفات**، ط١، (بيروت، دار الفضيلة ١٩٨٠م).

حسين محمد مخلوف، **كلمات القرآن تفسيروبيان**، ط١، (مصر: مكتبة الهلال: دت).

الزمخشري، محمود بن عمر، **تفسير الكشاف**، ط٣، ج١، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٩م).

الطبري، الحرستاني، **جامع البيان عن تأويل آيَ القُرآن**، ط١، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠١٠م).

العسكري، حسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد أبو هلال، **الفروق اللغوية**، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دط، (دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م).

الفيلي، عبد المجيد محمد بن علي، **الظلمات والنورفي القرآن الكريم، (دراسة معجمية موضوعية)**، دط، دت.

قلعة جي، محمد رواس، قنيبي حامد صادق، **معجم لغة الفقهاء**، دط (١٩٨٥م).

محمد بن شامي مطاعن شيبه، **معاني كلمات القرآن الكريم**، دط، (٢٠١٠م).

المنياوي، أحمد، **جمهورية أفلاطون المدينة الفاضلة كما تصورها فيسلوف الفلاسفة**، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، ط١، (دمشق، ٢٠١٠م).

ثالثاً: الكتب والمقالات المنشورة في المواقع الإلكترونية

أ.د. سيار الجميل، **الطوباوية بحر خيال ومتاهةٍ وأوهام**

web.archive.org

د. محمد صالح رشيد الحافظ، **الطفولة رمزاً في شعر نازك الملائكة**

Kenanaonlin.com

موسوعة الأَديان

Hhttps://www.dorar.net

المجلات

حسن عبيد عيس، **ملف خاص عن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة**، مجلة الأقلام، العدد الأول والثاني، (٢٠٠٨م).

شيماء عبيب، **أثر فصول الأَربعة على نفسية البشر**، مجلة البلد الجزائرية، ٢٨ يوليو، (٢٠١٩م).

https//baled.net

ديوسالار، فرهاد، **التشاؤم الاجتماعي عند نازك الملائكة**، مجلة ديوان العرب، ٢٢كانون الثاني، يناير، (٢٠٠٧م).

تشكّلات الصّورة الفنيّة في أشعار أحمد أباجى: صورة التشبيه والكناية أنموذجا

إسحاق عبد السلام
الدكتور محمد أنوربن أحمد[٦]

ملخّص البحث

ناقش هذا البحث تشكيل الصورة الفنية في شعر أحمد أباجى، لاسيّما الصورة الجزئيّة منها والتي تنبني على الصور البيانيّة. والأمل المعقود من وراء البحث هو إحياء التراث الأدبيّ عند الشاعر، إذ كانت معظم أشعاره تكاد تضمحلّ وتضيع بسبب أنّها ما زالت تحت الطبع. استوى البحث على مقدّمة ومبحثَيْن، في المبحث الأوّل توقّف الباحث عند التعريف بالشاعر وكلّ ما ينوط بكينونته الشاعريّة. وفي المبحث الثاني الأخير اهتمّ البحث بتقصّي تشكيل الصورة الفنيّة الجزئيّة، واقفًا من ورائها عند التحليل الفنيّ للنصوص الشعريّة عند الشاعر لنرى اللوازم الموسيقيّة التي منحت إيقاعَ أبيات الشاعر مذاقًا وطعْمًا متميّزًا. وقد انتظم البحث على المنهجين؛ المنهج التاريخيّ حتى يتمكّن الباحث من أن يقصّ عن أحمد أباجى؛ صاحب الأشعار التي ندرسها في هذا الصدد. كما ينهج البحث المنهجَ الوصفيّ التحليليّ لنرى مدى توظيف الشاعر للتشكيل اللغويّ في التعبير عن الصورة الفنيّة الجزئيّة. وخُتِم البحث بخاتمة أوجز فيها الباحث أبرز النتائج التي وصل إليها. وتوصّل البحث إلى أنّ أحمد أباجى استطاع بأشعاره أن يبثّ مشاعره ورؤيته للمتلقّي دون أن يخرج عن نمط الإيقاع المألوف في علم العروض، فبهذا غدا الشاعر مَعلَمًا بارزًا من معالم النتاج الشعريّ في الأدب العربيّ النيجيريّ.

كلمات مفتاحية: الصُّورة الفنّيّة – التشبيه – الكناية – أحمد أباجى

المقدّمة

الشعر في جوهره واد مِلؤه الجمال والزَّخرفة بمختلف أنواعها، يعثر فيه الأديب عن طواعيّة، ناويًا استغلالَ هذه الزخارف حسْب احتياجه إليها، فيتقوّى وجدانه وتمتدّ خواطره الوجدانيّة، فيوصِله هذا إلى حدّ الإيحاء، يبتعد عن التعبير المباشر، وعن لغة التقرير التي تعتمد على الألفاظ المرصوفة، جاهدًا في الإبداع والابتكار في تصوير أيّ شيء في الكون والحياة. وكيف لا، وقد اعتبر الشعراء بكلّ شيء مِن حولهم، فيحيون به حياةً منعكسة عن مجرّد النظرة عند الإنسان العاديّ، حتى تراهم في هذا المَنْحَى الشعريّ يُخفُون ما كان ظاهرًا في الوَضْع، ويُظهرون المبهم الذي يعصى على الإدراك، ولا يُفهَم إلا بطول التنقيب في عيون المعاجم، ويجسّدون ما ليس فيه نفثةُ روح، ويعاملونه معاملة الأحياء العقلاء، يُضحكون القارئ أحيانًا بألفاظ طريفة مستحسنة، ويُبكونه في حين آخَر إذا قصدوا إلى ذلك سبيلًا، ومفاد هذا يرجع إلى جانبٍ أناخوُا فيه وإلى واد تَميّزوا به دون غيرهم، يمكّنهم من هذه الصَّنْعة الأدبيّة في صورة خلّابة تترك أثرًا سحريًّا في نفس المتلقّي.

---

[٦] أستاذ الدراسات الأدبية المساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

وعلى هذا الأساس، لقد بقي الشعر بوفرة مادّته وكثرة أغراضه -بدءًا من العصر الجاهليّ مرورًا بما تلتْه من العصور، وصولًا إلى عصرنا الحاضر وما يأتي بعده من العصور- أرضَ استواءٍ يلتقي فيه العرب والعجم، كلٌّ يبيّن به عن الأحداث الاجتماعيّة التي تسود في محيطه.

وإن كان في نيجيريا شعراء لهم الأثر الواضح في الخطاب الشعريّ، لكنّ أحمد أباجى انفرد من بينهم إذ جاهَد بالنفْس والنفيس في تكوين شاعريّة متميّزة لنفسه، وأسهم إسهامًا لا يُستهان به في تطوير الشعر العربيّ عند جماعة زمرة المؤمنين؛ تلك هي الجماعة الأدبيّة في جنوب غرب نيجيريا التي كوّنت الطاقةَ الشعريّة عند الشاعر، وكان شعره امتدادًا لهذه الجماعة في الشكل والمضمون، مُلْبِسًا قصائدَه العَموديّة حلّةً جديدة تتماشى مع قواعد الشعر عند العرب، كما تتمثّل في شعره الروافد الفكريّة والثقافيّة، استطاع الشاعر من خلالها أن يربط حالاته النفسية بالواقع الذي عاشه. ويُعدّ شعر أحمد أباجى نتاجًا إبداعيًّا لِما يَحمل من صُور فنيّة، فهو شاعر لم تقتصر موضوعاته الشعريّة على هموم الذات فحسْبُ، بل تعدّاه إلى فضاءٍ أوسع كالدين والسياسة والمجتمع.

المبحث الأول: أحمد في سطور التاريخ

مولده ونشأته

وهو أحمد بن أبو بكر بن عبد السلام بن أباجى٢ انحدر من أسرة متديّنة متوسّطة في الوضْع الاقتصاديّ؛ ليستْ ثريّة غنيّة ولا فقيرة مفتقرة، والتي باسم أسرة "أباجَى". أبوه الحاج أبو بكر أباجى، كان من علماء مدينة أَوْفا العاملين بعلمهم، وأثرُ العلم في هذا الوالد الكريم جعله تاجرًا يبيع الجلود في مدينة إبادن بعد أنْ كان خيّاطا"٣. بالإضافة إلى هذه الحقيقة، كان والده محبًّا للعلم والعلماء، وحبّه للعلماء شبيهٌ بحبّ المرأة زوجَه العطوف، ينفق كلَّ غالٍ ورخيصٍ مما امتلك خدمةَ العلم في العلماء على رأسهم الشيخ عبد السلام بمديلى أَمُونِغُنْ؛ الزعيم الأكبر من عمالقة جماعة زمرة المؤمنين. واسم أمّه "وُلَيْمَةُ الملقّبة بـ "أَباكَنْ" كانت من أشراف هذه المدينة الأصيلة من قبيلة "أَسَلَوْفا"٤ كانت ودودًا ولودًا لزوجها، تعمل المستطاع ابتغاءَ مرضاته متبرّكةً منه وليرزقها الله ابنا بارّا أديبا مهذّبا. وتشتغل ببيع المتاع الذي يُستعمل في البيت مع كونها محجوبةً، لكنْ بالقرب من مسكن زوجها. ومِن هذين الوالدين الكريمين شهِد أباجى نورَ الحياة بالإيلاد في عام ١٩٦٨"٥ ربّاه والداه تربية حسنة وشجّعاه على طلب العلم بكلّ عزيمة، حتى بدأ هذا الوليد الصغير (أحمد أباجى) يترعرع تحت والده وحضانة أمّه نشيطًا، لا تعرف نفسه الونى ولا يملّ قلبه من الجدّ والكدّ، فشبّ على عمرٍ يقترن فيه العلم بالرفاهيّة.

تعلّمه وأساتذته وتلاميذه:

لقد كان لنشأة أحمد أباجى في جوّ عائليّ أثرٌ قويّ في تعلّمه، إذ رُزِق منذ صِغره بحسّ مرهفٍ يعينه على سرعة الفهم. على هذه الحالة، بدأ أحمد أباجَى التعلّمَ العربيّ بداية حسنة عند والده، يرتقي كلّ يوم حتى أَنْهى استقراءَ القرآن في أقرب مدّة. وبعد حين من الدهر، أَلْحقه والده بمدرسة الشيخ المرحوم يوسف أَوْلَوْكُنْمِيمَوْ بمدينة أَوْيَوْ في عام ١٩٧٤ لأخْذ مبادئ العربيّة والإسلاميّة، وبدأ بدراسة كُتب الفقه البسيطة كالعادة في كل مدارس جماعة زمرة المؤمنين، ثم ينتقل إلى تلقّي أمّهات الكتب في الفقه والأدب، يعتني عناية كبيرة بالألفاظ والتراكيب ويحفظها عن ظهر القلب، فتقوّتْ شخصيّته العلميّة حتى صار يعلّم زملاءَه صغارًا وكبارًا ويشرح لهم العلم قبل زمن تخرّجه، تاركًا البصمة القويّة في تلك المدرسة"٦

ولَمّا عاد إلى مسقط رأسه وهو لا يزال يافعًا، عَزم والده أن يكثر علمه ليتحقّق فيه أُمنيّتَه في أن يكون ابنه جبلا شامخا في العلم، وأنْ يحصل على شهادة معيّنة تُعينه على اكتساب المعيشة الكريمة بالعلم، إذ العادة من مدرسته الأولى الحصول

على الشهادة الشفهيّة والدعاء من الشيخ، فسجّله والدُه في مركز التعليم العربيّ والإسلاميّ عند الشيخ يوسف بمدينة لَوْكَوْجا ولاية كَوْغِي نيجيريا لإكمال الدراسة الثانويّة وتخرّج عام ١٩٨٧ [٧] وبعد تخرّجه تابَع الدّراسة الذاتيّة من جديد وبمزيد، واطّلع على روائع الأدب فنال من هذا نبوغًا باهرًا، يصبُّ في عروقه خيالا خصبا وعاطفة صادقة ومشاعر جيّاشة فتنثال عليه المعارف انثيالا، يُمرّن نفسَه على العلم ماشيا أو جالسا.

عمِلتْ فيه رغبته الشديدة عمَلَ السحر في المسحور فنوى الحصولَ على الثقافة الحديثة، فالْتحق بجامعة إلورن حيث حصل على شهادة الدبلوم في الدراسات العربية والتربية عام ١٩٨٩ - ١٩٩١م، ثم الْتحق بعد هذا بجامعة ولاية أَيْكِيتِي فحصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية والتربية في عام ٢٠٠١م. وبما أنّ الشاعر صاحب همّة عالية لم يتوقّف عند هذا الحدّ، بل عاد إلى جامعة إلورن على الرغم من الصعوبات والعراقيل، وحصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها عام ٢٠٠٦ [٨] وبعد ذلك قاده اهتمامه الشديد بالاستزادة في العلم للتسجيل في تحضير الدكتوراه في الجامعة نفسها عام ٢٠١٥. [٩]

خلالَ ما سبق، نلاحظ أنّ أباجى أخذ علْمه مَبْدَئيًّا مِن منابع ثلاثة كلّها صافية لا شوبَ فيها ولا كَدَرة، أوّلها هو والده أبو بكر حيث تلقّى القرآن، ثم الشيخ أَوْلَوكُنْمِيمَوْ حيث أخذ مبادئ العلم في مدينة أَوْيَوْ، وآخرهم الشيخ يوسف عبد الله بمدينة لَوْكَوْجَا حيث درس علوم العربيّة وثقافتها، وخدم كلَّ هؤلاء الثلاثة خدمةَ المستفيد في حال تَلمذته وبعدها، حتى جعل لنفسه نوبةَ زيارتهم حينما كانوا أحياء، وأغدق عليهم الهدايا بعد ما صاروا عظامًا رميمًا تحت الثرى باقترابه من أبنائهم وأهاليهم.

وبعد رحلاته العمليّة باختلاف درجاتها، عاد إلى مكان ولادته أَوْفا، فأسّس مدرسةً أسْماها دار السلام للدراسات العربيّة والإسلاميّة، يتخرج منها عدد كبير من التلاميذ، منهم من يشتغل بالتدريس في المدارس الحكوميّة ومنهم الأئمّة والدعاة والتجّار.

مكانته الأدبيّة:

إنّ لهذا الشاعر ملكة أدبيّة يقتحم من خلاله ميادين الأدب من أوسع أبوابه. فكَتب أشعارا عديدة في مختلف الأغراض، منها ما يتعلّق بالأمور الأدبيّة، ومنها ما يتعلّق بالدين وما يتعلّق بالمناسبات الاجتماعيّة وهي الأكثر. كما أنّ له باعا طويلا في النثر، كَتب مقالات علميّة كثيرة منها ما تمّ نشرها ومنها ما لم يُنشَر. "شارَك في عدد من المؤتمرات العلميّة الأدبيّة من بينها الدورة التي أقامتها المملكة العربيّة السعوديّة لتدريب الأساتذة عام ١٩٩٨. كان عضوا تأسيسيًّا لرابطة العلماء ومديري المدارس العربيّة بمدينة أَوفا. فقد كان سكرتيرا عاما للرابطة، وكان أيضا عضوا في هيئة التدريس بكلية زكريا الإسلامية بمدينة أَوفا"١٠

وممّا ينوّه عن ملكته الأدبيّة هو خُطبه المنبريّة أيّامَ الجمعة، والتي تحلّ في مواضيع متفرّقة مثل التحذير من مفاتن دار الدنيا، والحثّ على العبادة والإخلاص فيها، كلّ هذا يقوم به مرتجلا في أسهل لغة وبأدقّ معنى، الميزة التي قلّ مَثِيلها وعَزّ شبيهها في مدينة أوفا وما جاوَرها من المدن، وهذا إنْ دلَّ على شيء فإنّما يدلّ على ما وهبه الله من الفصاحة والفطنة وحسن التصرّف. وبجانب هذا هي جلسة التفسير التي يُقيمها في أيام رمضان، ويبدأ عادةً في الرابع من شهر رمضان المبارك، يأتي إليه الناس من كلّ مكان يستمعون إلى معاني آيات القرآن بآذانهم الواعية وعقولهم المفتوحة"١١

ملامح شخصيّته وأخلاقه

هناك أربعة من أخلاق البشر التي هي كالأساس في تشييد البناء، هنّ الرقّة في الطبع، السماحة، السخاء ولين الجنب، وهذا ما ورد في شعر البارودي:

ألا إنّ أخلاق الرجال وإن نمت فأربعة منها تفوق على الكلّ

وقار بلا كبر وصفح بلا أذى وجُودٌ بلا منٍّ وحلمٌ بلا ذلّ١٢

كلّ هذا يُنبئ عمّا تكوّنتْ عليه خِلقة هذا الشاعر الذي ناهَض بالشعر العربيّ عند جماعة زمرة المؤمنين في عصرها الجديد. وهو شاعر مطواع وأديب ضليع ورجلٌ رقّت طباعه، و "من المجاهدين الذين يجاهدون في نشر الدعوة الإسلامية والعلوم العربية وثقافتها داخل مدينة أَوْفا وخارجها"١٣ تمتّع بقدر وافٍ من ثقافتي العربيّة والإنجليزيّة، وهو لا يجد عناءً في نظم الشعر.

لأباجى خصال حسنة وأخلاق جميلة تجعلك في غاية الانبهار والانجذاب والإعجاب بشخصيّته. لقد وُلِد أباجى وشبَّ متعلّقًا بالعلم وأهله معتكفًا عندهم في اكتساب ما تيسّر من المعرفة هائمًا بلذتها الروحيّة. وكان إنسانًا طيّبًا ديّنًا وقورًا لا يكاد ينتقم ممن أساء إليه محتسبًا على الله في كلّ الأمور، متقلّلًا من الدنيا مفرطًا في الذكاء ليّنًا في القول ولم يكن فاحشًا متفحّشًا يهتك أعراض الآخَرين. كما له طِيب العشرة مع الناس، يداعب مع الأطفال الصغار ولا يجفو مع الشيوخ الكبار، ويلاطف بالأهل من الأزواج والأبناء والوالدَين ويعطف على الأقارب ممّا يحبّبه إلى القلوب ويطيّر اسمَه في ربوع جماعة زمرة المؤمنين ويذيع شهرتَه في مسقط رأسه. وغالبًا ما كان نظيفَ الجسم طيّبَ الرّيح، يأكل إذا جاع ولا يشبع على الأكل١٤

العنصر الثاني: تشكّلات الصورة الفنيّة في أشعار أحمد أباجى

والغرض المعقود في هذا المبحث هو إظهار الصورة الفنيّة بأحد نوعيها؛ الصورة الجزئيّة لنصل من ورائها إلى الصورة البيانيّة في أشعار أحمد أباجى فنلمسَ في شعره بصمات إبداعيّة.

بادئ ذي بدءٍ، يرى الباحث من المستحسن قبل أيّ شيء آخَر، أن يأتي بتعريف الصورة الفنيّة ولو بشكلٍ ضوؤه بصيص، حتى يتمّ بناء دراسته على أساس متينٍ غيرِ واهٍ ويُجنَى منها الثّمار الناضجة السائغة في الُّلها.

إنّ من المصطلحات التي انتشرت انتشارا كبيرا، لكنْ مع اختلاف كثير في الدلالات والرؤى هو مصطلح الصورة الفنية. ومع وجوده المتناثر في ثنايا الكتب والبحوث العلميّة إلا إنّه يتّسم بالغموض وعدم الدقة في الآنِ نفسِه ولم يظفر بتعريف جامع شامل متّفق عليه، لكنّه يتفيّأ ظلاله عن اليمين والشمال لا يثبت في مكان، تراه في جهة اليمين عند الأدباء يُنظَر إليه بمِقراب خاصّ، وعند النقّاد يَتَبَدّى في حلّة قشيبة من الإيحاءات والإشارات، وعند القدامى يُسمَع له صدى يتطرّق إليه الآذان ولا يقف دونه حائل، وعند المحدثين المعاصرين يُلْقَى عليه الأقلام مع اختلاف الاتّجاهات والمنطلقات في بطون الكتب المؤلّفة حوله، وكلٌّ في فَلَكٍ يسبحون، فالوصول لتعريف الصورة أو تحديدها ليس باليسير الليّن ولا السهل الهيّن.

وكون هذا المصطلح مراوغًا ومختلَفًا فيه يتأتّى من مَنْبتين هما:

الأوّل: الاختلاف في التفكيروالتعبير: الاختلاف طبيعة بشريّة وأمرٌ عاديّ في دنيا البشريّة، يتعلّق بالشعور والحواسّ، ولكلّ واحد طريقة وأسلوب يتميّز به عن غيره في القول والفعل "ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعريّ، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده دوما، لخضوعه لطبيعة متغيّرة تنتمي للفريدة والذاتيّة وحدود الطاقة الإبداعيّة المعبّر عنها بالموهبة"١٥.

الثاني: **أمر الاستفادة والتطوير**: "إنّ مصطلح الصورة ليس جديدا في النقد الأدبيّ العربيّ، فقد عُرِف منذ بدايات الكتابة النقديّة العربيّة، ولكنّ العودة إليه في نقدنا المعاصر كانت عن طريق الاستفادة من النظريّات الغربية الحديثة"١٦. وتمّت الاستفادة من مناهج الغرب بـ"عباراتها الفضفاضة غير منطقيّة، وحاوَل تطبيق تلك النظرة قسْرًا على النصوص العربيّة ولِيستنطق النصّ ما لم يقله وما لا يحتمله"١٧ ولقد أدّتْ استفادة بعض الباحثين بثقافات غيرهم إلى ميزةٍ علميّة لم يكتنفْها غيرهم.

تصديقًا لِما سبق من الزعم، يرى الباحث ضرورةَ إيراد بعض الآراء والتعاريف عن الصورة حتى ندرك أنّ جميع تلك التعاريف ما هي إلا وليدة الاستفادة من آراء غير مؤدّية إلى تطوير ما جاء به الآخَر. ولقد سبق الجاحظ غيرَه في هذا الصدد بوضْع رأيٍ هو كالبذرة تنبت منه الأغصان. وها هو يقول: "إنّ المعاني مطروحة على الطريق، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتَخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وبكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك".١٨ والجاحظ بكلامه ذلك أثار مفهوم الصورة في أذهان الذين يأتون من بعده. ورأيه في هذا المنطلق شبيهٌ بالحجر الأساسيّ الذي يبنَى عليه الصرح الشامخ. وإن هو لم يعرّف الصورة بصراحة فلقد عرّفها عن طريقٍ غير مباشر؛ إذ اجتمعت الكلمات الأساسيّة لتعريف الصورة في كلامه، وهذه هي اللفظ والمعنى والنسج. وما من باحث يرغب في تعريف الصورة إلا استعان بتلكم الكلمات الثلاث. ولقد تأثّر قدامة بن جعفر بمعنى التصوير عند الجاحظ وأشار إلى الصورة كأحد عناصر الشعر بقوله: "وممّا يوجب تقْدمته وتوسيده -قبل ما أريد أن أتكلّم فيه- أنّ المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلّم فيها ما أحبّ وآثرَ من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعيّة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها: مثل الخشب للنِّجارة والفضّة للصياغة، وعلى الشاعر -إذا شرع في أيّ معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة، والبزخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة- أن يتوخّى البلوغَ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة".١٩ والجرجانيّ أوّل مَن أعطى دلالةً اصطلاحيّة للصورة بقوله: "واعلم أنّ قولنا: الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لِما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون مِن جهة التصوير بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان أمْر المصنوعات فكان بين خاتَم من خاتَم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفرقًا، عبرنا عن ذلك وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورة في تلك".٢٠ وقال أيضا يشْبه الصورة بالرسم: "وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصُّور والنّقوش، فكما أنّك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمِل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نَسَج إلى ضربٍ من التخيّر والتدبّر في مواقعها ومقاديرها وكيفيّة مزْجها له وترتيبه إيّاه، فجاء نقْشه مِن أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر في تَوخّيه مَعاني النحو ووجوهه التي علمتَ أنّها محصول النظم".٢١

وبإمعان النظر وإعمال الفكر في معنى الصورة عند ذلكم الأعلام الشامخة في الأدب العربيّ ونقده، واللذِين جعلهم الباحث همزة وصل للقدماء، ندرك أنّ جهودهم أشبه شيء كأرضٍ خصبة طيّبة يخرج ما يُزرَع فيها بسرعة وفي أبهى صورة. والصورة عندهم شيء محسوس يُشعَر به في كلّ مكان، ينعزل دائما حتى إذا ما صاحبَه الأديب فيَتصوّر لنا في صورة الشعر عندما لُوحِظَ فيه القافية أو النثر إنِ اتّخذ إلى السجع أو ما يشبهه سبيلًا، آخذًا فيه أبعادًا جماليّة فنيّة تنتهي في الحُسْن. أو شيء ملموس يرُى بالعين في عالَم الواقع فيصبغها الشاعر بصبغة رائعة مستعينًا بألفاظ تكشف عن ملابساته وحيثيّاته. وممّا يُلحَظ عند القدامى هو أنّ الصورة لم تكن مصطلحًا فنيًّا، فإنّما كانوا يشيرون إليها في كتاباتهم وينحصرون بها في قالب الاستعارة والتشبيه والمجاز وهكذا. ويتّضح أيضا عند القدامى أنّ الجاحظ تفطّن إلى لفظ الصورة وأتى بما هو كالحجر الأساسيّ، والذين جاءوا من بعده أمثال قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكريّ ومن على شاكلتهما من الأدباء القدامى بنوا على

ما أسّسه الجاحظ. ولما جاء عبد القاهر الجرجاني شخَّص بصرَه في آراء من سبقَه فجاء فهمُه عن الصورة متميّزًا نتيجةَ استفادته من جهود سابقيه، وينزاح عن النمط المألوف وقتئذ في معالجة قضايا الصورة، ويتطرّق في الوقت نفسه إلى فهم المحدثين للصورة عن طريقٍ غير مباشر.

والصورة الفنية عند المحدثين بحر تتلاطم أمواجه، له ساحل يقف عنده المتخصّصون ويسبح فيه المتضلّعون، لِما خلعوا عليها من عنايات ودراسات تجعلها قضيّة أدبيّة فنيّة. والمتأمّل في تلكم المجهودات الطيّبة التي بذلها المحدثون يرى أنّها كلّها تدور في دائرتين؛ دائرة نقْل المِيزة الغربيّة إلى الأدب العربيّ كما نصَّ عليه قول ريتا عوض: "إنّ مصطلح الصورة ليس جديدا في النقد الأدبيّ العربيّ، فقد عُرِف منذ بدايات الكتابة النقديّة العربيّة، ولكنّ العودة إليه في نقدنا المعاصر كانت عن طريق الاستفادة من النظريّات الغربيّة الحديثة".٢٢ ثم دائرة العلميّة المنهجيّة بحيث كان الأدباء المحدثون يجعلون الصورةَ فنًّا مكتمل الأصول والفروع، ويهتمّون بالذي يقرأ أو يسمع عن إنتاجاتهم الأدبيّة فيبتغون إلى إقناعه وإمتاعه كلَّ ما تيسّر من الأساليب، وإلى هذا الزعم يشير هذا القول "وما الصورة في حقيقة الأمر سوى هذا الأثر الذي يعلق بالنفس فيترك فيه نوعا غامضا من المتعة لا نستطيع تفسيرها أو تعليلها".٢٣ ومما يصدّق هذا الرأي هو قول إحسان عبّاس إذ رأى أنّ الصورة يبدأ من الأديب ويمتدّ إلى الذين يتلقّونه في المجتمع، وهذا قوله: "إنّ الصورة تشتمل الزاويتين؛ الأولى أنّها تعبّر عن نفسيّة الشاعر، وهي بذلك تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام. والثانية أنّ دراسة الصورة في مجتمعه هي المعين الرئيسيّ في كشف المعاني العميقة في القصيدة".٢٤ فتعالوا معنا لنرى بعض تعاريف المحدثين للصورة، قال عليّ البطل إنّ الصورة "تشكيل لغويّ يكونّها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالَم المحسوس في مقدّمتها، لأنّ أغلب الصور مستمدّة من الحواسّ على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسيّة والعقليّة".٢٥ وقال عبد القادر القطّ: الصورة هي الشكل الفنيّ الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في التركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضادّ والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنيّ.... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفنيّ أو يرسم بها صورَه الشعريّة". ومن هذين التعريفين وغيرهما من تعاريف المحدثين للصورة ندرك أنها كلّها مِن صيحات تطويرِ ما أصّلها القدامى ولوِ اكتستْ أبعادا جديدةً تُناسب ظروف الحياة العصريّة.

وفي الأخير نستنتج من تلك التعاريف والآراء أنّ الصورة عمليّة إدراك واعٍ وإحساس عميق يختلج في ضمير الشاعر، ويجعلها في ألفاظٍ مألوفة معتادة عند الناس دالّة على مَعانٍ حقيقيّة الاستعمال حينًا ومجازيّة الاستعمال في حين آخَر، وهي بجودة سبْك صاحبها في منتهى البساطة والإبانة، على طريق متميّز يسبغ عليه سِمة الفنّ يختلف من طريق تعبير الرجل العاديّ، ينوي الشاعر من وراء هذه الألفاظ نقْلَ أفكاره إلى المتلقّي الذي ينفعل بالاستحسان والقبول مرّةً وبالاستهجان والطرد مرّة أخرى حسْبَ نَمَط تأثّره بتلك الأفكار.

الصُّوَر البيانيّة

وهي تعبير عن الصورة المحسّة المتخيّلة عن المعنى الذهنيّ والحالة النفسيّة عن الحادث المحسوس والشاهد المنظور وعن النموذج الإنسانيّ والطبيعة البشريّة ثم يرقى بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجدّدة، فإذا المعنى الذهنيّ هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسيّة لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنسانيّ شاخص حيّ وإذا الطبيعة البشريّة مجسّمة مرئيّة. فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردّها شاخصةً حاضرةً فيها الحياة وفيها الحركة".٢٧ والبيان-كما عرَف

الجميع- فرعٌ من فروع علوم البلاغة الثلاثة، وهو لغةً من "بان الشيء يبين إذا ظهر واتّضح، البيان هو الفصاحة".٢٨ وفي اصطلاح علماء البلاغة هو "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة".٢٩

وللصورة البيانيّة أهميّة لا يعادلها أيّ شيء في إصدار الصورة في النفوس "وهي التي تلخّص الملتبس وتحلّ المنعقد وتجعل المهمل مقيّدا والمقيّدَ مطلقا، والمجهول معروفا والوحشيّ مألوفا والغُفْل موسوما والموسوم معلوما، وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسْن الاختصار ودقّة المدخل يكون إظهار المعنى".٣٠ وهذا يعني أنّ أهميّة الصورة البيانيّة تتمثّل في إمتاع المتلقّي وتحريك انتباهه بناءً على قدرة الشاعر في تقديم المعنى بأساليب رائعة تجعل بعضه مقيّدًا وبعضه مطلقًا حسبَ انسجامه في التركيب.

والصورة البيانيّة التي نتصدّى لها في هذه الدراسة يتمركز حول صورتين؛ التشبيه، والكناية، وهما كلاهما تشكّلان الكعبة التي يطوف حولها شعر أباجي. وقبْلَ سبْر أغوار البحث عن الصورة البيانيّة في أشعار أباجي، يجدر بنا أن نقول إنّ الغاية من هذه الدراسة ليستْ سرْدَ كلّ تعريفات وآراء علماء البلاغة، ولكنّا نأخذُ مِن هنا وهناك ما يناسب مقام دراستنا ونغضّ الطرْفَ عن بعضٍ نراه طويلًا مملًّا، كما أنّ دراستنا للصورة البيانيّة ليست تحت ظلّ المقياس البلاغيّ الكلاسيكيّ لكنْ من خلال الصورة الفنيّة التي توفّرت في أشعار أباجي، وهي على نحو ما يلي:

التشبيه في شعر أحمد أباجي:

تعريف التشبيه لغة:

هو التمثيل، المماثلة، المساواة، والاستواء، يقال: شبّهتُ بهذا تشبيها أي مثّلْته تمثيلا، والشبه والشبيه يعني المثيل. وجاء لفظ "التشبيه" في القرآن بمشتقّاته في ثلاثة عشر موضعًا". منه قوله تعالى: ﴿وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾ (النساء: ١٥٧) ﴿وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُوا مِنْ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُوا حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ﴾ (الأنعام: ١٤١)

تعريفه اصطلاحا

هناك اختلافات كثيرة في تحديد التشبيه عند علماء البلاغة، وتلك التعريفات بأسرها عكفتْ في المعنى التالي: التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في وجه أو أكثر من الوجوه أو في معنى أو أكثر من المعاني. أو في عبارة أخرى "بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها، ملفوظة أو مقدّرة تقرّب بين المشبّه والمشبّه به في وجه الشبه". ونستنبط من هذا أنّ التشبيه يتمّ بين شيئين أو أكثر في الحكم عليه إما حكم المفاضلة أو المقاساة بواسطة أداة الكاف أو ما يُوحِي معنى التشبيه من أدوات مخصوصة.

الغرض من التشبيه

والغرض العام من التشبيه هو التأثير في المشاعر والعواطف الإنسانيّة ترغيبا أو ترهيبا لأنّه يجعل البعيد قريبا والخفيّ جليّا والناقصَ كاملا والمعقول مدركًا بالحواسّ. وأما التشبيهات التي لا تحقّق هذه الغاية الفنيّة بسبب كونها لا تتجاوز الصورة الخارجيّة للشيء والارتباط فقط مثل: القطّ مثْل النمر والشجرة كالنخلة في الطول وهذه الفاكهة كالسكّر في الحلاوة، هذه التشبيهات التي لا تمتزج فيها المعاني بالعواطف ليست من التشبيهات الأدبيّة في شيء وإنما هي تشبيهات ساذجة مبتذلة".٣٤ ".....

والتشبيهات الأدبيّة هي التي يُترْجم فيها الأديب عن أحاسيسه ومَشاعره الجيّاشة ويصوّر فيها خلجات نفسه تصويرا فنيًّا دقيقا ملائما للموضوع الذي يصوّره وللغرض الذي يعالجه، وبذلك يحقّق الغاية الفنيّة وهي التأثير في المشاعر الإنسانيّة".٣٥

أقسام الصورة التشبيهيّة في أشعار أحمد أباجى

بلفْت النظر إلى أركان التشبيه الأربعة والتي هي المشبّه والمشبّه به، وأداة الشّبه ووجه الشبه، قسّم علماء البيان التشبيه إلى أربعة أقسام:

التشبيه المرسل المفصّل (التامّ) في شعر أحمد أباجى

وهذا ما اكتملت فيه جميع أركان التشبيه، وتناول أباجى هذا اللون من التشبيه حين يُوحِي بفكرته عن القرآن قائلا:

وكتابه القرآن أنزله لنا وحْيًا على المبعوث من عدنان

بركاته في العالمين عميمة كالغيث يشمل سائرَ البلدان

الله أنزله هدًى يَهدي الورى ويَصدّهم جمعًا عن العصيان٣٦

المشبّه: بركات القرآن

المشبّه به: الغيث

أداة الشبه: الكاف

وجه الشبه: عموم نفْع الغيث

الشاعر بعدما قال إنّ القرآن وحيٌ من الله أوحى به إلى نبيّنا المبعوث من قبيلة عدنان، واصَل كلامَه بأنّ للقرآن بركاتٍ تشمل جميع الناس المسلم وغير المسلم، وشبّه عموم بركات القرآن بعموم نفْع المطر، وقد استخدم جميع أركان التشبيه ليجعل كلامه واضحَ المعنى والفهم. هناك ذَكَر المشبّه في وادٍ والمشبّه به في واد آخَر ليُرينا قوّة صورته التشبيهيّة، آتيًا بأداة الشبه حتى لا يبقى المتلقّي في إبهامٍ يقَلْقل بالَه، مُواصلًا إلى وجه الشبه الذي هو العموم في نزول المطر وهذا صفة من الصفات المتوفّرة في المطر.

التشبيه المرسل المجمل في شعر أحمد أباجى

وهذا هو ما حُذِف منه وجه الشبه مع إبقاء بقيّة أركان الثلاثة. ومثله في شعر أباجى هو قوله:

سلام على ذاك المبارك أحمدٍ خليفهْ "أَوْلَوْشَى" مِن كرام العناصر

فصيح اللسان حاذقٌ مَن كلامه كدرٍّ مصون أو كنظْم الجواهر٣٧

المشبّه: كلام الممدوح

المشبّه به: الدُّرّ

أداة الشبه: الكاف

وجه الشبه: محذوف

في البيت الأوّل أجزل الشاعر وصْف ممدوحه "خليفة أَولوشى" حيث ينوّه بنجابة أصله وكرَم أَرُومته، وفي البيت الثاني واصَل مدْحه بأنّ الممدوح له فصاحة اللسان وقوّة البيان عما يختلج في ضميره، حتى ساقَ كلامَه إلى تشبيه كلام ممدوحه بالدرّ. وإذا تأمّلنا هذه الصورة التشبيهيّة ندرك أنّ الشاعر ذَكر أداة الشبه "الكاف" حاذفًا وجهَ الشبه وهذا الحذف يجعل المتلقّي في الحيرة طلبًا الصفةَ أو الصفات التي قرّبت المشبّهَ بالمشبّه به، حتى صارا مماثلا مما يدعو إلى الغموض والإيحاء ويفتح الباب للتوهّم والتخيّل، ولا يكاد يفهم القارئ وجهَ الشبه إلا بعد إعمال فكره وتصويب نظره، ونلمس في هذا المجال الخصبَ لصورة التشبيه المرسل المجمل عند الشاعر.

التشبيه المؤكّد المفصّل في شعر أحمد أباجى

وهذا هو نوعٌ من التشبيه حُذِفتْ منه أداة الشبه مع إبقاء وجه الشبه، مثل قول الشاعر أحمد أباجى:

فأنتم شموس العلم لا شكّ والهدى تنير جميع الكون والكلّ مظلم٣٨

المشبّه: أنتم (المراد به الممدوحون عند الشاعر)

المشبّه به: الشمس

وجه الشبه: التنوير

أداة الشبه: محذوف

وفي هذا البيت شبّه الشاعر ممدوحه بـ "الشمس" التي تنير للكون في بياض النهار، إذ إنّ الممدوح يعلّم الناس علومًا تضيء لهم الطريق في ظلمة الحياة، ولم يذكر أداة الشبه "وذلك لتأكيد الادّعاء بأنّ المشبّه عيْن المشبّه به".٣٩

التشبيه المؤكّد المجمل في شعر أحمد أباجى

وهذا ما حُذف فيه أداة الشبه ووجه الشبه ويبقى المشبّه والمشبّه به موجودين، وهذا ما ورد في شعر الشاعر:

لأنّه دوحة والله أنبتها ظلًّا علينا وكنّا مطمئنّينا٤٠

المشبّه: ضمير "لأنّه" والذي يرجع إلى الشيخ أحمد

المشبّه به: الدوحة

أداة الشبه: محذوف

وجه الشبه: محذوف

وصَف الشاعر ممدوحه بأوصاف حسان منها أنّه مثل الشجرة العظيمة ذات أفنان ينتفع الناس منه بنيّة الأكل، لِما أنّه شخصيّة كبير وسيّد عظيم يمتثل الناس بأوامره. وحذْف أداة الشبه هنا يجعل مقام التشبيه عاليًا بحيث يكون القارئ في حرية اختيار الأداة التي تودّه نفسه، كما كان وجه الشبه أيضا محذوفا بحيث يكلّف المتلقّي بالبحث عن صفة من الصفات التي قد تتماشى مع هذا الموضع.

الكناية في شعر أحمد أباجى

الكناية لغة: من كنا يكنو أو كنى يكني على حدّ ما جاء عند الفيروزابادي: "الكناية مصدر كنيت أو كنوتُ تقول: كنيت بكذا عن كذا أي تكلمت بما يستدلّ عليه أو تكلمت بشيء وأردت غيره، إذا تركت التصريح به أو أخفيته".٤١

واصطلاحا: لفظ أُرِيدَ لازمُ معناه مع إرادة معناه الخفيّ لذاته، مثل: فلان طويل النجاد، وإنما المراد أنّه طويل القامة، لأنّ النجاد يستلزم طول القامة، ويجوز أن تكون له نجاد وحمائل سيف طويلة، وقد لا يوجد له سيف ولا نجاد البتّة، لأنّ القرينة في الكناية غير مانعة لذلك المعنى".٤٢ والكناية في عبارة أخرى "ترْك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: فلانة نؤوم الضحى، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهذا كونها مخدومةً غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمّات، وذلك أنّ وقت الضحى وقتُ سعْي نساء العرب في أمر المعاش وكفاية أسبابه وتحصيل ما تحتاج إليه في تهيئة المتناولات وتدبير إصلاحها، فلا تنام فيه من نسائهم إلا مَن تكون لها خَدمٌ ينوبون عنها في السعي لذلك.٤٣ ومن كلّ هذا نتأمّل أنّ الكناية عمليّة الانتقال من المجرّد إلى الحسيّ بدلالة مستورة يرمي إليها الأديب. وهي على ثلاثة أقسام نتعرّض لكلّ قسم في المباحث التالية:

صورة الكناية عن صفة في شعر أحمد أباجي

الكناية عن صفة هي أن يذكر في الكلام صفة أو عدّة صفاتٍ بينها وبين صفة أخرى تلازُم وارتباط بحيث ينتقل الذهن بإدراك الصفة أو الصفات المذكورة إلى الصفة المكنَّى عنها المرادة، كما في قولهم: فلان طاهر الذيل ونقيّ الثوب كنايةً عن العفاف والطهر، فطهارة الذيل ونقاء الثوب صفتان تلازمهما عادةً صفة العفاف وصفة الطهر".٤٤

ومن الأمثلة التي وردت فيها هذه الصورة هو شعر أحمد أباجي:

كلامه مثل شهد عند سامعه يدعو إلى الله لا للغير يدعونا

والله يختار من شاء ويحكم يريد فاختار هذا سيّدًا مَا فيناه٤٥

والشاعر في قوله "يدعو إلى الله" أراد التوحيد أي أنّ ممدوحه يدعو الناس إلى توحيد الله في العبادة، وهذا هو المعنى البعيد الذي يريده الشاعر، لذا ترَك المعنى القريب مُوصِلًا إلى هذا المعنى البعيد عن طريق الكناية. وهكذا الأمر عند قوله "لا للغير يدعونا" وهذا كناية عن الشرك، لكنّ الشاعر انزاح عن هذا اللفظ ليجعل مرادَه خفيًّا واستعمل لفظًا معناه قريبٌ والذي لا يبْطل ذلك المعنى الخفيّ الذي يرغب فيه الشاعر.

وهو في موضع آخَر أثنى على بعض مشايخه كالعادة التي سادت كثيرا عند عامة أفراد زمرة المؤمنين؛ الجماعة التي هو من جملة أعضائها. وجاء هذا الثناء في شعره هذا:

اَلله هذّبه عقلا وجمّله بالعلم والحلم في القول نرى اللِّينا٤٦

والشاعر عند قوله: " الله هذّبه عقلا" أراد الكناية عن صفة الذكاء التي جعلتْ ممدوحه مهذّبًا، وهذا يعكس عمّا يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ الله طهّر عقْلَه، لكنّ الشاعر يريد إبراز صفة خفيّة وراء هذه الكلمة، وذلك هو صفة الذكاء عن طريق الكناية عن الصفة.

كما نرى الشاعر عند ثناء علمائه استعمل صورةً كنائية أخرى في لفظ آخَر:

باعوا نفائسَهم فيهم وأنفسَهم ما هم براضين عن كفر وعصيان٤٧

استخدم الشاعر الكناية عند قوله "باعوا نفائسَهم فيهم وأنفسهم" ليكنى بها عن صفة "التضحية" في ممدوحه، وهذا لا تُبْعد اللفظَ من معناه الأصليّ والذي هو استبدال ما يمتلكون للحصول على ما تهواه أنفسهم، ولكنّه أراد المعنى الخفيّ لبيان شدّة تضحيتهم.

وها هو في البيت الشعريّ يُثني على مسْعى بعض أهاليه في نجاح مناسبةٍ أقامها إيّاه:

وجازِ أصهارَنا خيرًا بما فعلوا لوجهك الله لا مال يريدونا٤٨

الشاعر يدعو اللهَ أن يُجزي أصهارَه خير الجزاء لما فعلوه لوجه الله، وهو يريد الكناية في هذا اللفظ "لوجهك الله" عن صفة الإخلاص، وهذا مراده ولكنّه أراد من المتلقّي أن ينفعل بكلامه.

صورة الكناية عن الموصوف في شعر أحمد أباجى

والكناية عن موصوف هي أن يُذكر في الكلام صفة أو عدّة صفات لها اختصاص ظاهر بموصوف معيّن، ويُقصَد بذكرها الدّلالة على هذا الموصوف كما في قوله تعالى: أو مَن يُنشّأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين. (الزخرف: ١٨) حيث كنى عن المرأة بصفتين تختصّان بها اختصاصا بيّنًا وهما التنشئة في الحلية وعدم الإبانة في الخصام".٤٩

وها هذا الشاعر في بعض أبياته ينوّه عن ذكر شيخه الجميل قائلا:

وبشيخنا الداعي إلى سنن الهدى غيثٍ لقاصٍ في الأنام ودان٥٠

كنى الشاعر عن دين الإسلام بقوله" سُنن الهدى" على سبيل الكناية عن الذات في دين الإسلام الذي هو أهدى وأعدل ملة في الأرض، ولكنّه لم يُظْهر بذلك اللفظ، بل استخدم بعض الصفة التي تمَيّز بها الإسلام وهو صفة الهداية لغرض التوسيع في المعنى المراد عنده.

ولقد توجّع الشاعر في بعض أبياته عن الرثاء لابن الصغير الذي مات عن صديقه الوفيّ قائلا:

أُعزّيكمُ عن فلذة الكبد فقدناه، صبرا فالمنيّة الذي تهجم٥١

في هذا البيت كنى الشاعر عن ذات الابن بكلمة "فلذة الكبد" توضيحًا لقرْب الأبناء من والدَيهم، وكما أنّ الكبد عضوٌ خفيّ عن رؤية العِيان إذ استقرّ في مكان باطنٍ كذلك الأبناء عند آبائهم، ولم يعبّر الشاعر تعبيرا مباشرا ليتحدّث عن هذا، بل وظّف المجاز عن طريق الكناية عن الذات والمعنى الذي يريده مخفيّ غير ظاهر.

صورة الكناية عن نسبة في شعر أحمد أباجى

وهي أن يريد المتكلّم إثبات صفة لموصوف معيّن أو نفْيها عنه، فيترك إثبات هذه الصفة لموصوفها ويثبتها لشيء آخَر له صلة شديدة ووثيق الارتباط به، ويكون ثبوتها لما يتّصل به دليلا على ثبوتها له. مثل: النور بين فكّيه فعدلوا عن التصريح بذلك إلى جعل النور بين فكّيه ليفهم المخاطب إثباته للممدوح إذ ليس يوجد النور بين الْفَكَّيْنِ إلا في ممدوحه وذلك لاستحالة وجود تلك الصفة بدونه".٥٢

ومثل هذا موجود في شعر أحمد أباجى عن أحد خيار علماء جماعة زمرة المؤمنين:

وهو ابن عبد السلام من حوى يا حبّذاه نجيًّا كان ذا الشِّيَم٥٣

شرفًا

يمدح الشاعر الشيخ أحمد عبد السلام بأنّه نشأ من أبٍ كريم وأكسب على نفسه منه شرفًا، لكنّه استعمل الكناية عن نسبة في قوله "حوى شرفا" يكنى به أنّ ممدوحه شريفٌ لأنّ الشرف ليس حسيًّا يُلمَس وأنّى يجمعه الممدوح، إنّما كنى به عن كون ممدوحه شريفًا.

والشاعر في هذا البيت من قصيدته في مناسبة النكاح ألبس أحدَ وزراء هذه الجماعة لباس الإكرام حيث قال عنه:

اَللّٰه شَدَّ به إزْرًا لسيّدنا نعم الوزير سديد الرأي ذو القلم٥٤

هو يقول إنّ الله شدّ إزْرَ ممدوحه، وأنّى هذا والله ليس كأيّ إنسان يلبس الثوب، وإنما كنى هذا بـ "الله شدّ به إزْرا لسيّدنا" بكونه مُجِدًّا ومعينا للآخر، ليقوّي عبارتَه ويوسّع في معناه عند المتلقّي حتى يتأثّر بكلامه.

الخاتمة

ومن الحقيقة التي لا تصل إليها ذرّة شكّ ولا ارتياب أنّ إحياء التراث أمرٌ جامع يشمل العرب والعجم، وكلٌّ في حدّ طاقته يسعى إلى الاحتفاظ والاهتمام بمجهودات القدماء حتى يعتبر بمسعاهم، ناويًا سبْرَ الغور في السعي الحثيث وراء ما يخلّد ذكره ويحسّن أثره من الإنتاجات الأدبيّة.

وبناءً على هذا، فإنّ الباحث حاوَل في هذه الدراسة أن يجمع ما تناثرتْ وافترقت من أشعار أباجى تحت سقف واحد لتكون بمتناول من يرغب فيه، وذلك لحفظ تراثه الأدبيّ من الضياع الذي يتعرّض لكلّ ما لا يجمع في مكان ولا يُنشَر. وأشعار أباجى التي حلّلها الباحث هنا طالما كانت في مساس حاجة إلى من يجمع نصَّها وفضّها في قبضة اليمين.

ونهائيًّا، يقول الباحث إنّ دراسته وتحليله لأشعار أباجى من خلال ما فيها من موسيقى متدفّقة، ونغم أخّاذ، وإيقاع رائع، ومن لغة شعريّة رائعة أعطتْ أشعارَه جماليّةً وصورةً فنيّة تُضفي عليها روعةً ومتْعة تثير إحساس كلّ من قرأ وأمعن النظر فيها.

نتائج البحث

توصَّلَ الباحث إلى جملة من النتائج بعدما أدّت به تبويب هذا البحث إلى مساحات كلاميّة لا بأس في مثلها، لاسيّما في مثل هذا المجال الأكاديميّ الذي يبتغي من الباحث أن يفصِّل ويشرح الأمور شرحا يغني القارئ بنهمة قراءته. وها هذه هي النتائج التي انتهى إليها البحث:

الشعر فنّ متكامل موسيقيّ، يبدأ من الخيال المسبوق بالعاطفة تُظهرها الأوزان والإيقاع بصورة جميلة من صور الكلام، وهو شبيه بالتصوير الذي يعتمد على بعض الوسائل ليتمّ له الوجود.

تكوّنت ثقافة أباجى الشعريّة من معطيات الواقع الذي عاشه؛ ففي شعره يظهر بوضوح تأثُّره بمحيط جماعة زمرة المؤمنين، بحيث يوجّه خطابه الشعريّ إلى أعضائها في معظم الأبيات؛ مهنّئًا بهم عند الفرح ومتألّمًا لمن أُصيب بالترح، كما يتّخذ في أغلب الأحيان إلى مدح الشيوخ الأكابر في هذه الجماعة سبيلًا.

إنّ للصورة أهميّة بالغةً في النتاج الشعريّ عند أباجى، فقد استطاع من خلالها إخراج كوامن خياله إلى ظواهر السطور، يقتطف منها المتلقّي جنًى متناهٍ في اللذة والمتعة.

أكثرَ الشاعر من شعر المديح والذي شكّل مادّةً أساسيّة في بناء نصّه الشعريّ، ولاسيّما تلك التي ارتبطت بمظاهر الكرم والجود والشجاعة والقوة والتي أفصحتْ عن صفات ممدوحيه.

جاءت لغة أباجى الشعريّة رقيقةً يسهل التعامل معها بيسر، وهي منسجمة مع ثقافة قومه وعُرف بيئته، وإذ حاوَل الشاعر أن تكون ألفاظه مناسبةً لحالته الشعوريّة وقتَ النظم؛ فاستخدم ألفاظًا تدلّ على النشوة والارتياح في شعر المناسبات، وكلمات الخير والسعة في شعر المديح، وكلمات الحزن والألم في الرثاء.

اقتراحات وتوصيات:

ليحرص الباحثون على إحياء التراث العربيّ – شعرا ونثرا – عند علماء الأدب العربي نيجيريا بشكل متّصل حتى تبقى إنتاجاتهم الأدبيّة مع مرور الزمن؛ إذ في ذلك تقدير لجهود أصحابها الذين لم يحظَ أغلبُهم باللحاق في مدرسة نظاميّة، مع ذلك تمكّنوا من حمْل القلم وتزيين الأوراق بما لا بأس به من تعبيرات وتراكيب جميلة.

على علماء الأدب العربيّ في نيجيريا أن يعتنوا – من جديد وبمزيد - بنشر إنتاجاتهم الأدبيّة ولا يتساهلوا بها، حتى يعمّ النفع المدفون فيها ويُرفَع لهم الذكرى في الحلقات الأكاديميّة.

مواصلة الدراسة في أشعار أباجى لإبراز بعض الجوانب العلميّة والفنيّة فيها، لِما بقي فيه من جوانب جامدة، لو نوى الباحث أن يسير فيها لخرج عن المسار الذي رُسِم له.

وعلى الحكومة في نيجيريا أن يولوا عناية حسنة لتمويل البحوث التي تصدر من رجال الأدب العربيّ على وجهٍ يشترك فيه عامّة الباحثين، فتتقدّم المجتمعات وتنهض المشروعات، إذ إن فكرة العلماء والأدباء هي الحجر الأساس في ارتقاء المجتمعات.

هوامش البحث:

١- انظر: عبد الرحيم محمد أديريي، **آثار الشيخ أحمد أبو بكر أباجى في نشر اللغة العربية في مدينة أَوْفا وضواحيها**، ٢٠١٦، رسالة قدّمها الطالب إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكمة إلورن للحصول على درجة الليسانس، ص ٤٥.

٢ - أديكليكن، عبد العزيز عبد اللطيف، **دراسة تحليليّة لبعض قصائد الشاعر أحمد أبو بكر أباجى**، بحث علميّ قدّمه الطالب إلى قسم اللغة العربيّة للحصول على درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها بجامعة ولاية كَوْغِي، ٢٠٠٧م، ص ١٣.

٣- عبد الرحيم محمد أديريي، المرجع السابق، ص ٤٥.

٤- أديبيسي، عليّ عبد الواحد، **إنتاجات علماء مدينة أوفا الشعريّة**، بحث علميّ قدّمه الطالب إلى قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة إلورن، للحصول على درجة ماجستير في الأدب العربيّ، ٢٠٠٧، ص ٤٣.

٥- المرجع السابق، ص ٤٤.

٦- عبد الرحيم محمد أديريي، المرجع نفسه، ص ٤٨.

٧- أديكليكن، عبد العزيز عبد اللطيف، المرجع السابق، ص ١٣.

[٨]- عبد الرحيم محمد أديريمي، المرجع السابق، ص ٥٦.

[٩]- عليّ عبد الواحد أديبيسي، **إنتاجات علماء مدينة أوفا الشعريّة**، بحث عليّ قدّمه الطالب إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إلورن للحصول على درجة ماجستير، ٢٠٠٧م، ص ٤٥.

١٠- الكنكاوي، عثمان إدريس، **الإنتاجات العربيّة لدى زمرة المؤمنين في نيجيريا: دراسة تحليليّة**، بحث مقدّم إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة إلورن، وفاءً لبعض المتطلّبات للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٢م، ص ٢٥٥.

[١١]- انظر: البارودي، محمود سامي بن حسن حسين بن عبد الله، **ديوان البارودي**، (بيروت: دار العودة، ١٩٩٨) ص ٢١٢.

١٢-انظر: عبد الرحيم محمد أديريمي، **آثار الشيخ أحمد أبو بكر أباجى في نشر اللغة العربية في مدينة أَوْفا وضواحيها**، ٢٠١٦، بحث قدّمه الطالب إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكمة إلورن للحصول على درجة الليسانس، ص ٤٥.

١٣- مقابلة شخصيّة مع أحد تلاميذه الأستاذ أحمد عبد الحميد في مدينة أوفا ٢٠١٩/٧/٣٠.

١٤- انظر: بشرى، صالح موسى، **الصورة الشعرية في النقد العربيّ الحديث**، ط١ (بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ للنشر والتوزيع، ١٩٩٤) ص ١٩.

١٥- انظر: عوض ريتا، **بنية القصيدة الجاهليّة**، ط١ (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٩٢،) ص ٦٤.

١٦- انظر: نور صبري، **الصورة الفنيّة للقصيدة**، موقع الكتروني: https://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa

١٧- انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢ (بيروت: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥، ج٣) ص ١٣٢.

١٨- انظر: قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، **نقد الشعر**، ط١ (قسطنطينيّة: مطبعة الجوانب، ١٨٨١) ص ١٣.

١٩- انظر: الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود شاكر، ط١ (القاهرة: مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١) ص ٢٥٣.

٢٠- انظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ط١ (بيروت: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤) ص ١٢٣.

٢١- انظر: عوض ريتا، **بنية القصيدة الجاهليّة**، ط١ (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٩٢) ص ٦٤.

٢٢-انظر: نافع عبد الفتّاح، **الصورة في شعر بشّار بن برد**، ط١ (عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٣) ص ٧٩.

٢٣- انظر: عباس إحسان، **فنّ الشعر**، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥) ص ٢٣٨.

٢٤- انظر: البطل، عليّ، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجريّ: دراسة في أصولها وتطوّرها**، (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠) ص٣٠.

٢٥- انظر: القط، عبد القادر، **الاتّجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر**، ط٢ (القاهرة: دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١،) ص ٣٩١.

٢٦- سيد قطب إبراهيم حسين الشاذلي، **التصوير الفنيّ في القرآن الكريم**، (القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٥) ص ٣٦.

٢٧- عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، (بيروت: دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، ١٩٨٥) ص ٣١.

٢٨- القزويني، أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط٦ (بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٥) ص ٢٦٦.

٢٩- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٨) ص ٧٥.

٣٠- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم بن عليّ، **لسان العرب**، (القاهرة: دار المعارف للنشر والتوزيع، ١٩٥٥) مادة "شبه".

٣١- محمد فؤاد عبد الباقي، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٤٣) مادة "شبه".

٣٢- حميد قبالي، **الصورة البيانيّة في المدحة النبويّة عند حسّان بن ثابت الأنصاريّ**، (رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، ٢٠٠٤) ص ٧٩.

٣٣- حميد قبالي، المرجع السابق، ص ٨٥.

٣٤- محمد رمضان الجربي، **البلاغة التطبيقيّة: دراسة تحليليّة لعلم البيان**، (القاهرة: مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩) ص ٨٤.

٣٥- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر في مناسبة حذاقة القرآن وتفسيره، (مدينة أوفا ولاية كوارا، نيجيريا، ١٩٨٩)

٣٦- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر ترحيبا بحضور الشيوخ الكرام في مناسبة حذاقة القرآن وتفسيره مع زفاف الحاجة عبيدة الله، ١٩٩١.

[٣٧] أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها في جلسة الدعاء للشيخ موسى الرحيل، ١٩٩٩.

٣٨-عليّ الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، ط١ (القاهرة: دار المعارف للنشر والتوزيع، ١٩٣٧) ص ٢٤.

٣٩- أباجى، قصيدة ألقاها الشاعر في مناسبة حفلة النكاح وقعت عام ١٩٨٩.

٤٠- الفيروزابادي، أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب الشيرازيّ، **القاموس المحيط**، ط٣ (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣) مادة "كنا".

٤١- محمد مؤمن صادق، **الصورة البيانيّة في شعر خليل مطران: دراسة بلاغية نقدية تطبيقيّة**، (رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في النقد والبلاغة، جامعة أم درمان الإسلاميّة-سودان، ٢٠٠) ص ١٠٥

٤٢- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن عليّ، **مفتاح العلوم**، تحقيق نعيم زرزور، ط٢ (بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٨٧) ص ٥١٢. ٤٣- محمد مؤمن صادق، **الصورة البيانيّة في شعر خليل مطران: دراسة بلاغية نقدية تطبيقيّة**، (رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في النقد والبلاغة، جامعة أم درمان الإسلاميّة-سودان، ٢٠٠٩) ص ١٠٥

٤٤- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر في مناسبة حفلة النكاح وقعت عام ١٩٨٩.

٤٥- أباجى، المرجع السابق.

٤٦- أباجى، قصيدة أهداها الشاعر إلى هيئة الإغاثة الإسلاميّة، ١٩٨٧.

٤٧- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر في مناسبة حفلة النكاح عام ١٩٨٩.

٤٨- محمد مؤمن صادق، **الصورة البيانيّة في شعر خليل مطران: دراسة بلاغية نقدية تطبيقيّة**، (رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في النقد والبلاغة، جامعة أم درمان الإسلاميّة-سودان، ٢٠٠٩) ص ١٠٨.

٤٩- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر في مناسبة حذاقة القرآن وتفسيره، (مدينة أوفا ولاية كوارا، نيجيريا، ١٩٨٩)

٥٠- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر في جلسة الدعاء للشيخ موسى الرحيل، ١٩٩٩.

[٥١] أحمد، الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، (بيروت: المكتبة العصريّة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ط١) ص ٥٨.

٥٢- أباجى، قصيدة ألقاها الشاعر في مدينة أكورى، ولاية أيكيت، ١٩٨٦.

٥٣- أباجى، أحمد بن أبي بكر، قصيدة ألقاها الشاعر في مدينة أكورى، ولاية أيكيت، ١٩٩٦.

حركة النشاط المسرح العماني عبر التاريخ
(الإرهاصات التجريبية - النشأة - الازدهار- الإبداع)

سعيد بن هديب بن ثاني الوهيبي[٧]
الدكتور عبدالحليم بن صالح[٨]

ملخص البحث

تتطرق هذه الدراسة إلى مناقشة حركة النشاط المسرح العماني عبر التايخ ، وقد نهجت هذه الدراسة المنهج الاستقرائي الذي يعتمد على الاستقراء المكتبي في البحث عن أهم المعلومات المتعلقة بنشأة المسرح العماني وتطوره عبر التتبع التاريخي من خلال أبرز الأحداث والتقلبات والتغيرات السياسية والاجتماعية المحيطه به. وقد تناولت الدراسة مراحل الإرهاصات التجريبية والنشأة والازدهار وأخيرا الإبداع والابتكار في المسرح العماني. وقد أثبتت هذه الدراسة حضور المسرح العماني البارز في المحافل المحلية والدولية، فقد بدأ بخطوات جريئة وجادة وعملية، أهلّته وجعلت منه مسرحاً له مكانته الخاص وقيمته بين المسارح المختلفة في العالم محققاً نجاحات وإنجازات عديدة ومتنوعة على جميع الأصعدة، من خلال مشاركاته المستمرة والفاعلة، نتيجة دعوات تلقاها من مسارح خليجية وعربية وعالمية للمشاركة فيها، وتسجيل الحضور المشّرف اللافت للنظر. وتتجلى أهمية هذه الدراسة في إسهاماتها الأدبية خاصة في مجال المسرح العماني. لغرض التحسين والتطوير من خلال الاستفادة من تلك المراحل المختلفة.

الكلمات المفتاحية: المسرح ، مراحل المسرح، الإرهاصات، النشأة، الازدهار، التقلبات

المقدمة

الحمدلله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى أله وصحبه أجمعين، أما بعد.

يُعد المسرح أحد المنابر الثقافية التي تبدع عندما تمثل الإنسان، وتجعل من الوجود الإنساني عملية خلق مستمرة. ذلك أن الباحثين يرون أن المسرح يتجاوز كونه مسرحا فقط، كما أنه أكثر الفنون ارتباطاً بالجماهير وبالوجود الحي للتجربة الجماعية. من هنا ستتناول الدراسة هذه المعنونة: حركة النشاط المسرح العماني عبر التايخ، وقد قُسّمت هذه الدراسة إلى أربع مراحل، وهي: مرحلة الإرهاصات التجريبية للمسرح العماني، والنشأة، وأخيراً الإبداع والابتكار في.

---

[٧] طالب في الدراسات العليا (دكتوراة)، بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

[٨] أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

أولاً: مرحلة الإرهاصات التجريبية المسرح العماني

إن أقدم وجود للمسرح في العالم قد بدأ في الغرب، "فأقدم المسرحيات التي عرفها الأدب العربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة؛ لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير، فجبال وتلال وكهوف، وسفوح مخضرة، وأنهار جارية، ورعود قاصفة، ووسيول جارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملّقوها بالقرابين والعبادة"١

والمسرح اليوناني قد عرف الإرهاصات المسرحية الأولى حوالي القرن الخامس ق.م، وتناول المسرح اليوناني أنواعا من العروض والتي منها :العروض الدينية والتمثيل الدرامي، كما كانت تقدم العروض الأنفة في الميادين ومسرح أثينا والذي تم إعداده كبناية مسرحية تسع ما يقرب ثلاثين ألفا٢.

إن المسرحية ظلت حبيسة الدين طيلة العصور الوسطى إلى حين إطلال " عصر النهضة وعمّت الثورة الصناعية أوروبا ممّا أثر الرّخاء الاقتصادي، ونشأت الطبقة الوسطى مما دفع المستوى الثقافي إلى الأمام ومن ضمنه المسرح"٣

وإذا انتقلنا إلى المسرح العربي فإنه يثير عدة تساؤلات وإشكاليات يمكن صياغتها على الشكل التالي :متى عرف العرب المسرح؟ وهل يمكن التأريخ له سنة 1848 م مع صدمة وفترة التأصيل الماروني أم الرجوع إلى التراث العربي لاستقراء الظواهر الفنية الاجتماعية للبحث عن الأشكال الدرامية؟ وما تجلياته التأصيلية؟

يذهب الكثير من الدارسين إلى أن العرب عرفوا المسرح في الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، وبالضبط سنة 1848 م عندما عاد مارون النقاش من أوروبا إلى بيروت فأسس مسرحا في بيته فعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث وبذلك كان أول من أستأصل فن غربي في التربة العربية كالترجمة والاقتباس والتأليف والتجريب وشرح نظريات المسرح الغربي ولا سيما نظريات الإخراج المسرحي ٤.

وهناك نماذج للتمثيل العربي القديم "الحكواتي الذي كان يقدم قصصه أمام حشود من الناس في الأسواق والساحات الواسعة، وكان يستعين بزميل له أو زميلين يساعدانه في تصوير الشخصيات أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع، وبلغ عددهم خمس شخصيات فيما بعد، وانتشر مسرح الحكواتي في كثير من البلدان العربية، فعرف ممثله باسم (المحبظ) في مصر، و(ممثل الحلقة) في المغرب، و(الراوية) في تونس".٥

قبل البدء في الحديث عن البدايات الأولى للمسرح في عُمان لا بدّ لنا أن نشير أن هناك ظواهر دينية وشعبية شكّلت الملامح الأولية للظواهر المسرحية الأولى لأي شعب أو مجتمع، وعُمان كانت من بين هذه المجتمعات، وكانت في تلك المجتمعات تتداول بعض هذه الظواهر الشعبية التقليدية والتي من أهمها : الحكواتي وخيال الظل والأغاني والقصص الشعبية والأراجيز وغيرها، والتي كانت تمارس ليست كنشاط مسرحي، وأنما كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا ببعض العادات والتقاليد الاجتماعية والدينية التي كانت سائدة في تلك الفترة. "وفي سلطنة عُمان الكثير من هذه الموروثات والظواهر الدينية والشعبية كالأغاني والحكايات والأمثال الشعبية بجانب الممارسات ذات العلاقة بالعادات والتقاليد كعادات الزواج والحصاد واعياد الميلاد وعادات التطيب الشعبي وأغاني البحر بجانب الفنون الترفيهية الأخرى المرتبطة بمناسبات مختلفة ولعل فن الباقت / الباكت عرائس وتمثيل، وفن الزار / المالد وهو يختلف عن المالد المرتبط بالمولد النبوي الشريف، أضف إلى ذلك فن النيروز والرزحة والعيالة وغيرها من الظواهر الشعبية الدينية المتنوعة بتنوع البيئات والجغرافية العمانية، ولعل هذا التنوع هو بلا شك ثراء بلا حدود ومرجعية من الأهمية الاستفادة منها بصورة أفضل مما تم إنجازه لتصبح إحدى المرجعيات التي يجب أن تسهم في الارتقاء بمسرحنا العماني مع أهمية الأخذ بالنظريات والمدارس المسرحية الحديثة ودراسة مدى إمكانية توظيفها والاستفادة منها في مسرحية هذا التراث والظواهر والممارسات الشعبية والدينية الأخرى في خدمة النص والعرض المسرحي في عُمان".٦

ومن بين تلك الظواهر" الأسواق العمانية " كظاهرة مسرحية عُرفت من قديم الزمان، ومن أشهر الأسواق في تاريخ الشعر العربي ظاهرة" سوق عكاظ " في مكة المكرمة وهو سوق يتجمع فيه الشعراء يمثلون فيه قبائلهم وطوائفهم يتنافسون في مبارزة شعرية فيما بينهم للمفاخرة بحسبهم ونسبهم ومآثر قبائلهم .

ويشير عبدالكريم جواد في كتابه" المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة "٧ أن بعض الباحثين والدارسين والفنانين إعتبروا ذلك السوق" عكاظ " وغيره من الأسواق كأنه مسرحا نقلا عما وصفته الدكتورة هند قواص في كتابها " المدخل إلى المسرح العربي" أن ما كان يجري في تلك الأسواق بأنه" عمل مسرحي بمفهومنا الحديث..فهذه الأسواق كانت تعرض الكثير من شتى الفنون المسرحية"٨، وأكد ذلك ظافر القاسمي" وإذا كان المسرح في الأصل، تعبيرا عما في النفس، أو تحليلا له، أو معالجة لبعض شؤون الحياة السياسية أو الاجتماعية، أو نقدا لها، أو حكمة خالدة، يراد ترسيخها في العقول والنفوس، أو غير ذلك، فإن هذا أو أكثر منه كان يقع في الأسواق"٩.

وهناك كذلك" السبلة " التي اعتبرت كدار للعرض المسرحي، فالسبلة أو المجلس، هي مؤسسة اجتماعية ذات ملكية عامة، تمثل مقراً لاجتماع رجال القرية أو الحارة أو القبيلة ليتناقشوا ويتباحثوا في أحوالهم وأمورهم المختلفة، وكان الأولاد يُجبرون على حضور مجالس الرجال في السبلة والاستماع إلى ما يدور فيها من أحاديث حول شؤون المجتمع، إضافة إلى قراءة كتب الأدب والتاريخ والسير. وكما أشار إليها عبدالكريم جواد في كتابه "المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة" قوله:" فالسبلة أو المجلس هي ظاهرة اجتماعية أدبية منتشرة في الأحيلء العنانية العريقة تاريخيا وبعضها ما زال باقيا بشكل أو بآخر. والسبلة مجلس يمتاز بالبساطة والحميمية، فهي في كثير من الأحيان سقيفة دائرية أو مربعة تلحق بالبيوت وتكون مجلسا للضيافة والمسامرة ولقاء الأصحاب والمعارف بعيدا عن أهل الدار، حيث يجلس الحضور بها على الأرض في شكل حلقة دائرية أو شبه دائرية ويترك الوسط بينهم فارغا بحيث يتسنى لكل فرد منهم أن يشاهد الجميع بوضوح تام"١٠.

وكانت القصائد الشعرية تحتل مكانا بارزا في أحاديث السبلة، فالشاعر هنا هو المبدع يطرح همومه وقضاياه وقضايا مجتمعه، والجمهور هم حضور السبلة، والعلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة حية مباشرة، فالسبلة العمانية التقليدية هي مكان مفتوح في الهواء الطلق بعض الأحيان وذو حدود واضحة تحددها الأعمدة التي ترفع السقيفة. وتتشكل في داخلها جلسة دائرية تترك مساحة الوسط فيها فارغة أشبه ما تكون ب "مسرح الارينا"١١ .

إن بداية المسرح في سلطنة عمان مثله مثل البدايات في المسارح الخليجية لا تتعدى فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، وقد ظل وجوده متواضعا حتى أوائل السبعينات، حيث بدأ النشاط المسرحي في السلطنة من خلال المدارس السعيدية الثلاث(مسقط، صلالة، مطرح)، وكانت المدرسة السعيدية في مسقط هي أقدم تلك المدارس فقد أنشئت عام ١٩٤٠م، حيث كان يقام احتفال سنوي كبير في ساحتها الداخلية يحضره كبار رجال الدولة وأولياء أمور الطلبة؛ ليشاهدوا بعض المشاهد التمثيلية والأناشيد والبرامج المدرسية.

أما إذا عدنا إلى الإرهاصات الأولى للتمثيل أو المسرح في سلطنة عُمان، فيمكننا أن نسترشد ما أورده عبدالكريم جواد في كتابه " المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة " حيث قال: " لطالما سمعت والدي وهو يحدثني عن عدة فرق شعبية عمانية كانت تقدم عروض مسرح الدمى" الأراجوز " بالذات في مطرح القديمة في مطلع الأربعينات(٤٠- ١٩٤٥م) من القرن الماضي، وقد ذكر لي أن تلك الفرق كانت تقدم عروضها بالعربية الفصحى، وأن الدمى من حيث الشكل في الغالب كانت ترتدي الملابس ذات التأثير العثماني، لا سيما الطربوش للرجال، متأثرة بما كان سائدا من عروض في الوطن العربي آنذاك، أما التأثير العماني الذي كان يدخل على تلك العروض، فبالإضافة إلى أن منظمي العروض والفنانين العاملين فيها من خلف الكواليس من العمانيين، هناك دمية تظهر تمثل النوخذة العماني بملابسه التقليديدية وعاداته وتصرفاته المحلية، أما الأماكن

التي كانت تقدم فيها تلك العروض فهي حجر ملحقة ببعض البيوت في مطرح، حيث تقسم ستارة نصفية الحجرة إلى جزئين، الأول للفنانين يختبئون فيه، والثاني للجمهور يجلسون فيه على الأرض ليتابعوا العروض".١٢

وإن أول إشارة موثقة إلى نوع من النشاط المسرحي في سلطنة عُمان وردت في كتاب أصدرته وزارة التربية والتعليم عام ١٩٨٥م بعنوان: " لمحات عن ماضي التعليم في عُمان " للمؤلف الأستاذ أحمد سالم، يشير الكتاب إلى ثلاث مدارس كانت توجد في عُمان سميت بالمدار السعيدية، أشهرها المدرسة السعيدية في مسقط"العاصمة"، حيث كان يقام احتفال سنوي كبير في الساحة الداخلية للمدرسة يحضره كبار رجال الدولة وأولياء أمور الطلبة ليشاهدوا بعض المشاهد التمثيلية والأناشيد والبرامج المدرسية، وكانت المشاهد التمثيلية المدرسية تنحصر في المواد الدراسية، لا سيما المواقف التاريخية والدينية، إضافة إلى بعض المواقف الفكاهية، وكان يشرف على تنفيذ تلك المشاهد المسرحية أساتذة من بعض الأقطار العربية التي سبقت عُمان إلى معرفة الفن المسرحي١٣.

إن تلك الظواهر الأدبية والشعبية التقليدية العمانية العريقة ما هي إلا إرهاصات لبداية المسرح العماني وهي الخطوط الأولية للمسرح، وأن صح لنا التعبير فهي اللبنة الأولى له.

ثانياً: مرحلة نشأة المسرح العماني

يُعد المسرح أحد فروع الثقافة الأدبية الهامة، فمن أهم مميزاته أنه يعتمد على التفاعل الحي بين القائمين عليه وبين الجمهور، فهو يعتمد بشكل أساسي على المتلقي واستجابته المباشرة والفورية وهذا ما يميزه عن باقي الفنون الأخرى، كما يتميز عن القصة والرواية في أن للمتلقي دور فعال وحيوي في تطويره وتنميته، لذا سوف نعرض لنشأة المسرح داخل البلاد العربية، وكيف بدأ كظاهرة مقتبسة من ثقافة الغرب, ثم تحول تدريجياً إلى عكس روح الشعب وتصوير همومه وقضاياه، وكان في بعض البلدان أداة قوية وفعالة في انتقاد السلطة وانتقاد الأوضاع الاجتماعية الخاطئة.

بعد ما تناولنا الإرهاصات الأولى للمسرح العماني وتحدثنا عن دور المدارس في بداية إنشاء المسرح العماني، ظل المسرح المدرسي يمارس دوره الفعال والإيجابي منذ فترته المبكرة وحتى يومنا الحالي من خلال أنشطته التربوية التي كانت يطلق عليها الأنشطة اللاصفية، على الرغم أن وقت اليوم الدراسي لا يسمح بممارسة النشاط المسرحي بصورة دائمة، إلا أنه كان حاضرا أحيانا في برامج الإذاعة المدرسية وفي الاحتفال بالمناسبات الوطنية والدينية التي كانت تقام في المدارس.

يشير عبدالكريم جواد عن آلية كيفية تنظيم المدارس لنشاطها المسرحي قائلا:" إن الآلية التي تنظم بها المدارس نشاطها المسرحي المدرسي تعتمد على عاملين مهمين، أولهما: وجود مزجه مسرحي نشط على مستوى المنطقة التعليمية، وهذا أمر أصبح وجوده ملحوظا في الاونة الخيرة بعد تخرج العديد من العمانيين من المعاهد المسرحية العليا وانضمامهم للعمل في سلك التوجيه في وزارة التربية والتعليم، فالموجه المتخصص يؤدي دورا كبيرا في تفعيل النشاط المسرحي في المدارس التي يشرف عليها. والثاني: يتمثل في وجود مدرس من بين هيئة التدريس في المدرسة لديه دراسة مسرحية أو خبرة مسرحية سابقة، أو على أقل تقدير قراءات في المسرح وهواية للعمل المسرحي والاهتمام به"١٤.

المسرح في الأندية

إن الحركة المسرحية في الأندية قد ظهرت مباشرة بعد ظهور المسرح المدرسي وخاصة في المدارس السعيدية، فعدد من الطلبة الذين أنهوا دراستهم الأولية في تلك المدارس من عُمان ذهبوا لاستكمال دراستهم الثانوية العامة في الخارج، وبعد عودتهم إلى عُمان انضموا إلى الأندية بجانب زملائهم لتفعيل حركة النشاط المسرحي في تلك الأندية. وكان هؤلاء وهم يدرسون في الخارج

شاهدوا تجارب مسرحية مختلفة أعجبوا بها ورغبوا في نقلها إلى بلدهم عُمان عند عودتهم. ويقول الدكتور عبدالكريم جواد في هذا السياق: " لم يصبر هؤلاء الطلبة المولعون بحب المسرح حتى يتخرجوا، بل بدأوا بالتشمير عن سواعدهم حتى وهم ما يزالون طلبة وذلك أثناء عودتهم للسلطنة في إجازاتهم الصيفية، كانوا يحملون بذرة فنية يانعة تتخذ من الأندية مقرا لها تنطلق منه"١٥.

ومن بين أهم تلك الأندية التي اهتمت بالنشاط المسرحي نادي " الأهلي"، كونه وجد اهتماما وتوثيقا في تلك الفترة ، فمن خلاله بدأ يتطور النشاط المسرحي حيث قُدّمت من خلال خشبته العديد من المسرحيات سواء المقتبسة من نصوص أجنبية كشكسبير وموليير أو مؤلفة من قبل شباب النادي أنفسهم وكان حب هؤلاء الشباب للمسرح هو الذي يدفعهم للاستمرار رغم امكاناتهم الضعيفة والمتواضعة، وكان من بين هؤلاء الشباب في تلك الفترة الفنان محمد بن الياس فقير، فقد كان كاتبا وممثلا ومخرجا، وكذلك الفنان رضا عبداللطيف وأخيه أمين، وموسى جعفر، ومحمود شهداد وحسين عبداللطيف وغيرهم الذين أسسوا الحركة المسرحية في النادي الأهلي.

ويقول عبدالكريم جواد حول ازدهار العمل المسرحي في النادي: " وكان أوج ازدهار الحركة المسرحية في النادي الأهلي خلال الفترة من ١٩٧١-١٩٧٦م. ففي سنة ١٩٧٦م قدم النادي تجارب مسرحية محدودة، ثم بدأ النشاط المسرحي فيه يخبو تاركا في الساحة فراغا ملحوظا"[١]. إن التجربة المسرحية في النادي الأهلي لم تكن محلية فقط، وأنما تجاوزت المحلية إلى العربية من خلال تقديم نصوص عربية مثل: مسرحية "النار والزيتون" لألفريد فرج عام ١٩٧١م، ومسرحية "مجلس العدل" لتوفيق الحكيم عام ١٩٧١، ومسرحية "سد الحنك" لسعد الدين وهبة التي قدمت عام ١٩٧٣م.

وهناك تجربة مسرحية أخرى لنادٍ آخر هو نادي "عُمان" الذي كان يُسمى بنادي"مقبول" نسبة إلى مؤسسه. ولكن نادي عُمان لم يكن مشهورا في تلك الفترة مثل ما كان عليه جاره النادي الأهلي؛ ربما لم يجد الاهتمام بالنشاط المسرحي الذي بدوره افتقد إلى التوثيق لنشاطه في تلك المرحلة.

وعن تاريخ تأسيس نادي عُمان وبداية ممارسة النشاط المسرحي أشار محمد بن سيف الحبسي في كتابه "الحركة المسرحية في عُمان"، إن النشاط المسرحي يعود إلى ما قبل ١٩٦٠م، وذلك حسب ما ذكره من التقينا بهم، أي قبل تأسيس النادي الأهلي، وكان شكل النشاط التمثيلي في نادي عُمان يماثل أو يشابه النشاط التمثيلي الذي كان في المدارس السعيدية، حيث كان عبارة عن حفل سنوي يقيمه النادي بعد الانتهاء من المدارس، وكان الحفل يضم تقديم فقرات غنائية وموسيقية وتمثيليات ومشاهد مسرحية قصيرة يقوم بأدائها في أغلب الأوقات طلاب المدرسة السعيدية بمسقط، بجانب بعض المشاركات النسائية التي قل ذكرها للطالبات العمانيات الدارسات في الخارج"١٧.

وإذا تحدثنا عن المكان التي تقدم فيه المسرحيات والفقرات التمثيلية في النادي يذكر لنا محمد الحبسي من خلال الوصف الذي أدلى به جميع من التقى بهم "بأن المكان في بدايته كان عبارة عن ساحة التنس الداخلية في نادي مقبول في مسقط، حيث تم إقامة خشبة المسرح عليه، والذي كان يصنع من الأخشاب وطاولات المدرسين والطلبة والسجاد مع تركيب ستارة يتم فتحها وإغلاقها يدويا، ثم تحول مقر النادي في عام ١٩٦٨م إلى مخزن تم استئجاره في منطقة كلبوه ليكون أيضا مكانا تقدم فيه تلك المسرحيات، أما الجمهور الذي كان يحضر لمشاهدة تلك المسرحيات في نادي عُمان فيصفه الجميع بأنه كان يزيد عن ألفين (٢٠٠٠) متفرج من الرجال والنساء والأطفال، خاصة من منطقة مسقط والحارات الشعبية التي حولها، مما اضطر إدارة النادي لتقديم تلك المسرحيات على يومين أحدهما للرجال والآخر للنساء"١٨.

من هنا نستطيع القول: بأن مسارح الأندية أدت دورا كبيرا ومميزا في تطوير الحركة المسرحية في عُمان في فترة السبعينات، وخاصة في مسقط، بالرغم من بساطة وضعف الإمكانيات في تلك الفترة، إلا أن تلك الأندية أثبتت وثمّنة جهود

الشباب العماني لممارسة النشاط التمثيلي ومهدت تلك الأندية الطريق لدخول المسرح إلى الهوية والثقافة العمانية، وصار فنا مرغوبا فيه ومرحبا به في المجتمع العماني.

ثالثاً: مرحلة ازدهار المسرح العماني

إن المسرح العربي قد شهد ازدهارا وانتشارا وانفتاحا ملحوظا في الستينيّات فقد اتجه إلى الواقع الاجتماعي الذي يعيش تفاصيله الناس. حيث" يرى بعض الباحثين أنه استطاع أن يؤرخ تأريخاً درامياً لهذا الواقع منذ بواكيره الأولى في منتصف الخمسينيات حتى منتصف الثمانينيات.

أما في عُمان فقد بدأت مرحلة الازدهار والانفتاح والانتشار من عام (١٩٨٠-٢٠٠٥م)، في هذه المرحلة تجاوز المسرح العماني المراحل البدائية الأولى للمسرح المدرسي ومسارح الأندية، ظهر في هذه المرحلة الفنانين والأكاديمين المتخصصين الذين وهبوا أنفسهم للمسرح، فكانت تضحياتهم كبيرة في الوقت والجهد وعطاءهم كان مضاعفا، فعروض هذه المرحلة لم تقتصر على المستوى الداخلي (المحلي) للسلطنة، بل اتجهت للخارج من خلال المشاركة في الملتقيات والمهرجانات الخليجية والعربية وحتى العالمية أحيانا، وقد تميّزت هذه المرحلة بظهور نتاجات مسرحية في ثلاث صور متنوعة ومختلفة وهي: مسارح الشباب، والفرق الأهلية، والمسرح الجامعي، والتي سنتناولها بشيء من التوّسع والتفصيل.

مسارح الشباب

في عام ١٩٨٠م تأسست فرقة مسرح الشباب في مسقط، وهي أول فرقة مسرحية اتخذت الصفة الرسمية بحكم تبعيتها المباشرة لوزارة حكومية (وزارة الإعلام والشباب) تمول أعمالها وتشرف عليها وتضمن لها تغطية إعلامية مناسبة ورغم أن جميع أعضائها منذ ذلك الوقت و حتى اليوم ظلوا من الهواة غير المتفرغين للعمل المسرحي، وظلت هذه الفرقة واجهة المسرح العماني وصوته المعبر والموئل الأول الذي ينطلق منه المسرحيون في السلطنة نحو تأسيس الفرق المسرحية الأهلية أو الانخراط في الدراما التلفزيونية والإذاعية. يقول عبدالكريم جواد عن هذه الفرقة: "كان الحماس هو الصفة الغالبة على معظم من أسهموا في تأسيس الفرقة، وبالحماس، والمخرج العربي (مصطفى حشيش) من جمهورية مصر العربية، استطاعت الفرقة أن تجناز كل عقبات البداية، وأن تقدم باكورة إنتاجها المسرحي عملا كلاسيكيا صعبا، هو مسرحية شكسبير الشهيرة "تاجر البندقية" ١٩٨٠م، رغم كل التباينات الثقافية بين بيئة العمل المسرحي والبيئة المحلية والتذوق الفني لأفراد المجتمع آنذلك، ولكن كانت الإرادة والإصرار هما ما كفل للعرض المسرحي الأول مسوغات النجاح، وقدم العرض بمناسبة احتفالات السلطنة بالعيد الوطني العاشر، وكان مكان التقديم مسرحا تم تركيبه بشكل مؤقت في حديقة فندق "الإنتركونتنتال" بكامل أجهزة الإضاءة والصوت، وقد قام التلفزيون العماني بتسجيل العمل وبثه"١٩.

وكان أول عمل له خصيصا لمسرح الشباب العماني عام ١٩٨٢م بعنوان "الوطن"، والتي قال عنها عبدالكريم جواد:" كانت ملحمة وطنية تتحدث عن كفاح الشعب العماني ضد الاستعمار البرتغالي، وقد تضمن العمل بعض الأناشيد ذات الصبغة الوطنية، ولعل هذه المسرحية هي التي تستلهم تلك الفترة التاريخية "٢٠.

بعد تلك المسرحية لفرقة مسرح الشباب في مسقط، عادت فقدمت من جديد في العام التالي ١٩٨٣م عملين لنفس الكاتب "منصور مكاوي" هما: مسرحية "الراية" عن سيرة وبطولة وشجاعة الإمام العماني الوارث بن كعب الخروصي، والثانية هي مسرحية " الطير المهاجر" التي كانت تتحدث عن رحلة وحياة الفنان العماني سالم بن راشد الصوري، ويجب الإشارة هنا أن مخرج هذا العمل المسرحي هو الأستاذ محمد بن سعيد الشنفري، وهذا أول عمل له بعد عودته من الخارج عام ١٩٨٣م،

وهو أكاديمي متخصص في المسرح، وله الفضل في إرساء أركان مسرح الشباب وتوطيده. بعد ذلك توالت تقديم المسرحيات المختلفة على مسرح الشباب، ففي عام ١٩٨٤م قدمت مسرحية "الطوي" وهي أول دراما شعبية عُمانية، تتحدث عن حياة الإنساني العماني في الريف .ومسرحية "المهر" عام ١٩٨٥م التي أشار إليها الدكتور محمد الحبسي في كتابه "الحركة المسرحية في عُمان" نقلا عن العويسي "هي أول مسرحية تأخذ إتجاهاً وأسلوباً مسرحياً جديداً في المعالجة الدرامية والإخراج واختراق حاجز الزمان والمكان من خلال قضية غلاء المهور في الزواج. ويتم ذلك عن طريق ربط القصة التاريخية العربية المشهورة لعنترة بن شداد ورغبته في الزواج من ابنة عمه عبلة وربطها بالعصر الحديث كما هو في المجتمع العماني. والمسرحية تعتبر أول مسرحية يتم تقديمها في العديد من مناطق عُمان حيث عرضت في نزوى وصلالة وصور"٢١.

وبعد تلك الفترة من التجارب المسرحية في مسرح الشباب العماني في مسقط الذي أصبح الموئل والمكان الذي يعتمد عليه الفن الدرامي العماني، الذي استطاع المسرحيون العمانيون فيه أن يعتمدوا على أنفسهم تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً من خلال كوادر عمانية مؤهلة، ومن ثم توسعّت فرقة الشباب في عروضها فانتقلت إلى المحافظات ومدن وولايات المختلفة من سلطنة عُمان، فساعد ذلك إلى تحفيز وتشجيع لتشكيل فرقاً في تلك المحافظات على غرار ونهج فرقة مسرح الشباب في مسقط. من هنا بدأت بوادر إنشاء مسارح أخرى في المحافظات الأخرى (محافظة ظفار، والباطنة، والشرقية، والداخلية، والظاهرة ومحافظة مسندم)، فقد بدأ نشاطها وحراكها المسرحي منذ عام ١٩٩٠م، يقول محمد الحبسي في هذا السياق: " وجاء إعلان تأسيس هذه الفرق أثناء المهرجان المسرحي والفني الأول للشباب عام ١٩٩٠م، والذي أقيم بمناسبة العيد الوطني العشرين للسلطنة؛ لأجل تشجيع الشباب في مختلف مناطق عُمان على ممارسة النشاط المسرحي"٢٢.

إن تأسيس تلك المسارح في مختلف محافظات السلطنة هو تشجيع للشباب في تلك المحافظات على ممارسة النشاط المسرحي بكل سهولة ويسر، وهذا ساعد بصورة كبيرة في انتشار وتطوير حركة المسرح في السلطنة، وساعد كذلك على خلق روح المنافسة بين تلك المسارح لتقديم الأفضل والأحسن من أجل التميز.

الفرق المسرحية الأهلية

تُعد الفرق المسرحية الأهلية إحدى الدعائم الأساسية للحركة المسرحية في السلطنة بجانب الدعائم الأخرى التي سبق لنا أن ذكرناها (المدارس والأندية ومسارح الشباب)، وقد تم تأسيس أول فرقة أهلية عام ١٩٨٦م تحت إشراف وزارة التراث والثقافة. وعن بداية تأسيس الفرق الأهلية في السلطنة يصف لنا عبدالكريم بداياتها قائلا: " حدّثني الفنان المخرج التلفزيوني خميس بن أحمد المسافر أنه مع مجموعة من الفنانين العمانيين قد أسسوا أول فرقة مسرحية عُمانية أثر عودته من الكويت عام ١٩٧٥م، الفرقة حملت اسم "فرقة المسرح الشعبي"، وكان مقرها في منزل الفنان الملحن العماني المعروف سعيد بن سالم الصوري، وكان من أعضاء الفرقة فنانون هم اليوم معروفون ونجوم الساحة مثل: صالح زعل، وفخرية خميس، وأمينة عبدالرسول، وطالب محمد، وغيرهم، إلا أن ذلك النص للأسف لم يقدم على خشبة المسرح رغم أن الفرقة أجرت عليه بعض التدريبات، ولا يعرف للفرقة عرض مسرحي آخر قدم على خشبة المسرح في تلك الفترة"٢٣.

منذ أواخر ثمانينات القرن العشرين بدأت تظهر الفرق الأهلية المسرحية تسعى إلى الاشتغال على المسرح وتقديم عروض مسرحية متعددة، كفرقة "الصحوة الأهلية" التي تأسست عام ١٩٨٧م، التي تعد أولى الفرق المسرحية الأهلية التي تم إشهارها في السلطنة، وكان على رأس مؤسسيها شخصية مسرحية مهمة في تاريخ المسرح في عمان، هي خليفة بن عثمان البلوشي،

وكانت أول مسرحية لهذه الفرقة "الصحوة الكبرى" التي ألفها وأخرجها خليفة بن عثمان البلوشي، وتلتها مسرحية" الكنز" عام ١٩٨٨م"٢٤ .

ومنذ ذلك الإشهار توالت الفرق المسرحية العمانية في الظهور حتى بات مسجلا لدى جهة الاختصاص (وزارة التراث والثقافة) أكثر من ثلاث وثلاثين فرقة مسجلة رسميا، بعضها يمكن الإشارة إلى إنتاجها الوفير والمتواصل كفرقة "صلالة الأهلية المسرحية" بمحافظة ظفار تأسست عام ١٩٩٦م، فكانت أول مسرحية لها بعنوان "مستشفى ٢٠٠٠ الخاص" ألفّها عماد الشنفري وأخرجها محمد المردوف في عام ١٩٩٧م، و مسرحية "ثروة أبو سالم" عام ١٩٩٨م، قالم بتأليفها عماد الشنفري وأخرجها د.مرشد راقي عزيز ، وكفرقة "الرستاق الأهلية المسرحية، أو فرقة مزون المسرحية، إضافة إلى فرقة الدن للثقافة والفن، وهذه الفرق التي ذكرت هي التي ما تزال مواظبة على الانتاج المسرحي، غير ناظرة إلى مسألة الدعم، بل إنها تسعى إلى إيجاد دعم خاص لها بوسائلها الخاصة٢٥.

في ظل وجود تلك العدد الكبير من الفرق الأهلية المسرحية في السلطنة والتي لم أتطرق إليها جميعها، ولكن ارتأيت تسليط الضوء على أبرزها، من هنا نجد أن الفرق المسرحية الأهلية بشكل عام تعاني من ضعف الإمكانيات وافتقارها إلى المقرات ودور العرض المسرحي، وهذا بدوره انعكس على الأعمال التي قدمتها معظم أو أغلب تلك الفرق المسرحية.

المسرح الجامعي

إن المسرح الجامعي في سلطنة عُمان يعتبر من الأنشطة الداعمة التي ساعدت على تطوير المسرح في السلطنة، وهو من المنجزات العلمية الثقافية التي تحققت في عصر النهضة العمانية، وقد لعب المسرح الجامعي دورا كبيرا في عُمان منذ بداية ظهوره في التسعينات من القرن الماضي، وذلك من خلال الأنشطة المسرحية المتنوعة الذي كان يقدمها، وفي هذا السياق يقول الدكتور عبدالكريم جواد: "الحقيقة أن قسم المسرح في الجامعة مرّ بمرحلتين: المرحلة الأولى هي مرحلة التأسيس، وكان فيها الدكتور هاني مطاوع رئيسا للقسم واستمر من ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٠م، ثم المرحلة الثانية التي تولى فيها القسم عثمان عبد المعطي، ففي المرحلة الأولى قدّم هاني مطاوع عدة أعمال مسرحية شكّلت نقلة نوعية للمسرح في عُمان، وكان أول الأعمال التي أخرجها هاني مطاوع مسرحية "مركب بلا صياد"، كمشروع تخرج لأول دفعة من قسم المسرح في جامعة السلطان قابوس عام ٩٤-١٩٩٥م، وهي للكاتب الإسباني المعروف اليخاندرو كاسونا"٢٦ .

وفي عام ١٩٩٨م أخرج هاني مسرحيتين الأولى مسرحية "قافلة التبريزي" من تأليف الكاتب المصري ألفريد فرج، وهي من العروض المسرحية التي خرجت بها الجامعة من محيطها الداخلي إلى الجمهور العماني خارج نطاق الجامعة، أما المسرحية الثانية هي مسرحية " حكايات من قرية عُمانية" للكاتبة العُمانية" رحيمة الجابري " وهي إحدى خريجات القسم، شعبة النقد والدراما٢٧. ويقول محمد بن سيف الحبسي عن هذه المسرحية : "وقد وتميّزت هذه المسرحية بأنها أول مسرحية يقدمها قسم الفنون المسرحية وتقع أحداثها في المجتمع والبيئة العمانية، حيث قدمت على مسرح الكلية التقنية العليا في مسقط، وشاركت في نفس العام في مهرجان خريف صلالة ٩٨ وحضرها ما يقارب (٣٠٠٠) متفرج من مختلف الأعمار والجنسيات والثقافات"٢٨.

في عام ١٩٩٢م تأسست جماعة المسرح رسمياً كجماعة طلابية يتشكّل أعضاؤها من طلبة وطالبات الجامعة ومن مختلف الكليات في الجامعة، وتشرف عليها إدارياً ومالياً عمادة شؤون الطلاب، وفي عام ١٩٩٦م أصدرت جامعة السلطان قراراً بأن يتولى قسم الفنون المسرحية الإشراف الفني على الجماعة، وقد هدفت الجماعة منذ تأسيسها إلى نشر الوعي الثقافي المسرحي بين طلاب الجامعة والتواصل مع المجتمع والمؤسسات المسرحية الأخرى خارج الجامعة.وقد قدمت جماعة المسرح عدة مسرحيات وكانت تتراوح عرض تلك المسرحيات بين الساعة والنصف والساعتين، ومن أهم هذه المسرحيات هي: مسرحية "باغي

أتزوج" عام ١٩٩٢م من تأليف وإخراج مصطفى حشيش، ومسرحية "هذه حارتنا" من تأليف بدر الحمداني وإخراج مصطفى حشيش عام ١٩٩٤م، ومسرحية "أرض المسك" عام ١٩٩٩م، من تأليف وإخراج رحيمة الجابري، وهي أول مسرحية للأطفال تقدم في الجامعة٢٩.

إن تلك النجاحات التي حققها المسرح الجامعي من خلال قسم المسرح وجماعة المسرح شكلا رافدا مهما للساحة المسرحية في السلطنة وكان للأنشطة والعروض التي قدمها وتفاعل معها الجمهور من داخل الجامعة وخارجها لها الأثر الكبير، الذي سيساعد على التطوير والاجتهاد في تقديم الأفضل والأحسن في قادم الوقت.

رابعاً: مرحلة الإبداع والابتكار في المسرح العماني

لم يعرف المسرح الغربي تحرره من قيود المسرح الأرسطي والانسلاخ عن مفهوم المحاكاة الكلاسيكية إلا في القرن التاسع عشر والقرن العشرين مع مجموعة من المدارس المسرحية والفنية التي استهدفت الثورة على المسرح اليوناني كما نظر له أرسطو في كتابه " فن الشعرية"، كما عملت هذه المذاهب الأدبية على التخلص من الفلسفة العقلانية المغلقة ومبادئ المذهب الكلاسيكي الذي كان يربط المسرح بالعقل والمحاكاة والعقل واحترام قضايا وتصورات المنطق وتمثل الأخلاق والفضيلة.وقد بدأ التجديد المسرحي مع المسرحي الإنكليزي شكسبير والفرنسي ڤكتور هيكو والألماني برترولد بريخت، وبعض المدارس الفلسفية والفنية كالمدرسة السريالية ومدرسة الأتشرك الروسية والمدرسة الوجودية والمدرسة التجريدية التي تسمى بمدرسة اللامعقول[٣٠].

وتحدد الباحثة آمنة الربيع لحظة انطلاق دورة مهرجان المسرح العماني الأول في عام٢٠٠٤م ليكون بداية التغيرات الجديدة في المسرحين الخليجي والعماني ، حيث تحققت إنجازات غير مسبوقة في الرؤى والتقنيات ، وعلى صعيد المحتوى الفكري والثقافي لِبِنَى النصوص واهتمامها بمعايشة الأبعاد السياسية والاجتماعية بوجه خاص، وما يتخللهما من طروحات فكرية أو أيديولوجية ، واستطاع الكتاب المسرحيون أن يؤكدوا ثقافتهم وخبرتهم في أنواع مسرحية متباينة؛ كالمسرح الملحمي، والاجتماعي، والتاريخي، والتراثي، والاحتفالي، والعبثي والتركيبي، وتصنيفات درامية متنوعة، كالتراجيديا والكوميديا والهزل. وجدلا القول: إن التراكم المسرحي الجيد يولد التطور، ويُذكي من صوت التغير والاختلاف، باحثا عن الجديد المبتكر، ومختبرا صدقية الخطابات السياسية المُعلنة الرامية إلى احترام الاختلاف ورفض مصادرة الفكر[٣١]

في هذه المرحلة انطلق وتميز النشاط المسرحي في السلطنة فأصبح أكثر نضوجا وإبداعا من خلال ما يقدمه، فزادت المشاركات وتنوّعت ما بين المشاركات الداخلية والخارجية، فقد أصبحت تلك المشاركات وخاصة في المهرجانات والملتقيات المسرحية الخليجية والعربية أكثر تطورا.

دور المهرجانات والملتقيات المسرحية في هذه المرحلة

تُعد إقامة المهرجانات والملتقيات المسرحية حدث مهم جدا، الذي بدوره يعمل على تنشيط الحركة المسرحية في السلطنة، شأنه في ذلك كشأن بقية الأنشطة الأدبية والفنية المختلفة في السلطنة، إلا أن الحركة المسرحية من خلال إقامة المهرجانات والملتقيات ترتبط بمواسم معينة ومحددة على عكس الأنشطة الأدبية والفنية التي تكون مستمرة على مدار العام.

تقول عزة القصابي في هذا السياق: "وبالرغم من أهمية المهرجانات، حيث أنها ليست ظاهرة احتفالية عارضة، وإنما هي إتلاف مسرحي جماعي، يعزز روح المنافسة الشريفة بين الفرق المسرحية المشاركة، كما أنه يكشف عن إبداعات الشباب الفنية. الأمر الذي سيتمخض عنه عدد من العروض المسرحية التي أن صح التعبير – إنتاج الموسم- للمشاركة بها في المسابقات الخارجية والفعاليات العامة التي تتيح للمشاهد الاستمتاع بالمشهد المسرحي العماني. كما يجدر الإشارة، إلى أنه من خلال

العروض المقدمة سواء تلك التي تقدمها الفرق الأهلية أو مسارح الشباب، أو المقدمة في المهرجانات الطلابية، يمكن الخروج من كل فعالية بأكثر من عرض مسرحي يتمتع بسمات فنية متكاملة. كما أن تلك العروض تنبئ عن وجود طاقات مخزونة لدى الفنان العماني، يمكن أن يكشفها المستقبل، والذي يتمتع بكم هائل من الطاقات الفنية الشابة التي يمكن أن يوظفها في الأعمال الدرامية"[٣٢]

يقول سعيد السيابي: " هناك العديد من المهرجانات المسرحية التي تم إقامتها على أرض السلطنة وشاركت فيها الفرق المسرحية بشقيها الحكومي والأهلي، وكذلك هناك مهرجانات مسرحية خارجية شاركت بها السلطنة دول العالم وقدمت فيها العديد من العروض المسرحية العمانية، والجدول التالي يرصد هذه المهرجان وجاءت كما يلي:

خريطة المهرجانات الاقليمية والعالمية التي شاركت بها نصوص وعروض مسرحية من سلطنة عمان:

- المهرجان المسرحي لشباب مجلس التعاون (دول مجلس التعاون الخليجية)
- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (جمهورية مصر العربية)
- مهرجان الفرق الأهلية الخليجية (دول مجلس التعاون الخليجية)
- مهرجان الوفاء المسرحي (الجمهورية العراقية)
- مهرجان فيلادلفيا للمسرح الجامعي (المملكة الأردنية)
- مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الطفل (المملكة المغربية)
- مهرجان المسرح العربي (المملكة الأردنية)
- مهرجان قرطاج (الجمهورية التونسية)
- مهرجان الناظور المسرحي لمسرح الطفل (المملكة المغربية)
- مهرجان المنستير الجامعي (الجمهورية التونسية)
- مهرجان الجزائر الدولي للمسرح (الجمهورية الجزائرية)
- المهرجان المسرحي الأول للشباب بالطائف (المملكة العربية السعودية)
- مهرجان الأحساء المسرحي (المملكة العربية السعودية)
- أيام الشارقة المسرحية (دولة الامارات العربية المتحدة).[٣٣]

إن هذا التنوع من المشاركات المسرحية في المهرجانات العديدة سواء أكانت المحلية أم الخارجية يعكس مدى التقدم والتطور في الحركة المسرحية في السلطنة، مما أدى إلى اتساع رقعة التجارب المسرحية المختلفة الذي ساعد على تشجيع الكتّاب والفنانيين العمانيين وبث فيهم روح التميز والإبداع للرقي بهذا الفن الجميل.

المسرح التاريخي

إن كل أمة من الأمم إلا ولها تراثها الخاص بها والذي تعتز به وتمجدّه؛ لأنه يحمي ذاكرتها من الزوال وبه تعرف كل أمة عن نفسها وعن كيانها وعن وجودها في الحاضر، حيث أنه لا وجود لأمة دون ماضي وتاريخ وحضارة وتراث، وهنا يشير إسماعيل السيد إلى تعريف التاريخ بأنه:" ذلك المخزون الثقافي والمتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد يشتمل على الكثير من االقيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها عادات وتقاليد، وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح االمستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده"[٣٤].

إن الكثير من أدباء العرب اتجه إلى المادة التراثية بمختلف أنواعها، لكي يأخذوا منها مادتهم المسرحية معبرين بها عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والفكرية التي كانت تشغلهم في تلك الفترة، فهذه الظاهرة ليست جديدة في المسرح، فالمسرح قد نشأ في بدايته معتمدا على التراث.

أما في عُمان فقد وصف عبدالكريم جواد المسرح التاريخي بأنه يقصد به" المسرحيات التي سعت إلى استلهام فترات من التاريخ العماني أو الشخصيات التاريخية العمانية في إطار أو قالب درامي محدود ملتزمة بشكل دقيق بما تورده كتب التاريخ، وهذا النوع من العروض المسرحية تغلب عليه الصبغة الاحتفالية ويقدم في أغلب الأحوال في المناسبات الوطنية كاحتفالات السلطنة بالأعياد الوطنية"[٣٥].

ومن أبرز الأمثلة على هذه الكتابات والعروض مسرحية " الوطن " عام ١٩٨٢م ومسرحية " الراية " عام ١٩٨٣م، ومسرحية " الفارس " عام ١٩٩٠م، وقد سبق لنا تناولها في بحثنا هذا.وكذلك في هذا الإطار هناك مسرحية " رحلة السفينة سلطانة "١٩٩٣م من تأليف فاروق صالح، والتي تتحدث عن رحلة أول سفير عُماني إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ومسرحية " زهراء سقطرى " عام ٢٠٠٥م للمؤلف العماني سمير العريمي.

وفي هذا السياق تقول عزة القصابي: "تعد المادة التاريخية من أهم المصادر التي استلهمت منها الدراما مواضيعها عبر التاريخ، وكان لهذا الجيل من رواد المسرح العماني وقفة مع التاريخ العربي من خلال العروض المسرحية مثل: مسرحية" رحلة الحلاج "من تأليف عز الدين مدني، وإخراج موسى القصابي وقد استلهم موضوع هذه المسرحية من التاريخ كما في مسرحية " القلعة والسور " من تأليف د.علي سلطان وقام بإخراجها عبدالرحيم الشكري، ومسرحية " حمران العيون " من تأليف وإخراج عماد الشنفري، وهو عرض مسرحي استجمع مكوناته من خلال بيئة مفعمة بجماليات متناغمة من التاريخ والتراث الشعبي العماني بمحافظة ظفار[٣٦].

المسرح الواقعي الحديث

إن ظهور المذاهب المسرحية المختلفة في العصر الحديث (الرمزي، والتعبيري، والكلاسيكي،و الرومانسي والمذهب الواقعي)، التي ظهرت في أوائل وأواسط عقود القرن الماضي حتى عُدّ بعضها ثورة على الواقعية والطبيعية، ولكن الواقعية لم تندثر كليا في المسرح. وفي هذا السياق يقول الدكتور عبدالكريم جواد:" لم تندثر الواقعية في المسرح اندثارا تاما بل طورت من أدائها إلى ما يمكن تسميته بالواقعية المعدلة كما يطلق عليها الدكتور رشاد رشدي في كتابه" نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن "، أو الواقعية الحديثة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية"[٣٧]

وفي هذا السياق يقول محمد الحبسي عن المسرح الواقعي: "إنه يهتم بإظهار وقائع وأحداث معاصرة حدثت في المجتمع العماني، فقد كتب عماد الشنفري عام ١٩٩٧م مسرحية " البث التجريبي " والذي يصور قضية واقعية حدثت في تلك الفترة وهي قضية احتكار بعض الشركات الكبيرة المحلية المتخصصة في بيع الأعلاف وتربية المواشي وعدم إعطاء الفرصة للشركات الصغيرة في الدخول في هذه التجارة "[٣٨]

إن المسرح الواقعي في عُمان مثله مثل المسارح الأخرى يتأثر بالمذاهب الحديثة عندما نجده يستخدم الرمز والتعبيرية وبعض المفردات من المسرح الملحمي والموسيقى والحركة التعبيرية.فهناك مسرحيات سبق لنا تناولها في بحثنا هذا في سياق آخر ونوردها الآن كونها تمثل المسرح الواقعي في عُمان ومن أهمها : مسرحية " المهر" عام ١٩٨٥م لمنصور مكاوي، ومسرحية" خيوط العنكبوت" ١٩٨٨م لصلاح راتب، ومسرحية " رجل بلا مناعة " لعبدالكريم جواد في عام ٢٠٠٠م، ومسرحية " مليونير بالوهم " ١٩٨٩م لمحمد بن سعيد الشنفري، و" الشروط " عام ٢٠٠١م لأحمد بن سعيد الأزكي.

من خلال هذه المرحلة (مرحلة الإبداع والابتكار في المسرح العماني) نجد أن المسرح العماني قد خطى خطوات كبيرة من التطور والتقدم، خدمته في ذلك عدة عوامل منها المتعلق بالمشاركة في المهرجانات والملتقيات سواء المحلية أو الخارجية، مما أكسبه ذلك الاحتكاك من تنوع في تقديم و الأداء، وكذلك التأثير الذي تركه المسرح التاريخي الذي حمى وحفظ الأحداث والشخصيات العمانية القديمة من الإندثار' فقد استطاع هذا المسرح من إعادتها وإبرازها في الفترة الراهنة، وكذلك استطاع المسرح الواقعي العماني الحديث أن يسلط الضوء على القضايا والأحداث الواقعة الآن في مجتمعنا واوجد لها الحلول الناجعة من خلال العروض التي قدّمها، وكذلك وجد المسرح العماني في هذه المرحلة أن الاقتباس والتعمين ساهم بصورة كبيرة في إسقاط ذلك الاقتباس على المجتمع مع تعديل وتغيير بعضها لتلائم بيئة المجتمع العماني وعاداته وتقاليده.

النتائج

- إن الظواهر الأدبية الشعبية التقليدية العمانية القديمة هي إرهاصات لبداية المسرح العماني واللبنة الأولى له.
- أثبتت مسارح الأندية في سلطنة عمان وجودها في فترة السبعينات من القرن الماضي، من خلال جهود الشباب العماني في ممارسة النشاط التمثيلي برغم ضعف وبساطة وقلة الإمكانيات في تلك الفترة.
- خطى المسرح العماني خطوة كبيرة ومهمة في مرحلة الازدهار والانفتاح من خلال مشاركاته في الملتقيات والمهرجانات الخليجية والعربية وحتى العالمية بفضل نتاجاته المسرحية المتنوعة والمختلفة.
- إن مرحلة الإبداع والابتكار في المسرح العماني قد تطور فأصبح أكثر إبداعاً ونضوجاً فيما يقدمه، فأدى ذلك إلى اتساع رقعة التجارب المختلفة التي خاضها وشارك فيها، فظهر المسرح التاريخي الذي استطاع أن يستلهم مادته المسرحية من التاريخ العماني الذي يضم بين جنباته العديد من الأحداث والوقائع التي تستحق أن تتناول في المسرح، وكذلك المسرح الواقعي الحديث الذي تأثر بالمذاهب المسرحية الجديدة.

هوامش البحث:

---

١ الدسوقي، عمر، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، (القاهرة:دار الفكر العربي، د ط، ٢٠٠٢م)، ص ٥.

٢ زلط، أحمد ، **مدخل إلى علوم المسرح**، (الأسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠١م)، ص٣١.

٣أبو مغلي، لينا نبيل، **الدراما والمسرح في التعليم**، (عمّان: دار الرّاية، ط ١، ٢٠٠٨م)، ص٤٣.

٤ الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي**، عالم المعرفة، ط٢، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٢٥، ١٩٨٠م.

٥المرجع السابق، ص٤٧٩- ٤٨٠.

٦ الحبسي، محمد سيف، محاضرة بعنوان" **المسرح العماني: البداية ومراحل التطور**"، جامعة السلطان قابوس،٢٠١٢م.

٧ جواد، عبدكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، (مسقط:وزارة التراث والثقافة، د ط، ٢٠٠٦م)، ص٣١.

٨ قواص، هند ، **المدخل إلى المسرح العربي**، (بيروت:دار الكتاب اللبناني،١٩٨١م)، ص٩.

٩المصدر السابق، ص١٤.

١٠جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، ص٣٩.

١١المصدر السابق، ص٣٩-٤٠.

١٢جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، ص٢٢٨-٢٢٩

١٣المصدر السابق، ص٢٩.

١٤المصدر السابق، ص ٢٣٢-٢٣٤.

١٥المصدر السابق، ص ٢٣٦.

١٦المصدر السابق ، ص ٢٣٨.

١٧الحبسي، محمد سيف، **الحركة المسرحية في عُمان**، (مسقط:وزارة التراث والثقافة، ط ١، ٢٠٠٦م)، ص ٥١.

١٨المصدر السابق ، ص٥٣-٥٤.

١٩جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، ص ٢٤٣-٢٤٥ .

٢٠المصدر السابق نفسه، ص ٢٤٧ .

٢١ العويسي، رجب ، **المسرح في عصر النهضة**، الصادر في كتاب"فعاليات ومناشط: حصاد وأنشطة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩١/١٩٩٢م"، المطابع العالمية، روي،١٩٩٣م، ص٢٥٥.

٢٢ الحبسي، محمد سيف، **الحركة المسرحية في عُمان**، ص ١٧٣.

٢٣ جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، ص ٢٦٤ .

٢٤البادي، هلال، **مقال بعنوان"المسرح العُماني..إلى أين؟**، مسقط: نشر بمجلة نزوى الثقافية، بتاريخ/٢٠١٥/٣/٨م، بتصرف

٢٥المصدر السابق بتصرف

٢٦ جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، ص ٢٨٤،٢٨٦ .

٢٧المصدر السابق ، ص ٢٨٦-٢٨٧.

٢٨جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة** ، ص ٢٠٣.

٢٩الحبسي، محمد سيف، **الحركة المسرحية في عُمان**، ص ٢٠٧،٢٠٩ .

٣٠حمداوي، جميل، مقال بعنوان **(مدارس التجديد المسرحي في العالم الغربي)**، نشر في مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، المغرب. "

٣١ عزيز، مرشد راقي، مقال بعنوان: **(الالتزام في المسرح العماني)**، نشر في " مجلة طنجة الأدبية " بتاريخ: ٢٠١٦/١٢/٢١م.

٣٢القصابي، عزة، ورقة عمل مقدمة في ندوة (**المسرح في عُمان واقع وتطلع)**، مسقط: النادي الثقافي، بتاريخ:٢٠٠٨/٢/١٨م.

٣٣السيابي، سعيد محمد، **نصوص المهرجانات المسرحية في سلطنة عمان بين سياق الكلمة ودلالة اختيار الفعل**، مسقط: النادي الثقافي، ٢٠١٣م.

٣٤إسماعيل، سيد علي، **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص٤٠.

٣٥جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة**، ص ٢٩٧،٢٩٩

٣٦القصابي، عزة، **رؤية في المسرح العماني**، مسقط: وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦م، ص ١٨١-١٨٥-١٨٧

٣٧جواد، عبدالكريم، **المسرح في عُمان من الظاهرة التقليدية إلى رُؤى الحداثة** ، ص ٣٠٢ .

٣٨ الحبسي، محمد سيف، **الحركة المسرحية في عُمان**، ص ٣٥٦ .

صورة البطولة في أشعار الغزوات النبوية عند كعب بن مالك

نور الإيمان بنت محمد أنوار كمال[1]
الدكتورة نورسفيرة لوبيس سفيان[2]

ملخص البحث:
يسلط البحث الضوء على صورة البطولة الموجودة في أشعار الغزوات النبوية عند الصحابي الجليل أبو بشير، كعب بن مالك الأنصاري السلمي -رضي الله عنه-، وهو أحد شعراء الرسول ﷺ غير حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة. ولم يكن كعب شاعرًا فحسب، بل كان يخوض في غزوات المسلمين مع رسول الله ﷺ مدافعًا عن الدين الإسلامي الحنيف. ويهدف هذا البحث إلى إظهار قدراته الإبداعية في صياغة أشعاره، كما أن هذا البحث يسير على المنهجين: الوصفي والتحليلي؛ حيث تعرض الباحثتان باختصار حياة الشاعر في بداية الدراسة قبل أن تتعرضا لمفهوم البطولة عمومًا ومميزات الأبطال المسلمين كما صوّرها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. وبعد ذلك، قامت الباحثتان بتحليل صور البطولة في أشعار الغزوات النبوية عند الشاعر، منها غزوة بدر وغزوة أحد وغزوة خيبر، مع التنويه بمظاهر الإبداع الفني فيها. ومما توصلت إليه الباحثتان من خلال هذه الدراسة أن الشاعر وفّق في إدراج صورة البطولة في أشعار الغزوات النبوية، كما أن هذه الأشعار تتميز بحسن اختيار الألفاظ وتنسيقها، وترابط المعاني، وجماليات الصورة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: صورة البطولة، أشعار الغزوات النبوية، شاعر الرسول، الصورة الشعرية، كعب بن مالك

المقدمة

احتلت البطولة مساحة واسعة في حياة العرب؛ لأنها تتصل بتاريخهم وسجل أفعالهم التي صارت موضع فخر واعتزاز على مر الأجيال، فهي أيضًا الوعاء الذي حفظ مآثرهم، فتحولت عنوانًا مهمًا يلجأ إليه الإنسان العربي لبيان دوره الفردي أو الجماعي على طريق رسم شكل الحياة التي يعيشها وفعله المؤثر في تشكيل هذه الصورة.

وكانت لطبيعة الحياة التي أحاطت به دور مهم في تمكن البطولة من احتلال الموقع الأول في شؤونه. ويكاد هذا الوصف ينطبق على حياة العربي منذ عيشه ضمن تجمعات القبيلة قبل الإسلام، فكانت القبيلة الشكل الرئيس لهذه التجمعات، وبذلك دفعته طبيعة ذلك المجتمع بتفاصيلها المعروفة إلى التمسك بالبطولة، وكذلك الحاجة الحقيقية إلى حماية القبيلة وأفرادها تضطره إلى الدفاع عنها دفاعًا قويًا.[1]

ولا يخفى على أحد أن مجيء الإسلام -وما استلزمته ضرورات نشر الدين الجديد- أعطى للبطولة معنى إضافيًا، ومنحها بعدها الإنساني، فطرأ على هذه القيمة تحول بارز وواضح، حين صارت تكليفًا شرعياً أقره الله سبحانه وتعالى وأمر

---

[1] طالبة دكتوراه بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

[2] الأستاذة المساعدة، بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

بالالتزام به، كلما دعت الضرورة إلى ذلك، فاقترنت بذلك بمعاني الانتصار أو الشهادة. وهما قيمتان تمنحانها بعدًا اعتباريًا وإنسانياً في الوقت نفسه. وهكذا تقدمت البطولة إلى الصفوف الأولى في حياة العربي المسلم بدءًا من أول دعوة للجهاد.

ومع تصاعد وتأثر التحرير الإسلامي تعالت أصوات الشعراء لتسجيل تلك المواقف البارزة في حياة الأمة. وعلى هذا الأساس نجد شعراء الرسول يقفون في الصفوف المتقدمة لإبراز هذه الحالة. وهذا الأمر يبدو واضحًا وأكثر تصديقًا، حينما نتذكر الحقيقة المهمة التي تفيد بأن هذا العصر شهد حركات الدفاع عن الدين والعرض، ودعوة الناس للدخول إلى هذا الدين الإسلامي، الذي يمتدّ على مساحات واسعة، وبحدوده المعروفة، والتي صارت عناوين فخر واعتزاز للجميع. ويأخذ الأمر حدوده الأبلغ تأثيرًا، والأوسع مساحة؛ عندما نشير إلى أن غير واحد من هؤلاء الشعراء كان في صفوف المجاهدين، بل كان بعضهم قائدًا يحمل راية الجهاد.

وكعب بن مالك الأنصاري أحد من الشعراء المجاهدين الشجعان، الذين ينطبق عليهم الوصف المتقدم، حيث شارك في غزوات النبي كلها، إلا غزوة بدر وتبوك. فكان طبعياً أن يزخر شعره بصفات البطولة وقيمها، بتفاصيلها العميقة.

لذلك؛ فقد كشف البحث عن هذه الملامح من البطولة في شعر الغزوات لكعب بن مالك، وحاول تصويرها، فجاءت هذه الدراسة تمثل صورة متواضعة من صور الوفاء للأبطال وللقيم الإنسانية السامية التي يمثلونها.

مفهوم البطل والبطولة

جاء في لسان العرب، البطل بمعنى (الشجاع أي رجل بطل بين البطالة والبطولة، وشجاع تبطل جراحته فلا يكترث لها، ولا تبطل نجادته، وقيل: إنما سمي بطلاً لأنه يبطل العظائم بسيفه، وقيل: سمي بطلاً لأن الأشداء يبطلون عنده، وقيل: هو الذي تبطل عنده دماء الأقران، فلا يدرك عنده ثأر).[٢]

والبطولة هي الأعمال التي يمارسها الأبطال، ويعز على الإتيان بمثلها ضمن الظروف والأحوال نفسها، فهي (سمو وتشوف للكمال، ورياضة للروح والجسد معا وتعبير مكتمل عن طاقة قوية متفردة، والشجاعة جوهر البطولة). وفي تعريف آخر لمعنى البطولة في الأدب: ورد أنها مجموعة من الممارسات أو الأفعال الإنسانية العظيمة، التي يقوم بها فرد أو مجموعة من الأفراد، توصلهم إلى منزلة رفيعة في نفوس الناس كافة أو أقوامهم، مما يجعل هؤلاء الناس يصفونهم بالأبطال.[٣]

وإذا كانت الشجاعة هي جوهر البطولة، فليس معنى ذلك أن البطولة تكون بالضرورة بطولة حربية في ساحات القتال والحرب فقط؛ بل إنها تمتد لتشمل كافة مناحي الحياة حربًا وسلمًا، بل إن بعض البطولات أحق بالتمجيد والإيثار من بطولة الحرب والقتال؛ لأن بطولة الحرب قد تكون في العدوان الحاضر لا في الدفاع المشروع، وقد تكون وليدة الظروف والملابسات أو التكليف والاضطرار.

أما البطولات الأخرى فهي وليدة الاختيار، أو هي استجابة للفطرة الخاصة والأخلاق المتميزة. وجاء في بعض كتب التراث أن البطولة أقوى درجة من الشجاعة، ويروي النويري في كتابه نهاية الأرب في فنون الأدب، عن ابن السكيت أن (العرب تجعل الشجاعة في أربع طبقات، تقول: رجل شجاع. فإذا كان فوق ذلك قالوا: بطل، فإذا كان فوق ذلك قالوا: بهمة، فإذا كان فوق ذلك قالوا: أليس).[٤]

أما البطل العربي وما يزال في الأدب العربي، هو نموذج حي يتفاعل مع الأحداث، ويعبر عن طموح الأمة ويرسم آمال أبنائها بما يتفق مع ميولهم ويرضى قيمهم ويحقق أهدافهم، وصور البطولة في المجتمع العربي، انعكاس لما تؤمن به هذه الأمة من الفضائل والمثل العليا، التي آمن بها المجتمع ودعا إلى التمسك بها، فكانت المروءة والشجاعة والجرأة، وكان الكرم والعفة والوفاء، وكانت النجدة والحمية والتضحية وغيرها من الصفات التي يغلب عليها الطابع الخلقي.[٥]

في العصر الجاهلي كانت البطولة العربية على وجه العموم بطولة حربية، ذلك أن حياة الجاهلية بما فيها من تطاحن، جعلت الشجاعة راجحة على الفضائل الأخرى، حيث كانت القبائل العربية في جزيرة العرب "كالعواصف على الخيل والإبل، تطير بها الغارات إما لها أو عليها، ولذلك كانت شغل الشعراء الشاغل. ولم تكن هذه الحروب خرساء تجمجم بصليل السيوف وصهيل الخيل وإنما كانت ملحمة شاعرة تتطاحن فيها ألسنة الشعراء بالفخر".[٦]ومظاهر البطولة في الشعر الجاهلي، لم تقتصر على الجانب الحربي فحسب، وإنما امتدت إلى صفات خلقية ونفسية أخرى، فالبطولة في العصر الجاهلي كانت "تستند على مقومات ثلاثة، حربي يقوم على الشجاعة والبسالة في القتال، ونفسي يقوم على احتمال الشدائد، والحلم والأنفة والعزة، وخلقي يقوم على صيانة الشرف، وعلى الكرم والوفاء وحماية الجار".[٧]

فقد كانت البطولة العربية قبل الإسلام، تقوم على الشجاعة والصبر والصمود وعلى الكرم والشهامة والبذل. وهذه كلها صفات ارتضاها الإسلام، وحولها إلى مفهوم إنساني رفيع، وجعلها وسيلة لتحقيق هدف نبيل هو التوحيد وصالح الإنسانية. في القرآن الكريم، رسم صورة البطولة من خلال عرضه لقصص الأنبياء المتعددة، فجاءت صورة الأبطال من خلال هذا الرسم "أبطال مقاومة لا يستسلمون أمام الظلم، ولا يحنون رؤوسهم للعدوان ولا يخافون، بل يقفون دائمًا موقف الصمود والمقاومة مرفوعي الرؤوس، فقد كانت رسالتهم -دائمًا- هي رسالة التقدم والبناء".[٨]

وكان رسول الله -صلى الله عليه وسلم- هو النموذج الإسلامي للبطل، ولقد كان نموذجًا حياً يسعى بين أصحابه، ويصور لهم في كل فعل من أفعاله صورة للبطولة الإسلامية، سواء ما كان منها في البناء والعمل أو ما كان جهادًا في ساحات الحرب، "ولم تخل الحروب الشديدة التي وقعت له مع الأعراب من مشاهدة قوة، ولكنها لم تخل كذلك من دلائل رحمة وكرم وغفران، وكان محمد لا يعتذر من الأولى ولا يفتخر بالثانية".[٩]

تعريف كعب بن مالك

هو كعب بن مالك بن أبي كعب، واسم أبي كعب عمرو بن القين بن كعب بن سواد بن غنم بن كعب بن سلمة بن سعيد بن على بن أسد بن ساردة بن يزيد بن جشم بن الخزرج الأنصاري السلمي، يكنى أبا عبد الله وقيل أبا عبد الرحمن، وأمه ليلى بنت زيد بن ثعلبة من بني سلمة. كان كعب بن مالك أحد شعراء رسول الله ﷺ الذين كانوا يردون الأذى عنه، وكان قد غلب عليه في الجاهلية أمر الشعر وعرف به، ثم أسلم وشهد العقبة.[١٠] ولم يشهد بدرًا وشهد أحدًا والمشاهد كلها حاشا تبوك، فإنه تخلف عنها، وهو أحد الثلاثة الأنصار الذين قال الله تعالى فيهم: ﴿وَعَلَى الثَّلَاثَةِ الَّذِينَ خُلِّفُوا حَتَّىٰ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَن لَّا مَلْجَأَ مِنَ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا ۚ إِنَّ اللَّهَ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[١١]. وهم كعب بن مالك، وهلال بن أمية، ومرارة بن الربيع -رضي الله عنهم، تخلفوا عن غزوة تبوك، فتاب الله عليهم وعذرهم، وغفر لهم، ونزل في شأنهم قرآن، وهذه القصة مشهورة. وفي يوم أحد لبس كعب -رضي الله عنه- لأْمَة (درع) النبي ﷺ، وكانت صفراء، ولبس النبي ﷺ لأمته فجرح كعب بن مالك -رضي الله عنه- أحد عشر جرحا[١٢].

قال محمد بن سيرين: كان شعراء المسلمين حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك فكان كعب يخوفهم الحرب، وعبد الله يعيرهم بالكفر، وكان حسان يقبل على الأنساب، فبلغني أن دوسا إنما أسلمت فرقا من قول كعب بن مالك -رضي الله عنه:

قضينا من تهامة كل ريب	وخيبر ثم أجممنا السيوفا
نخيرها ولو نطقت لقالت	قواطعهن: دوسا أو ثقيفا

توفي كعب بن مالك في زمن معاوية بن أبي سفيان -رضي الله عنه- أي في سنة خمسين، وقيل سنة ثلاث وخمسين، وهو ابن سبعين، وكان قد عمي وذهب بصره في آخر عمره.[١٣]

شعر كعب بن مالك وأغراضه

قال الصفدي والبغدادي: (إن كعب لم يتخذ الشعر صناعة يمتهنها. كان كعب بن مالك مجودًا مطبوعًا، كما أعجب النبي -صلى الله عليه وسلم- بشعر كعب)، أثنت عليه السيدة عائشة رضى الله عنها في قولها: (الشعر منه حسن ومنه قبيح، خذ الحسن ودع القبيح، ولقد رويت من شعر كعب بن مالك أشعارًا، منها القصيدة فيها أربعون بيتًا ودون ذلك).[١٤]

فمجموع شعره لم يعد تأثيرات نفسية جاشت في صدره، فتحركت بها قريحته، ودفعته إلى التعبير عما يعتريه من ألوان العواطف والميول والأفكار. ومع هذا فقد كان حريصًا على المحافظة على السير في طريق الأقدمين من حيث غاية الشعر، فهو كما كان شعراء العرب يذكرون في دواوين تاريخهم، ومستودع أخبارهم وما لهم من مآثر تذكر وعادات تؤثر.

ومن هنا تحددت فنون شعره، فاقتصرت على ما تلائم مع شخصه، "ويتفق والحياة التي كان يحياها، فلا غرابة أن افتقدنا بعض أغراض الشعر التي درج عليها من جاء قبله من شعراء كالغزل والخمريات، فليس من المعقول أن يتبدل شاعر رسول الله صلى عليه وسلم، فينظم شعرًا في المجون والهتك، أو أن يتغنى بالمباذل والآثام، بالإضافة إلى أن كعبًا لم يعرف بأنه عاش حياة ماجنة ليأتي على تصويرها في شعره"[١٥].

كان أهم ما خاضت فيه شاعرية كعب من موضوعات شعره في الإسلام هو الغزوات والمراثي، وخلال هذين الغرضين ساق الفخر والرد على المعارضين من شعراء قريش وتناول الهجاء، وإن كان لم يصل فيه إلى الأعماق كما وصل حسان. كما توعد وهدد الشائنين، وحيناً نراه في بعض أبياته مؤرخًا، وحقائق التاريخ لا تجتمع مع الجمال الفني الذي يتطلبه الشعر، وكثيرًا ما حرض، وأثار النفوس إلى البذل وذلك في تصويره للغزوات، وقدم في مراثيه مشاعر النفس الحزينة الجريحة، حين يبكي أخًا مسلمًا وأروع ما قدم في ذلك السبيل مراثيه في حمزة وشهداء مؤتة.

صورة البطولة في شعر الغزوات لكعب بن مالك

صورة البطل القائد

كان النبي ﷺ هو المثل الأعلى والعملي والنموذجي للقيادة الكاملة، والتي تجسدت فيها الريادة والتوجيه، وإرشاد البشرية إلى طريق الخير حتى قيام الساعة، وهذه القيادة الصالحة لكل الأزمان والأحوال، ويلزم كل من جاء بعده ﷺ أن يتبعه في منهجه القيادي[١٦]. وفي الغزوات، يذكر كعب بن مالك في بدر أن محمدًا ﷺ هو القائد الذي بث روح النصر والغلبة في نفوس جنده المؤمنين فيقول:

وببئر بدر إذ يرد وجوههم جبريل تحت لوائنا ومحمد[١٧]

فهو يذكر إقدام الرسول ﷺ ورفعه راية الحق والتوحيد، وقد أكرمهم الله بالنصر وأنزل معهم ملائكة وعلى رأسهم جبريل ملك الوحي عليه السلام. قال تعالى:

﴿إِذْ تَسْتَغِيثُونَ رَبَّكُمْ فَاسْتَجَابَ لَكُمْ أَنِّي مُمِدُّكُمْ بِأَلْفٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُرْدِفِينَ﴾[١٨].

وكعب بن مالك لا يتوقف عن مدح الرسول ﷺ وشجاعته وتصويرها أمام الأعداء، ليؤكد لهم أن أحد مظاهر هذه الشجاعة أي قوة الرسول القائد وصلابته. فيقول[١٩]:

رئيسهم النبي وكان صلباً نقي القلب مصطبرًا عزوفاً

وقال كعب في يوم خيبر:[٢٠]

نحن وردنا خيبرًا وفروضه بكلّ فتى عاري الأشاجع مذود
جواد لدى الغايات لا واهن القوى جريء على الأعداء في كل مشهد
عظيم رماد القدر في كل شتوة ضروب بنصل المشرفيّ المهنّد
يرى القتل مدحًا إن أصاب شهادة من اللّه يرجوها وفوزًا بأحمد
يذود ويحمي عن ذمار محمّد ويدفع عنه باللسان وباليد

وأهم ما في موضوع البطل الإسلامي كما تصوره الأبيات هو حمايته للحمى الذي تطور في ظل المفهوم الإسلامي وجعل من الدفاع عن الحمى باللسان، وهو أيضًا دفاع عن الحمى أقره الدين الإسلامي، بل قدمه على السيف ومفاهيمه، وكل أمر يريب الرسول إنما هو من مهام الفارس، وعليه إيقاف أي اعتداء على حمى المسلمين ذلك أن الفارس المؤمن يريد أن ينال بعمله المخلص ما وعده الله عباده المخلصين.

إضافة إلى أنه القائد بما يتحلى به من القوة والشدة، فإنه يجمع إلى ذلك صفات أخرى منها كطهارة القلب ونقاء السريرة. وقد كان محمد ﷺ يتعوذ من الجبن، الذي هو ضد الشجاعة والإقدام. وكان يقول دبر كل صلاة: اللهم إني أعوذ بك من الجبن، وأعوذ بك أن أرد إلى أرذل العمر. ويصف كعب الرسول ﷺ بذي الهمة والعزيمة المرتفعة، التي لا يحول بينهما وبين مرادها ومبتغاها أي شيء، ولا شيء يثني هذا القائد العظيم عن الوصول لأهدافه. فيقول[٢١]:

نجد المقدم ماضي الهم معتزم حين القلوب على رجف من الرعب

فالرعب لم يعرف طريقة إلى قلب رسولنا الكريم كما يصورها كعب، فتوكله على الله دائم، واستشعاره بمراقبته له وطمأنينته دائمًا تسكن قلبه. ولهذا مدحه رفيقه أبو بكر وهما يختبئان في غار حراء من قريش ورجالاتها بقوله[٢٢]:

قال النبي ولم أجزع يوقرني ونحن في سدفة من ظلمة الغار
لا تخش شيئًا فإن الله ثالثنا وقد توكلنا منه بإظهار

وهذا مذكور في قوله تعالى: ﴿إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[٢٣].

فهو خير البرية، وخير خلق الله، وهو مفخرة للعالمين، وقدوة للتابعين، لا تأخذه في الله لومة لائم، وقد عبر مالك بن نمط عن شجاعة الرسول ﷺ ووصفه بالسيف قائلا[٢٤]:

فما حملت ناقة فوق رحلها أشد على أعدائه من محمد
وأعطى إذا ما طلب العرف جاء وأمضى بحد المشرفي المهند

الشاعر يمتدح شجاعة الرسول ﷺ، وينفي أن تكون هناك ناقة قد حملت على ظهرها من هو أشد من محمد ﷺ على الأعداء، ويستخدم اسم التفضيل (أمضى) ليدل على هذه القوة من خلال تصويره الرسول بالسيف القاطع البتار.

صورة البطل الشهيد

جاء في لسان العرب الشهيد بمعنى: الشهيد الذي لا يغيب عن علمه شيء، والشهيد: الحاضر، والجمع شهداء وشهد وأشهاد وشهود. والشهيد: المقتول في سبيل الله والجمع شهداء. وفي الحديث أرواح الشهداء في حواصل طير خضر تعلق من ورق الجنة، والاسم الشهادة. واستشهد: قتل شهيدًا، والشهيد: الحي، أي عند ربه حي. وقال ابن الأنباري: (سمي الشهيد شهيدًا لأن الله وملائكة شهود له بالجنة. وقيل سموا شهداء لأنهم ممن يستشهد يوم القيامة مع النبي ﷺ على الأمم الخالية). قال ابن منصور: (والشهادة تكون للأفضل فالأفضل من الأمة. فأفضلهم من قتل في سبيل الله)[٢٥]. وعليه فإن المعنى اللغوي اللفظة الشهيد هو الحاضر. أما المعنى الاصطلاحي فهو المقتول في سبيل الله.

أصبحت الشهادة من المعاني الإسلامية التي يتوق لها الأبطال في ساحات القتال، ويتغنى به الشاعر في شعره، فهذا كعب بن مالك شهد الحروب والمشاهد التي خاضها المسلمون دفاعًا عن الإسلام. أسهمت قدرة كعب بن مالك الشعرية في توثيق أواصر المفردة، وإعطائها ما تستحق في التعبير عن الشهداء، ولا سيما حمزة بن عبد المطلب -رضي الله عنه-، وهو عم النبي محمد ﷺ.

صفية قومي ولا تعجزي — وبكي النساء على حمزة
ولا تسأمي أن تطيلي البكا — على أسد الله في الهزة
فقد كان عزًا لأيتامنا — وليس الملاحم في البزة
يريد بذاك رضا أحمد — ورضوان ذي العرش والعزة[٢٦]

يبقى الموقف الشجاع في نصرة الحق والاستجابة له من مبادئ العقيدة الإسلامية، وهو الدافع المحرك له. وهذا الموقف يصوره كعب في رثائه لحمزة رضوان الله عليه واصفًا أنه كان معيلاً للأيتام أيام السلم، وإنه في أيام العرب أسد لا يضام، وأنه ضحى بنفسه من أجل رضا الله ورضا الرسول الكريم محمد ﷺ.

يكثر كعب بن مالك صورة الجود بالنفس، التي تدل على معنى الشهيد في رثاء الشهداء، وهي تذكر مناقب المرثي وتعدد وجوه شجاعته وبلائه واقتداره، حتى تتحول هذه الأبيات إلى أمجاد تاريخية، يجد فيها الشاعر وجهًا من وجوه الاستشارة وصوتاً من أصوات الكوامن التي تعد للمرثي جانباً من أفعاله، وحالة من حالات الاعتزاز به. أما من جانب الدين فإن الشاعر يوثب مشاعر المسلمين، ويبعث في نفوس المقاتلين حب الشهادة، مما يدفعهم إلى الجود بأنفسهم في سبيل الله كما في قوله[٢٧]:

بكت عيني وحق لها بكاها — وما يغني البكاء ولا العويل
على أسد الإله غداة قالوا — أحمزة ذاكم الرجل القتيل
أصيب المسلمون به جميعًا — هناك وقد أصيب به الرسول
أبا يعلى لك الأركان هُدت — وأنت الماجدُ البر الوصولُ
عليك ستلام ربك فى جنانِ — يخالطها نعيمٌ لا يزولُ
ألا يا هاشم الأخبار صبراً — فكُل فِعالكم حسنُ جميلُ
رسول الله مُصطبرٌ كريمُ — بأمر الله ينطقُ إذ يقولُ

ألا من مُبلغٍ عنى لـؤيـاً فبعـد اليـوم وائـلةِ تـدولُ
وقبل اليوم ما عرفو وذاقـوا وقائعنـا بهـا يشفى الغليلُ
نسيـُم بقلـيب بـدرِ غـداة أتـاكُمُ الموت العَجيلُ

لقد أفاد الشاعر بالحديث عن مناقب حمزة -رضي الله عنه-، وقد حاول أن يستمد من معارك المسلمين صوت شاعريته، ويستلهم من تضحيتهم إيمان المبادئ التي يدافع عنها، وقد أكد في رثاء حمزة -رضي الله عنه- الدور البطولي الذي قام به حمزة في معركة بدر، ومعارك المسلمين السابقة، حتى صار حديثه من أحاديث البطولة.

ويمكن اعتماد قصائد كعب بن مالك في توثيق معارك الجهاد، التي خاضها البطل حمزة -رضي الله عنه-، في مواجهة المشركين وهو في كل قصائد يشير إلى شجاعته، والهلع الذي يأخذ بقلوب خصومه، والفزع الذي يستحوذ عليهم مواجهة كما في قوله[٢٨]:

عم النبي محمد وصفيه ورد الحمام فطاب ذاك المورد
وأتى المنية معلماً في أسرة نصروا النبي ومنهم المستشهد
ولقد أخال بذاك هندًا بشرت لتميت داخل غصة لا تبرد
مما صبحنا بالعقنقل قومها يومًا تغيب فيه عنها الأسعد
وببئر بدر إذ يرد وجوههم جبريل تحت لوائنا ومحمد
حتى رأيت لدى النبي سراتهم قسمين يقتل من نشاء ويطرد
فأقام بالعطن المعطن منهم سبعون: عتبة منهم والأسود
وابن المغيرة قد ضربنا ضربة فوق الوريد لها رشاش مزبد
وأمية الجمحي قوَّم ميله عضب بأيدي المؤمنين مهند
فأتاك فلُّ المشركين كأنهم والخيل تثفنهم نعام شرد
شتَّان من هو في جهنَّم ثاويا أبدا ومن هو في الجنان مخلَّد

يصور كعب في هذه الأبيات جود سيدنا حمزة -رضي الله عنه-، ولا عجب في ذلك فهو عم النبي ﷺ، وينتمي لبيت عريق في الجود والكرم، ثم يرسم صورة في المعركة بأنه كالأسد؛ يخيفهم ويرهبهم، ويقودهم كالأنعام في المعركة، ثم يُجري مقارنة بينه وبين ابن المغيرة وأمية الجمحي في الشجاعة، ويخلص إلى القول إن حمزة في الجنة مخلد، وأن المشركين في النار مثواهم.

صورة البطل الجاهد

وقد ورد في لسان العرب في مادة جهد: الجهد والجهد: الطاقة. وقيل: الجهد: المشقة والجهد: الطاقة. وجاهد العدو مجاهدة وجهادًا: قاتله وجاهد في سبيل الله. وفي الحديث: لا هجرة بعد الفتح ولكن جهاد ونية. والجهاد محاربة الأعداء، وهو المبالغة واستفراغ ما في الوسع والطاقة من قول أو فعل. والجهاد: المبالغة واستفراغ الوسع في الحرب أو اللسان أو ما أطاق من شيء.[٢٩]

ولذلك، كلمة الجهاد لا تقف في المعنى العام لها معنى القتال فحسب، فهي تعني أيضًا الدعوة إلى الله تعالى والثبات على هذا الدين، ولا أدل على ذلك من ورود كلمة الجهاد في الآيات المكية، ولم يكن التكليف بالقتال قد نزل بعد، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ثُمَّ إِنَّ رَبَّكَ لِلَّذِينَ هَاجَرُوا مِن بَعْدِ مَا فُتِنُوا ثُمَّ جَاهَدُوا وَصَبَرُوا إِنَّ رَبَّكَ مِن بَعْدِهَا لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[٣٠]، وقوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا ۚ وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ﴾[٣١]، وكذلك قوله تعالى: (فَلَا تُطِعِ الْكَافِرِينَ وَجَاهِدْهُمْ بِهِ جِهَادًا كَبِيرًا﴾[٣٢].

وفي غزوة أحد، أجاب كعب بن مالك لهبيرة بن أبي وهب بقصيدة طويلة، وصفت عما دار في الغزوة، وما حفلت الموقعة من شدة وضراوة. بدأ قصيدته بوصف مكان المعركة بأنه مكان صعب وعر الدروب، يقول[٣٣]:

ألا هل أتى غسان عنا ودونهم ... من الأرض خرقٌ سيرُهُ متنعنع
صحارى وأعلام كأنّ قتامها ... من البعدِ نقعٌ هامدً متقطع
تظل به البُزْلُ العراميس رُزَّحا ... ويحلو به غيثُ السنين فيمرع
به جيفُ الحسرى يلوحُ صَليها ... كما لاح كَتّان التِّجار الموضع
به العين والآرام يمشين خُلفةً ... وبيض نعام قيضُه يتقلّع

ثم كعب بن مالك يصف المؤمنين المجاهدين بتعداد صفات جيش المسلمين؛ لأنهم يقدمون الحرب دفاعًا عن عرض وعقيدة، وليس لمغنم دنيوي فقط. وهم تدربوا على الحرب وألفوها، فلا يهابون أعدائهم، ولا يتراجعون في المواجهة، بل هم عرفوا آداب القتال، فلا يجزعون إن أصيبوا. فالحرب سجال دائماً، وإن ظفروا بالعدو فلا فحش ولا تمثيل بالقتلى، أو إذلال للأسرى. وهذا هو منهج الإسلام في معاملة المتحاربين والأسرى. ويقول كعب واصفاً بطولة ذلك الجيش المسلم[٣٤]:

ونحن أناس لا ترى القتل سبة ... على كل من يحمى الذمار ويمنع
ولكننا نقلي الفرار ولا نرى ... الفرار لمن يرجو العواقب ينفع
جلاد على ريب الحوادث لا ترى ... على هالك عينا لنا الدهر تدمع
بنو الحرب لا نعيا بشيء نقوله ... ولا نحن مما جرت الحرب نجزع
بنو الحرب إن نظفر فلسنا بفحش ... ولا نحن من أظفارها نتوجع
وكنا شهاباً يتقي الناس حرة ... ويفرج عنه من يليه ويسفع

الخاتمة

نخلص مما تقدم إلى تقرير مجموعة من النتائج نذكر منها:

إن البطولة في العصر الجاهلي هي بطولة فردية، وقد ظهر أبطال تميز كل بطل منهم في مجال من مجالات الحياة.

إن البطولة في العصر الإسلامي هي البطولة الحقة، لم تكن بطولة فردية، وإنما عمل جماعة المسلمين، يتقدمهم رسول الله على تحقيق مفهوم البطولة في هذا العهد.

الرحلة في عالم البطولة في شعر الغزوات عند كعب بن مالك هي رحلة حققت نتائج تستحق ما بذل من أجلها من جهد وصبر.

أثبتت الدراسة أن صورة البطولة في شعر كعب بن مالك تندرج تحت ثلاثة اتجاهات، الأول: صورة البطل القائد؛ أي أكد كعب -رضي الله عنه- أن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- هو القائد العظيم الذي يبث روح الجهاد في المسلمين. الثاني، صورة البطل الشهيد، ويصور كعب في شعر رثاءه حمزة بن عبد الطلب بصورة الشجاع. والثالث: صورة البطل المجاهد؛ أي يصف كعب -رضي الله عنه- ملامح المجاهدين والمسلمين في الدفاع عن الدين.

تغير المفهوم الإسلامي لصورة البطل، الذي عاد يحمي الدين والعقيدة ودار الإسلام في سبيل إعلاء كلمة الله، لا لإصابة عرض دنيوي، أو فخر عابر. لذا سنجد أن بدراً وآبارها موقع سجّل آثار حرب بين الحق الذي يدافع المسلمون عن حماه، والباطل الذي يريد استباحته زورًا باطلاً.

ويعد كعب مؤرخاً في شعره، فعندما تقرأ قصائده تشعر بأنك أمام كتاب في الأدب الإسلامي، فهو يسجل المعارك، والوقائع، وأسماء المعارك، وأسماء الصحابة وبطولاتهم، والشهداء، فكان شعره سفر من أسفار التاريخ.

الإقرار:

تم تمويل هذا البحث من قبل الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا – مشروع: IRAGS18-031-0032.

هوامش البحث:

عبد الوهاب، خليل إبراهيم، "معاني البطولة في شعر كعب بن معدان الأشقري"، **مجلة ديالي**، ع(٢٦)، ٢٠٠٧، ص٣.

حسن الشلبي، حسن مرعي، **البطولة في الشعر العربي الإسلامي زمن الرسول**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت، ٢٠٠٠)، ص٦.

خريوش، صادق الشيخ، **صورة البطل في كتب الحماسة**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الآدب، الجامعة الأردنية، عمان،١٩٩١)، ص٣٧.

الحوفي، أحمد، **البطولة والأبطال**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ١٩٥٧م)، ص١١.

حسن الشلبي، حسن مرعي، **البطولة في الشعر العربي الإسلامي زمن الرسول**، رسالة ماجستير في اللغة العربية، ص٨.

المرجع نفسه،ص٩.

الرقب، شفيق، **شعر الجهاد في عصر الموحدين**، (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٨٤م)، ص٨٣.

حسن الشلبي، حسن مرعي، **البطولة في الشعر العربي الإسلامي زمن الرسول**، رسالة ماجستير في اللغة العربية، ص٩.

المرجع نفسه،ص١٠.

الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان، **سير أعلام النبلاء**، (مؤسسة الرسالة، ٢٠٠١)، ص٥٢٤.

سورة التوبة، الآية١١٨.

العسقلاني، أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، **الإصابة في تمييز الصحابة**، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥م)، ٥/٤٥٦ (برقم ٧٤٤٨).

القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق علي محمد البجاوي، (بيروت: دار الجبل، ١٩٩٢م)، ص ٣٨١.

أبو يوسف، طاهر عبد المنعم علي، **التصوير البياني عند شعراء الرسول صلى الله عليه وسلم**، (رسالة لنيل درجة ماجستير في اللغة العربية، جامعة الأزهر، ٢٠١٠)، ص٢٤.

كعب بن مالك، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، تحقيق وشرح مجيد طراد، ط١، بيروت: دار صادر للنشر، ١٩٩٧) ص١١٨.

محمد ولي، عبد الماجد، القائد الناجح في سورة الفتح، **مجلة عالمية لبحوث القرآن**، ع (١-٧)، ٢٠١٥م، ص ٢١٣-٢٢٨.

ديوان كعب بن مالك الأنصاري،ص٣٧.

سورة الأنفال، الآية٩.

ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ص٦٨.

المصدر نفسه،ص١٩٦-١٩٧.

المصدر نفسه، ص٢٥.
المصدر نفسه، ص٥٣-٥٤.
سورة التوبة، الآية ٤٠.
ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ص٦٧.
ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، (بيروت: دار صادر، ط٣، ١٩٩٣م) مادة (شهد).
الديوان، ص١٤٩.
المصدر نفسه، ص٢٠٠.
المصدر نفسه، ص١٦٠.
لسان العرب، مادة جهد.
سورة النحل، الآية ١١٠.
سورة العنكبوت، الآية٦٩.
سورة الفرقان، الآية٥٢.
الديوان، ص٢٢٢.
ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ص٢٢٣

المصادروالمراجع

القرآن الكريم
ابن منظور، محمد بن مكرم.**لسان العرب**، ط٣، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٣م).
أبو يوسف، طاهر عبد المنعم علي، **التصوير البياني عند شعراء الرسول -صلى الله عليه وسلم-**، (رسالة لنيل درجة ماجستيرفي اللغة العربية، جامعة الأزهر، ٢٠١٠م).
حسن الشلبي، حسن مرعي، **البطولة في الشعر العربي الإسلامي زمن الرسول**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت، ٢٠٠٠م).
الحوفي، أحمد، **البطولة والأبطال**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ١٩٥٧م).
خريوش، صادق الشيخ، **صورة البطل في كتب الحماسة**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان،١٩٩١م).
الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان، **سيرأعلام النبلاء**، (مؤسسة الرسالة،٢٠٠١م).
الرقب، شفيق، **شعر الجهاد في عصر الموحدين**، (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٨٤م).
عبد الوهاب، خليل إبراهيم، "معاني البطولة في شعر كعب بن معدان الأشقري"، **مجلة ديالي**، ع (٢٦)، ٢٠٠٧م.
العسقلاني، أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، **الإصابة في تمييز الصحابة**، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥م)، ٥/٤٥٦ (برقم ٧٤٤٨).
عوض الله، وفاء مصطفى، **الصورة الفنية في شعر كعب بن مالك دراسة وصفية تحليلية**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، ٢٠١٨م).
قبايلي، حميد، "جماليات الصورة الشعرية في أشعار الغزوات النبوية عند كعب بن مالك الأنصاري"، **مجلة العلوم الإسلامية**، ع (٤٤)، ٢٠١٥.

القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق علي محمد البجاوي، (بيروت: دار الجبل، ١٩٩٢م).

كعب بن مالك، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، تحقيق وشرح: مجيد طراد، ط١، بيروت: دار صادر للنشر،١٩٩٧م).

هادي المباركي، محمد، "شعر غزوات النبي -صلى الله عليه وسلم- دراسة تحليلية"، **مجلة الجامعة الإسلامية**، ع (١٤٩)، ٢٠١٦م

ظاهرة التكرار ودلالاتها في قصائد شوقي الوطنية

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين[٣]
محمد حفيز بن محمد شريف[٤]

المقدمة:

يعتبر التكرار أبرز الظواهر الأسلوبية في النص الأدبي، فهو يمنح للأبيات الشعرية أو القطع النثرية قوة إيقاعية تدفع القارئ إلى التمتع بالنص وتبعده عن الرتابة والملل، ويتضمن إمكانية تعبيرية لكي يكتسب دلالات كثيرة تفرضها طبيعة السياق، مع العلم أن هذا الأسلوب الذي يعتبر جزء من اللغة الشعرية يتم بتكرار حرف أو كلمة أو جملة. فيستهدف الباحث في هذه الدراسة إلى الكشف عن توظيف أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨م- ١٩٣٢م) لتقنية التكرار في قصائده الوطنية التي عالج فيها قضايا وطنه وآلامه وآماله، فيتناول الجانب الوظيفي الإيقاعي لهذه الظاهرة بجوار الجانب الدلالي الذي يعكس حالة الشاعر النفسية وتجربته الخاصة. فاستخدم الشاعر شوقي تكرار الحروف لتعكس صفاته دلالته التي قصد إسباغها على القصيدة، كما لجأ إلى تكرار الكلمة في معرض المدح، وإظهار العتاب والوعيد، والتشوق إلى وطنه، إضافة إلى أنه أخذ بحظ ضئيل من تكرار جزء من الجملة. ويفصل الباحث قوله أيضا عن استخدام الشاعر في هذا النوع من الأشعار الوطنية لشكلين بلاغيين: الترديد والتصدير بحجة اتصافهما بسمة التكرار اللفظي، ويتطلب هذا البحث المنهج الوصفي والتحليلي.

نجد كلمة التكرار تقابل الكلمة الإنجليزية (Repetition)، وهو من أبرز الظواهر الأسلوبية التي عَرَفَها العرب وحفل بها شعرهم منذ القدم، كما صرح ابن فارس بأنهم كانوا يتناولون التكرار والإعادة إرادةَ الإبلاغ بحسب العناية بالأمر.[١] فقد رأى صاحب معجم المصطلحات العربية بأن التكرار بجميع صوره العنصر الأساسي للإيقاع، وهو سر النجاح لكثير من المحسنات البديعة، كما فسّره بتعريف شامل: "هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني".[٢] ونقف على الجانب الوظيفي للتكرار في تعريف ابن معصوم المدني: "التكرار وقد يقال: التكرير، فالأول اسم والثاني مصدر من كررت الشيء: إذا أعدته مراراً، وهو عبارة من تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة"[٣]، وأن النكتة المشار إليها في تعريف ابن معصوم وثيقة الصلة بالجانب التأثيري الذي يحدثه التكرار في الأعمال النصية.

فيعني التكرار ترديد ملفوظات مرتين فصاعدا، سواء كان تكرارا للحروف أم الكلمات أم عبارات، وهذا مما يثير توقع القارئ، بينما يحدث توترا على مستوى التركيب والدلالة والإيقاع.[٤] كما أن التكرار بجميع أنماطه يكون جزء من اللغة الشعرية، لأن اللغة الشعرية تحمل في طياتها أبعادا تأثيرية وانفعالية،٥ فلنقف هنا على الكشف عن الجانب الوظيفي الإيقاعي للتكرار في قصائد شوقي الوطنية، بجوار الجانب الوظيفي الدلالي الذي يعكس حالة الشاعر النفسية وتجربته الخاصة.

عرض

---

[٣] الأستاذ في قسم اللغة العربية، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

[٤] طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

لم يُعدّ التكرار وسيلة من وسائل التشكيل الموسيقي فقط، بل يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، ولهذا نريد الكشف عن ظاهرة التكرار معتمدين على أبرز أنواعه التي تم توظيفها في قصائد شوقي الوطنية.

التكرار الحرفي:

وقد توفر الحروف الإيقاعات الصوتية عن طريق تكرارها بعينها في البيت الشعري الواحد، فهذا النوع من التكرار "من أبسط أنواع التكرار وأقلّها أهميّة في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية، لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً دون قصد".[٦] ويلاحظ أن التكرار الصوتي يتم في الشعر العربي من طرفين متقابلين، أحدهما نمطي؛ وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد ينتج بهما الشاعر إيقاعا صوتيا موحدا، والثاني إبداعي يكشف فيه الشاعر عن مقدرته الخاصة في إنتاج أصوات بعينها، يقوم بتكرارها في كل بيت على حدة ويتفنن في داخله بالتجانس الصوتي.[٧]

وإلى جانب التماثل الصوتي الناتج من قوافي الأبيات، أحدث الشاعر شوقي إيقاعا موسيقيا من خلال تكرار الحروف بعينها في أجزاء البيت الشعري. ومما تجدر به الإشارة هنا أننا نجد الشاعر أحيانا يتناول في أغلب أبيات القصيدة تكرار الحرف الذي قام بتوظيفه رويا في تلك القصيدة.

كبير السابقيــن مِن الكرامِ بــرغمي أنــالك بالمِلامِ
مقامِك فوق ما زعموا ولكن رأيت الحق فــوقك والمِقامِ[٨]

فالبيتان من مطلع القصيدة (خاتمة رياض)، يتكرر فيهما حرف الميم - وهو حرف الروي للقصيدة – بشكل لافت للنظر، كما أن القاف أيضا يتكرر في البيت الثاني خمس مرات. فحرف الميم صوت شفوي أنفي مجهور،[٩] فتكراره يثير نغمة قوية تتناسب مع الانفعال النفسي الساخط، إذا عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى العتاب على مصطفى رياض لإطرائه الاستعمار الإنجليزي الذي طالما أساء إلى مصر. كما أن القاف يعد حرفا من حروف الإطباق، وهو صوت خشن صلد يؤدي إلى تفخيم الموسيقى،[١٠] مما عكست صفاته دلالته التي قصدها الشاعر إسباغها على هذه القصيدة.

وكذلك نرى الشاعر يكرر حرف النون في القصيدة النونية المسماة بـ (الأندلسية)، والتي نظمها وهو في منفاه متشوقا إلى مصر، حيث يناجي حمام الطلح ويبرز حزنه وأساه من فرقة وطنه العزيز.

إذا دعـا الشوق لم يَبرح بمنصدع مِن الجنــاحين عيٍّ لا يلبينا
فإن يك الجنس يابن الطلح فرقنا إن المصائب يجمعن المصابينا[١١]

من الملاحظ أن حرف النون أكثر الحروف تكرارا في البيتين السابقين، فضلا عما نراه متفشيا في أغلب أبيات القصيدة. ولعل تكرار حرف النون ينسجم مع الموقف الحزين المتشوق الذي يقفه الشاعر شوقي، ولعل موقف الشاعر النفسي حثّه على اختيار حرف النون مكررا على مستوى القصيدة بكاملها، لأن حرف النون له خاصة ثنائية؛ هو صوت شديد لوقوف الهواء عند بداية النطق، وهو صوت رخوة لجريان الهواء وخروجه حرا طليقا من منفذه عند نطقه،[١٢] فينسجم مع الانفعالات الحزينة، كما أن لحرف النون صفة تلائم الموقف الشديد الذي يقتضي القوة.

ويا سعد أنت أمين البلاد قد امتلأت منك أيمانها
ولن ترضى أن تقدّ القناة ويبتر من مصر سودانها[١٣]

وقد أضاف تكرار حرف النون إلى البيتين السابقين من قصيدة (اعتداء) إيقاعا زائدا، استغل الشاعر تكراره للإشادة بالزعيم الوطني سعد زغلول، علما أن مثل هذا الحكم الذي يقتضي الربط بين الصوت والمعنى لم يكن ثابتا، وإنما يُربَط بسياق القصيدة وبإطارها العامين.[١٤]

ونرى حرف الهاء مفتاح قصيدة (توت عنخ آمون والبرلمان)، بجانب تكرار حرف الهاء في آخر كل شطري الأبيات للقصيدة بكاملها، مما يمنح لها إيقاعا صوتيا، كما هو واضح في البيتين الآتيين:

واملأ رماحا غورها ونجدها وافتح أصول النيل واستردها
شلالها وعذبها وعِدّها واصرف إلينا جزرها ومدّها[١٥]

ويلاحظ أن حرف الهاء مكرر بشكل ظاهر، وهو أحد الأصوات المهجورة تتناسب مع أحداث صوت الهز والزلزلة،[١٦] وينسجم تكراره مع الحالة النفسية التي وقع فيها الشاعر حينئذ، لأن محور القصيدة الفخرُ بالمجلس النيابي الذي حصل عليه المصريون بعد محاولات وتضحيات عدة، إلى جانب الافتخار به على الذين ادّعوا بأن مصر لم تبلغ رشدها لتحكمَ بنفسها بناء على الدستور والمجلس.

ومن الحروف التي تناولها الشاعر شوقي تكرارها في قصائده الوطنية حرف الشين، مهما كان تكراره ضئيلا في قصائده بكاملها، وذلك في البيت الآتي من قصيدة (دانشواي):

عشرون بيتا أقفرت وانتابها بعد البشاشة وحشة وظلام[١٧]

يبدو لنا أن حرف الشين تكرر أربع مرات في البيت السابق، وهو صوت غاري احتكاكي مهموس مرقق، يجسد بنغمة حزينة هادئة مشاعر الأسى والاكتئاب،[١٨] وله ارتباط وطيد مع المعنى العام للنص الشعري، لأن الشاعر نظم هذه القصيدة بعدما مضى عام من حادثة دانشواي،[١٩] وصف فيها تلك الفجيعة التي أحاطت بأهل دانشواي.

وأنا ركبنا غمار الأمور وأنا نزلنا إلى المؤتمر
يكل مين شديد اللداد وكل أريب بعيد النظر[٢٠]

إذا تأملنا في النص السابق نجد أن ثمة حروفا تتكرر بصورة لافتة للنظر، وفي البيت الأول يتردد كل من الحرفين: النون والراء، كما نرى تكرير حرفي الباء والدال في البيت الثاني، حيث يقف الشاعر في النص موقف الافتخار، فدلالة كل من الحروف المتكررة تتعاون في خدمة المعنى الذي أراد شوقي إيصاله إلى المتلقي. فحرف الراء صوت مجهور يتميز بارتعاد طرف اللسان مكررا لها عند نطقه،[٢١] وقد حقق توازيا صوتيا متناسبا مع حرف الروي، ومتلائما مع الحالة النفسية حيث أضاف بجوهريته القوة على النص. وكذلك حرف النون بنغمته القوية أحدث رنينا موسيقيا يتعاضد مع معنى البيت.

وأما الباء والدال فلهما وقفة انفجارية مع أن الأول صوت شفوي مجهور، والثاني صوت أسناني لثوي.[٢٢] فكان التكرار لهذين الصوتين يجسد موقف الفخر القائم على ذكر الصفات وتعداد المناقب.

التكرار اللفظي:

يعتبر التكرار اللفظي من أكثر أنواع التكرار شيوعا في الشعر العربي، فقد عرّفه ابن الحجة الحموي بقوله: "هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى." [٢٣] فكانت للتكرار اللفظي قيمة من الناحية الدلالية حيث صرح بذلك بعض من النقاد:

"التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه." [٢٤] ولم يغفل الدارسون عما يثبت للتكرار اللفظي من جانب البعد الإيقاعي الذي يمنح للشعر فائدة موسيقية[٢٥]

"التكرار يستطيع أن يعين المتلقي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، فالكلمات المكررة، ربما لا تكون عاملاً مساهماً في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي... بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة، وإثرائها وتقديمها للقارئ الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته." [٢٦]

ومن الملاحظ أن التكرار لا يستحسن سواء كان حرفا أم كلمة إذا أدى ذلك إلى ثقل لا يقبله النطق والسمع، فإذا وقع التكرار واستحسنه الذوق فلا بد أن يكون هناك داع دفعه إلى التكرار،[٢٧] كما صرح بعضهم بأن التكرار محمود إذا كان فيه زيادة معنى، ومذموم إذا لم يكن غير مستفاد به زيادة معنى.[٢٨]

وقد سلط ابن رشيق الضوء على أهم الأغراض التي تدعو إلى التكرار؛ ومنها التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب، والتنويه به في المدح، وإيلام المهجو وإيجاعه في الهجاء، وإبراز الوعيد والتهديد في العتاب، وعلى سبيل التعظيم للمحكي عنه. [٢٩] كما نرى ابن الحجة الحموي تناول أيضا بعض أغراض التكرار بأنه تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل، أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد وغيرها. [٣٠]

فيمكن لنا القول خلال قراءتنا لقصائد شوقي الوطنية، أن التكرار اللفظي قد أسهم في خلق جو من التشابه الموسيقي، إضافة إلى ركوبه على أبرز الأغراض التي استهدفها الشاعر، ومنها التنويه في المدح كما نلحظ ذلك في النصوص التالية:

الرئيس الجـــواد فيما علمنا وبلونا وابن الرئيس الجـــواد[٣١]

كم تـــاج تضحية وتاج كرامةللعيـــن حول جبينه اللماح[٣٢]

فحجابهم تحت الثرى من هيبة كحجابهم فوق الثرى لا يخرق[٣٣]

فكان التكرار في المثالين الأولين من ناحية إشادة الشاعر شوقي بمحامد الزعيمين الوطنيين: فريد بك في الأول، وسعد زغلول في الثاني. ونراه في المثال الأول يكرّر كلمتي الرئيس والجواد، وكلمة (تاج) في المثال الثاني. وفي النص الأخير ذهب الشاعر إلى تمجيد الفراعنة وآثارهم الخالدة في مصر، حيث كرّر نفس كلمة (حجابهم) مرتين في البيت. فقد أحدث التوافق الصوتي التام بين الكلمتين في كل النصوص السابقة موسيقى داخلية بالإضافة إلى تبلور انفعال الشاعر فيها.

وقد يرد التكرار في قصائد شوقي الوطنية في معرض التعظيم عن المحكي عنه:

فمصر الريـــاض وسودانهـا عيون الريـاض وخلجـانها[٣٤]

شبـــاب قنع لا خيـــر فيهم وبورك في الشباب الطامحينا[٣٥]

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة لم يطلبوا أجر الجهاد زهيدا[٣٦]

وإلى جانب الفائدة الموسيقية المتكونة بسبب تكرار الكلمات (الرياض/ الشباب/ الجهاد)، يحاول الشاعر في النص الأول أن يلحق التعظيم بمصر بأنه بمثابة رياض، وإلى الشباب الراغبين في معالي الأمور في النص الثاني، كما يجد الشاعر الوسيلة من التكرار في النص الثالث لرفع شأن الجهاد وتعظيمه تجاه الوطن.

وقد دعت طبيعة الموقف الساخط الحار الشاعر أحيانا إلى التكرار اللفظي حتى يسكب من قلبه غضبه وعتابه كما هو واضح في النصوص التالية:

سل (الحلمية) الفيحـــاء عنه وسل دارا على (نور الظلام)[٣٧]
في كل تقريـــر تقول خلفتكم أفهل ترى تقريـــرك التنزيلا[٣٨]
إني نظرت إلى الشعوب فلم أجد كالجهل داء للشعوب مبيـدا[٣٩]

أبرز الشاعر في النص الأول عتابه على مصطفى رياض باشا– وهو أحد مؤيدي الاستعمار الإنجليزي-مستغلا تكرار كلمة (سل) في بداية كل من شطري البيت. وفي النص الثاني، برزت الحالة الشعورية الهاجمة على اللورد كرومر– القنصل البريطاني في مصر ما بين سنة ١٨٨٢م-١٩٠٦م-بتكرار نفس الكلمة (تقرير) في بيت شعري،كما وجد الشاعر في النص الثالث المساحة بتكرار كلمة (الشعوب)، لتأنيب المصريين على تخلفهم في النشاطات التعليمية.

ومما يلفت انتباهنا أن الشاعر استغل أسلوب تكرار البداية (Anaphora) في بعض قصائده لغرض إبراز الوعيد والعتاب، علما أن هذا النمط من التكرار يعدّ من أبرز أشكال التكرار حيث عرّفه بعضهم بأنه: "عبارة عن إعادة كلمة أو عبارة في بداية أبيات أو فقرات متتابعة"،[٤٠] وسماه بعضهم بالتكرار الاستهلالي حيث يكون في مستهل البيت الشعري.[٤١] تكمن وظيفة هذا النوع من التكرار في التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى المستمع لمشاركة الشاعر في انفعالاته ونبضه الشعري.[٤٢] ونجد الشاعر في بعض قصائده الوطنية قد استغل هذا التكرار بقصد في إبراز العتاب وتعميقه، كاستخدامه في الهجوم على اللورد كرومر، وذلك في قصيدته (وداع اللورد كرومر):

لو كنت من جمر الثيـاب عبدتكم من دون عيسى محسنا ومنيلا
أو كنت بعض الإنكليـــز قبلتكم ملكا أقـــطع كفه تقبيـــلا
أو كنت عضوا في (الكلوب) ملأته أسفـــا لفرقتكم بكا وعويلا[٤٣]

كذلك يتجلى التكرار الاستهلالي في قصيدة (العلم والتعليم وواجب المعلم)، حيث وظَّف (إذا) الشرطية في بداية كل من البيتين، كما يتضح فيه البعد النفسي عند الشاعر فبإظهار العتاب والوعيد على المعلمين الذين لم يقوموا بعملهم في تثقيف الجيل الناشئ.

وإذا المعلم لم يكن عدلا مشى روح العدالة في الشباب ضئيلا
وإذا المعلم ساء لحظ بصيـــرة جاءت على يده البصائر حولا[٤٤]

ومن الملاحظ أيضا أن توظيف التكرار جاء في بعض قصائد شوقي بقصد إظهار التحسر على المصائب والمفجعات، كما يوظف كلمة (البلاء) ثلاث مرات في البيت الأول، وكلمة (الشقاء) في البيت الثاني مرتين بغرض التندم على المصائب التي نزلت على مصر بسبب الاستعمار طوال الدهر، ويكرر كلمة (نضو) مرتين في البيت الثالث من القصيدة التي يرثي فيها الزعيم الوطني محمد فريد بك.

فاصبري مصر للبلاء، وأنى لك؟ والصبر للبـــلاء بلاء[٤٥]
نكد خـــالد وبؤس مقيم وشقـــــاء يجد منه شقاء[٤٦]
وسِّدوه التراب نضو سفار في سبيل الحقوق نضو سهاد[٤٧]

ومن الأغراض التي ورد فيها التكرار اللفظي في قصائد شوقي الوطنية التشوق والتوبيخ والاستبعاد كما في الأمثلة الآتية:

أحبك مصر من أعماق قلبي وحبك في صميم القلب نامي[٤٨]

يقضون ذلك عن سواد غافل خلق السواد مضللا ومسـودا[٤٩]
إن يكن غير ما أتوه فخـار فأنـا منك يا فخـار براء[٥٠]

فكان توظيف كلمة (القلب) مرتين في النص الأول يُشعرنا بمدى شوق الشاعر وحنينه إلى مصر التي كان حبها أعلى من كل شيء، ولأجلها نفي إلى الأندلس. فذهب الشاعر في المثال الثاني إلى تكرير كلمة (السواد) بقصد توبيخ جهل الشعوب واستسلامها للمستعمرين المستبدين الذين سعوا في استئصال الخلافة المعتمدة على الشورى. كما أن الشاعر وظّف كلمة (فخار) مرتين، مستبعدا ما ادعى بعض الناس مما يلطخ عظمة الآثار الفرعونية بمصر.

ووجدنا الشاعر أيضا قد وظّف التكرار اللفظي في بعض أشعاره الوطنية عن طريق ضرب التكثيف والتسلسل أحيانا، وأحيانا أخرى أنه كان يكرر نفس الكلمة لقصد الاستئناف أو لمقتضى الضرورة اللغوية كما في النماذج الآتية:

واستقيـموا يفتـح الله لكم بـابـا فبـابـا[٥١]
ولينا الأمر حزبا بعد حزب فلم نك مصلحين ولا كراما[٥٢]
قم للمعلم وفِّه التبجيـلا كاد المعلم أن يكـون رسولا[٥٣]
هم حزب وسائر مصر حزب وأنت أصم عن داعي الوئام[٥٤]

يبدو معنى التكثيف في البيت الأول، حيث خاطب الشاعر العمالَ وحثهم على الاستمرار في طلب الحق وأداء الواجب حتى تتراكم أمامهم الفتوحات. وفي الثاني يبرز معنى التسلسل، وذلك في التنبيه على أصحاب السياسة الذين تناوبوا في تولي الحكومة بغض النظر في الإصلاحات. وإذا كان التكرار في النص الثالث للاستئناف حيث كانتا للفظة المكررة في جملة مستقلة مستأنفة، فإن التكرار في الرابع وقع في جملة، اقتضت الضرورة اللغوية تكرار الكلمة نفسها.

تكرار جزء من جملة:

هو أن يقوم الشاعر بتكرير جزء من جملة تكرارا فنيا، ويترك الجزء الآخر منها مفتوحا متغيرا، مما يسجل هذا النمط من التكرار أثره النفسي أكثر من تكرار الكلمة ذاتها، وقد يكون أثر المكرر كذلك منعكسا على الجزء المتغير في الجملة، فتتولد الدلالة من فاعلية (المكرر- المتغير) في الجملة بعينها.[٥٥]

وأما شاعرنا شوقي فتناول بقدر قليل من هذا النوع من التكرار، على نحو ما يلقانا في النماذج التالية:

ولـنجعل مصـر هي الدنيـا ولنجعل مصر هي الدينـا[٥٦]
لا تسلني ما دولة الفرس ساءت دولـة الفرس في البـلاد ساءوا[٥٧]
أنت في مدرجة السيـل، وقد ضل من في مدرجة السيل رقد[٥٨]

ففي المثال الأول، استغل الشاعر تكرار الجزء (ولنجعل مصر هي)،كي يدعو المصريين ويحثهم على بناء حضارتهم العريقة بمصر حتى تكون مرجعا لسعادة الناس في الدارين، وأن الدلالة تولدت من الجزء المكرر، ومن الجزء المتغير (الدنيا- الدين)، وذلك في آخر المقطع من قصيدة (أبو الهول) التي تكونت في ثلاث مقاطع. فقد تكررت العبارة (دولة الفرس) في المثال الثاني، فكان توظيفها متميزا في إبراز سخط الشاعر على الفرس الذين قام بتخريب آثار مصر القديمة. وكذلك دأبه في المثال الثالث حيث كرّر عبارة (مدرجة السيل) لتنبيه الشباب المصريين على التخطيط لمستقبلهم المشرق.

ملحقات التكرار:

نربط الكلام هنا بشكلين بلاغيين: الترديد والتصدير، حيث نرى فيهما سمة التكرار اللفظي كما أشار إليه بعض النقاد،[٥٩] ففي الأول تكرار لكلمة في موضعين؛ وبينهما اختلاف دلالي. وأما في الثاني فتكرار لكلمة في موضعين معينين في البيت الشعري. وسنحاول الكشف عن مكانة هاتين الظاهرتين في رفد الإيقاع الموسيقي الداخلي ودعم المعنى الدلالي لقصائد شوقي الوطنية.

الترديد:

الترديد (Paronomastic repetition) فن بلاغي من فنون البديع المعتمدة على سمة التكرار، يلعب في العمل النصي دورا موسيقيا ودلاليا.[٦٠] فقد عرّفه الحاتمي بأنه: "تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى، ثم يرددها فيه بعينها، ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه".[٦١] ومما يلفت انتباهنا أن هذا الفارق الدلالي بين الكلمتين ناتج عن السياق الذي زرعه الشاعر وليس وليدا بالاستعمال اللغوي،[٦٢] وإلى هذا الأساس الكامن في دلالة الترديد أشار بعض من الباحثين باختلاف المنطقة التي يسلط كل دال فاعليته عليها.[٦٣]

وللترديد أهميته في الدلالة كما صرح بذلك أحد الباحثين: "قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد التكرار اللفظي".[٦٤] ويرافق هذا الجانبَ الدلالي الإيقاعُ الموسيقي من حيث ائتلاف الأصوات بين اللفظين.

ومن الملاحظ أيضا أن الترديد يفارق التصدير بأنه يقع في أجزاء البيت، بينما يختص التصدير بالقوافي وتردّ على صدر البيت.[٦٥] كما أن للترديد مزية يتميز بها على التكرار، بما يفيد اللفظ الثاني المكرَّر فيه معنى زائدا غير معنى اللفظ الأول، خلافا عن التكرار الذي يتكرر فيه المعنى في اللفظين.[٦٦]

جـاءها الحق ومن عـادتها تؤثر الحق سبيـلا واتجـاها[٦٧]

إلى البيت الحـرام بك اتجهنـا ومصر – وحقها- البيت الحرام[٦٨]

وفي النص الأول نلمس إيقاعا موسيقيا أنتجه التشابه اللفظي التام بين الدالين (الحق- الحق)، فكان تعلقهما بالدالين الآخرَين المختلفين (جاءها / الحق – تؤثر / الحق) مؤثرا في إنتاج معنى زائد، فيأتي إلى (الحق) الأول معنى الموت حيث يقصد بـ (الحق) الثاني معنى العدل، وذلك في رثائه للزعيم الوطني سعد زغلول مما يشيد بتضحياته في إقامة العدل والدستور في البلاد المصرية. وكذلك في المثال الثاني وظّف الشاعر لفظ (البيت الحرام) مرة بالمعنى الحقيقي الذي أنتجه الدال (بك اتجهنا)، ومرة أخرى بالمعنى المجازي الذي تحقق بالدال (مصر)، حيث شبه مصر بالبيت الحرام.

فإن تك عنـد بعث فيه شك فإن وراءه البعث اليقيـنا[٦٩]

مشرفـات على الزوال وكانت مشرفات على الكواكب نهضا[٧٠]

في المثالين السابقين تكمن وظيفة ترديد الكلمتين (البعث، مشرفات) في قدرته على خلق نغمة موسيقية لأجل التماثل القائم بين اللفظين في مستوى السطح الصياغي، بينما يأتي إليهما الفارق الدلالي بينهما، حيث أشار بـ(البعث) الأول إلى العثور على مقبرة توت عنخ آمون، وبـ(البعث) الثاني قصد به بعث يوم القيامة. وكذلك تعلقت الكلمة (مشرفات) مرة بالدال (على الزوال)، ومرة أخرى بالدال (على الكواكب)، حتى يثبت للأول المعنى الحقيقي وللثاني المعنى المجازي، وذلك في تحسره على (أنس الوجود) - أبرز الآثار الفرعونية - الذي أشرف على الهلاك بعد ما كانت شامخة.

التصدير:

التصدير (Epanalepsis) أحد المظاهر البلاغية التي تحدث عنها النقاد من المتقدمين والمتأخرين، وقد عدّه بعضهم نوعا يلحق بالجناس،[٧١] حين ذكره بعضهم الآخر نوعا من أنواع التكرار.[٧٢] وقد أفرد ابن المعتز له بابا خاصا، وسماه (ردّ أعجاز الكلام على ما تقدم)، [٧٣] وسماه المتأخرون بـ (التصدير) لأنه أخف على المستمع وأليق بالمقام.[٧٤]

وهو مظهر إيقاعي يعمّ الشعر والنثر، وأما في الشعر فهو على أربعة أوجه: أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو عجزه أو في أول المصراع الثاني.[٧٥] فيكون اللفظان المكرران متفقين لفظا ومعنى، أو متجانسين في اللفظ دون المعنى أو يجمعهما اشتقاق أو شبهه.[٧٦]

واعتبر بعض الدارسين سلامة التصدير نابعا من ذائقة العربية في الشعر، وفيها دلالة تهدف إلى التقرير والتبيين، وفيه زيادة معنى من حيث الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، كما فيه تشابه صوتي في اللفظين مما يعطي لونا من الإيقاع الموسيقي.[٧٧] وقد علق ابن رشيق على بنية التصدير، وأكد على وظيفته الصوتية في تسهيل إنتاج القوافي، وإسباغ الدلالة على النص: "هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكتسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسو رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة".[٧٨]

"فالتصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى"[٧٩]

وفي ضوء النماذج التي وقعنا عليها في قصائد شوقي الوطنية، يمكن تصنيف صور التصدير على نقاط أربعة:

اتفاق اللفظين في اللفظ والمعنى: تقتضي هذه الصورة من التصدير تكرار نفس اللفظ مرتين في البيت الشعري، ونرى شوقي يتناولها في قصائده الوطنية بشكل ملحوظ، وذلك مثل قول الشاعر:

أقام على الشفاه بها غريبـــا ومرّ على القلـوب فما أقاما[٨٠]

المتـــقنـــون وإنمـــا يجـزى الخلـود المتقنـــون[٨١]

لو أن أوطانـا تصور هيكلا دفنوك بين جـوانح الأوطان[٨٢]

ولم تفتـــخر بأساطيلهـــا ولكن بدستورهـــا تفتخر[٨٣]

والملاحظ في النماذج السابقة أن الكلمات: (أقام، المتقنون، أوطان، تفتخر) تكررت مرتين بنفس الشكل والمعنى في كل بيت. ومما تجدر الإشارة إلى أن توظيف التكرار جاء في المثال الأول لما اقتضته الضرورة اللغوية، لأن كلمة (أقام) الثانية كانت من قبيل الاستئناف المجرد، وكذلك تكرار كلمة (المتقنون) في المثال الثاني كان لضرب الحكمة. وقد يميل الشاعر إلى التكرار لمجرد جمال الصوت مثل قوله: (أوطان) في النص الثالث، كما رأيناه في المثال الرابع يكرر كلمة (تفتخر) لإرادة القصر.

مجانسة اللفظين في الشكل دون المعنى:

رأينا الشاعر قليلا ما يتعرض في أشعاره الوطنية لهذا الجانب من التصدير الذي يعني تكرار نفس اللفظ دون معناه، لأن هذا النمط من التصدير هو من دائرة الجناس التام الذي كان نسبته ضئيلة في قصائد شوقي كلها، لأنه كان حريصا على استخدام الإمكانات الموسيقية التي تساعد على إدراك المدلول، والجناس التام قد يفضي إلى الالتباس المعنوي.[٨٤]

للصالحـات عقـــائل الـ . وادي هوى في الصالحات[٨٥]

غال في قيمة ابن بطرس غالي علم الله ليس في الحق غالي[٨٦]

نرى في النصين تناسخ كل اللفظين على نفس الشكل، وبالنسبة إلى المعنى نجده متغايرا بينهما، والبيت الأول من القصيدة (مصر تجدد نفسها بنسائها المتجددات)، فقد أشار الشاعر بـ(الصالحات) الأولى إلى النساء المصريات اللواتي أراد الشاعر أن يحثهن على الانخراط في القضايا الوطنية، وقصد بالثانية كل الأعمال الصالحات. وكذلك في المثال الثاني، يراد بـ (غالي) الأول والد الممدوح بطرس باشا غالي الذي بذل جهده في إقامة الوحدة الوطنية، وبالثاني إما يراد به ما أريد بالأول وإما يراد به (الأمر) بناءً على ما فسره الناشر لديوان الشوقي.[٨٧]

اشتقاق اللفظين من جذرواحد:

قد تناول الشاعر حظا وافرا من التصدير الاشتقاقي في قصائده الوطنية، فكثيرا ما نراه يجمع بين صيغتين من نفس الفعل أو بين فعل ومصدره أو بين مفرد وجمعه، كما هو واضح في النماذج الآتية.

نطوي دجاه بجرح من فراقكمو يكاد في غلس الأسحار يطوينا[٨٨]

إن المقصر قد يحول ولن ترى لجهالة الطبع الغبي محيلا[٨٩]

وجد السجين يدا تحطم قيده من ذا يحطم للبلاد قيودا[٩٠]

وقوع شبه الاشتقاق بين اللفظين:

هو أن تجمع اللفظين المشابهةُ، وهي ما يناظر الاشتقاق وليس باشتقاق؛ بأن تتفق الحروف أو أكثرها بينهما، حيث لا يرجعان إلى جذر واحد من الاشتقاق.[٩١]

فلا (قارون) فوق الأرض إلا تمنى لو رضيت به قرينا[٩٢]

وفي النص السابق، أن اللفظين: (قارون) و(قرين) متجانسان لفظا دون معنى، ويرجع تجانسهما اللفظي إلى شبه الاشتقاق، لأن لفظ (قارون) اسم علم لشخصية معروفة، و(القرين) مشتق من (قرن)، فالتصدير القائم على شبه الاشتقاق أيضا مما ندر وجوده في قصائد شوقي الوطنية. والشاعر ذهب في هذا البيت إلى تأنيب اللورد كارنافون الذي اتهم بسرقة بعض التحف الثمينة من مقبرة توت عنخ آمون.

وأما بالنسبة إلى أشكال التصدير فقسمها البلاغيون على أربعة حسب البعد المكاني بين الكلمة المكررة في البيت الشعري، فوجدنا الشاعر شوقي قد تناول كل الأشكال في أشعاره الوطنية، حيث يمكن ملاحظتها في النماذج التي سبقت الإشارة إليها. قد جعل الشاعر أحد المكررين في آخر المصراع الثاني، بينما سجل الآخرَ في أول المصراع الأول مرة، ومرة أخرى في حشوه، ومرة ثالثة في آخر البيت، فتلك أنواع ثلاثة؛ وقد سمى بعضهم الأولَ بـ (تصدير الطرفين)، والثاني بـ (تصدير الحشو)، والثالث بـ (تصدير التقفية).[٩٣] واتسعت في الأول المساحة المكانية إلى أقصاها، وتضيقت في الثاني شيئا ما، وازدادت في الثالث ضيقا. واللافت للنظر أن تصدير الحشو قد أخذ الشاعر شوقي منه قسطا وافر، بجانب مانرى تسجيله لتصدير الطرفين والتقفية بقدر ملحوظ في أشعاره الوطنية.

فهناك نمط رابع من التصدير لم يكثر منه الشاعر في قصائده الوطنية، فهو ما قام بالمماثلة بين طرفي المصراع الثاني حيث أتى بأحد المكررين في أوله والآخَر في آخِره، تصل فيه المساحة المكانية بين الطرفين إلى أقل أبعادها.

وبنينا فلم نخل لبان وعلونا فلم يجزنا علاء[٩٤]

قدر بالمدن ألوى والقرى ودها الأجيال منه ما دهاها[٩٥]

ومن الممكن الإشارة هنا إلى أن الشاعر شوقي كثيرا ما تناول في قصائده الوطنية التصدير الذي يقتضي بُعدَ المساحة المكانية بين الطرفين، لأن البلاغيون لاحظوا أهمية البعد المكاني في هذا الشكل البلاغي، لذا أهملوا شكلا من التصدير الذي يكون الأول في حشو الشطر الثاني، والآخَر في نهايته، لأن المساحة فيه محدودة.[٩٦]

الخاتمة

تعد ظاهرة التكرار في النص الأدبي ذا أثر كبير في توفير السمة الدلالية والموسيقية، ويكشف عن البعد النفسي لدى الشاعر واهتماماته، من حيث إن الشاعر يحاول من خلال التكرار تأكيد الأفكار والشعور المسيطرة على انفعالاته وخياله.

ومن أهم النتائج التي توصل إليه الباحث في هذه الدراسة أن الشاعر استثمر في قصائده الوطنية أنماط التكرار الثلاثة: الحرفي واللفظي وتكرار جزء من العبارة، كما أن التكرار كان يعكس لواعج الشاعر وانفعالاته وهمومه الصادقة تجاه وطنه العزيز وقضاياه الاجتماعية والسياسية، وقد حقق توظيفُ تكرار بعض الحروف في شعر شوقي الوطني تناغما صوتيا وطاقة دلالية، مما تدل ميزتُها ودلالتها الصوتية على ما يكمن في نفس الشاعر من مشاعر وعواطف. كما أن التكرار اللفظي تمّ توظيفه على أبرز الأغراض التي ركّز عليها النقاد؛ وهي التنويه في المدح، وتعظيم المحكي عنه، وإبراز العتاب والغضب، والتوبيخ، والتشوق، والاستبعاد، إضافة إلى أن الشاعر قد وجد بتوظيف التكرار الاستهلالي إمكانية تعبيرية لإبراز الوعيد والعتاب، فقد أضفى النمط الذي يعتمد على تكرار جزء من الجملة على نتاجه الشعري الوطني جمالا فنيا وإيقاعا ترنمياً وثراء دلاليا، مع قلة ظهوره في قصائد شوقي الوطنية.

كما تطرقت الدراسة أيضاً إلى الترديد والتصدير في أشعار شوقي الوطنية، أما الأول فكان ذا قيمة بالغة من حيث الدلالة فضلا عن جانبه الموسيقي، لأن الترديد يجري بين كلمتين متماثلتين صوتا ويقتضي فارقا دلاليا بينهما، ينتجه السياق الذي بناه الشاعر. أما التصدير في أشعار شوقي الوطنية فيمكن وضعه على الصور الأربعة التي صنفها البلاغيون حسب التشابه بين اللفظين من حيث التجانس أو الاشتقاق أو شبهه، وبحسب البعد المكاني بين اللفظين المكررين هناك أشكال أربعة للتصدير؛ فتصدير الحشو كان أكثر تسجيلا في قصائد شوقي الوطنية مما يدل على أن الشاعر ركز على البعد المكاني المتوسط بين اللفظين.

هوامش البحث:

---

[1] انظر: أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، ط١، التعليق: أحمد حسن بسج، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م)، ص١٥٨.

[٢] مجدي وهبه، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية**، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م)، ص١١٧-١١٨.

[٣]ابن معصوم المدني، علي خان صدر الدين، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ط١، (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩م)، ج٥، ص٣٤٥.

[٤] انظر: ربايعة، موسى سامح، "ظاهرة التوازي في شعر خنساء"، **دراسات – العلوم الإنسانية**، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد (٢٢)، العدد (٥)،١٩٩٥م، ص٢٠٣٣.

[٥]انظر: ربابعة، موسى سامح، "التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد (٥)، العدد (١)، ١٩٩٠م، ص١٦٣.

[٦] خضير، عمران، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ط١، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢م)، ص١٤٤.

[٧] انظر: محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، ط٢، (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م)، ص٤٢-٤٣.

[٨] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، د.ط، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م)، ج١، ٢٠٨.

[٩] انظر: بشر، كمال، **علم الأصوات**، د.ط، (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠م)، ص٢٤٨.

[١٠] انظر: العكيلي، عهود عبد الواحد، **قبس من بلاغة الأندلس**، د.ط، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٧م)، ص٣٥.

[١١] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج٢، ص١٠٣.

[١٢] انظر: بشر، كمال، **علم الأصوات**، ص٢٤٩-٣٥١.

[١٣] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص٢٦٥.

[١٤] انظر: ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، ص١٦٧.

[١٥] شوقي، أحمد، **الشوقيات**،ج٢، ص١٥٧.

[١٦] انظر: عبد الله، إخلاص محمود، **الفضاء في شعر خليل الخوري**، د.ط، (إربد: دار الكتاب الثقافي، ٢٠١٣م)، ص١٧٥.

[١٧] شوقي، أحمد، **الشوقيات**،ج٢، ص١٠٣.

[١٨] انظر: القبلاوي، وسيم حميد، **أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته**، ط١، (عمان: دار أمجد، ٢٠١٧م)، ص٦٨.

[١٩] حادثة جرت في ١٣ يونيو سنة ١٩٠٦م في قرية دنشواي (Dunshway) التابعة لمحافظة المنوفية، حيث تطور الأمر بين فلاحين مصريين وخمسة ضباط إنجليز إلى مقتل عدد من المصريين ووفاة ضابط إنجليزي، وبالتالي أخذ الإنجليز طريقة شنيعة في تنفيذ الأحكام على بعض من المصريين له العلاقة بتلك الحادثة.

[٢٠] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص١٤٤.

[٢١] انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان الموصلي، **سر صناعة الإعراب**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م)، ج١، ص٢٠٣.

[٢٢] انظر: بشر، كمال، **علم الأصوات**، د.ط، (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠م)، ص٢٤٨، ٢٥٠.

[٢٣] ابن الحجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي، **خزانة الأدب وغاية الإرب**، د.ط، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م)، ج١، ص٣٦١.

[٢٤] الملائكة، نازك، **قضايا الشعر العربي المعاصر**، ط٥، (بيروت: دار العلم للملايين، د.ت)، ص٢٧٦.

[٢٥] نظر: نافع، عبد الفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، د.ط، (الكويت: مكتبة المنار الإسلامية، ١٩٨٥م)، ص ٥٩.

[٢٦] ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، ص١٧٠.

[٢٧] انظر: أبو كريشة، طه مصطفى، **أصول النقد الأدبي**، ط١، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦م)، ص٢٨٩.

[٢٨] أنظر: العكاوي، إنعام فوال، **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، ط٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م)، ص١٦٩.

[٢٩] انظر: القيروايني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٥، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨١م)، ج٢، ص٧٤.

[٣٠] انظر: ابن الحجة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الإرب**، ج١، ص٣٦١.

[٣١] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج٣، ص٥٨.

[٣٢] المرجع السابق، ج٢، ص١٥٣.

[٣٣] المرجع السابق، ج٢، ص٦٦.

[٣٤] المرجع السابق،ج١، ص٢٦٤.

[٣٥] المرجع السابق، ج١، ص٢٦٨.

[٣٦] المرجع السابق، ج١، ص١١١.

[٣٧] المرجع السابق، ج١، ص٢١٠.

[٣٨] المرجع السابق، ج١، ص١٧٤.

[٣٩] المرجع السابق، ج١، ص١١٢.

[٤٠]جيمس مونرو، **النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام: مشكلة الموثوقية**، د.ط، الترجمة: إبراهيم السنجلاوي، يوسف الطراونة، (إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٨٧م)، ص٦.

[٤١] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، د.ط، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م)، ص١٨.

[٤٢] انظر: عنبتاوي، دلال، **ظاهرة التكرار في قصائد نضال القاسم**، <http://alrai.com/article/10427274> شوهد في نوفمبر ١٠، ٢٠٢٠.

[٤٣]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص١٧٥.

[٤٤]المرجع السابق، ج١، ص١٨٣.

[٤٥]المرجع السابق، ج١، ص٢٥.

[٤٦]المرجع السابق، ج١، ص٢٢.

[٤٧]المرجع السابق، ج٣، ص٥٧.

[٤٨] المرجع السابق، ج١، ص٢١١.

[٤٩] المرجع السابق، ج١، ص١١٢.

[٥٠] لمرجع السابق، ج١، ص١٩.

[٥١] المرجع السابق، ج١، ص٩١.

[٥٢] المرجع السابق، ج١، ص٢٢٢.

[٥٣] المرجع السابق، ج١، ص١٨٠.

[٥٤]المرجع السابق، ج١، ص٢١٠.

[٥٥]عصام شرتح، **فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين**، <https://www.poetryletters.com/mag/%D8%AF%D8> شوهد في مايو ٣١، ٢٠٢٠م.

[٥٦]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص١٤٥.

[٥٧]المرجع السابق، ج١، ص٢٣.

[٥٨]المرجع السابق، ج٤، ص٢٧.

[٥٩]انظر: الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط٢، (الكويت: مطبعة حكومة كويت، ١٩٨٩م)، ج٢، ص٨٨.

[٦٠] انظر: الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، د.ط، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٦م)، ص٦٠.

[٦١] الحاتمي، أبو علي محمد بن مضفر، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، د.ط، التحقيق: جعفر الكتاني، (العراق: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م)، ج١، ص١٥٤.

[٦٢] انظر: الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٦٠.

[٦٤]انظر: عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة العربية**، ط٢، (لونجمان: الشركة المصرية العالمية، ٢٠٠٧م)، ص٣٦٥.

٦٥ عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة والأسلوبية**، ط١، (لونجمان: الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٤م)، ص٣٠٠.

[٦٦]انظر: العكاوي، إنعام فوال، **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، ص٣٠٣-٣٠٤.

[٦٧]انظر: المرجع السابق.

[٦٨]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج٣، ص١٧٤.

[٦٩]المرجع السابق، ج٤، ص٧٢.

[٧٠]المرجع السابق، ج١، ص٢٧٤.

[٧١]المرجع السابق، ج٢، ص٥٦.

[٧٢]انظر: الصعيدي، عبد المتعال، **بغية الإيضاح**، ط١٧، (الجماميز: مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م)، ج٤، ص٧٧.

[٧٣]انظر: عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة والأسلوبية**، ص٢٩٩.

[٧٤]انظر: ابن المعتز، عبد الله **كتاب البديع**، تحقيق: عرفان مطرجي، ط١، (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ٢٠١٢م)، ص٦٢.

[٧٥]انظر: العكاوي، إنعام فوال، **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، ص٣٠٣-٣٠٤.

[٧٦]انظر: علي صدر الدين ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ج٣، ص٩٥.

[٧٧]انظر: مجدي وهبه، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية**، ص١٧٦-١٧٧.

[٧٨]انظر: عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة والأسلوبية**، ص٢٩٩.

[٧٩]القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده**، ج٢، ص٣.

[٨٠] الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٩٢.

[٨١]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص٢٢٣.

[٨٢] المرجع السابق، ج٢، ص٩٦.

[٨٣]المرجع السابق، ج٣، ص١٥٩.

[٨٤]المرجع السابق، ج١، ص١٤٤.

[٨٥]انظر: الطرابلسي، محمد عبد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٦٨.

[٨٦]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص١٠٤.

[٨٧]المرجع السابق، ج١، ص١٨٨.

[٨٨]انظر: المرجع السابق، ج١، ص١٨٨.

[٨٩]المرجع السابق، ج٢، ص١٠٦.

[٩٠]المرجع السابق، ج١، ص١٨٤.

[٩١]المرجع السابق، ج١، ص١١١.

[٩٢]انظر: التفتازاني، سعد الدين، **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، د.ط، (البيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م)، ص ٦٨٨-٦٨٩.

[٩٣]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص٢٧٠.

[٩٤]انظر: المصري، ابن أبي الإصبع عبد العظيم بن الواحد، **تحرير التحبيرفي صناعة الشعروالنثر**، د.ط، التحقيق: حنفي محمد شرف، (الجمهورية العربية المتحدة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ت)، ص١١٧.

[٩٥]شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج١، ص١٨.

[٩٦]المرجع السابق، ج٢، ص١٨٤.

[٩٧]انظر: عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة العربية**، ص٣٦٦-٣٦٨.

المصادروالمراجع:

الكتب:

ابن الحجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي،**خزانة الأدب وغاية الإرب**، د.ط، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٤م).

ابن المعتز، عبد الله **كتاب البديع**، ط١، تحقيق: عرفان مطرجي، (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ٢٠١٢م).

ابن جني، أبو الفتح عثمان الموصلي، **سر صناعة الإعراب**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م).

ابن معصوم المدني، علي خان صدر الدين، **أنوارالربيع في أنواع البديع**، ط١، (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩م).

أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، ط١، التعليق: أحمد حسن بسج، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م).

أبو كريشة، طه مصطفى، **أصول النقد الأدبي**، ط١، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦م)، ص٢٨٩.

بشر، كمال، **علم الأصوات**، د.ط، (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠م).

التفتازاني، سعد الدين، **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، د.ط، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م).

جيمس مونرو، **النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام: مشكلة الموثوقية**، د.ط، ترجمة: إبراهيم السنجلاوي، يوسف الطراونة، (إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٨٧م).

الحاتمي، أبو علي محمد بن مضفر، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتاني، د.ط، (العراق: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م).
خضير، عمران، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ط١، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢م).
شوقي، أحمد، **الشوقيات**، د.ط (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م).
الصعيدي، عبد المتعال، **بغية الإيضاح**، ط١٧، (الجماميز: مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م).
الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، د.ط، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٦م).
الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط٢، (الكويت: مطبعة حكومة كويت، ١٩٨٩م).
عبد الله، إخلاص محمود، **الفضاء في شعر خليل الخوري**، د.ط، (إربد: دار الكتاب الثقافي، ٢٠١٣م).
عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة العربية**، ط٢، (لونجمان: الشركة المصرية العالمية، ٢٠٠٧م).
عبد المطلب، محمد أحمد، **البلاغة والأسلوبية**، ط١، (لونجمان: الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٤م).
عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، د.ط، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م).
العكاوي، إنعام فوال، **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، ط٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م).
العكيلي، عهود عبد الواحد، **قبس من بلاغة الأندلس**، د.ط، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٧م).
القبلاوي، وسيم حميد، **أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته**، ط١، (عمان: دار أمجد، ٢٠١٧م).
القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٥، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨١م).
مجدي وهبه، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية**، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م)
محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، ط٢، (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م).
المصري، ابن أبي الإصبع عبد العظيم بن الواحد، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، د.ط، تحقيق: حنفي محمد شرف، (الجمهورية العربية المتحدة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ت).
الملائكة، نازك، **قضايا الشعر العربي المعاصر**، ط٥، (بيروت: دار العلم للملايين، د.ت).
نافع، عبد الفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، د.ط، (الكويت: مكتبة المنار الإسلامية، ١٩٨٥م).

المجلات:

ربايعة، موسى سامح، "التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد (٥)، العدد (١)، يونيو، ١٩٩٠م.
ربايعة، موسى سامح، "ظاهرة التوازي في شعر خنساء"، **دراسات – العلوم الإنسانية**، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد (٢٢)، العدد: (٥)، أكتوبر، ١٩٩٥م.

المواقع الإلكترونية:

عصام شرتح، **فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين**،
<https://www.poetryletters.com/mag/%D8%AF%D8>شوهد في مايو ٣١، ٢٠٢٠م.
عنبتاوي، دلال، **ظاهرة التكرار في قصائد نضال القاسم**، <http://alrai.com/article/10427274>شوهد في نوفمبر ١٠، ٢٠٢٠.

علم العروض ومشكلات تعلمه لدى طلبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

The problems of learning Arabic Prosody among IIUM Students

نجوى حناني بنت أحمد رازي*

الدكتورة نورسفيرة لوبيس سفيان**

ملخص البحث

يتشعّب علم العروض من أصناف العلوم الأدبية، وهو علم يعنى بدراسة موسيقى الشعر العربي وإيقاعاته. ومن الأهداف العامة من دراسة علم العروض قدرة الدارسين على قراءة الشعر قراءة صحيحة مع مراعاة أوزان البحور الشعرية، فأصبحت دراسة هذا العلم أمرا لا يستغنى عنه؛ خاصة لمن يريد الاطلاع على الشعر العربي. وعلى الرغم من كثرة الدراسات المتعلقة بعلم العروض إلا أنها تمسّ الجانب النظري، بل ثمة نقص في السيطرة على دافعية الطلبة في تعلّم هذا العلم. لذا، لا غرو عندما وجدنا كثيرا من الطلاب يواجهون صعوبة في الإقبال على دراسة علم العروض، بل إن بعضهم ينفر منها، نظرا لعدم استطاعته أن ينسب بيتا من الشعر إلى بحره. وانطلاقا من هذا الصدد، يسلط هذا البحث الضوء على المشاكل التي يواجهها طلبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا في غضون دراسة علم العروض. واعتمدت الباحثتان على المدخل الكيفي، مستخدمتين المقابلة شبه المقنّنة في جمع البيانات؛ حيث شارك عشرة طلاب ماليزيين متخصصين في اللغة العربية وآدابها بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، قبل إجرائها في برنامج أتلاس.تي.أي (Atlas.ti). وقد خلص البحث إلى أن المشكلات التي يواجهها الطلبة في دراسة علم العروض تمس جانبين؛ أولهما: منهج التعليم وأسلوب المعلمين، وثانيهما: نفور الطلاب والدارسين من المادة.

الكلمات المفتاحية: مشكلات تعلّم علم العروض، الشعر العربي، البحور الشعرية، طلبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

Abstract:

Arabic prosody was included in the types of literary sciences and it refers to the study of music and rhythms of Arabic poetry. One of the objectives of learning Arabic prosody is to identify the ability of students to read poetry in the correct manner and help students to pay more attention to learn Arabic poetry. Focusing on this subject has become an indispensable matter, especially for those who want to learn about Arabic poetry. Despite this, many students found that it is difficult to study the course, and some were even alienated from it due to their inability to attribute a poem to its poetic meter. Therefore, it is not surprising when we found many students facing difficulties in studying Arabic prosody as some of them are not familiar with this matter. This study aims to expose the difficulties that students face in studying Arabic prosody. By using the qualitative method, a semi-structured interview was conducted for the process of data collection. Ten Malaysian students majoring in Arabic language and literature from International Islamic University in Malaysia participated in this study. The data has been analyzed by using Atlas.ti software. This study concludes that the problems faced by the students in learning Arabic prosody are related to two main aspects; namely method of teaching practiced by the instructors, and the aversion of students toward Arabic prosody.

Keywords: Problems of learning Arabic prosody, Arabic poetry, Poetic meters, Students of the International Islamic University of Malaysia

* طالبة الماجستير بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

** الأستاذة المساعدة الدكتورة بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

المقدمة

يتشعّب علم العروض من أصناف العلوم الأدبية وهو (علم يعرف به صحيح الوزن وفاسده ويتناول بالدّراسة التفعيلات والبحور الشّعرية).١ وهو أيضا (أحد العلوم العربية التي تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية، والقادرة على استيعاب الذائقة العربية، سواء من قبل الشعراء أو المتلقين للشعراء، والدليل على ذلك أن أحكامه ظلت منذ القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث).٢ وتكمن أهمية تعلّم علم العروض في أنه يعين الدارسين على معرفة أساس الوزن وكيفية تكوّنه، والتمييز بين بحر وآخر، وتقطيع البيت، ومعرفة الخطأ أي المعرفة نظريًا بالعروض.٣ لذا، أصبحت دراسة علم العروض أمرا لا يستغنى عنه؛ خاصة لمن يريد الاطلاع على الشعر العربي.٤

وبالإضافة إلى ذلك، تبرز أهمية علم العروض في التمييز بين الشعر وغيره من أنواع الكتابات نثرا وسجعا، ومن ثم تمييز الأحاديث النبوية والآيات القرآنية ببلاغتها وبيانها وإعجازها عن أي كلام آخر.٥ وهذا مهم في تعلّم العروض؛ لكي يستطيع المتعلم أن يفرق الشعر من النثر، ويحكمه على المنثور وليس شعرا، ويتيقن أن الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة التي جاءت على صورة الأوزان الشعرية ليست بشعر.

ومع ذلك، إن علم العروض ليس بالعلم اليسير في مقدور كل الناس، ويتطلب من المتخصصين لمن لديهم القدرة الخاصة للتمييز بين موسيقى الشعر وأوزانه. فقد روى ثعلب وأحمد بن يحي أن بعض الأدباء والعلماء لم يستطيعوا أن يحسنوا تعلّم علم العروض ومن أسبابه كثرة المصطلحات.٦ بيد أن علم العروض له أهمية كبيرة لأنه ميزان الشعر، لا بالنسبة للشعراء فحسب، ولكن بالنسبة أيضا لذوي التخصص في العلوم العربية. وعلى هذا النحو، كثير من اللغويين منهم القدماء والمحدثين بذلوا كل جهد في كتابة مباحث جمة، محاولين شرح العروض وتبسيطه كي يتناسب تعلمه عند مختلف الأجيال ككتاب (العروض السهل) لإسحاق موسى الحسيني، وكتاب (في عروض الشعر العربي) لمحمد عبد المجيد الطويل، والكتب الأخرى التي تعرض فن العروض مشفوعة بالمزيد من النصوص الجميلة،٧ وهذا ما سيعيننا على معرفة الموضوعات العروضية المقدمة للمتعلم، وفهم الشعر العربي، وقراءته قراءة صحيحة.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تتعلق بعلم العروض إلا أنها تمسّ الجانب النظري، بل ثمة نقص في السيطرة على دافعية الطلبة في تعلّم هذا العلم، لذا لا غرو عندما وجدنا كثيرا من الطلاب يواجهون صعوبة في الإقبال على دراسة علم العروض. فقد ذكر عيسى أن من أكثر الطلاب المتخصصين في اللغة العربية يجدون مشقة في الإلمام بعلم العروض، بل أن أغلبهم لا يستطيعون أن ينسبوا بيتا من الشعر إلى بحره.٨ فلذلك، قد عبر النقاد والمتخصصون والباحثون عن صعوبة علم العروض قديما وحديثا، ومنهم جلال الحنفي إذ يقول: "إن الكتب التي ألفت في العروض كثيرة ظاهرة، وما منها إلا ما أشار إلى ما في العروض من تعقيد، وإطالة قول، وكثرة ألقاب ومصطلحات".٩ واستنادا إلى هذا الرأي، نجد أن بعض كتب العروض لا تساعد الطلاب ولا تزيل الرتابة والجفاف عند تعلّمه؛ مهما كانت هناك محاولات منهم لفهم هذا العلم بسبب مصطلحاته الكثيرة والغريبة، وهذا ما أكد الباحث الشكري ١٠ في دراسته عمّا يتعلق بتعليم علم العروض؛ إذ ذكر أن الكلمات المستخدمة في هذا العلم غريبة وعجيبة وغامضة.

إن المشاكل التي يواجهها الطلاب في تعلّم علم العروض لم تقتصر على الطلاب العرب فحسب،١١ بل تجاوزت تلك المشاكل الطلاب الناطقين بغير العربية. تحاول الباحثتان إجراء دراسة علمية موضوعية تكشف عن المشكلات والصعوبات التي يواجهها الطلبة الناطقون بغير العربية أثناء تعلّم علم العروض. تستخدم الباحثتان المقابلة شبه المقنّنة في جمع البيانات من طلاب ماليزيين متخصصين في اللغة العربية وآدابها بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، قبل إجرائها في برنامج أتلاس.تي.أي

(Atlas.ti)؛ إذ تقوم الباحثتان بالعودة إلى المصادر والمراجع والبحوث ذات العلاقة المباشرة بعلم العروض، كما أنهما تستعينان بالبيانات للمقابلات، وذلك مهم في إعانة الباحثتين على التعمق في الدراسة واستكشاف زواياها.

علم العروض في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا (UIAM)١٢

وقد دُرّس علم العروض في قسم اللغة العربية وآدابها في كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، مع علم القافية تحت مساق "العروض والقافية" ورمزه (ARAB 4518). وله ثلاث وحدات، وكان من ضمن المواد الإجبارية على مستوى القسم (Department Required Courses)، قبل أن يتحوّل بعد ذلك إلى مادة من المواد الاختيارية (Elective Courses)، وذلك بعد أن تمت مراجعة الخطة الدراسية (Study Plan) قبل سنوات عديدة. لذا، الطلاب في مرحلة البكالوريوس، الذين هم أصحاب الأرقام الجامعية من ١٧١ وما فوقها، بإمكانهم أن يختاروا إما أن يسجّلوا مساق "العروض والقافية"، أو يسجّلوا مساقًا آخر.

وإذا اطلعنا على توصيف هذه المادة (Course Outline)، وجدنا أن حصيلة التعلم (Learning Outcomes) تتركّز على قدرة الطلاب على قراءة النصوص الشعرية وتشكيلها بصورة صحيحة، والتمييز بين بحر وآخر، كما أنها تعينهم على تنمية المهارات الذاتيةP خاصة ما يتعلق بتحليل الشعر العربي تحليلاً عروضيًا وقافويًا، إلى جانب تعزيز المهارات اللغوية عبر تدريس الشعر العربي، مثل: مهارة الكلام، ومهارة الاستماع، ومهارة الكتابة، ومهارة القراءة. ولم تقتصر فوائد دراسة علم العروض عند هذه الأمور، بل هي قادرة على جعل شخص متميّز قَرْضَ الشعر العربي، كما أنها تسهّل للدارسين أن يقرأوا النصوص الشعرية؛ علمًا أن الشعر يملأ جانبًا كبيرًا من أدب العرب، وجانبًا غير يسير من تاريخهم. لذا، لا يمكن الاستغناء عن دراسة علم العروض – في فهم الشعر، ودراسته، ونقده، وتصحيح دواوين الشعراء القدامى وشعرهم، والكشف عن محاسن الشعراء ومعايبهم – لا سيما متعلّمو العربية والمتخصصون فيها؛ فعليهم الإلمام بعلم العروض، حتى تكون معرفتهم بعلوم الشعر العربي غير ناقصة وغير مبتورة.

مشكلات تعلّم علم العروض لدى الناطقين بغير العربية في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا (IIUM)

إن المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج التحليلي بالمدخل الكيفي عبر جمع البيانات وتحليلها. اختارت الباحثتان هذا المنهج؛ لأنه أنسب لمعرفة المشاكل التي يواجهها طلبة اللغة العربية وآدابها عند تعلّم البحور الشعرية. وتكون المعاينة من نوع العينة الغرضية أو القصدية (Purposeful sampling)، واختيارهم عن طريقة كرة الثلج (Snowball Technique).

وقد أُجريت المقابلات شبه المقننة مع عشرة مشاركين في هذه الدراسة على حدة، وهم من طلبة البكالوريوس المتخصصين في اللغة العربية وآدابها الذين اجتازوا مادة العروض والقافية (ARAB 4518)، في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ولديهم خبرات في تعلّم هذه المادة في قاعات الفصول؛ وذلك باستخدام جهاز تسجيل صوتي قبل نقلها إلى نصوص مقروءة تسمى بنصوص المقابلة، ومن ثمّ تم تحليلها اعتمادًا على برنامج أتلاس.تي. أي (Atlas.ti)، بعد التأكد من صحة البيانات المكتوبة. وقد استخدمت الباحثتان الرموز المحددة للمشاركين؛ حيث يشير رمز (ط١) إلى استجابة الطالب/ة الأول أثناء المقابلة.

وتشمل نتائج البحث التعرف إلى بيانات المشاركين، وبعد ذلك، مناقشة المشكلات المحددّة التي قد واجهها دارسوا اللغة العربية أثناء تعلّم البحور الشعرية. وانطلاقا من هذا المدخل، تستطيع الباحثتان أن تقوم بتوضيح البيانات حول المشكلات التي تطرأ على الدارسين أثناء تعلم البحور الشعرية.

التحليل والمناقشة

إن هذا البحث يستهدف الوقوف على المشكلات التي قد واجهها الناطقون بغير العربية أثناء تعلّم البحور الشعرية. وتوصل البحث الحالي – من خلال المقابلات التي أجرتها الباحثتان مع المشاركين – إلى كشف مشكلتين أساسيتين، وهما: مشكلة مرتبطة بالمعلمين، ومشكلات مرتبطة بالمتعلمين. وسنعرض فيما يأتي تفصيلاً لكل مشكلة من المشاكل المذكورة:

مشكلة مرتبطة بالمعلمين

قلة فهم شرح المعلم:

أوضحت (ط٧) عن السبب الذي جعلها تشعر بالصعوبة عند تعلّم البحور الشعرية، وهو أن المعلم يستخدم اللغة العربية الفصحى الممزوجة باللهجة العامّية في تعليم علم العروض؛ وذلك لأنه كان يأتي من خارج ماليزيا، وفي الوقت نفسه، يستعين بالأساليب العربية العالية في عملية التدريس أيضا حتى تعرقل الطلبة الناطقين بغيرها في فهم شرحه في الفصل، وقد أكّدت على ذلك قائلةً:

"...**guru yang mengajar ataupun pensyarah yang mengajar daripada luar negara dan menggunakan bahasa aaa tidak sepenuhnya fushah ada bercampur dengan a'mmi sekali jadi kurang nak faham dan bahasa dia tinggi juga**..."

(ط٧: ٢)

ويتضح من هذا القول أن الطلبة يواجهون مشكلة في فهم شرح المعلم، وذلك لأنه يستخدم اللغة العربية الفصحى المختلطة باللهجة العامّية التي تعتبر نادرة استعمالها لدى الناطقين بغيرها، فضلا عن أنه يستعين بالأساليب العربية الراقية في تدريس علم العروض؛ حيث تجعل المادة المدروسة صعبة ومعقدة.

مشكلات مرتبطة بالمتعلمين

أولا: نفور الطلبة من مادة العروض

لقد ظهر من خلال التحليل أن الطلبة ينفرون من مادة العروض. وتندرج تحت هذا المحور عدة أبعاد تدل على الأسباب التي تؤدي إليها؛ وهي قلة الرغبة في تعلّم علم العروض، والميل إلى مواد أخرى غير العروض، وعدم الرغبة في طرح السؤال للمعلم. وفيما يلي تفصيل لما أُجمل:

عدم الرغبة في طرح السؤال:

ذكرت ط٢ أنها لا تسأل المعلم إذا لم تفهم موضوع الدرس، وتركت الأسئلة بدون البحث عن إجابتها، وبسبب ذلك، واجهت مشكلة في فهم البحور الشعرية، كما نصّت على ذلك قائلةً:

"**Kalau tak faham redha**." (ط٢: ٢٩)

الميل إلى مواد أخرى غير العروض:

وأكدت ط٢ أنها تهتم بمادتين: النحو والصرف بدلا من علم العروض؛ لأن من وجهة نظرها أن من مزايا دراسة هذين العلمين فهم الآيات القرآنية من حيث الإعراب والبلاغة، ومن أقوالها:

"Nahu sorof banyak juga, **tapi saya minat bila belajar nahu sorof dapat faham ayat al-Quran kenapa baris dia macam gini, baris ni gini, dan juga dari sudut balaghi**." (ط٢: ٢٥)

وأضافت ط٣ أنها تحب النحو والصرف أكثر من العروض؛ لأن العروض علم جديد، ولم تتعلّمه إلا في الجامعة فضلا عن أن وقت دراسته محدود في فصل دراسي واحد، كما في قولها:

"aaa saya macam, kalau saya macam subjek membaca macam nahu dan sorof kan, dia macam sama-sama susah **tapi arudh ni dia macam dari sekolah tak pernah jumpa kot tak pernah diperkenalkan jadi dekat universiti satu semester tu macam belajar arudh kan satu semester tu saja** jadi kita tak kenal lama arudh tu macam mana *so* macam tu la." (ط٣: ٢٩)

قلة الرغبة في تعلّم علم العروض:

وذكرت ط٢ أن رغبتها في دراسة علم العروض منخفضة، وبسبب ذلك، واجهت مشكلة في تعلّم البحور الشعرية، كما نصّت على ذلك قائلةً:

"...maybe... nak kata minat sangat tu... **subjek arudh tak la minat sangat**." (ط٢: ١٦)

وبناء على ما سبق، نرى أن نفور الطلبة من مادة العروض، وقع لعدة أسباب؛ منها عدم الرغبة في طرح السؤال، والميل إلى مواد أخرى غير العروض، وقلة الرغبة في تعلم علم العروض، فضلا عن أن العروض علم جديد لدى الطلبة الناطقين بغير العربية؛ لأنهم لم يدرسوه إلا في الجامعة، وكانت فترة دراسته أيضا محدودة مقارنة بالمواد العربية الأخرى.

ثانيا: صعوبة في استيعاب الأمثلة من الأبيات الشعرية

وقد ظهر من التحليل أن المشاركين قد واجهوا بعض المشكلات عند تعلّم البحور الشعرية؛ نتيجةً لقلة التعامل مع الأشعار العربية، وذلك يمكن تلخيصه في عدة أبعاد؛ وهي الضعف في فهم الشعر العربي في علم العروض، والضعف في تشكيل الأبيات الشعرية، وعدم فهم المعنى للأبيات الشعرية. ويكون البيان لما ذكر كالآتي:

الضعف في فهم الشعر العربي في علم العروض

ومن المعروف أن علم العروض هو علم موسيقى الشعر العربي وليس الشعر الملايوي، وذكر ط٥ أن هذا الأمر من المشكلات التي تجعل علم العروض صعبا، حيث قال:

"...**kita rasa susah kerana aaa ilmu arudh serta ilmu qafiah ini adalah ilmu muzik ataupun ilmu rima bagi syair bahasa bukan syair kita** jadi memang itu bagi saya adalah satu kesusahan ataupun cabaran untuk saya lah mempelajari arudh dan qafiah." (ط٥: ٢)

الضعف في تشكيل الأبيات الشعرية

أشارت ط٧ إلى أن معرفة تشكيل البحور الشعرية مهمة جدا؛ لأن الحركات الخاطئة في الأبيات الشعرية تؤدي إلى خطأ التقطيع العروضي، كما في قولها:

"...dan **kadang-kadang baris dia pun tak berapa nak tahu sebab bahasa arab kan syair kan dia ada baris tertentu jadi kalau kita salah baris aaa dia akan macam... memberi kesan kepada taqti' kita betul ataupun salah**." (ط٧: ٣٠)

عدم فهم المعنى للأبيات الشعرية

أوضحت ط٧ أن من مشكلات تعلّم البحور الشعرية عدم فهم المعنى للأبيات الشعرية:

"Masalah yang saya hadapi ketika mempelajari arudh ni ialah aaa yang pertama tentang **syair dia sendiri... yang saya tak tahu maksud dia sangat**..."

(ط٧: ٢٤)

ومن المشاكل التي واجهها الدارسون الناطقون بغير العربية في تعلّم علم العروض؛ صعوبة استيعاب الأمثلة من الأبيات الشعرية. وتتفرع عن هذا المحور عدة أبعاد، منها الضعف في فهم الشعر العربي في علم العروض، والضعف في تشكيل الأبيات الشعرية، وعدم فهم المعنى للأبيات الشعرية. وقد اكتشفت الباحثتان أن هذه المشكلة هي أبرز المشكلات التي يواجهها الطلبة الناطقون بغير العربية، وقد يرجع هذا السبب إلى ضعفهم في قواعد اللغة العربية، وهي أكثر وقوعًا لدى الطلبة. وكما هو معروف أن الشعر العربي يستخدم التقطيع العروضي لتحديد التفعيلات في البحور الشعرية، لكن ظهرت المشكلة لدى الطلبة الماليزيين في فهم مغزى الأبيات الشعرية؛ مما جعلهم لم يتمكنوا من تحديد الأوزان الصحيحة. لذا، وقعت هذه المشكلة عندما يريدون تعيين التفعيلات الصحيحة في البحور الشعرية. وفي حقيقة الأمر، لم يواجه الطلاب الناطقون بغير العربية صعوبة في استيعاب الأبيات الشعرية فحسب، بل واجهها أيضا الطلاب العرب، وأحيانا ما تكون هذه الأبيات لا معنى لها ولا مفهوم حتى تقود بهم إلى المشاكل في التعامل مع هذه الأبيات عند دراسة علم العروض.١٣ وهذا بطبيعة الحال جعل الطلاب لم يتشوقوا إلى استمرارية الدراسة، بل كانوا ينفرون منها.١٤

ثالثا: الحفظ من أجل الامتحان

وأكّدت ط٢ أن استخدام طريقة الحفظ وحدها بدون الموسيقى تؤدي إلى الضعف في تذكّر البحور الشعرية خاصة إذا كان الحفظ من أجل الامتحان، كما في قولها الآتي:

"***Just* hafal macam tu saja sebab tu mudah lupa** sebab *maybe* hafal untuk *exam* sebab tu la..." (ط٢: ١٤)

ويتضح لنا من هذا القول أن المشكلة الأخرى عند تعلّم البحور الشعرية لدى بعض المشاركين هي الحفظ من أجل الامتحان، ولا سيما إذا كان الحفظ يعتمد على الطريقة القديمة دون الاستعانة بنغم موسيقي، علما أن النغم الموسيقي يعطي تأثيرا إيجابيا في مستوى الفهم والقدرة على تذكر تفعيلات البحور الشعرية وأوزانها لدى الطلبة بعيد المدى. وقد وافقت هذه النتيجة على نتيجة الدراسات السابقة حيث قد أبرزت أن العامل الأساسي في تعلّم علم العروض هو الامتحان. لذلك، لا شك أن الطلبة يدرسون من أجل الامتحان، وهذه المسألة لا ترتبط بدرس العروض فقط، بل تكاد ترتبط بجميع الدروس الأخرى.١٥

رابعا: عدم التعرّض لأساليب التعلّم الحديثة عند تعلّم البحور الشعرية

وقد ظهر من التحليل أن ط٢ واجهت مشكلة في تعلّم البحور الشعرية، وهي عدم استخدام المعلم طريقة تعليمية حديثة ؛مثل مشاهدة يوتيوب، بل اعتمد على استخدام الكتب المدرسية وحدها، كما نصّت في قولها:

"hmm**... tengok buku macam tu lah,** *maybe* kurang kot masa tu Youtube **maksudnya tak tengok la arudh dekat Youtube** so tengok buku." (ط٢: ٢٧)

وينكشف لنا من هذا القول أن المشكلة الأخرى عند تعلّم البحور الشعرية لدى بعض المشاركين هي عدم تعرّضهم للأساليب التعلّمية الحديثة. وقد بيّن الباحث العبد اللات أن الطريقة التعلّمية الحديثة مثل برنامج يوتيوب أصبح من مصادر التعلم الأساسية في حياة الطالب في الوقت الحاضر؛ لما يعطي الطلبة مساحات كبيرة للتوسع في المعرفة وسهولة البحث عن مصادر المعرفة.١٦ وهو قد تسهم في تنمية الفهم والاستيعاب لدى الطلبة في تعلّم علم العروض. لذلك، فإن الاعتماد على الكتب المدرسية في دراسة علم العروض بشكل تام، وعدم استخدام المعلم للأجهزة الحديثة في العملية التعلّمية، جعل المادة المدروسة ممّلة، ولم يقدر الطلبة على متابعتها.

خامسا: قلة مهارة تقطيع البيت الشعري

ومن المشكلات الأخرى التي تؤثر ط٦ في تعلم البحور الشعرية هي الضعف في عملية التقطيع العروضي حينما تريد تعيين الحركات والسواكن في البيت الشعري سواء كان عند أداء التدريبات أو أثناء امتحان مادة العروض، حيث قالت:

"...ha lagi **satu masalah yang saya lalui bila macam nak pecahkan dia kan... kan kalau bait qasidah tu kita nak pecahkan dia yang jadi "pangkah yang bulat" tu** ha tu yang saya lambat, *so* masa jawab *exam* pun saya lambat kat situlah dan termenung sajalah tengok benda-benda yang nak pecahkan tu." (ط٦: ٦)

لقد ظهر من النتائج أيضا أن الطلبة يواجهون مشكلة في تعلّم البحور الشعرية بسبب قلة مهارة تقطيع البيت الشعري. وبدأت هذه المشكلة عندما لا يعرف الطلبة التشكيل الصحيح للأبيات الشعرية؛ مما يؤدي إلى صعوبة في تعيين الحركات والسواكن أثناء عملية التقطيع العروضي سواء عندما كانوا يقومون بالتدريبات أو الإجابة عن أسئلة الامتحانات. وقد أكدت هذه النتيجة إحدى الدراسات السابقة؛ إذ أبرزت صعوبة الطلبة في كيفية التقطيع العروضي للبيت الشعري؛ حيث لا يعرفون نهاية رموز الإشارة للتفعيلة وبداية التفعيلة التي تليها، فيفضي بهم إلى خلط تفعيلتين متجاورتين، ومن ثمَّ لا يتمكنون من تمييز تفعيلات البحر المراد تقطيعها.١٧

سادسا: عدم الكفاءة في تحديد البحور الشعرية وتفعيلاتها

لقد ظهر من التحليل أن ثمة أسبابا أدّت إلى وقوع مشكلات في تعلّم البحور الشعرية من حيث عدم الكفاءة في تحديد البحور الشعرية وتفعيلاتها؛ وهي صعوبة تعيين التفعيلات بعد تقطيع البيت الشعري، وصعوبة تعيين البحور الشعرية.

صعوبة تعيين التفعيلات بعد تقطيع البيت الشعري:

قد أظهرت ط٦ مشكلة أخرى تواجهها في تعلّم البحور الشعرية، وهي الضعف في استخراج تفعيلة البحور، بعد أن وجدت الحركات والسواكن عند إجراء التقطيع العروضي، ولا سيما إذا كانت التفعيلات مختلفة، فقالت:

"...lepas tu daripada harakat dan sukun **nak tentukan dia wazan yang mana tu pun satu juga sebab kadang-kadang ada wazan yang sama harakat dan sukun dia dengan wazan yang lain** ha *so* kadang-kadang confusing kat situ." (ط٦: ٨)

صعوبة تعيين البحور الشعرية: تواجه ط١ صعوبة في تعيين البحور للبيت الشعري؛ لأن هناك العديد من البحور التي تفعيلاتها متقاربة متشابهة حتى تكون البحور متداخلة بعضها في بعض، وهذا ما قالتها ط١:

"Mungkin **masalah tertukar-tukar (bahar)** biasalah la kalau bahar kan dia ada lebih kurang ha so benda tu kadang benda tu dah jadi masalahnya kita akan ada tertukar-tukar haa..." (ط١: ٩)

لاحظت الباحثتان في الدراسة الحالية أن الطلبة يواجهون مشكلة تعلّم البحور الشعرية بسبب عدم الكفاءة في تحديد البحور الشعرية وتفعيلاتها؛ وذلك من جراء العديد من البحور التي تفعيلاتها تقريبا متشابهة حتى تكون المشكلة لدى الطلبة في تحديد هذه البحور، كما أنهم يواجهون مشكلة في استخراج تفعيلة البحور الصحيحة.

سابعا: قلة مهارة الحفظ

ثمة مشكلة أخرى متعلقة بتعلّم البحور الشعرية وهي قلة مهارة الحفظ، وهي ترجع إلى مشكلتين، وهما؛ صعوبة تذكّر تفعيلات البحور، وصعوبة تذكّر الزحافات والعلل. وفيما يلي تفصيل لما أُجمل:

صعوبة تذكّر تفعيلات البحور:

ذكر ط٥ أنه واجه مشكلة في تذكّر تفعيلات البحور الشعرية، حيث قال:

"...cabaran yang paling besar ialah **untuk mengingati tafi'lah yang terdapat aaa pada setiap bahar**." (ط٥: ٤)

صعوبة تذكّر الزحافات والعلل: وقد أكّدت ط٣ مشكلة أخرى أثناء تعلّم البحور الشعرية، وهي صعوبة تذكّر الزحافات والعلل في وزن تفعيلة البحور، كما في قولها:

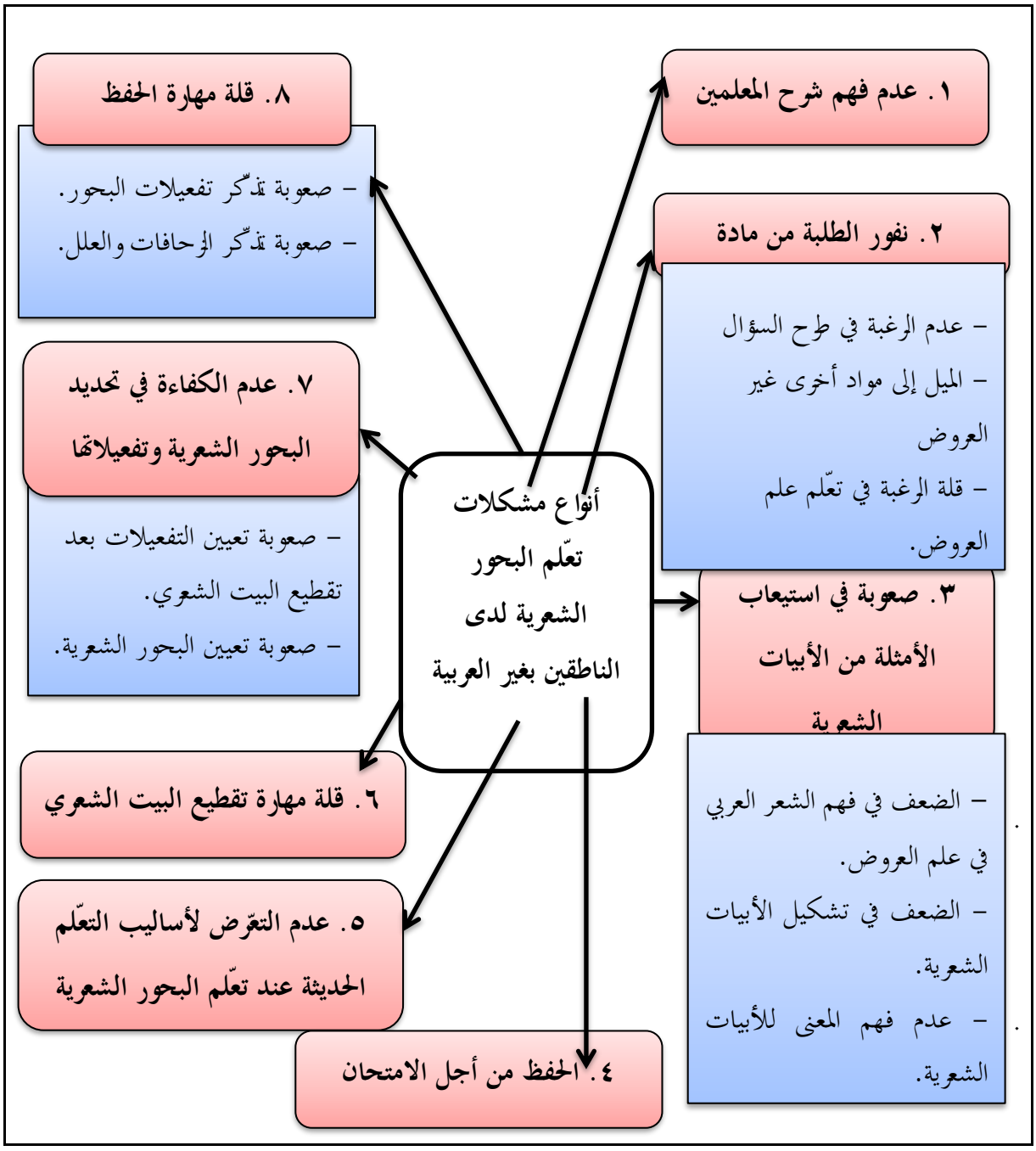
"**Zihaf wa l'lal ha tu la yang saya kata dalam wazan tadi kan ada semua bentuk yang susah nak ingat**, macam bahar ni zihafah dia apa l'lal dia apa kan tapi ada bahar yang tak ada zihafah ada l'lal tu macam susah sikit nak ingat." (ط٣: ١٩)

وجدت الباحثتان في البحث الحالي أن هناك مشكلة تتعلق بقلة مهارة الحفظ عند تعلّم البحور الشعرية لدى الطلبة الناطقين بغير العربية، وهي ترجع إلى سببين أساسيين؛ هما صعوبة تذكر التفعيلات للبحور الشعرية، وصعوبة تذكر الزحافات والعلل. وهذه النتيجة تتوافق مع دراسة نسرين قاسم عبد الرضا حيث قد أشارت إلى أن المشكلة الأساسية لدى طلبة اللغة العربية في تعلّم علم العروض هي كثرة المصطلحات، وتداخل البحور بعضها في بعض، وكثرة الزحافات والعلل.١٨ وكذلك وافقت دراسة صمود على هذا الصدد؛ إذ دلّت على أن الطلاب قد يخطئون في تعيين الزحافات والعلل؛ لأنها متعددة، فضلا عن غرابة المصطلحات المستخدمة، لم تسمعها الأذن من قبل.١٩ وهذا ما جعل عملية الحفظ لعلم العروض غير ميسّرة وأحيانا لاقى الطلاب الصعوبة في استيعاب هذه المادة.٢٠

الخاتمة

إن العروض علم من علوم اللغة العربية، يتناول دراسة الأوزان الشعرية وبحورها على تباينها، وله قواعد متكاملة بتفعيلاته الخاصة الذي نظم عليها الخليل بن أحمد الفراهيدي. وبعد دراسة علم العروض، فمن المتوقع أن يتمكن الدارس من قراءة النص الشعري قراءةً صحيحةً، ومن نسبة البيت الشعري إلى وزنه. وعلى الرغم من ذلك – بناء على الدراسة التي أجريت – فإن ثمة مشكلات وصعوبات تواجه الطلبة الناطقين بغير العربية في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا أثناء تعلّم علم العروض، ومنها مشكلة مرتبطة بالمعلمين، ومشكلات مرتبطة بالمتعلمين. ومن هذه المشكلات عدم فهم شرح المعلمين، ونفور الطلبة من مادة العروض، وصعوبة استيعاب الأمثلة من الأبيات الشعرية، والحفظ من أجل الامتحان، وعدم التعرّض

لأساليب التعلّم الحديثة عند تعلّم البحور الشعرية، وقلة مهارة تقطيع البيت الشعري، وعدم الكفاءة في تحديد البحور الشعرية وتفعيلاتها، وقلة مهارة الحفظ عند تعلّم البحور الشعرية. ويلخص الجدول الآتي نتائج الدراسة الحالية:



أنواع مشكلات تعلّم البحور الشعرية لدى طلاب الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، وهم الناطقون بغير العربية.

الإقرار:

تم تمويل هذا البحث من قبل الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا – مشروع: IRAGS18-031-0032.

هوامش البحث:

---

[1] قاسم، محمد أحمد، **المرجع في علمي العروض والقوافي**، ط١، (طرابلس: جرّوس برّس، ٢٠٠٢م)، ص١٢.

[2] البحراوي، سيد، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، د.ط، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م)، ص٥.

[3] انظر: حمود، خضر موسى محمد، **الراقي في حداثة علم العروض والقوافي**، د.ط، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٣م)، ص٩.

[4] انظر: سفيان، نورسفيرة أحمد، ومحمد ذو الفضل أبو الحسن الأشعري، "تعليم علم العروض لطلبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا في ضوء الإيقاع الموسيقى لغناء الفنان بي. رملي"، **مجلة القبس للدراسات النفسية والإجتماعية**، جامعة يحي فارس، الجزائر، ع٥، ٢٠٢٠، ص٢٠٦.

[5] انظر: العاكوب، عيسى علي، **موسيقا الشعر العربي**، ط١، **(**كوالا لمبور: مطبعة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ٢٠٠٠م)، ص١٦.

[6] انظر: العروضي، أحمد بن محمد، **الجامع في العروض والقوافي**، تحقيق: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، ط١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م)، ص٣٥.

[7] انظر: الحلباوي، نبيل، "مشكلات تدريس العروض في المرحلة الثانوية في الجمهورية العربية السورية: دراسة ميدانية في ثانويات محافظتي مدينة دمشق وريفها"، **مجلة جامعة دمشق**، كلية التربية، جامعة دمشق، ع١، ٢٠٠٨م، ص٥٦٦.

[8] انظر: عيسى، فوزي سعد، **العروض العربي ومحاولات التطوروالتجديد فيه**، ط٢، (مصر: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨م)، ص٩.

[9] انظر: الحنافي، جلال، **العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه**، ط٢، (بغداد: مطبعة الرشاد، ١٩٨٥م)، ص٦.

[10] انظر: الشكري، عبد الرحيم صالح، إخفاق الطلاب في مادة العروض والقافية، (دبي: بحث مقدم للمؤتمر الدولي الثالث للغة العربية-الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٤م)، ص٥.

[11] انظر: سفيان، نورسفيرة أحمد، ونجوى حناني أحمد رازي، "علم العروض ومشكلات تعلمه لدى الطلبة: قضايا وحلول"، **مجلة الضاد**، جامعة ملايا، (مج٣، ع١، ٢٠١٩م).

[12] انظر: سفيان، نورسفيرة أحمد، "علم العروض وتدريسه: تجربة في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا"، مقال سابق، ص٧؛ سفيان، نورسفيرة لوبيس، علم العروض ودوره في تحقيق الاندماج الثقافي: ماليزيا أنموذجا، **مجلة الأنوار**، جمعية خريجي جامعات الشرق الأوسط المسلمين، ع١، ٢٠٢٠م، ص١٣٢-١٣٥.

[13] انظر: الحلاق، علي سامي، **المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها**، د.ط، (طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، ٢٠١٠م)، ص٣٧٦.

[14] انظر: علامي، همزة، **إشكالية تدريس مكون علوم اللغة: درس العروض أنموذجا**، ط١، (شبكة الألوكة، ٢٠١٧م)، موقع إلكتروني: http://www.alukah.net/library/0/14030، ص١٠.

[15] انظر: علامي، همزة، **إشكالية تدريس مكون علوم اللغة: درس العروض أنموذجا**، ط١، ص٩.

[16] أنظر: العبد اللات، محمد فرج صالح، "أثر استخدام اليوتيوب والفيس بوك في تحصيل طلبة الجامعة الأردنية لمرحلة البكالوريوس في مادة اللغة الإنجليزية"، **المجلة العربية لضمان جودة التعليم الجامعي**، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية، مركز تطوير التفويق، جامعة العلوم والتكنولوجيا، ع٣٤، ٢٠١٨م، ص١٩.

[17] انظر: الشكري، عبد الرحيم صالح، إخفاق الطلاب في مادة العروض والقافية، (دبي: بحث مقدم للمؤتمر الدولي الثالث للغة العربية-الإمارات العربية المتحدة)، المقال السابق، ص٦.

[18] انظر: الرضا، نسرين قاسم عبد، "بناء دليل لتدريس العروض في ضوء الصعوبات التي تواجه الطلبة والتدريسيين في كليات التربية الأساسية في جامعات الفرات الأوسط"، **مجلة كلية التربية الإسلامية**، جامعة بابل، ع١٥، ٢٠١٤م، ص٣٧٨.

[19] انظر: صمود، نور الدين، **تبسيط العروض**، د.ط، (ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٦م)، ص٢٧.

[20] انظر: الرضا، نسرين قاسم عبد، "بناء دليل لتدريس العروض في ضوء الصعوبات التي تواجه الطلبة والتدريسيين في كليات التربية الأساسية في جامعات الفرات الأوسط"، مقال سابق، ص٣٧٨.

المراجع: References

البحراوي، سيد، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، د.ط، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م).

الحلاق، علي سامي، **المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها**، د.ط، (طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، ٢٠١٠م).

الحلباوي، نبيل، "مشكلات تدريس العروض في المرحلة الثانوية في الجمهورية العربية السورية: دراسة ميدانية في ثانويات محافظتي مدينة دمشق وريفها"، **مجلة جامعة دمشق**، كلية التربية، جامعة دمشق، ع١، ٢٠٠٨م.

الحنافي، جلال، **العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه**، ط٢، (بغداد: مطبعة الرشاد، ١٩٨٥م).

الرضا، نسرين قاسم عبد، "بناء دليل لتدريس العروض في ضوء الصعوبات التي تواجه الطلبة والتدريسيين في كليات التربية الأساسية في جامعات الفرات الأوسط"، **مجلة كلية التربية الإسلامية**، جامعة بابل، ع١٥، ٢٠١٤م.

الشكري، عبد الرحيم صالح، إخفاق الطلاب في مادة العروض والقافية، (دبي: بحث مقدم للمؤتمر الدولي الثالث للغة العربية-الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٤م).

العاكوب، عيسى علي، **موسيقا الشعر العربي**، ط١، (كوالا لمبور: مطبعة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ٢٠٠٠م).

العبد اللات، محمد فرج صالح، "أثر استخدام اليوتيوب والفيس بوك في تحصيل طلبة الجامعة الأردنية لمرحلة البكالوريس في مادة اللغة الإنجليزية"، **المجلة العربية لضمان جودة التعليم الجامعي**، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية، مركز تطوير التفويق، جامعة العلوم والتكنولوجيا، ع٣٤، ٢٠١٨م.

العروضي، أحمد بن محمد، **الجامع في العروض والقوافي**، تحقيق: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، ط١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م).

حمود، خضر موسى محمد، **الراقي في حداثة علم العروض والقوافي**، د.ط، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٣م).

سفيان، نورسفيرة لوبيس، "علم العروض ودوره في تحقيق الاندماج الثقافي: ماليزيا أنموذجا"، **مجلة الأنوار، جمعية** خريجي جامعات الشرق الأوسط المسلمين، ع١، ٢٠٢٠م.

سفيان، نورسفيرة أحمد، ومحمد ذو الفضل أبو الحسن الأشعري، "تعليم علم العروض لطلبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا في ضوء الإيقاع الموسيقى لغناء الفنان بي. رملي"، **مجلة القبس للدراسات النفسية والإجتماعية**، جامعة يحي فارس، الجزائر، ع٥، ٢٠٢٠م.

سفيان، نورسفيرة أحمد، ونجوى حناني أحمد رازي، "علم العروض ومشكلات تعلمه لدى الطلبة: قضايا وحلول"، **مجلة الضاد**، جامعة ملايا، (مج٣، ع١، ٢٠١٩م).

صمود، نور الدين، **تبسيط العروض**، د.ط، (ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٦م).

قاسم، محمد أحمد، **المرجع في علمي العروض والقوافي**، ط١، (طرابلس: جرّوس برّس، ٢٠٠٢م).

علامي، همزة، **إشكالية تدريس مكون علوم اللغة: درس العروض أنموذجا**، ط١، (شبكة الألوكة، ٢٠١٧م)، موقع إلكتروني: http://www.alukah.net/library/0/14030.

عيسى، فوزي سعد، **العروض العربي ومحاولات التطوروالتجديد فيه**، ط٢، (مصر: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨م).

قراءة في رواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق: دراسة تحليلية نقدية

نورلينا عبدالصمد برهان الدين [١]
الدكتور محمد أنور بن أحمد [٢]

ملخص البحث

الأدب الواقعيّ مرآة تعكس حال المجتمع الواقعيّ وكذلك انعكاس للنّفسيّات البشريّة العميقة، ولكنه لا يخلو من الخيال؛ فالخيال هو عنصر مهمّ في الأدب، بل ويعدّ ركنا أساسًا فيه، وقد يغير الخيال مجرى حياة الإنسان ومفاهيم مترسخة خاطئة؛ لأن الخيال يجعلنا نفهم وندرك بشكل أكبر وأوسع. تُعدّ الرواية من أدب الخيال العلمي؛ لأنها تتخيل أحداثًا مستقبلية يتنبؤها الكاتب حيث يربط بين الواقع والخيال - لكن دون تزييف أو تزوير الواقع بل قد ينقله كما هو- من خلال استناد قراءة الواقع والشواهد وتحليل دقيق للأوضاع الاجتماعية المختلفة. وتكمن أهمية البحث في أهمية أدب الخيال العلميّ؛ إذ إنه يساعد على النظر إلى مشاكل المجتمع بشكل أعمق وربط الأحداث بين الماضي والحاضر والمستقبل التي قد يؤدي إلى تفادي الكوارث والمشاكل في أفضل الأحوال أو الاستعداد النفسيّ والماديّ لاستقبال المستقبل المظلم إن كان لا مفر منه في أسوأ الأحوال. تتطرق هذه الدراسة إلى تحليل رواية يوتوبيا للكاتب أحمد خالد توفيق الذي سلط الضوء فيها على المجتمع المصريّ ومستقبل مصر، وقد نهجت هذه الدراسة المنهج التحليلي والوصفي من خلال قراءة نقدية لهذه الرواية. وتهدف الباحثة إلى تحليل الشخصيات الرئيسية النفسية، والاستشفاف بالرسائل أو العقد التي تناولها الكاتب من خلال الاستقراء، ومناقشة قضاياها ومدى تطابق التنبؤات المستقبلية التي تنبأها الكاتب بمستقبل المجتمع المصريّ.

الكلمات المفتاحية: المجتمع المصريّ-التنبؤ-أدب الخيال العلميّ- أحمد خالد توفيق- الطبقات الاجتماعية- الصّراع- النقد الأدبيّ

نبذة عن سيرة المؤلف

أحمد خالد توفيق فراج ولد في ١٠ يونيو ١٩٦٢م وتوفي ٢ في أبريل ٢٠١٨م، هو مؤلف وروائي وطبيب مصري، يعد أول كاتب عربي في مجال أدب الرعب، والأشهر في مجال أدب الشباب، والفانتازيا، والخيال العلمي، ولقب بالعراب. بدأت رحلته الأدبية مع كتابة سلسلة ما وراء الطبيعة، ورغم أن أدب الرعب لم يكن سائدًا في ذلك الوقت، فإن السلسلة حققت نجاحًا كبيرًا واستقبالًا جيدًا من الجمهور؛ مما شجعه على استكمالها، وأصدر بعدها سلسلة فانتازيا عام 1995م، وسلسلة سفاري عام 1996م، وفي عام 2006م أصدر سلسلة www.

ألف أحمد توفيق روايات حققت نجاحًا جماهيريًا واسعًا، وأشهرها (رواية يوتوبيا) عام 2008م، وقد تُرجمت إلى عدة لغات، وأعيد نشرها في أعوام لاحقة، وكذلك (رواية السنجة) التي صدرت عام 2012م، و(رواية مثل إيكاروس) عام 2015م،

---

[١] طالبة ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها، بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.Lina9nour@gmail.com

[٢] أستاذ الدراسات الأدبية المساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.m_anwar@iium.edu.my

ثم رواية في (ممر الفئران) التي صدرت عام 2016م بالإضافة إلى مؤلفات أخرى مثل: (قصاصات قابلة للحرق)، و(عقل بلا جسد)، و(الآن نفتح الصندوق) التي صدرت على ثلاثة أجزاء.

اشتهر أيضًا بالكتابات الصحفية، فقد انضم عام 2004م إلى مجلة الشباب التي تصدر عن مؤسسة الأهرام، وكذلك كانت له منشورات عبر جريدة التحرير وعديد من المجلات الأخرى. كان له أيضًا نشاط في الترجمة، فنشر سلسلة (رجفة الخوف) وهي روايات رعب مترجمة، وكذلك ترجم رواية (نادي القتال) الشهيرة من تأليف تشاك بولانيك، وكذلك ترجمة رواية (ديرمافوريا) عام 2010م، وترجمة رواية (عداء الطائرة الورقية) عام 2012م. استمر نشاطه الأدبي مع مزاولته مهنة الطب، فقد كان عضوَ هيئة التدريس، واستشاري قسم أمراض الباطنة المتوطنة في كلية الطب جامعة طنطا. توفي في ٢ أبريل عام ٢٠١٨م عن عمر يناهز ٥٥ عامًا إثر أزمة صحية مفاجئة.١

رواية (يوتوبيا)

كلمة (يوتوبيا) (Utopia) تعني المدينة الفاضلة، وهي من أشهر المواضيع الفلسفية التي أثارها أفلاطون في فلسفته، وهي مدينة خيالية يحلم بأن يسكنها أُناس طيّبون يعيشون فيها في سلام ووئام لا يعرفون فيها الغل ولا الحسد، وقد ذكرها في كتابه المسمّى جمهورية أفلاطون. وتعد رمزًا للكمال الإنساني والاجتماعي، وتمنى أن يحكمها الفلاسفة لما يتمتعون به من حكمة ومعرفة، وعكسها المدينة البائسة (Dystopia). ومن مواصفات هذه المدينة أنها توفر الأمن والأمان لساكنيها الذين يعدون إخوة، يحب كل منهم الآخر ويحافظ عليه، ويعيشون جميعًا في انسجام تام يقوم على مبدأ التكافل الاجتماعي، وجميعهم متساوون في الحقوق والواجبات مع مراعاة الفروق الفردية بينهم، وإتاحة الفرص للإبداع والتقدم والرقي لكلا الجنسين، حيث يحق لأي منهما الحق في القيادة والريادة وفقًا لمعيار الأفضل والأجدر. والمدينة الفاضلة هي حلم الإنسانية الذي لم يتحقق ولن يتحقق؛ لأنه لا يتفق مع الفطرة التي فطر الله عليها هذا العالم الدنيوي.٢

لكن الكاتب اختلف في تصويره عن المدينة الفاضلة عما هو المتعارف عليه، فيصوّر لنا يوتوبيا على أنها مدينة الأغنياء، فيها كل مظاهر الترف والرفاهية والراحة، والتي قد يُخيل فيها معاني السعادة والهناء، ولكنها مليئة بالفساد، والانحلال الأخلاقيّ، وانعدام المبادئ والضمير الإنساني.

والرواية أدب الخيال العلمي، ولكنها صارت أقرب إلى الواقع الاجتماعي؛ لأن النبوءة صارت واقعا بالفعل، تنبأ الكاتب بأحداث مستقبلية - قد تحدث - استنادًا على الأوضاع والأحداث الواقعيّة الراهنة بمصر في ذلك الوقت - تم إصدار هذه الرواية في عام ٢٠٠٨م - وقام الكاتب بمعالجة قضايا وأحوال المجتمع المصري من الواقع، ونعني هنا بأحوال المجتمع أحوال جماعة من الناس تعيش في موقع جغرافيّ معيّن، وفي وقت معين، يشتركون في نواحي الحياة المختلفة من الدين واللغة والعلم والعادات والاتجاهات٣، والأدهى والأمرّ أن بعض التنبؤات التي تنبأها الكاتب قد حدثت بالفعل في المجتمع المصريّ والعربيّ بعد إصدار الرواية بأعوام.

والرواية تصوّر أحداثا تخيلية لمصر عام ٢٠٢٣م عن طبقتين اجتماعيتين: طبقة الأثرياء وطبقة الفقراء فقط دون الطبقة الوسطى، تسكنان في مدينتين منفصلتين تمامًا عن بعضهما البعض بسور شاهق، وأسلاك شائكة محتاطة بحراس المارينز الأمريكان والإسرائيلين الذين يحمونهم من تسلّل الفقراء إلى أرض (يوتوبيا) مدينة الأثرياء، ويعيش الفقراء في خارج (يوتوبيا) في مدينة تُدعى (الأغيار)، وتدور أحداث هذه الرواية حول ابن أثرى أثرياء المدينة الذي جرّب كل أنواع الملذات والفواحش من شرب المخدرات، والخمور، والزنا في سن مبكّر، وملّ من كل هذه المتع، وأراد أن يبحث عن متعة جديدة تبعده عن الروتين اليومي المملّ، كان هناك نشاط فريد من نوعه يمارسه شباب يوتيوبيا كنوع من التسلية، وهو صيد الإنسان بهدف

التعذيب والمتعة! إذ يقطعون وصلا من أوصال الفقير؛ احتفاظًا به وتذكارا يمكن أن يتباهى به الشاب اليوتوبي أمام رفاقه ثم يقتلونه، وكان الفقراء هم المستهدفون حيث لا قانون يحمي حقوقهم وإنسانيتهم، ويخطط الشاب بالذهاب إلى مدينة الفقراء مع صديقته بالرغم من المخاطر التي قد يقعان فيها؛ إلا أن حب الإثارة لدى الشاب لم تمنعه، ويصلان إلى الأرض بالفعل، وخططا لاصطياد رجل وفتاة من الفقراء في أرضهم، وفور وصولهم وجد الشاب فريسته وقام بضرب فتاة فقيرة على رأسها لتفقد وعيها، لكن أحد الفقراء رآه وهو يفعل فعلته، فنادى من حوله لضربه وقتله؛ لأنه عرف أنه من سكان يوتيوبيا وعرف هدفه، كان الفقراء يكرهون أهل يوتوبيا كرهًا شديدًا؛ إذ يعرفون هدف مجيء أي يوتوبي إلى أرضهم، وكادا يموتان لولا أن أنقذهما شخص دعى جابر، وهو أحد الفقراء من مواطني أرض الأغيار، وحماهم من الموت، ثم آواهم في سكنه المتهالك الذي يسكن فيه هو وأخته، وعاش الشاب اليوتيوبي وصديقته في مدينة الفقراء لفترة، ورأيا حياة الفقراء هناك، وفكّرا في طريقة العودة إلى مدينتهم بأي ثمن، ويحاول جابر إعادتهما إلى مدينتهم، وقبل أن يعودا اغتصب الشاب اليوتوبي أخت جابر، ولم يكن يعلم بالحادثة، ولم تستطع أخته إخباره بها، واستطاع جابر إعادتهما بعد جهد كبير ومتاعب كادت تعرض حياته للخطر في سبيل إرجاعهما، إلا أنه يتم الغدر به من الشاب اليوتيوبي في لحظة وصولهما بر الأمان؛ إذ قتله بل وقطع ذراع جابر بعد أن مات كتذكار له، ويعود الشاب وحبيبته إلى حياتهما الطبيعية المترفة بعد هذه المغامرة المثيرة المليئة بالمخاطر، وتنتظر صفية أخاها الذي مات مغدروا، وبعدما عرف الفقراء بحادثة مقتل جابر واغتصاب أخته العذراء من الغدار الشاب اليوتيوبي قرروا الانتقام، واستعدوا للقيام بثورة غضب على سكان يوتوبيا الذين غضبوا على الحادثة وبسبب أنهم أكلوا حقوقهم.

تحليل البناء الفني للرواية

١-الشخصيّات الرئيسة :

-الولد اليوتيوبي الثري

-جابر الشاب الفقير

-جريمنال صديقة الشاب اليوتيوبي

-صفية أخت جابر

تحليل أبعاد الشخصيتين الرئيستين:

-الشّاب اليوتيوبيّ:

أبدع الكاتب في رسم ملامح شخصية الشاب اليوتوبي من الخارج والداخل، فهو الولد المدلل الأناني النرجسي، وعرّفنا الكاتب إيّاه بأنه ولد يبلغ من العمر ١٦ ربيعًا، ابن أثرى أثرياء يوتوبيا، إلا أنه لم يعرفنا على اسمه، إن الشاب يرى بأن لا أهمية للأسماء، ولكنه سمى نفسه باسم مزيف (علاء) عندما وصل أرض الأغيار؛ لكي لا يشك به أحد، ولكن جابرًا علم أن هذا الاسم مزيف، إذ لا أحد من مواطني يوتوبيا يسمى أبناءه باسم تقليدي حيث يرونه كأسماء قديمة غير متحضرة، وتدلّل على الطبقة الدونية. مظهره الخارجي شعر حليق بطريقة هنود الموهيكان الشهيرة مصبوغًا بالخصل البنفسجية، ويضع وشمًا وأقراطا في الأنف والأذن، وعدسات ملتصقة، وجرح أجراه على الجبين لدى طبيب متخصص ليعطي مظهرًا مثيرًا، كل هذا يشير إلى مدى حرية الولد في اختياراته وقرارته بدون حدود ولا رادع، ويشير إلى أنه ولد مدلل يفعل ما يشاء بدافع الملل والبحث عن الإثارة. كان مثقفا وكان يقرأ الكثير من الكتب، لكنه لم يكن يهتم بكتب التاريخ والسياسة؛ لأنه يراها هراء ولا أهمية لها، وأن التاريخ هو ماضٍ مضى وليس لها علاقة بالحاضر، وهذا يتضح عند معاملته مع طبيبه الإسرائيلي المتخصص في فن الجراحة كان بنظره

شابًا لطيفًا، وعندما أخبره الطبيب وهو يعالج جرحه الصناعي أن أباه أصيب بجرح مماثل في حرب عام ١٩٧٣م مع المصريين وسأله الطبيب إن كان يذكر أو يعرف شيئًا عن الموضوع، فقال له: إن له عمًا توفي في هذه الحرب، لكنه لا يعرف التفاصيل ولا يهتم بها، لأنه يرى أن هذه الأمور مر عليها خمسون سنة، إذ لا أهمية لها الآن، ويتعجب لماذا في -حقبة ما- كان المصريون يكرهون الإسرائليين؟ وكأنه يقول الماضي مات ولا داعي للتذكر، وكذلك في موقفه مع جابر عندما سأله: هل لديكم إسرائيليون في يوتوبيا؟ قال في دهشة: كثيرون.. وأعز أصدقائي منهم٤. لا يعرف معنى الاحترام إذ ينادي أمه وأباه بأسمائهم، وإن كان هذا شيء اعتيادي في بيئة يوتوبيا؛ إلا أن أمه وبخته يومًا وطلبت منه أن يناديها بلقب (الأم)، لكنه كان عنيدا ولا يحترم أحدا، وبسبب حياته المرفهة جدًا جرب جل أنواع الملذات والمتع والفجور من شرب المخدرات والخمر والزنا، ويظهر لنا من إهمال الوالدين للولد، والتدليل الزائد، وعدم وضع حدود لأفعاله أنها خلقت شخصية ترى بأنه يحق له أي شي في الحياة مهما كان الثمن والإصرار على تنفيذ رغباته حتى لو كانت مريضة وخطيرة، ومهما كانت المخاطر والمتاعب، جرب كل شيء فكان يبحث عن الإثارة لكنه مل، وفكر بمغامرة وهو الذهاب إلى مدينة الفقراء لصيد فقير والتعذيب كما فعل شباب مدينته، ولكن هذه اللعبة لم تكن متاحة طوال الوقت؛ لأنها تجلب المخاطر لأصحابها إن لم يكن مخططا لها تخطيطًا جيدًا في طريق العودة إلى يوتوبيا، فقد يتعرض للموت من عنف فقير أو من حراس المارينز إن طلب النجدة منهم في الصحراء القاحلة التي تفصل بين المنطقتين، ولم يستطيعوا التمييز بينه وبين الفقير، إذ يطلق الجنود الرصاصات مباشرة بشكل عشوائي إن شعروا بالخطر، لكن شعوره بالبحث عن الإثارة وتنفيذ رغبته المريضة لم تستطع أن تمنعه من تحذيرات أمه والحارس الأمريكي الذي حذره وشدد عليه، يعلم لو وقع بين يدي هؤلاء الفقراء سيموت حتمًا لكنه لا يبالي، كان أنانيا ومغرورا يستحقر الفقراء استحقارًا شديدًا إلى الحد الذي جعله يراهم كائنات أشبه بالحيوانات ومجرد رعاع، ويسخر من أوضاعهم ويرى بأنهم يستحقون هذه المعيشة المهينة؛ لأنهم أغبياء لم يستغلوا الفرص في الماضي، بل ويتعجب ما الذي يجعلهم يواصلون العيش بالرغم من حياتهم البائسة؟ كان من الأفضل لهم الموت!، لا فائدة لهم ولا منهم في هذه الحياة، لا يفعلون شيئا سوى الإنجاب بل ويضيفون المزيد من التخلف والقذارة والمرض لهذه الحياة، لا يتعاطف أبدًا مع أي شخص ولا يعرف للإنسانية معنى، كانت شخصيته مؤذية إلى أبعد الحدود؛ إذ غدر بمن ساعده وأنقذه من الموت، وقام باغتصاب أخته التي ساعدته أيضًا بدورها، كان كله هذا لإرضاء شهوته ولإثبات نفسه وللآخرين بأنه استطاع الذهاب إلى مغامرة مثيرة وخطيرة. وصفية أخت (جابر) كانت تبكي وتتوسل إليه ألا يفعل معها فعلته الشنيعة ولم تؤذيه يومًا إلا أنه لم يتعاطف معها بتاتًا، لم تحرك عنده ذرة إحساس، وتتضح شخصيته المريضة الخالية من الإنسانية وبلغ حدًا خطيرًا عندما قتل جابرًا - من أنقذه من الخطر- فور لحظة استدراته مباشرةً بعدما أعاده إلى موطنه، والذي شق الصعاب لأجله! الإنسان قد يقتل إنسانًا آخر لدوافع محفزة قوية كالانتقام، والدفاع عن النفس وغيرها من الدوافع القوية وإن كانت خاطئة؛ إلا أن هذه الشخصية قتلت بهدف المتعة ودفع الملل، وربما لإثبات الذات لكن الأقبح من هذا أنه قتل من أنقذه من براثن الموت! تجسدت فيه الشخصية النرجسية البحتة بإتقان.

-شخصيّة جابر:

رجل يبلغ من عمره ثلاثين عامًا، عينه تالفة من مشاجرة عنيفة جعلته يفقد القرنية، أظفاره مسودة، شعره مجعّد بالمعجون بالتراب، فقير، عاطل، لكنه مثقّف، ويحمل حلمًا بداخله، بالرغم من ألم الواقع الذي لا يلوح له الأمل شيئا، لكنه كان في صراع بين الحياة والموت، والأمل واليأس، والحلم الضائع إذ كان يشعر باليأس من الحياة في بعض الأحيان، ودائمًا يردّد: (سأموت بعد يومين). كان من طبقة التلامذة في شبابه، دخل الجامعة وتخرّج منها، لكنه لم يجد عملاً مثل حال شباب مجتمع الفقراء، كان مختلفا عن بقية سكان (الأغيار)، وكان يحمل بعضًا من المبادئ وفكرا مختلفا في بيئة تخلو من القيم والمبادئ حيث العنف

والانحلال الأخلاقيّ. كان يحمي أخته العذراء من الرجال، ويحافظ عليها، ويخاف عليها، ولم يدعها تتاجر بجسدها حيث هذه المهنة كانت السائدة للنساء في هذا المجتمع، وعنف النساء كان منتشرا في هذا المجتمع القاسي، كان مثقفا في مجتمع تباع فيه الكتب والجرائد بالوزن؛ لأنها لا تسمن ولا تغني من الجوع في عالمهم، وهو الذي أنقذ الدخيلين اليوتوبِيَيْن من الخطر مع علمه بهدف الشاب السيء.

بعض القراء انتقدوا الكاتب على بناء شخصية جابر، يرونها شخصيةً ساذجة بعيدة عن الواقع، إذ كيف يمكن للطيبة الزائدة عن الحد تقوده إلى التضحية وتحمل المخاطر! وإنه من غير المعقول أن يعرض حياته وحياة أخته للخطر لأجل الشاب. (جابر) لم يكن جاهلا بنية الشاب اليوتوبي بل يعرف نيته جيدًا، "لا تحاول خداعي..كلنا يعرف ما يفعله اللصوص عندما يتسللون إلينا ومتى فرغوا من مهمتهم جاءت طائرات المارينز لتنقذهم مع صيدهم".٥ "لماذا لا تتركوننا وشأننا؟ سرقتم منا الماضي والحاضر والمستقبل، لكنكم تكرهون أن تتركونا أن نعيش".٦ هذه النصوص توضّح لنا أنه لم يكن جاهلا، بل مدركا وواعيًا لما يحدث، ويظهر لنا صراعه بين الغضب والمسامحة، ويظهر صراع هذه الشخصية بشكل أوضح عندما كان بوسعه الانتقام من حبيبة اليوتيوبي في وقت ضعفهم،كان يسخر منهم قائلًا: "هل ترى أن آخذ منك تذكارًا كما تفعلون معنا؟ إن أذن فتاة ستكون تذكارًا ممتازًا، أذن دقيقة حمراء نظيفة، سوف يحسدني الجميع عليها..ثم انفجر في ضحك وحشي".٧ إذ إنه يحمل بداخله الرغبة في الثأر أيضًا، إلا أنه لم يستطع أن ينتقم وفضّل أن يحميهم مع أنه قبل هذا قد فعل الفاحشة مع كثير من النساء.

وكان يردد دائمًا: إنه ولد خاسرًا وسيموت بعد يومين، وسيموت على يد الفتى المجهول القادم من (يوتوبيا)، ويصف نفسه بالضعف دائمًا، عندما رأى جابر من الشاب اليوتيوبي اعتدائه على الفتاة الفقيرة في أول مرة، قام بالدفاع عنهم مباشرةً بدون تفكير، وحتى عندما تأكد أصدقاؤه أنهم من يوتوبيا فضّل أن يكذب على أصدقائه -مع أن علاقته بهم قوية- وأنكر بأنهم ليسوا من يوتوبيا ودافع عنهم وكان سيعرض نفسه وأخته للخطر وخسائر فادحة. وعلم أصدقاؤه لاحقًا أن هؤلاء (اليوتوبيين) يقيمون في داره. كان سيخسر احترام وثقة أصدقائه الذين هم سنده في عالم لا تعرف الرحمة حيث العنف والمشاجرات البدنية اليومية التي لا تخلو من القتل، وكان سيعرض حياة أخته للخطر بالاغتصاب انتقامًا منه، وهو الذي حافظ عليها وكانت أغلى ما يملكه إذ لا يملك أحدًا سواها، وربما لو رجعنا للأحداث وتم تغيير بعض منها، كان من الممكن أن يكون جابر ضحية الشاب اليوتيوبي وهذا وارد، ويدرك جيدًا أن الفتى اليوتوبي قلبه قاسٍ ولن يتغير بسهولة، ويدرك أن فعله الخير لن يؤثر فيه بدليل أنه قال لهم عند الوداع: "وداعًا لا تحاولا أن تعودا إلى هنا وتصطادا واحدا آخر منا، فقد لا أكون موجودا"٨، وعندما احتار الشاب اليوتوبي من إصراره على إنقاذه فسأله عن سبب إنقاذه، وكان متوقعًا منه ردًا مثل: لأني أفضل منكم، لأني لا أحب الدماء، كان رده: لأني أريد ذلك دون أن يعطي سببا مقنعا، ومرة "قال له: أكره القتل على الجانبين، برغم أنكما جئتما طبعًا للفوز بتذكار فريد!".٩ وبرّر سبب إنقاذهم أنه لا يحبّ الدماء والقتل من الجانبين. قد تشير كل هذه العلامات إلى أن شخصية جابر قد تحمل عقدة الخضوع والدونية لمن هو أعلى مكانةً منه، عقدة النقص، الشعور بالانهزام قبل أن يدخل حلبة القتال، الشعور بالعجز وقلة الحيلة رغم إتاحة كل الظروف الممكنة له للانتقام أو فعل ما يريد، الشعور بالضعف والنقص حتى لو كان بيده القوة والتحكم، لكنه كان يخبئ هذا الضعف خلف تبرير أنه لا يحب الدماء والقتل، وهذا يتضح أكثر عندما عجز عن الانتقام عن طريق جرينمال بنت يوتوبيا، وكانت الظروف متاحة له جدًا، إلا أنه تفاجأ بعجزه، وراح يسأل نفسه، وكأنه يلوم نفسه: "ما الذي دهاك؟ هل سلطة يوتوبيا عليك مطلقة إلى هذا الحد؟ هل صارت يوتوبيا تسيطر على هرموناتك و...هل إلى هذا الحد تغلغت فيك؟ أهي سيطرة يوتوبيا، أم هي سلة ضمير كاسحة تجعلك ترى كل فتاة هشة معدومة الحيلة كأنها صفية أخرى؟ لن تعرف.. لن تعرف أبدًا".١٠

وتشير إلى أن هذه الشخصية تحمل بداخلها صراعًا بين الخير والشر. فعل الخير ومنع الشر صفتان رائعتان من الرائع أن يتحلى بهما الإنسان، وهما من الأخلاق السامية الإنسانية، لكن لكل شيء حدود حتى في فعل الخير، والأفضل التوازن في كل الأمور، إذا تطرف الأمر في منع حدوث الشر أن يكون في سبيل حماية الشرير؛ للتعاطف وكره رؤية الدم والقتل -كما برر البطل- وبحجة أنه سيتغير قد يعرض هذا الفعل نفسه والمجتمع للخطر، ويظلم نفسه ويظلم المجتمع بترك الشرير يجول بشره في الأرض دون ردعه بل وحمايته! إذ لا نضمن أمانه، ومتى ما أمكنه الغدر بنا يكون الثمن غاليًا، قد يفعل البعض بدعوى الخير سينتصر على الشر وأن العدو قد يتغير من تأثير فعل الخير له ولكن حماية النفس والغير أولى بكثير خاصةً من شخصيات تحمل اقتناعات مريضة وخطرة ولا ترى أنها خطأ ولا تشعر بالندم.

بين صراع السلام والانتقام بين الخير والشر إلا أن ضمان الإنسان شخصًا مؤذيًا ويعطيه الأمان، بل ويتحمل المخاطر لحمايته وقد رأى الأذى بعينه هو تصرف غير عقلانيّ وغير حكيم ناتج عن اختلال نفسي، فالإنسان بطبعه وغريزته يهرب من الخطر والأذى بكل أشكالها خاصةً لو كان الأذى واضحا. وقد يؤدي به إلى عواقب وخيمة ومؤسفة حتى وإن كانت النية طيبة كما رأينا في نهاية القصة.

٢-الأبعاد الزمانية والمكانية:

معرفة الزمان والمكان ضرورية في القصة، فهي تساعد في فهم الواقع والأحداث، وسلوك الأشخاص، وتقدير القيم التي يمثلونها، والمكان في مصر، وبالتحديد في عاصمتها (القاهرة)، والزمن في سنة ٢٠٢٣م بالمستقبل.

٣-الأسلوب واللغة:

استخدم الكاتب لغة سهلة سلسة في روايته، واستخدم كلمات عامية. الأسلوب شيق إلا أن بعض الأحداث كانت بطيئة؛ مما قد يبعث الملل للقارئ، واعتمد على نقل الأحداث والمواقف عن طريقة السرد غير المباشر، حيث تم سرد الرواية بلسان الشخصيات، وتحدَث كل منهم عن وجهة نظره الخاصة به. والحبكة متسلسلة حيث تتصاعد الأحداث، إلا أن في بعض مواضع بداية الفصول افتقدت بعض الوضوح؛ الأمر الذي قد يسبب التشوش للقارئ الذي لم يعتد على أسلوبه في السرد.

استخدم الأشعار العامية المأثورة عن المجتمع المصريّ لعبد الرحمن الأبنودي، وكانت إضافة رائعة للرواية مما جعلته أقرب للمس قلوب القراء.

واستخدم أسماء أحياء القاهرة الواقعية؛ وكأنه أراد للقارئ أن يتخيل ماذا لو حدث بالفعل لهذه الأحياء ما يصوّره الكاتب في روايته.

اعتمد على إحصائيات علميّة واقعية عن المجتمع المصري دعمت الرواية بشكل كبير.

واحتلت بعض الألفاظ والإيحاءات غير المرغوبة جزءًا كبيرًا في الرواية، وبعض الألفاظ غير المرغوبة فيها صريحة للغاية. ويرى البعض أن الكاتب اعتمد هذا الاسلوب؛ لإظهار مدى تدنّي أخلاق الشخصيات ولنقل الواقع إلينا كما هو؛ لنعيش الأحداث معهم ونفهمها بشكل أكبر ممكن، ولكن كان يُفضل ألا تُذكر التفاصيل الجريئة، ويُكتفى بالإشارة إليها.

٤-العقدة:

الكاتب تخيّل حال مصر في سنة ٢٠٢٣م وتنبّأ بعدة تنبؤات: تنبأ بعزل طبقة الأثرياء عن طبقة الفقراء، وتلاشي الطبقة المتوسطة، وتنبأ بثورة مصر والتي حدثت عام ٢٠١١م مع أن الرواية تم إصدارها في ٢٠٠٨م، وقضية التطبيع العربيّ الإسرائيلي.

وتوقُع الكاتب إمكانية حدوث هذه الأحداث والأمور كان استنادًا على رؤية وتحليل الأوضاع الراهنة في ذلك الوقت. صوّر لنا الكاتب حدثًا خياليًّا تمثّل في عزل طبقة الأثرياء عن طبقة الفقراء بمدينة كبيرة خاصة بهم تبعدهم عن شوارع وأحياء الفقراء، في السنوات الأخيرة القاهرة أنشأ في أرضها الواقع مشروع بناء مدينة جديدة تُدعى (العاصمة الإدراية) وهو مشروع واسع النطاق أعلنته الحكومة المصرية في مؤتمر دعم تنمية الاقتصاد المصريّ يوم ١٣ مارس٢٠١٥م. وتقع العاصمة الجديدة بين إقليم القاهرة الكبرى وإقليم قناة السويس بالقرب من الطريق الدائريّ الإقليميّ وطريق القاهرة السويس، ويخطط لكي تكون المنطقة مقرًا للبرلمان والرئاسة والوزرات الرئيسية، وكذلك السفارات الأجنبية ويتضمن المشروع أيضًا منتزها رئيسيا ومطارا دوليا. ويقام المشروع على مساحة ١٧٠ ألف فدان.١١ تم إنشاء هذا المشروع بعد إصدار الرواية بثمانية أعوام، لم يحدث الانفصال الطبقي الشديد كما صوّره لنا الكاتب في روايته؛ إلا أن بناء مدينة تشبه يوتوبيا على أرض الواقع قد يؤدّي إلى حدوثها فعلاً في أسوأ الأحوال بسبب بعض المجريات المشابهة بالرواية، خاصةً أن الأوضاع الاقتصادية في مصر في تدهور منذ أن ارتفعت الأسعار بشكل ملحوظ بسبب انخفاض سعر العملة المصرية، إذ يبلغ سعر الدولار الواحد اليوم ١٥ جنيهًا اليوم"،١٢ وقد بلغ سعر الدولار الحد الأقصى ٢٥ جنيهًا منذ أعوام بعد ما كان سعره في الماضي غاليًا مقابل الدولار الأمريكيّ، حيث الفرق الشاسع بين الماضي والحاضر في سعر الجنيه المصريّ، وارتفاع سعر الدولار له تأثير كبير على الاقتصاد العام، واحتمال حدوث أزمة الغلاء، وارتفاع الأسعار والمعيشة، والخوف من ازدياد الفقر بسبب هذه العوامل، مما قد يؤدي إلى الخوف من تلاشي الطبقة الوسطى في المجتمع، "الطبقة الوسطى التي تلعب في أي مجتمع دور قضبان الجرافيت في المفاعلات الذرية، إنها تبطئ التفاعل ولولاها لانفجر المفاعل، مجتمع بلا طبقة وسطى هو مجتمع قابل للانفجار، لكن الانفجار لم يقض على الطبقة الثرية، لقد نسف ما تبقى من الطبقة الوسطى، وتحول المجتمع إلى قطبين وشعبين".١٣

حينما وصف الكاتب مظاهر الفقر القاسية جدا في الرواية لم يصفها من خياله، وإنما بعضها مقتبسة بالفعل من واقع المجتمع المصريّ الحقيقيّ ذي الطبقة الدونية بأحداثها المؤلمة والكئيبة، وما يعانونه من نقص الاحتياجات الإنسانية الضرورية الحادة، وانتشار الانحلال الأخلاقيّ، وإن لم تكن الفئة الغالبة إلا أنها فئة موجودة في المجتمع، في أوائل القرن الحادي والعشرين أصبح أكثر من ٣٥ مليونا مصريًّا تحت خط الفقر.١٤

تكلم الكاتب عن مفهوم التديّن لدى الطبقتين بالغَور والتعمق في نواياهم العميقة للتدين وليس بالمفهوم الظاهريّ، يقول لكن رغم فقرهم إلا أن التديّن لم يغب عن مجتمعهم البائس والمليء بالمعاناة، "يقول الفتى اليوتوبي: في يوتوبيا يوجد متدينون كثيرون، الطائرات الذاهبة إلى العمرة والحج لا تتوقف، ولكن السبب هو خوف سادة يوتوبيا العميق من أن يفقدوا كل النعم في لحظة أن يصحوا ليجدوا أنفسهم وسط هذا الفقر"، يعبدون الله لِكَيلا تزول هذه النعم،كأنّ التديّن ليس لغرض التدين في حد ذاته، من الجميل أن يشكر العبد ربه، والشكر سببه حصول النعم واندفاع النقم، فإذا وقع ذلك شرع في مقابل ذلك شكر العبد لله تعالى كما قال تعالى: ﴿وَاشْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾١٥؛ ولذلك يشرع للعبد سجود الشكر إذا حصلت له نعمه أو تجددت كما ثبت في السنة،١٦ إلا أن الوقوع في الكبائر وارتكاب المحرمات دون الشعور بالذنب، وألا يحاول الإقلاع والتوبة عنها، فهذا أشبه بالعبادة لأجل الدنيا فقط، العبادة لأجل مقابل دنيوي. ورجال يوتوبيا كانوا غارقين في الفواحش ولا يتوبون عنها. أما التدين عند الفقراء؛ فكان بسبب أنه "الأمل الوحيد لهم في حياة أفضل بعد الموت، لا يمكن للمرء أن يتعذب طيلة حياته ثم يموت فيتحول إلى كربون بلا ثواب ولا عقاب"،١٧ في وقت المحن والشدائد يتقرب الإنسان من ربه فطرة فيه، ومناجاة الإنسان ربه في الأوقات البائسة هي أشبه بالطوق الوحيد للنجاة من هذا البؤس والأمل في الحياة.

تحدث الكاتب عن الجرائم المنتشرة في المجتمع المصريّ من خلال أحداث الرواية وأبرزها عنف النساء؛ إذ ذكر في الرواية إحصائية علميّة حقيقية لجرائم العنف ضد النساء: "من ٣٠ يونيو حتى ٢٥ ديسمبر لعام ٢٠٠٥م، وقد كشفت

الدراسة من واقع تم رصد الآتي: ١٥٠جريمة قتل اقترنت بين الذبح، وحرق الجثث، وتمزيق الجثث، وشر السم والإغراق، وتنوعت الدوافع بين الشرف، وخلافات أسرية، والقائمون على هذه الجرائم معظمهم أزواج، أشقاء، أقارب، من مختلف المناطق والمدن بمصر".١٨

وثاني أبرز الجرائم المنتشرة في الرواية في كلتا المدينتَيْن: المخدرات، استنادًا إلى إحصائية تقول "كشف الدكتور أحمد عكاشة في أحد المؤتمرات عن أن هناك في مصر أكثر من مليوني مدمن، و١٢ ألفًا يتعاطون الهيروين، ومليون يتعاطون مخدرات أخرى كالبانجو وغيرها في المرحلة العمرية من ١٢ إلى ١٩ عاما، يتصدر البانجو القائمة ويليه الحشيش، يعرف الباحثون جيدًا أن المخدرات وراء تزايد معدلات الجريمة في مصر من خطف واغتصاب السيدات وقتل الآباء، وأنها تستنزف سنويًا ما لا يقل عن مليار جنيه من تكلفة المكافحة والتهريب".١٩

ظاهرة البطالة تبدت في هذه الإحصائية: "كان هناك ٣٥ مليون مصري يعيشون تحت خط الفقر، وكذا كانت البطالة التي وصلت إلى أعلى معدلاتها العالمية (١٠ ملايين عاطل) لاحظ أن ٧٨٪ من مرتكبي الاغتصاب عاطلون، أي أن جريمة الاغتصاب هي في الحقيقة اغتصاب للمجتمع".٢٠

إسقاطات التعايش مع الإسرائيليين تجلت في هذه السطور "معاملته مع طبيبه الإسرائيلي المتخصص في فن الجراحة كان بنظره شابًا لطيفًا... أن أباه أصيب بجرح مماثل في حرب عام ١٩٧٣م مع المصريين، وسأله إن كان يذكر أو يعرف شيئًا عن الموضوع، فقال له: إنّ له عمًا توفي في هذه الحرب لكنه لا يعرف التفاصيل ولا يهتم...، ويتعجب لماذا في -حقبة ما- كان المصريون يكرهون الإسرائيليين؟"،٢١ وكذلك في موقفه مع جابر عندما سأله: "هل لديكم إسرائيليون في يوتوبيا؟ قال في دهشة: كثيرون.. أعز أصدقائي منهم"، "ولماذا أعتبر إسرائيل عدوًا لمجرد أن هذا يروق لك، واتخاذهم جنود المارينز الإسرائيلين كحراس لهم"، في السنوات الأخيرة نسبة ضئيلة من الشباب المسلم بدأوا يتقبلون فكرة السلام بين إسرائيل وبينهم بحجة التسامح الدينيّ والإنسانيّ، ومنهم من يحاول زرع هذه الأفكار تدريجيًا بشكل غير مباشر كمن يدس السم في العسل؛ للتأثير على الجيل الجديد، وقد يتأثر الجيل الصاعد خاصةً من لم يقرأ التاريخ أو يعرف عن الصراع الإسرائيليّ العربيّ والحروب التي درات بين دول العرب وإسرائيل القديمة والعدوان الإسرائيلي على غزة، فقضية فلسطين هي قضية العرب الكبرى ومحاولة إرجاع أراضيها من الاحتلال حلم العرب والمسلمين، حيث إن المسجد الأقصى هو أحد أكبر مساجد العالم وأحد المساجد الثلاثة التي يشد المسلمون الرحال إليها، كما ورد عنه ﷺ في حديثه: {لا تشد الرحال إلا لثلاث مساجد: المسجد الحرام والمسجد الأقصى ومسجدي هذا}. وهو أيضًا أولى القبلتين في الإسلام، إذ له مكانة عظيمة عند العرب والمسلمين، ولهذا يرفض المسلمون فكرة الاستقرار الإسرائيلي بشدة.

"الشرق الأوسط الجديد..المثلث الذي حلمت به إسرائيل كثيرًا.. مال خليجي (قبل أن ينضب).. ذكاء إسرائيلي.. أيد عاملة مصرية رخيصة"،٢٢ في هذه الجملة أشار الكاتب إلى قضية التطبيع، وهو مصطلح سياسيّ يشير إلى (جعل العلاقات طبيعية) بعد فترة من التوتّر أو القطيعة لأي سبب كان، حيث تعود العلاقة طبيعية وكأن لم يكن هناك خلاف أو قطيعة سابقة. تتنوع أشكال التطبيع مثل البدء بمشاريع واتفاقيات ومبادرات مشتركة بين الطرفين، وإبراز الجهود الثقافية والفنية والعلمية والإنسانية بشكل متبادل".٢٣ في ١٤ أغسطس سنة ٢٠٢٠م توصلت إسرائيل والإمارات إلى اتفاق لإقامة علاقات رسمية بينهما، وأثار ذلك جدلا واسعا عبر مواقع التواصل الاجتماعيّ في معظم الدول العربية، حيث أعلن الشيخ محمد بن زايد بن سلطان وهو ولي عهد أبو ظبي بتغريدة في تويتر: "في اتصالي الهاتفي اليوم مع الرئيس الأمريكيّ ترامب ورئيس الوزراء الإسرائيليّ نتنياهو، تم الاتفاق على إيقاف ضم إسرائيل للأراضي الفلسطينية. كما اتفقت الإمارات وإسرائيل على وضع خارطة طريق نحو تدشين التعاون المشترك وصولا الى علاقات ثنائية".٢٤ وكأن ما توقّعه الكاتب قد وقع!

في الفصل الأخير من الرواية يقوم غضب عارم هائج من سكان (الفقراء)، والرغبة في الانتقام، وإرادتهم القوية بالقيام بالثورة على سكان يوتوبيا بعد معرفتهم بموت جابر مغدروًا، واغتصاب أخته العذراء البريئة، وبأي ذنب قتل واغتصبت؟ ما قتلت أرواحهم إلا ظلما، أهل يوتوبيا كانوا خائفين من هجوم الأغيار عليهم بالرغم من الحراسة المشددة، إلا أنهم كانوا مستعدين للهروب بانتظار أن يرسلوا لهم طائرات هليوكوبتر؛ لأن وسائل المواصلات لا تعمل إذ انتقم أهل الأغيار (الفقراء) بهجومهم على قافلة هائلة تحمل البايرول (مادة كيميائية بديلة للبترول) فلم يعد البترول مستخدمًا ليوتوبيا عبر الصحراء، وقاموا بإفراغ الخزانات وملؤها بمياه الصرف الصحيّ، فأدى ذلك لتعطيل وسائل المواصلات في يوتوبيا وأصبح كل من فيها محاصرين، ثم وصلت الأخبار أن الأغيار يتقدمون عبر الصحراء في تجمعات منتظمة، وفي حالة شديدة من الغضب بسبب ما حدث لجابر وأخته واقتربوا من بوابات يوتوبيا، وكان المارينز يحرسون البوابات بأسلحتهم الثقيلة مستعدين لإطلاق النار، فهرع الشاب اليوتيوبي إلى السور، ورأى الحشد الكبير من الأغيار، ورأى الجميع الأغيار فانتزع البندقية الآلية من يد جندي المارينز بجواره وصوبها نحوهم وبدأ في إطلاق النار.

لم تكن حادثتا قتل جابر واغتصاب أخته السبب الرئيسيّ للشعور بالغضب الشديد والقيام بالثورة، بل غضبوا كثيرًا من قبل، وتحملوا الذل والمهانة والقهر، ولكن هذه الواقعة كانت كالقشة التي قصمت ظهر البعير، يرى الأغيار أن الأثرياء صنعوا هذا البلد إلا من لحومهم وأحلامهم وآمالهم وطموحاتهم وصحوتهم، وتم ظلمهم وأكل حقوقهم، وظلوا صامتين متحملين حتى بات السكوت لم يستطاع أن يُتحمّل منه المزيد.

يرى القراء أن غضب الفقراء وقهرهم كان رمزا لغضب وقهر الشعب المصريّ من أوضاعهم، وبالفعل قامت الثورة في ٢٥ يناير عام ٢٠١١م. وكأن النبؤة تحققت، "المستقبل ممكن نعرفه من استقراء الشواهد، ومن دراسة الاحتمالات، وأريد أن أقول المستقبل موجود حاليًا في أحشاء اللحظة الحاضرة".٢٥

النهاية كانت مفتوحة وكأن الكاتب يريد أن يقول النهاية هي بيد القارئ الذي يرسمها لأنه جزء من المجتمع، أو ربما جعلها مفتوحة لعل أملا جديدا قد يغير مسار الأحداث التي توقعها الكاتب إلى مستقبل أفضل وأجمل.

ويرى بعض القراء أن نظرة الكاتب كانت تشاؤمية للمستقبل - في السنوات ما قبل الثورة - وأنه بالغ في سوداوية الأحداث إلى أن جعل القارئ يتأثر تأثرًا قويًا ويحزن كثيرًا بعد انتهائه من قراءة الرواية، إلا أن معظم ما تنبّأه في هذه الرواية قد تحققت بالفعل بعد إصدار الرواية بسنوات. الرواية كانت بمثابة إنذار وناقوس تحذير لمستقبل مظلم كئيب.

الخاتمة:

وقد توصّل البحث إلى نتائج أهمها:

١- إنّ الخيال يساعد على محاولة إيصال الأفكار المعقدة وفهمها وتبسيطها من خلال التشبيه والتصور.

٢- إنّ الخيال العلميّ الواقعيّ مهم للأدب؛ لأنه يتميز بالرؤية التنبؤية والتوقعات المستقبلية التي تعتمد على حقائق علمية ومبنيّة على ظواهر الحياة الواقعية المختلفة، وليس على الخيال فقط.

٣- إنّ الخيال العلميّ الواقعيّ الأدبيّ يعتمد على المعرفة الواسعة على الواقع الماضي والحاضر، ويمكن أن يعطينا تنبؤا صحيحا عن المستقبل إذا تم التحليل والربط بشكل دقيق.

هوامش البحث:

[1] عراقي، نخيل، **ذكرى رحيل العراب**، موقع إلكتروني: https://www.iraqpalm.com/n1029

[2] عبدالحميد المدري، **هل يوجد مدينة فاضلة في الإسلام أم هي خرافة جديدة**، موقع إلكتروني: الجزيرة: https://rb.gy/0ylw0f

[3] محمد عبد الحنان، **المجتمع المصري في رواية يوتوبيا**، موقع إلكتروني: https://www.aqlamalhind.com/?p=849، شوهد بتاريخ ٢٠٢٠/٠٨/١٧م

[4] أحمد خالد توفيق، **يوتوبيا**، (القاهرة : دار ميريت، ط١، ٢٠٠٨) ص١٤، ص١٠٧.

[5] المصدر نفسه، ص١٠٠.

[6] المصدر نفسه، ص١٠١.

[7] المصدر نفسه، ص١٠١.

[8] المصدر نفسه، ص١٧٧.

[9] المصدر نفسه، ص٩٩.

[10] المصدر نفسه،ص١٤٧.

[11] معرفة، **العاصمة الإدراية مصر**، موقع إلكتروني: https://rb.gy/vsiutp شوهد بتاريخ ١٧ أغسطس ٢٠٢٠م.

[12] اليوم السابع، استقرار سعر الدولار يوم السبت تاريخ ١٥-٠٨-٢٠٢٠م أمام الجنيه المصري، موقع إلكتروني: https://cutt.ly/id5ke3C تم الاطلاع بتاريخ ١٥ أغسطس ٢٠٢٠م.

[13] المصدر نفسه ص١٣٧.

[14] آية جمال، **ملخص رواية (يوتوبيا) لأحمد خالد توفيق**، موقع إلكتروني: https://cutt.ly/Nd5xlMc

[15] سورة النحل، الآية ١١٤.

[16] خالد بن سعود البليهيد، **شكر الله تعالى**، موقع إلكتروني: http://www.saaid.net/Doat/binbulihed/287.htm

[17] المصدر نفسه ص٥١.

[18] المصدر نفسه.

[19] المصدر نفسه ص٩٨.

[20] المصدر نفسه ص ١٣٧.

[21] المصدر نفسه ص ١٤.

[22] أحمد خالد توفيق، **يوتوبيا**، (القاهرة : دار ميريت، ط١، ٢٠٠٨)

[23] دينا عفيفي، **ما هو التطبيع؟ وكيف يستخدم تطبيع العلاقات من أجل تحقيق الحلم**، موقع إلكتروني: https://rb.gy/ofb8nd

[24] **تطبيع الإمارات مع إسرائيل : خيانة أم رسالة سلام ؟** موقع إلكتروني: https://www.bbc.com/arabic/trending-53781350

[25] مقولة لمصطفى محمود

قائمة المصادروالمراجع

الكتب

أحمد خالد توفيق، **يوتوبيا**، (القاهرة : دار ميريت، ط١، ٢٠٠٨)

مواقع الشبكة العنكبوتية

البلهيد، خالد بن سعود، **شكر الله تعالى**، موقع إلكتروني: http://www.saaid.net/Doat/binbulihed/287.htm

تطبيع الإمارات مع إسرائيل: خيانة أم رسالة سلام؟ موقع إلكتروني: https://www.bbc.com/arabic/trending-53781350

جمال، آية، **ملخص رواية (يوتوبيا) لأحمد خالد توفيق**، موقع إلكتروني: https://cutt.ly/Nd5xlMc

الحنان، محمد عبد، **المجتمع المصري في رواية يوتوبيا**، موقع إلكتروني: https://www.aqlamalhind.com/?p=849

عراقي، نخيل، **ذكرى رحيل العراب**، موقع إلكتروني: https://www.iraqpalm.com/n1029

عفيفي، دينا، **ما هو التطبيع؟ وكيف يستخدم تطبيع العلاقات من أجل تحقيق الحلم**، موقع إلكتروني: https://rb.gy/ofb8nd

مبتعث، **الرواية وعناصرها**، موقع إلكتروني: https://cutt.ly/Ud5L0Td

https://www.iraqpalm.com/n1029

المدري، عبدالحميد، **هل يوجد مدينة فاضلة في الإسلام أم هي خرافة جديدة**، موقع إلكتروني: الجزيرة: https://rb.gy/0ylw0f

معرفة، **العاصمة الإدراية مصر**، موقع إلكتروني: https://rb.gy/vsiutp

اليوم السابع، استقرار سعر الدولار يوم السبت تاريخ ١٥-٨-٢٠٢٠م أمام الجنيه المصري، موقع إلكتروني: https://cutt.ly/id5ke3C

مراجعة كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية للدكتور سمير حجازي

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

أسماء بنت محمد يوسف

المقدمة:

يتناول هذا الكتاب أهم المناهج والاتجاهات النقدية الأدبية التي لاقت رواجا في العالم العربي خلال القرن العشرين. وهذه الدراسة محاولة لإلقاء بعض الضوء على أهم المناهج النقدية والأدبية المعاصرة من حيث مبادئها النظرية وخطواتها العلمية أو التطبيقية لنسهم بذلك في تعبيد الطريق أمام الباحث أو الدارس أو الناقد من حيث الوقوف على الأساليب الحديثة في النقد الغربي، تلك الأساليب التي لاقت الكثير من الاهتمام والعناية عند النقاد والباحثين العرب المعاصرين. والدراسة تحمل إلى القراء المهتمين بأمر المناهج النقدية والأدبية بعامة وتطبيقاتها بخاصة عددا من الرسائل أهمها: مناهج النقد الأدبي المعاصر، وخصائصها، وطريقة لتطبيق هذه المناهج على أدب العربي القديم أو الحديث، والمشكلات التي تواجه الناقد أو الباحث عند التطبيق. وثم يحرص المؤلف على توضيح المفاهيم والمصطلحات التي ورد في أغلب أجزاء هذه الدراسة في سورة قاموسا خاصا لهذا الغرض.

أنّ هذا الكتاب (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية) للدكتور سمير حجازي يتشعّب عن أهم المناهج والاتجاهات النقدية الأدبية التي لاقت رواجا في العالم العربي خلال القرن العشرين. وترجع فكرة هذه الدراسة إلى مصدرين: أولهما ما انتهى المؤلف إليه من كتاب سابق بعنوان (قضايا النقد الأدبي المعاصر) الصادر في عام ١٩٩٥م والآخر مقال نشرته في عام ١٩٩٠م بعنوان مناهج الباحثين في مؤتمر نجيب محفوظ والرواية العربية من أن المناهج النقدية والأدبية تحتاج إلى تحديد خصائصهما وإبراز خطواتها العامة ومناقشة مبادئها.

وهذه الدراسة محاولة لإلقاء بعض الضوء على أهم المناهج النقدية والأدبية المعاصرة من حيث مبادئها النظرية وخطواتها العلمية أو التطبيقية لنسهم بذلك في تعبيد الطريق أمام الباحث أو الدارس أو الناقد من حيث الوقوف على الأساليب الحديثة في النقد الغربي، تلك الأساليب التي لاقت الكثير من الاهتمام والعناية عند النقاد والباحثين العرب المعاصرين.

والدراسة تحمل إلى القراء المهتمين بأمر المناهج النقدية والأدبية بعامة وتطبيقاتها بخاصة عددا من الرسائل أهمها:

ما مناهج النقد الأدبي المعاصر؟

وما خصائصها؟

كيف نطبق هذه المناهج على الأدب العربي القديم أو الحديث؟

وما المشكلات التي تواجه الناقد أو الباحث عند التطبيق؟

وقد اعتمد المؤلف في ذلك على الدراسة التطبيقية والإسهامات النظرية المتعددة التي قام بها عدد من الباحثين.

والتطبيقات التي قام المؤلف بها على بعض نماذج من نصوص الأدب العربي، فضلا عن دراسة وتحليل نماذج من تطبيقات أخرى لعدد من النقاد والباحثين تنأى بهذه الدراسة عن الصبغة التأملية الشائعة في أعمال بعض النقاد والباحثين الذين لهم شهرة واسعة وسبق لهم أن تناولوا هذا الموضوع.

ومن أهم المسائل التي تتعلق بالجانب النظري من الدراسة مشكلة توضيح المفاهيم وتحديدها، ولذلك يحرص المؤلف على توضيح المفاهيم والمصطلحات التي ورد في أغلب أجزاء هذه الدراسة في سورة قاموس خاص لهذا الغرض.

تمهيد المنهج وقواعده ومشكلاته

بدأ الالتفات إلى ما يسمى بمناهج النقد مع نهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي، وقد استطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال تين Taine وبرونتيير Brantiere وهنكان Hannequin ولانسون Lanson وغيرهم ممن استعملوا- خلال هذا العصر- مناهج نقدية ذات خصائص واتجاهات متعددة.

فقد ازدادت الاهتمامات بمعالجة الظواهر الأدبية نظرا لما حدث فيها من تغييرات، ونتيجة التغييرات اعترت المجتمع والبنية الثقافية في ذلك العصر، وقد كان من مظاهر هذا التغيير، تغير نظرة الباحثين والمفكرين إلى معالجة الظواهر الأدبية، فقد ظهرت الحاجة لديهم إلى الاستعانة بالمنهج الوضعي الذي ارتبط بظروف هذه المرحلة بشكل مباشر.

ولكي تتوافر هذه الأرضية التجريبية للنقد الأدبي، أنكر بعض نقاد الأدب الإنجليزي والفرنسي الاتجاه الأكاديمي الخالص في بداية القرن العشرين، ورفضوا الاتجاهات النظرية البحتة للدراسات الأدبية، بهدف تحرير النقد من آثار الميتافيزيقا، وجعله يرتبط بالنظرة الوضعية بكيفية معينة، ولذا رأوا أنه من الضروري البدء بدراسة الظواهر الأدبية المختلفة، وفق طبيعة هذه النظرية، ذلك لكي يصبح النقد علما وضعيا قائما بذاته.

وإن ضرورة التقدم الثقافي، والتطور الذي تحققه العلوم الإنسانية في المرحلة الراهنة، يحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبية، فالنقد الأدبي يعتبر من وجهة النظر أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي، سواء بينه وبين الفلسفة، أو بينه وبين العلوم الإنسانية. فالحقيقة الأدبية تزداد ثراء في ظل اللقاء المتبادل بين النقد وبين هذه العلوم بوجه عام. على شرط ألا يفقد ذاتيته في خضم هذه العلوم. وهذا يعني أننا لا نتفق مع أصحاب الاتجاه السابق نظرا لأن النقد الأدبي، يجني الكثير من وراء اتصاله بالعلوم الإنسانية من جهة، والفلسفة من جهة أخرى. فالفلسفة مثلا تعد نقطة البدء أو المدخل الضروري لفهم النقد والأدب واتجاهاته المعاصرة.

المنهج البنيوي

يعد النقد البنائي الشكلي (بمعناه الرمزي) من أكثر مجالات الدراسات النقدية نشاطا وشيوعا في جامعات أوروبا وفي مراكز بحوثها في ستينيات القرن العشرين، ذلك بفضل تطور النزعة البنيوية عامة وعلوم اللغة خاصة التي بدأت في الثلاثينات، وأخذت تمام نضجها في الستينيات من نفس القرن.

والعلاقة بين اللغة والأثر الأدبي كانت موضوع دراسة موسوعة بفضل جهود رولاند بارت وتلاميذه وجود عدد آخر من الباحثين في المدرسة العليا للعلوم الإنسانية بباريس ذلك أنهم قد أكدوا على أهمية تحليل العلاقة بين لغة الأثر والأثر نفسه على ضوء الحقائق الأنثروبولوجية واللغوية. بقصد الكشف عن المعاني الخفية للأثر، والتخلي عن الفهم الجمالي المباشر الذي يمارسه السواد الأعظم من النقاد أو الباحثين التقليدين. فالأثر الأدبي فيما يرى بارت يتضمن دلالات ورموز متعددة يجب التركيز عليها وإبرازها لنعمق فهمنا للأثر الأدبي.

وبارت منذ الثمانينات وهو يتابع أبحاثه العلمية في ميدان الدراسات النقدية من جهة وفي ميدان السيميولوجيا من جهة أخرى. ولم تلبث الشهرةأن عرفت طريقها إليه سنة ١٩٥٢م حين ظهر له كتاب تحت عنوان درجة الصفر للكتابة. ومنذ ذلك التاريخ والأوساط الثقافية تعتبر ذلك المؤلف مساهمة نقدية جديدة ومرحلة مهمة من مراحل النقد الفرنسي المعاصر تضم صاحبها إلى الحركة البنيوية النقدية الداعية إلى ارتياد عالم الأثر على ضوء طبيعة لغته الرمزية، والتخلي عن واقعه وعناصر خيالاته.

وقد طبق بارت هذا المنهج في دراسته المسماة (مقدمة في التحليل البنائي للقصة). التي تناول فيها مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلا بنائيا يعتمد على ثلاث مستويات:

مستوى الوظائف، ومستوى الحدث، ومستوى السرد.

ويبرز في **المستوى الأول** مسألة الوحدات البنائية من جهة ويجري عملية تصنيف لها من جهة أخرى ويقسم هذا الجزء إلى فرعين: واحد يطلق عليه الوظائف التوزيعية، والثاني ويطلق عليه اسم الوظائف التكاملية.

أما في **المستوى الثاني** فيبحث فيه مسألة الأشخاص حسب الأعمال المسندة إليها في القصة، مع صرف النظر تماما عن السلوك أو التصرفات التي يقوم بها كل شخصية.

بينما يبرز اهتمامه في المستوى الثالث، بموضوع الراوي الذي يعتبر في رأيه الكاتب نفسه، أو راويا آخر يروي الأحداث على لسانه.

المنهج التفكيكي

يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين: الأولى قراءة النص قراءة تقليدية هدفها تحديد مناطق غموضة وتفكيك ثوابته وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص باعتباره تركيبا لغويا يحاول الكشف عن خصائصه البلاغية، وعن بنيته المتغيرة ليجعلها في حالة مفتتة، ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الأصلية. بحيث يصبح ما كان هامشيا مركزيا وما كان جوهريا غير جوهري.

وتغير وظائف عناصر هذه يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالعلامة والدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو في تفسيره على النحو الذي يراه. منطلقا من مقولة أساسية مؤداها: أن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحا وغير نهائي. ويتيح له فرصة غزوه من أي عنصر أو أي وحدة لغوية مضمرة في بنائه.

وباختصار ممكن نقول، أن منهج التفكيك يقف بنا عند حدود الإنشاء والوصف، دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني، لأن القارئ الناقد حين يغير وظائف بعض العناصر ويفككها ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص لا يرتبط بالنص القديم. وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنى جديد له، إنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ الناقد بدلا منها ونزع مشخصات النص الثقافية والحضارية، وجعله في حالة اغتراب أو انفصال عن جوهره.

والثاني، أن رفض الثوابت أو أي سلطة مرجعية للنص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل، لأن كل نص له مرجع ذات وموضوعي، وبدون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده. ومع ما تتضمنه هذه الصادرة من خطورة ومع ما تطلبه من تعليل دقيق، فقد اعتبرها كثير من الباحثين والنقاد العرب أمرا مسلما به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم.

على أن خطورة الأخذ بمنهج التفكيك بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم، لأنه يرفض العقل والعلم في التفسير وذلك يجعلنا نتورط في خطأ الاعتماد على العاطفة فحسب قراءة النص، ونحن نستطيع أن نتعرف بتفكيك النص على وقعه عند القارئ الفرد عبر انطباعاته وعبر مكوناته النفسية والثقافية لكننا لا نستطيع قراءة النص قراءة موضوعية على ضوء دلالة العلاقات القائمة بين النص وبين بيئته وبين التيارات الثقافية السائدة فيها.

المنهج النفسي

يحاول الاتجاه النفسي للنقد كالاتجاه السوسيولوجي أن يقرأ الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري. ولقد قام فرويد، يوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب. وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع. فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية، نحو إنتاج ما يشبع هذه الرغبة. فنشاطه النفسي، على رأي فرويد، موزع بين ثلاث قوى: الأنا (الشعور). والأنا الأعلى (الضمير). وال هو (اللاشعور). والصراع

فيما بينهم يتجلى في سلوكه الشخصي في أي موقف من المواقف. وهو أي الصراع يتم بواسطة ما يطلق عليه فرويد ابم الآليات منها القمع، الكبت، والتسامي.

والمبدع تأتيه خيالات وأحلام معينة تبدو بصورة ما في آثاره الأدبية. وهذه الخيالات يردها البعض إلى تجارب الطفولة وعقدها. وتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير، ومن هنا يقال أن الأدب يعد مجالًا خصبا لاكتشاف حياة الشخص اللاشعورية. وفي هذا الصدد نجد فرويد يستمد ما يسمى "بعقدة أوديب" من مسرحية –سوفوكليس- ويعتبر "هاملت" تفسيرا يستند إلى فكرة الحب المحرم والكراهية.

المنهج الشكلي

التقت اهتمامات الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنية، كما اهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الشكل الأدبي بعد تفريغه من محتواه فأصبح موضوع هذه الدراسات هو صورة العلاقات الأدبية الفارغة.

لقد حاول الاتجاه الشكلي في الدراسة الأدبية أن يحقق نوعا من الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على البنيات الصوتية والتركيبية للغة الأثر. ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبي لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة. فعلى سبيل المثال يتمايز مضمون علاقات الشكل الروائي عنه في مجال علاقات البطل في الأقصوصة. وقد يبقى موقع البطل واحدا في الشكلين كعلاقة صورية. إلا أنها تختلف باختلاف طبيعة بنيات الأثر نفسه. ولذلك تعالج الدراسات الأدبية الشكلية "صورة" العلاقة دون النظر إلى مضمون تلك العلاقة، فهي تنظر إلى دراسة العلاقات الأدبية، باعتبار أن الأثر كل يرتبط فيه سائر عناصر العلاقات الأدبية بعضها ببعض. فهي علاقة تفاعل وظيفي بين الأجزاء الصغرى بالأنساق الكبرى.

المنهج الاجتماعي

المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد تولد هذا المنهج من المنهج التاريخي، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان. ولذلك قال بعضهم: إن هذا المنهج هو جزء من المنهج التاريخي. والذين فرقوا بين المنهجين قالوا: إن الدرس الأدبي إذا تناول النصوص القديمة كان تاريخيًا، وإذا توجه إلى درس النصوص الحديثة كان نقدًا اجتماعيًا.

وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلاً للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي؛ باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن واحد.

إن بدايات النقد الاجتماعي تعود إلى نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر عاد بها أدباء فرنسيون كانوا قد هاجروا إلى ألمانيا وانكلترا أمثال: " مدام ستال " التي أصدرت في عام ١٨٠٠م كتابا: (عن الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية)، " وشاتو بريان " الذي أصدر عام ١٨٠٢م كتاب: (عبقرية المسيحية). فقد كانا بداية لخط من الدارسين والنقاد يضعون المجتمع نصب أعينهم حين يزاولون النقد، ومن أولئك "قلِمان... ثم جاء سنت – بيف ١٨٠٤-١٨٦٩م الذي احتفل بالمجتمع وبظروف الأديب. ويمكن عدّ التحليلات التي حواها كتاب الناقد "هيبوليت تين" في كتابه "تاريخ الأدب وتحليله" عام ١٨٦٣م، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وتحليله.

المنهج الاجتماعي في النقد الأوربي الحديث :

كان للفكر المادي الماركسي أثر في تطور المنهج الاجتماعي، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً، ومن المتقرر في الفلسفة الماركسية أن المجتمع يتكون من بنيتين: دنيا: يمثلها النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية، وعليا: تتمثل في النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغير في قوى الإنتاج المادية لابد أن يُحدث تغيراً في العلاقات والنظم الفكرية.

وقد عملت الماركسية مع الواقعية جنباً إلى جنب في تعميق الاتجاه الذي يدعو إلى التلازم بين التطور الاجتماعي والازدهار الأدبي؛ مما أسهم في ازدهار "علم الاجتماع" بتنوعاته المختلفة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه: علم "اجتماع الأدب" أو "سوسيولوجيا الأدب"، وقد تأثر هذا العلم بالتطورات التي حدثت في الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علم الاجتماع من جانب آخر.

استنادا من المفهوم، فإن النظرية الأدبية تتضمن في بعض جوانبها نظرة سوسيولوجية ومن ثم لا يمكن فهم الأدب إلا بمعناه الجمالي، والتاريخي، والنفسي، والاجتماعي.

المنهج التاريخي

منذ وجدت المدارس الأدبية والفنية، وتأسس النقد الحديث، ظهرت المناهج الأدبية في الدرس والتحليل، وكان أول هذه المناهج المنهج التاريخي الذي اشتغل عليه خلق كثير من الأدباء والنقاد في مطلع القرن العشرين، والمنهج التاريخي من المناهج الخارجية في الأدب يعطي مساحة كبيرة في الدراسة الأدبية للجانب التاريخي، إن هذا المنهج يكاد يطغى على كثير من الدراسات الأدبية التي درست الشعراء والمبدعين، فلا نكاد نقرأ كتاباً في التحليل الأدبي إلا وجدنا صفحات كثيرة كتبت عن تاريخ حياة الشاعر وأسرته وأولاده وعن كل المؤثرات الخارجية التي أثرت في شعره وأدبه، مثل الثقافة والبيئة وأحداث العصر السياسية والاجتماعية، حتى يظن قارئ الكتاب أنه يقرأ كتاباً في التاريخ لا في الأدب لكثرة التفاصيل عن حياة الشاعر، ولكثرة ما يرى في حاشية الكتاب من إحالات إلى كتب ومراجع ومصادر، وبذلك تنطمس معالم الكتاب.

إذا يُعتبر منهج النقد التاريخي واحدًا من المناهج النقدية المتعددة التي انبنت على قواعد متينة، هي في حد ذاتها نتاج لفلسفات، وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر سيرتها الطويلة، ولعل ما توخاه أفلاطون وأرسطو من فلسفات معينة شغلت التفكير الإنساني هي تمثل الملامح الجذرية الأولى لهذه الفلسفات. ويهدف هذا المنهج إلى تقسيم الأدب العربي إلى عصور سياسية كالعصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام وعصر بني أمية والعصر العباسي وعصر الانحطاط أو العصر المغولي أو العصر العثماني ثم العصر الحديث والعصر المعاصر.

وهذا المنهج يتعامل مع الظاهرة الأدبية من زاوية سياسية، فكلما تقدم العصر سياسيًا ازدهر الأدب، وكلما ضعف العصر ضعف الأدب، وهذا المنهج ظهر لأول مرة في أوروبا وبالضبط في فرنسا مع أندري دوشيسون الذي ألف كتاب (تاريخ فرنسا الأدبي) سنة ١٧٦٧م. ويقسم فيه الأدب الفرنسي حسب العصور والظروف السياسية ويقول:(إن النصوص الأدبية الراقية هي عصور الأدب الراقية، وعصور تاريخ السياسة المنحطة هي عصور الأدب المنحطة.)

ويعتمد المنهج التاريخي في تعامله مع العملية الأدبية وهي (النص، المبدع، المتلقي)، على فهمه هذه العملية على أنها واقعة تاريخية، لها ظروفها وأسبابها، وعلاقاتها مع المحيط الذي ولدته. فهذا المنهج يحاول أن يعطي **النص** "شهادة في سيرة حياته" يسجّل فيها وقائع خلقه وتطوره الخاص به وعقد مقارنة أو مقارنتها مع بعضها البعض لُتميّز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثم نجد العلاقة بين هذه المجموعات.

وهذا المحور الثاني الذي يدرسه المنهج التاريخي في العملية الإبداعية (المبدع)، إذ يُطلق عليه اسم (العبقرية)، فينظر إلى هذه العبقرية في أصالتها وفردانيتها في الوقت الذي تمثل فيه الحس الجماعي، وظروف النشأة وشروط الوجود، وهذه الأصالة تعود إلى علاقة الخاص بالعام إذ إنها نتاج لبيئتها وتعبير عن العنصر الجماعي في الإبداع.

كما يقول لانسون، "أن الخصائص التي تميز العبقرية الفردية، ليست لذاتها أو لشخصها بل لأنها تشمل في حناياها الحياة الجماعية لعصر أو رمز تمثله، ومن هنا وجب علينا معرفة كل ما يحيط بتلك العبقرية من التضاريس الفكرية أو العاطفية الإنسانية أو القومية".

والمحور الثالث (المتلقي) والأخير في العملية الإبداعية والتي يدرسها المنهج التاريخي، أو هو الأثر الذي يتركه النص أو العمل الأدبي، وفي هذا المنهج يعتقدون بأن جزءًا من حياة المؤلف تمثل المتلقي والأثر الذي تركه هذا المؤلف، أي أن النجاح أو الفشل الذي حققه المؤلف في نفوس الجمهور هو دالة تاريخية، فيلجأ أصحاب هذا المنهج إلى تتبع حياة هذه الدالة، فتسجِّل فهارسها وطبعاتها ونسبة انتشارها، والخصومات التي أثارتها، والمناقشات التي سببتها إلخ...، وبالتالي فالأثر الذي تركته في الزمن واللحظة التاريخية التي وُجدت فيها يعدها واقعة تاريخية انعكست في محيط تلقاها وهذا المحيط يمثله المتلقي.

قاموس المفاهيم العلمية النقدية

تقتضي كل دراسة ذات طابع علمي أن تحدد مضمون ألفاظها تحديدا دقيقا. من أجل وجوب استخدام هذا اللفظ أو ذاك في حدود معينة. وقد اعتاد أغلب الباحثين أو النقاد أن يستعملوا ألفاظ أو مصطلحات دون الاهتمام بوضع دلالة محددة لها. مما يؤدي إلى الخلط في الفكر والغموض في النص، وتشتيت البحث. ولما وجد المؤلف قد وجهه عدة انتقادات لهؤلاء الباحثين بسبب عدم تحديد دلالة المفهوم أو المصطلح فقد لزم علينا أن نقدم دراستنا دون أن تتضمن هذا العيب أو الخطأ. فلا يمكن للنقد العربي الجديد أن يتقدم بدون الاعتماد على تحديد المفاهيم والعناية بها و بالفوارق الدقيقة بينها، من أجل عدم تشتت الفكر والبحث.

لقد انتشر في أغلب البحوث النقد الجديد استخدام المفردات النقدية الحديثة بصورة غامضة، واختلطت وتشابهات في ذهن القارئ وأصبحت في حالة من الفوضى تدعو المثقفين والباحثين إلى ضرورة حسم هذه المسألة وضرورة بث الوعي بضرورة تحديد المفردات النقدية الحديثة تحديدا علميا دقيقا. وهو أهم شرط من شروط استخدامها، إذ من الضروري أن نحدد لهذه المفردات دلالات معينة إما في صورة قاموس جماعي، وإما أن يضع كل ناقد أو باحث ملحقا في نهاية بحثه خاصا بالمفاهيم النقدية يحاول فيه تحديد مضمون اللفظ وفق قواعد موضوعية محددة. ليوضح الفرق بين القاموس اللغوي، والقاموس النقدي. نظرا لأن الأول يسجل كيف يستخدم الناس هذا اللفظ أو ذاك، والثاني ينظم وجود استخدام هذا اللفظ أو ذاك في حدود معينة.

وقد يحدث أحيانا أن يستمد أحد فروع النقد بعض مصطلحاته من فروع أخرى. وقد استعار النقد فعلا بعض مصطلحاته من فروع العلوم الإنسانية مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم اللغة، وعلم العلامات، وغيرهم. ولا سبيل إلى الإفادة من هذه الاستعارة إلا بتحديد المفردات وإبراز ما طرأ عليها من تغير.

وتحديد مضمون المصطلح يؤدي وظيفة بالغة الأهمية بالنسبة للنقاد والباحثين، فهو يساعدهم أولا على ضبط تفكيرهم وتوجيهه وتعميقه، ويساهم ثانيا في تبادل خبراتهم وأفكارهم ويقضي ثالثا على العشوائية الشائعة في استخدام المصطلح، يقضي رابعا على بعض جوانب اللبس والغموض في نصوص البحوث المترجمة وغير المترجمة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تتم على وجهه السليم بدون العناية بالفوارق الدقيقة بين المفاهيم وبعضها. أمام هذه الاعتبارات التي تزداد قيمتها للنقد رأى المؤلف أن يقدم هذا القاموس. ويقصد في ذلك إلى مراجع بعض كبار النقاد، ويعتمد في تحديد مضمون

المصطلح على الإيجاز مما جعل المؤلف يكتفي بذكر المراجع في نهاية القاموس لا في ثنايا النصوص الخاصة بتعريف دلالة المصطلح. وقد تضمن هذا التعريف ذكر أصل الكلمة الأجنبية يقابلها المعنى الموافق أو المقارب لمعناها بالعربية.

تجريد	Abstraction (Fr.) Abstraction (Eng.)

وصف مجموعة من الوحدات أو العناصر المتشابهة في عدد من الآثار الأدبية. يحددها الناقد عن طريق التحليل البنائي الرمزي أو التوليدي.

تراكم أدبي	Accumulation Litteraire Literary Accumulation

إضافة جزء من الأجزاء النظرية بالقيم أو المعيير النقدية عن طريق فئة أو جماعة من النقاد أو الأدباء في مرحلة تاريخية محددة.

اغتراب عقلي	Alienation Mentale Mental Allienation

مفهوم يشير إلى نمط معين إلى الشعور عند الشخصية يظهر في شكل سلوك أو نشاط لا يستجيب لانفعالاتها الخاصة. وتصبح غير قادرة على التكيف مع المجال أو البيئة المحيطة بها والموقف على ضوء هذا الشعور يبدو فاقدا للتوازن وتصبح "الأنا" في جهة والآخرين في جهة أخرى.

تحليل القصة	Analyse du recit Analysis of the Novel

تحديد وحدات في النص لغويا وشكليا ومقارنة هياكل ببعضها، إلى جانب تصنيفها، وتحديد علاقة بينها وبين الأشكال المتعددة في البنية العامة للقصة.

تحليل اجتماعي أدبي	Analyse de sociologie Litteraire Socio Literary analysis

تحديد البنيات الدالة دلالة موضوعية وتعين صلتها ببنيات فكرية معينة ومحاولة إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر فئة اجتماعية أو جماعة في مرحلة تاريخية محددة.

تحليل الأثر	Analyse de l'oeuvre Book analysis

عملية فك النص العام إلى عناصر بسيطة. عن طريق اللغة وعن طريق شكل الأثر. ويتم ذلك الفك عن طريق فصل أجزائه، وتفكيك وحدته اللغوية والفنية.

النقد التحليلي	**Analytique** **Analytic**

مصطلح يستخدمه الناقد النفسي للدلالة عن وجود تحول في بنية النص المقروء. يصل إليه من خلال قراءة محصورة بين مبدع النص المؤول، وملتقى التأويل أي قراءة محصورة بين الكاتب والقارئ تنهض على أساس البعد التاريخي. وحضور وغياب التداعيات الحرة، وإبراز العقد النفسية من خلال تكرار الصور الاستعارات الكامنة في بنية لا وعي.

الخاتمة

ومجمل القول، قد أقام المؤلف دراسته على أساس الجمع بين المبادئ النظرية والتطبيقات العملية ليتيح للباحث أو الدارس فرصة مشاهدة كيفية تحول المسائل النظرية إلى قواعد تطبيقية، وعلى هذا الأساس ينفرد هذا الكتاب بميزه الربط بين ما هو نظري وبين ما هو عملي حتى تترسخ في ذهن القارئ قواعد التطبيق وأسس التنظير في وقت واحد ذلك من أجل سد الفراغ القائم في المكتبة العربية في هذا المضمار.

مراجعة كتاب "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" لسيد قطب

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين
أيدا حياتي بنت محمد سندي

المقدمة

كتاب **النقد الأدبي أصوله ومناهجه** تأليف المفكر الإسلامي **سيد قطب** رحمه الله. نشرته دار الشروق، بيروت، عدد صفحاته ٢٢٦ صفحة. يعد المفكر الإسلامي المعروف سيد قطب من أبرز المساهمين في مجال نظرية الأدب والمناهج النقدية، تنظيرا وتطبيقا. وهذا الكتاب "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، من حيث البيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جوى الأدب الخالص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية -إلى حد كبير-. يبدأ الكتاب بمقدمة عن طبيعة الأدب وخصائصه وأدواته، ثم يشرع في شرح القيم التعبيرية والفنية للأدب مع ضرب الأمثلة. وهذه أوضح ميزة في الكتاب، ثم يفصل مناهج النقد الأدبي إلى أربعة (المنهج الفني والمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج المتكامل) مع سرد العديد من الأمثلة وتطور كل منهج هذه المناهج.

يبدأ الكتاب بمقدمة عن طبيعة الأدب وخصائصه وأدواته، ثم يشرع في شرح القيم التعبيرية، والفنية للأدب مع ضرب الأمثلة. وهذه أوضح ميزة في الكتاب، ثم يفصل مناهج النقد الأدبي إلى أربعة (المنهج الفني والمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج المتكامل) مع سرد العديد من الأمثلة وتطور كل منهج من المناهج. ينقسم الكتاب إلى مبحثين اثنين في المبحث الأول يعرض أصول النقد الأدبي ويشرح القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الأدبي ويعدد فنونه ويشرحها فهي الشعر والقصة والأقصوصة والتمثيلية والترجمة والسيرة والخاطرة والمقالة ويختم هذا المبحث ببيان قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم.

أما المبحث الثاني، فيتناول مناهج النقد الأدبي فيبدأ بالمنهج الفني، ويشرح حدود المنهج الفني نواجه العمل الأدبي، فنحكم عليه حكماً تقريرياً قائماً على دعامتين الأولى تأثرنا الذاتي بالنص، ذلك التأثر المنبعث من ذوقنا الخاص، وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة. الثانية نظرتنا الموضوعية على قدر الإمكان إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل. ثم يعرج على المنهج التاريخي ضارباً الأمثلة عليه من التراث العربي ومن الآداب الأجنبية، وينتقل بعدها إلى المنهج النفسي ويشرح بأنه منهج دخيل على النقد الأدبي العربي وأنه نتيجة للدراسات النفسية في العصر الحديث، ويختتم الكتاب بشرح المنهج المتكامل، وأنه أفضل المناهج المتبعة في النقد الأدبي، وينتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير.

نبذة عن سيد قطب

هو سيد بن الحاج قطب بن إبراهيم، ولد في أحضان عائلة موسرة نسبيا في قرية " قها" الواقعة في محافظة أسيوط سنة ١٩٠٦. كان والده رجلا متدينا مرموقا بين سكان القرية، وعضوا في لجنة الحزب الوطني الذي كان يرأسه مصطفى كامل. يهتم بزراعة أراضيه ويعطف على الفقراء، ويبر بهم مما اضطره على ما يبدو إلى أن يبيع قسما كبيرا من أطيانه. أما أمه

فكانت سيدة متدينة تنتسب إلى عائلة معروفة وقد عنيت بتربيته فحنت عليه وزرعت في نفسه الطموح وحب المعرفة. فكان لوالديه الأثر الأكبر في تنشئته على التعاليم والأخلاق الإسلامية، وقد عُرِف عنه في القرية حب المطالعة والقراءة، فالتحق بمدرسة المعلمين الأوليّة ونال جائزة الكفاءة في التعليم الأوليّ، ولم يتجاوز عمره الخامسة عشرة سنة، ثمّ دخل كلية دار العلوم وتخرج منها، وهو يحمل شهادة البكالوريوس في الآداب.

بدأ سيد قطب متأثرا بحزب الوفد وخصوصاً بكاتبه عباس محمود العقاد، وكتاباته الشيقة فقد تأثر كثيرا باعتقادات العقاد، وكان من أشد المدافعين عنه إلا أن نظرته إلى الجيل الذي يسبقه قد تغيرت، وصار ينحى باللائمة عليه في تردي الأوضاع، وبدأ بإنشاء منهج حسب ما يعتقده هو. وفي عام ١٩٣٣، أنهى سيد دراسته من دار العلوم وعُيّن موظفاً بـ٦ جنيهات في الشهر.

حصل سيد على بعثة للولايات المتحدة في عام ١٩٤٨ لدراسة التربية، وأصول المناهج وفي عام ١٩٥١، وكان يكتب المقالات المختلفة عن الحياة في أمريكا، وينشرها في الجرائد المصرية، ومنها مقال بعنوان "أمريكا التي رأيت" يقول فيه " شعب يبلغ في عالم العلم والعمل قمة النمو والارتقاء، بينما هو في عالم الشعور، والسلوك بدائي لم يفارق مدارج البشرية الأولى، بل أقل من بدائي في بعض نواحي الشعور والسلوك"، ويذكر أيضاً الكثير من الحقائق التي عايشها عن الحياة الأمريكية في مختلف تفاصيلها. ويذكر أنه أيضاً تعرف على جماعة الإخوان المسلمين، ومؤسسها حسن البنا هناك.

وجد سيد قطب ضالته في الدراسات الاجتماعية، والقرآنية التي اتجه إليها بعد فترة الضياع الفكري والصراع النفسي بين التيارات الثقافية الغربية، ويصف قطب هذه الحالة بأنها اعترت معظم أبناء الوطن نتيجة للغزو الأوروبي المطلق. ولكن المرور بها مكنه من رفض النظريات الاجتماعية الغربية، بل إنه رفض أن يستمد التصور الإسلامي المتكامل عن الألوهية والكون والحياة والإنسان من ابن سينا وابن رشد والفارابي وغيرهم لأن فلسفتهم – في رأيه – ظلال للفلسفة الإغريقية.

مضت حياة سيد قطب في مرحلتين مرحلة النشاط الأدبي ومرحلة العمل الإسلامي. وقد بدأت الأولى منذ كان طالبًا بدار العلوم فنشر العديد من المقالات النقدية في المجلات والصحف عن العقاد والرافعي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمع بعضها في كتابه كتب وشخصيات وكانت له معاركه النقدية الحادة كما أصدر ديوان شعر بعنوان الشاطئ المجهول عام ١٩٣٥م وكتاب طفل من القرية عام ١٩٤٦م وهو سيرة ذاتية من وحي كتاب الأيام لطه حسين وفي هذه المرحلة أيضًا أصدر كتاب النقد الأدبي أصوله ومناهجه عام ١٩٤٨م. تميز سيد قطب بالجمع بين الأصالة والمعاصرة وفيه برزت بدايات نظريته في كتابه في ظلال القرآن.

مضمون الكتاب:

العمل الأدبي

جاء سيد قطب بالتعريف العمل الأدبي وهو: التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية. فكلمة "تعبير" تصور لنا طبيعة العمل ونوعه، و"تجربة شعورية" تبين لنا مادته وموضوعه، و"صورة موحية". تحدد لنا شرطه وغايته. فالتجربة الشعورية هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي؛ لأنها ما دامت مضمرة في النفس، لم تظهر في صورة لفظية معينة، فهي إحساس أو انفعال، لا يتحقق به وجود العمل الأدبي. والتعبير -في اللغة- يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة. ولكنه لا يصبح عملا أدبيا إلا حين يتناول تجربة شعورية معينة. وبعضهم يميل إلى اعتبار كل تعبير جميل. ولو عن حقائق العلوم البحتة داخلا في باب الأدب.

ولكننا لا نميل إلى هذا التوسع في مدلول العمل الأدبي، ونختم أن يكون تعبيرا عن تجربة شعورية. على أن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده، فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلا وصفا علميا

بحتا، ليس عملا أدبيا مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير، أما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل أدبي، لأنه تصوير لتجربة شعورية. ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير. بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين. وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، وبه يتم وجوده ويستحق صفته.

التجارب الشعورية إذن هي مادة التعبير الأدبي. وقد يبدو هذا واضحا في الشعر- الغنائي منه بصفة خاصة- ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الأدب. ونضرب مثالا بالقصة والتمثيلية. فالأدب لا يملك أن يعبر عنهما تعبيرا موحيا يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالهما و حوادثهما، وينفعل بهما انفعالا معينا. ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي إلى البحث عن حقيقة كل بطل من أبطال القصص، والتمثيليات في نفس الأديب الذي تصورهم وصوّرهم. وقد يكون في هذا شيء من الغلو، فليس من الضروري أن يكون لعواطف هؤلاء الأبطال جميعا شبيه في نفس المؤلف. ولكن من الضروري أن يكون المؤلف قادرا على تصور العواطف التي أودعها نفوس أبطاله. وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف، وانفعل بها على نحو معين.

وحتى في كتابة التراجم بل في كتابة التاريخ العام لا بد من هذا الانفعال، فترجمة الشخصيات ليست عملا موضوعيا كوصف تجربة علمية، فلا بد للمؤلف من إحياء هذه الشخصية، لتصبح الترجمة عملا أدبيا، إحياء الشخصية معناه الانفعال بوجودها و بتصورها. وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الأدب إذا كان وصفا مجردا لحوادث ميتة، ولكنه يصبح عملا أدبيا إذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية ممتزجة بالإحياء الذين اشتركوا فيها. كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة.

القيم الشعورية والقيم التعبيرية

العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير. وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري، ولكنهما بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود. ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية. أما في العالم الأدبي، فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية. وإنها لتبقى مضمرة في النفس، ملكا خاصا لصاحبها، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية. وحين يدركها الآخرون، فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر.

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر: لفظ ومعنى أو شعور وتعبير. فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين.

القيم الشعورية

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لم يوجد اثنان على ظهر الأرض تتماثل بصمات أصابعهما. وكذلك نستطيع أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تتماثل مشاعرهما. كل انسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير، حتى التواؤم الذين تتشابه ملامحهم ولكنها لا تتماثل قط وكذلك نفوسهم، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات، تنتهي إلى انحراف كبير في النهاية.

فليس المطلوب من الأديب أن يقول كلاما كيفما اتفق، ولكن المطلوب أن يكون له ميسم ذاتي، و طابع شخصي، يدمغ به كل عمل يخرج من بين يديه، فيلمسه القاريء في كل أعماله، لا في طريقة تعبيره، ولكن أولا في طريقة شعوره. وهذا

الطابع لا يبدو فقط في الأدب الذي يعبر تعبيرا مباشرا عن الانفعال الشخصي كالشعر الغنائي مثلا، بل يبدو في كل ما مست يد الأديب من قصة أو رواية أو ترجمة حياة أو مقالة أو بحث أدبي، لأن الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات، وكل أدب هو أدب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية. وليس هذا الطابع أسلوب تعبير لفظي فحسب، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور. نعم أن طريقة تناول الموضوع، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع، ولكنهما جزء تابع لطريقة الشعور، ولتصور الأديب للكون والحياة، أو لاحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة.

القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعورية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية، لأن الوصول إليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال، ولأن الحكم عليها لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها، وبيان تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر. ومن هنا قيمة التعبير في العمل الأدبي. لا تنتهي وظيفة التعبير في الأدب عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقى للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعّها اللفظ وتشعّها العبارات الزائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات.

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي، ولا تكمل دلالة كل منها إلا باجتماعها وتناسقها، ولكننا مضطرون هنا كذلك أن نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة، وذلك تيسيرا لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الأدبي، على أن يكون مفهوما أن كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الأدبي، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير. ويحسن كذلك أن ننبه إلى الصور والظلال والإيقاع ليست قيما تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يملؤها، ولكننا نسميها قيما تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها.

فنون العمل الأدبي

نجد العمل الأدبي فنونا شتى يجمعها هذا العنوان، فهناك: الشعر بأنواعه، والقصة، والأقصوصة، والتمثيلية، والتراجم، والخاطرة، والمقالة والبحث. وإذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات، والإيقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه. إذا كانت هذه هي عناصر التعبير الأدبي عامة، فإنها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الأدبي، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه. وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعورية في كل فن من الفنون الأدبية المختلفة.

الشعر

الشعر ليس تعبيرا عن الحياة وإنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والاملاء بالطاقة الشعورية في الحياة. وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا. فالمهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع. فقد يقف الشاعر أمام الطبيعة الجميلة المزهوّة في الربيع، فلا تثير انفعاله لسبب من الأسباب، وقد يقف أمام دودة حقيرة، أو حائط متهدم، فتجيش نفسه وتنفعل. فتكون التجربة الأولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري. وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافزة على التعبير، وهذا البيان ضروري هنا لا يضاح ما نريد. ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريبا في تاريخه كله. سواء كان شعرا

غنائيا كما في الأدب العربي القديم، أم شعر ملاحم وتمثيليات كما في الأدب الإغريقي والأوروبي، وبعض الأدب العربي الحديث.

القصّة والأقصوصَة

إذا كان الشعر تعبيرا عن اللحظات الخاصة في الحياة، فالقصة هي؛ التعبير عن الحياة. الحياة بتفاصيلها وجزئياتها كما تمر في الزمن، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية. وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعوري العام. ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة، ولا يهمه تتبع الأسباب والملابسات، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد.

والأقصوصة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والإيقاع، كالشعر، لأن الفرصة التي أمامها للإيحاء محمودة، وحبكة الحوادث التي قد تعني في القصة ليست ميسرة لها، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع.

التمثيلية

التمثيل حركة محسوسة، تتقيد بالواقع المحدد أشد مما تتقيد القصة، لأن النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم أمام مشاهد حقيقية-لا تمثيلية- لكي يندجموا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة فقط. ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم. فإذا لم تكن الحوادث ((واقعية)) -لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى أنها طبيعية- انكشف الأمر وفشلت الوسائل المساعدة. وهذا يحتم -فوق واقعية الحوادث- أن يكون التعبير عنها مفصلا على قدود الأبطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الإمكان. وإذا كان هذا شرطا في القصة الناجحة، فهو كذلك في التمثيلية، وبدرجة ألزم وأشد ضرورة، لأن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير يكشف ((اللعبة)) ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية، كما يتحتم أن تكون الخاتمة متمشية مع سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة.

يتبين أن التمثيلية في حاجة إلى موهبة أخرى غير الموهبة القصصية. فالموهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد. والموهبة في التمثيلية تنسيق، وتقطيع وحركة. وفي القصة تنسيق لا شك فيه، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي إلى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته. ولكن المسرحية تزيد على هذا اختيار آخر. هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في الفجوات قبل الفصل الأول وبين الفصول. وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحى بما سبق من مناظره وبما لحق. وتصوير طبيعة إنسانية أو موقف إنساني بالوصف شيء، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر، والمقدرة التي يحتاج إليها الكاتب ليخلق شخوصا ناطقة متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج إليها ليخلق شخوصا موصوفة مرسومة.

الترجمة والسيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الأدب، انفصل عن علم التاريخ، ودخل الأدب من باب الطاقة الشعورية التي يبثها الأديب في موضوعه، والقيم الفنية التي يضمنها تعبيره. والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الأدبي: "التجربة الشعورية" و"العبارة الموحية عن هذه التجربة" لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له. و بظروفه وحالاته

النفسية، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة، وعلى التجارب الإنسانية التي خبرها بنفسه أو في قراءته، ومحاولة استنفاذ الملابسات التي أحاطت بحياة بطله وذهبت في تيه الوجود، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة بلحظة. كل هذا يجعل عنصر "التجربة الشعورية" ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية. اما القيم التعبيرية فهي بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من القوة والوضوح.

الخاطرة والمقالة والبحث

المقالة: هي فكرة واعية وموضوع، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها، قضية تجمع عناصرها وترتب، بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة من أول الأمر. وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكر. والمقالة تشرح فكرة وتجمع لها الأسانيد، وتعتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد، وتغني فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال. ومثلها هو سائر ما نكبته من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية، أو الاجتماعية أو الفلسفية، فهي بحث قصير.

وهناك البحث الطويل، كهذا الكتاب مثلا، فهو بحث عن "النقد الأدبي" ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة، بتسلسل خاص، يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل إلى نهايتها في نهاية الكتاب. والفارق بين البحث الطويل والمقالة، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب، يصل القارئ إلى نتيجتها عند فراغه من المقالة. أما البحث الطويل، فكل فصل فيه يعالج جزءا من الفكرة، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه، وجميع فصوله متعاونة. والبحث طويلا أو قصيرا يقف في آخر صفوف الأعمال الأدبية، ويكاد ينسلخ منها، ولا يمسك به في الصف إلا أن يحتوي على تجارب شعورية، كما في البحوث الأدبية، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة. أما الخاطرة فهي داخلة في صميم "العمل الأدبي" كالقصيدة سواء بسواء.

قواعد النقد الأدبي (بين الفلسفة والعلم)

إن في النقد العربي قد حاول قدامة بن جعفر (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية. ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظم. ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة في خطواتها الأولى، التي كانت بالقياس إلى زمنه خطوات كبيرة. فلما بدأت النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوربا، فظهر كتاب "الأدب الجاهلي" لطه حسين متأثرا في اتجاه البحث لا في طريقته بفلسفة ديكارت. كما ظهر للعقاد كتاب "ابن الرومي. حياته من شعره" متأثرا بالمباحث التاريخية و البيولوجية والسيكولوجية. وظهر كتاب "فجر الإسلام"، لأحمد أمين متأثرا بالطريقة التاريخية وبدت مثل هذه التأثرات في كثير من الكتابات النقدية العربية.

مناهج النقد الأدبي

المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد، والأصول الفنية المباشرة. ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم أقصوصة، أم رواية، أم ترجمة حياة، أم خاطرة، أم مقال، أم بحث؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب. وقد نحاول تلخيص خصائص الأديب الفنية - التعبيرية والشعورية- من خلال أعماله. ومن ذلك نرى أن هذا المنهج يحقق لنا -الغاية الأولى تحقيقا كاملا، ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى.

ويعتمد هذا المنهج أولا على التأثر الذاتي للناقد، ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار. فهو منهج ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم. يقوم هذا المنهج أولا على التأثر، ولكي يكون هذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية، وعلى التجارب الشعورية الذاتية، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب والنقد الأدبي كذلك. ويقوم المنهج ثانيا على القواعد الفنية الموضوعية. وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور. ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الأصول الفنية المقررة، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الأصول.

المنهج التاريخي

هذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني. فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحله. إذا نريد دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل في الأدب العربي أو شعر الطبيعية، أو أي فصل من فصول الأدب الأخرى، إننا سنتتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة، سنجمع أولا نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيبا تاريخيا بعد تحريرها، ونسبتها إلى قائلها. وسنجمع ثانيا آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب. وسندرس ثالثا جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت بها.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا أن نتذوق النصوص التي جمعناها، وأن نتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية- وهذا هو المنهج الفني في صميمه- ولا بد لنا أن نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور، لنكون قادرين على الموازنة لتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص. وهكذا لا نزال في صميم المنهج الفني. ثم إن رأينا الفردي في هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه. والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكفيه، وبين الظروف التي أحاطت بسوانا وأثرت في حكمه وكيفيته في حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي.

وهكذا نجد أن المنهج التاريخي لا بد أن يعتمد على المنهج الفني، وإن يكن محيطه -فيما عدا ذات العمل الأدبي- أوسع وأشمل، ذلك أنه يدرس الإطار، والإطار أوسع بطبيعة الحال. ولكن ينبغي أن نقتصد من تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الإمكان، وإن نحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه. فحكمنا الفني على نص أو على أديب، إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ. حكم له ظروفه الحاضرة، وله مؤثراته و أسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه. فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام، وألا نعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى. وعلينا قبل أن نعطيها قيمتها أن نكتشف ظروفها وملابساتها، بعد مراجعة التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التي أحاطت بقائلها، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الأدبية التي أصدروا أحكامهم عليها.

المنهج النفسي

العنصر النفسي أصيل بارز في العمل الأدبي. وإذا عدنا إلى التعريف العمل الأدبي، وجدنا العنصر النفسي بارزا في كل خطوة من خطواته. فالتجربة الشعورية ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير، والصورة الموحية ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير. فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل

للحياة النفسية. هذا من حيث المصدر. أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين. هذه الاستجابة التي هي مزيج من ايحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى.

من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولا إلى إيجاد منهج نفسي للنقد الفني إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس، فدرسوه على هذا الأساس، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهبهم. أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية -وبخاصة في ميدان التحليل النفسي- فاقتفوا آثار فرويد في دراسة لليوناردو دافنشي، ويونج في دراسته لمسرحية (فاوست) لجيته، وإرنست جونز في دراسته (هاملت) لشكسبير.

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدا للمنهج الفني، والمنهج التاريخي، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظته في محيط أوسع مما يصل إليه الباحث النفسي -وإن كانت معلومات هذا أدق في محيطه- وألا نعتمد في تصوير الشخصيات في القصة على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها. فالأدب يدرك الشخصية الإنسانية، و تنطبع في حسه وحدة، تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها.

والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الأحيان؛ لأنه مجرد الشخصيات من اللحم والدم، ويحيلها أفكارا وعقدا. ويبني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي، فتجيء شخصيات غير بشرية؛ لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها. وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها. ربما يبدو أن النزعة النفسية فهم الأدب ونقده وليدة العصر الحديث، وأنها وافدة علينا من الغرب، حيث نمت الدراسات النفسية -وبخاصة التحليلية- نموا عظيما في هذا القرن الأخير، وأن الأدب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل.

المنهج المتكامل

إذا كنا قد آثرنا المنهج الفني -وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة: المنهج التأثري، والمنهج التقريري، والمنهج الذوقي- فإنما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه، والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه. ولحسن الحظ أن النقد العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل الذي يجمع هذه المناهج جميعا. ونرى أمثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الأربعاء و "من حديث الشعر والنثر" و"شوقي وحافظ" كما ترى أمثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن "ابن الرومي" و"شاعر الغزل" و"جميل بثينة" و"شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي".

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازا للبيئة العامة، ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود. فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله، والمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب، إنما تتعلق بموقف الإنسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة، كالغيب والقدر وأشواق الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية. وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة، ولا عوامل تاريخية. والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ولكل منهم طابع خاص وعالم خاص.

المنهج المتكامل يتعامل مع العمل الأدبي ذاته، غير منفعل علاقة بنفس قائله، ولا تأثرت قائله بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة. غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية. ويحتفظ لصاحبه بشخصيته

الفردية، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة.

الخاتمة

وهكذا ننتهي إلى القيم الأساسية لهذا المنهج في النقد، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية، أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخالص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية- إلى حد كبير أو صغير.

الكتاب بداية بسيطة لمن يريد أن يضع قدمه على طريق النقد.من وجهة نظري لغته بسيطة ومنهجه بسيط ولا يحتاج إلى ما تحتاجه كتب النقد الأخرى من جهد كي نصل إلى الفكرة المراد طرحها. وكانت الأمثلة كثيرة فيه ولو أختصرت لكان سلساً.

مفهوم الآخر في رحلات سلاطين زنجبار العمانيين

بدر بن جمعة بن سويلم الغنامي
الدكتور عبدالحليم بن صالح

ملخص البحث

تتطرق هذه الدراسة إلى مفهوم الآخر في رحلات سلاطين زنجبار العمانيين، وقد تناولت ثلاثة مباحث، وهي: أدب الرحلة العمانية في المهجر الأفريقي، والرحلة السلطانية: غاياتها، وامتدادها الجغرافي، ومسارها الزمني، وتشكيل صورة الآخر في الرحلة السلطانية، ومصادرها. واتخذت هذه الدراسة المنهج التاريخي لدراسة تاريخ الوجود العماني في شرق إفريقيا، والمظاهر الحضارية التي ساهمت في قيام أدب الرحلات في زنجبار، بالإضافة إلى تتبع مسار الرحلات السلطانية. والمنهج الوصفي في وصف الرحلة السلطانية، وغاياتها، وخطوط سيرها، ووسائل النقل المستخدمة، والبلدان التي مرت عليها. وأخيرا المنهج التحليلي في تحليل مصادر تشكّل صورة الآخر في الرحلة السلطانية، إضافة إلى تحليل نصوص من نماذج الدراسة. وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج، منها توضيح عوامل نشوء أدب الرحلة، وهي: تأسيس المطبعة السلطانية، وإنشاء الصحف في زنجبار، وأخيرا تطور وسائل التنقل بين دول العالم. وكذلك ظهرت ثلاثة أنواع للرحلات العمانية في زنجبار، وهي: الرحلات الرسمية، والرحلات الشخصية، وأخيرا رحلات الحج. وإبراز مصادر تشكيل صورة الآخر في الرحلة السلطانية ومصادرها، وهي: اتصال العمانيين المبكر مع الآخر، والسفارة، والسماع والإخبار، والمشاهدة، والاطلاع على المصادر المطبوعة. وأخيرا، تحديد مفهوم الآخر وفق نوعين اثنين، هما: الآخر المشابه، ويقصد به الآخر الإفريقي، والآخر العربي. والنوع الثاني هو الآخر الأوربي.

الكلمات المفتاحية: مفهوم الآخر، أدب الرحلة، الرحلة السلطانية، سلاطين زنجبار العمانيين، نشوء أدب الرحلة

المقدمة

ارتسمت بين مدن الساحل الشرقي لإفريقيا وبين عرب جنوب شبه الجزيرة العربية قصة حضارة موغلة في القدم، تشي بها رائحة اللبان الظفاري من أقصى الجنوب العماني، ورائحة القرنفل الذي اتشحت به جزيرة زنجبار، وذلك في تعانق أبدي على مسرحي بحر العرب والمحيط الهندي، والذي يؤكد على ثيمة الترابط، وقبول الآخر المتنوع عرقا، وديانة.

ولقد كانت التجارة البحرية العامل الأبرز بين عوامل قيام هذه الحضارة " الأفرابيا" وفقا لتسمية على مزروعي. ويرجع الاتصال العماني بالقارة الإفريقية إلى ما بعد منتصف القرن الأول قبل الميلاد، وفقا لمصادر الأمين المزروعي. وساهمت طرق التجارة البحرية مع ساحل شرق أفريقيا في تقوية وشائج التواصل مع العمانيين، وقد سجل أحد المؤرخين الإغريق في القرن الأول للميلاد أن ساحل شرق إفريقيا كان " يزدحم بالسفن العربية القادمة من جنوب شبه الجزيرة العربية ".

ولنا أن نتصور الآثار الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي يعززها هذا الخط الملاحي بين شعوب هذه المناطق جمعاء، إذ الأمر لم يقتصر على تبادل السلع فحسب، بل تدور في فلك التجارة مصالح ومعايش البشر ويؤدي إلى المعرفة بالآخر المستوطن على الضفة الأخرى من المحيط، فقد كان العرب" يألفون أهل البلاد، ويتزاوجون معهم، ويعرفون الساحل واللغة".

كان العمانيون من أوائل، وأهم الشعوب الممارسة للتجارة البحرية في بحر العرب والمحيط الهندي، وقد وصلت سفنهم إلى موانئ شرق أفريقيا، والجزر المقابلة لها منذ وقت مبكر؛ فقد كان " من الطبيعي أن يمدوا نشاطهم التجاري والحضاري إلى سواحل أفريقيا الشرقية المواجهة لهم".

ولقد أسهم العمانيون في زنجبار، والساحل الشرقي لإفريقيا في وضع النواة الأولى لأدب الرحلة، وذلك مع نشوء الطباعة، والنشر؛ مما أدى إلى ظهور مصنفات في أدب الرحلة من خلال رحلات قام بها مجموعة من الرحالة من شرق إفريقيا إلى الأقطار العربية، و الأوربية. وسنتطرق هذه الدراسة إلى مفهوم الآخر في رحلات سلاطين زنجبار العمانيين، وذلك من خلال ثلاثة مباحث: يدرس المبحث الأول أدب الرحلة العمانية في المهجر الأفريقي. فيما يعالج المبحث الثاني الرحلة السلطانية: غاياتها، وامتدادها الجغرافي، ومسارها الزمني. والمبحث الثالث يدرس تشكّل صورة الآخر في الرحلة السلطانية، ومصادرها. وفي سبيل دراسة الموضوع دراسة وافية، استخدمت هذه الدراسة المنهج التاريخي لدراسة المظاهر الحضارية التي ساهمت في قيام أدب الرحلات في زنجبار، بالإضافة إلى تتبع مسار الرحلات السلطانية. والمنهج الوصفي في وصف الرحلة السلطانية، وغاياتها، وخطوط سيرها، ووسائل النقل المستخدمة، والبلدان التي مرت عليها. وأخيرا المنهج التحليلي في تحليل مصادر تشكّل صورة الآخر في الرحلة السلطانية. وختمت الدراسة بالنتائج التي تم التوصل إليها.

المبحث الأول: أدب الرحلة العمانية في المهجر الأفريقي.

النشأة

جمع كراتشوفسكي ثلاثة أسباب تحفّز للسفر والارتحال، وهي: الدين ويتمثل في السفر للحج، والتجارة عبر الطرق البرية والبحرية، وطلب العلم. وأوضح بأن التجارة تجاوزت الحدود الجغرافية المعروفة في فترة العهد الإسلامي؛ فجذبت في فلكها أواسط أفريقيا، وشمال شرقي آسيا، وهي التي " ابتدعت تلك الشخصية الخالدة شخصية السندباد البحري". ولقد كان للمهجر الأفريقي " أثر بارز في إحداث انطلاقة حقيقية لأدب الرحلة العماني في العصر الحديث". وفي سلطنة زنجبار، تظهر ثلاثة عوامل رئيسة أدت إلى تحفيز الأهالي على القيام بالرحلات إلى خارج زنجبار، وبالتالي ظهور النثر الفني لأدب الرحلات في زنجبار.

العامل الأول: إنشاء المطبعة السلطانية. وقد عدت في إنشائها عام ١٨٨٠م فتحا عظيما للعلم والأدب والثقافة، والصحافة في زنجبار. وكان لهذه المطبعة الأثر الكبير في تشجيع العلماء والأدباء على التأليف والنشر، إضافة إلى طباعة الصحف.

العامل الثاني: إنشاء الصحف في زنجبار. كان للمطابع في زنجبار الدور الكبير في إنشاء الصحافة العمانية، وقد صدرت في زنجبار قرابة اثنتي عشرة صحيفة امتدت لأكثر من ستين عاماً أشهرها: (النجاح، والفلق). ويرى المحروقي أن اطلاع القراء على ما تتضمنه الصحف العالمية من أخبار وتقارير من شأنه أن يخلق وعيا لديهم بالعالم ورغبة في تعرفه الأمر الذي حث على الرحلات، و كتابة أدب الرحلات.

العامل الثالث: تطور وسائل النقل. في النصف الأول من القرن العشرين تطورت وسائل النقل في العالم، وظهرت وسائل أخرى مثل القطار، والطائرة مما أعطى لأدب الرحلة متعة، وغموضا في المغامرة، والتنقل. في البدء، ظهرت السفن البخارية؛ الأمر الذي أدى إلى اختفاء الرياح الموسمية من جداول رحلات هذه السفن. ولقد أعجب زاهر بن سعيد النخلي ب "قوة البخار العظيمة" أثناء زيارة السلطان برغش لمعمل الأسلحة في مدينة ويلج البريطانية.

وفي فاتحة كتاب تنزيه الأبصار والأفكار، دمج جميل، وسلس بين الأسفار، ووسائل الانتقال، فيقول المؤلف:" وأوحى إلى نوح صنعة إنشاء السفن وسيرها في البحار، وعلم بنيه مد سكك الحديد لدرج القطار ". ونجد في رحلة أبي الحارث البرواني ذكرا للقطار، وهو يصف رحلته من بيروت إلى دمشق قائلا: " ولم يزل القطار يخترق بنا الجبال الشماء،

وهو يتلوى، و يتعرج في سيره يمنة ويسرى، ويصعد بنا تارة ويصعد أخرى، إلى أن جاوزنا لبنان". واستخدم الرحالة العمانيون كذلك الطائرة في تنقلاتهم، فقد ركب السلطان خليفة الطائرة المسماة سنت راس في التنقل من لندن إلى روما، ثم إلى اليونان، ومنها إلى القاهرة.

أنواع الرحلات

جبل العمانيون على الترحال، فهم أمة بحرية قامت على الاتصال، والتواصل مع الأمم الأخرى. واتسعت أهداف العمانيين من القيام بالرحلات خارج الأوطان. وفي دراسة مريم الغافرية نجد أنواعا مختلفة لهذه الرحلات بين المنظوم، والمنثور. منها الرحلات العمانية الدينية، لأداء شعائر الحج في مكة والمدينة، إذ " أروع السفر وأعظمه هو السفر لأداء الحج"، ومنها رحلة مداد بن محمد الناعبي (حي ٨٣٩هـ/ ١٤٣٦م). و الرحلات العلاجية. ومنها رحلة محمد بن عيسى الحارثي المسماة الرحلة الطبية للأقطار الهندية عام ١٣٥٢هـ وهي منظومة تتألف من مائتين وثمانية أبيات. والرحلات العلمية والثقافية. وهذا النوع من الرحلات بدأ عند الرحلة العرب من القرن الثالث عشر الهجري، واتسع خلال القرون المتعاقبة حتى بلغ أوجه في العهد التركي. ومن هذه الرحلات، رحلة محمد بن شامس البطاشي إلى زنجبار لتلقي العلوم الدينية واللغوية، وقد دونها في قصيدة شعرية من مجزوء الرمل. والرحلات الدبلوماسية، وقد انطلقت من شرق إفريقيا لتلبية الدعوات الرسمية من بريطانيا للسلاطين بهدف حضور المناسبات المختلفة، وذلك كرحلة السلطان برغش بن سعيد، ورحلة السلطان خليفة بن حارب. والرحلات السياحية. ومنها رحلة سعيد بن علي المغيري إلى كلوة على الساحل الشرقي لإفريقيا. وأخيرا الرحلات الصحفية. ومنها رحلات محمد بن سيف الرحبي إلى بعض دول آسيا، وأوربا.

ولقد قسَم محمد المحروقي أدب الرحلات في زنجبار إلى نمطين اثنين هما: النمط الأول: الرحلات الرسمية. وأهداف هذا النمط " –في الغالب-هي أهداف سياسية، تتمثل في محاولة كسب الآخر، أو الاقتراب منه عبر قناة التواصل الخلاق، والزيارات الرسمية المتبادلة". أما النمط الثاني: الرحلات الذاتية. وهي تهدف إلى "تعرف حياة المسلمين الآخرين في المدن الإسلامية ونقلها – عبر الكتابة الأدبية-إلى القارئ المسلم في زنجبار، وفي الشرق الإفريقي عامة".

ويمكن للباحثين تقسيم الرحلات في زنجبار إلى عدة أنواع نظرا إلى المهمة التي تتجه إليها كل رحلة، وذلك كما يلي:

الرحلات الرسمية: وهي تلك الرحلات التي كانت ردا على دعوة رسمية من قبل دولة أخرى. وقد أطلقت مريم الغافرية على هذا النوع من الرحلات مسمى الرحلات الدبلوماسية، وهي تتمثل في "رحلات الحكام والسلاطين لأوروبا بدعوة رسمية من بريطانيا". وقد ابتدأ السلطان برغش بن سعيد بن سلطان هذا النوع من الرحلات، وذلك في رحلته إلى بريطانيا.

الرحلات الشخصية. وهي التي يقوم بها السلطان للتنزه والسياحة، والعلاج. ونجد على سبيل المثال رحلة السلطان خليفة بن حارب إلى لندن للعلاج عام ١٩٦٠م، ورحلة السلطان حمود بن محمد إلى الأقطار الإفريقية الشرقية. ويدخل في هذا النوع الرحلات التي يقوم بها إحدى الشخصيات المهمة في زنجبار من العلماء، والتجار، والسياسيين. وذلك كالذي نجده في رحلة أبي الحارث البرواني (١٢٩٦ -١٣٧٣ هـ= ١٨٧٨ -١٩٥٣ م). ويهدف هذا النوع من الرحلات إلى السياحة في بلاد الإسلام، والتعرف على طبائع السكان، وثقافة الدول، وزيادة المعارف.

رحلات الحج. وتكون بهدف أداء شعائر الحج في مكة المكرمة، والمدينة المنورة. وذلك كالذي نجده في رحلة الدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم.

المبحث الثاني: الرحلة السلطانية: غاياتها، وامتدادها الجغرافي، ومسارها الزمني.

يعد أدب الرحلة من فنون الأدب النثرية والشعرية، وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، جاء تعريف أدب الرحلة بأنه" مجموعة من الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها إلى ما

يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها أو يسرد مراحل رحلته مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد". ويقصد بالرحلات السلطانية هي الرحلات التي قام بها سلاطين زنجبار إلى خارج البلاد، وكان الهدف منها متعدد الأوجه، منها ما كان في فلك السياسة، والعلاقات الدبلوماسية، ومنها ما كان بهدف الحج إلى بيت الله الحرام، ومنها ما كان لغايات شخصية كالسياحة، والنزهة، والتعرف على الآخر بالعين المجردة. ولقد دونت هذه الرحلات السلطانية من قبل كتاب، وعلماء، وأدباء رافقوا السلاطين في رحلاتهم، واهتموا اهتماما كبيرا بأدق التفاصيل، والأحداث، والتواريخ من لحظة انطلاق الرحلة من ميناء زنجبار إلى ساعة الوصول" وهذا في المقام الأول الدور الوظيفي لكاتب السلطان، إذ هو ترجمانه الناطق، وبيانه المكتوب".

وبرز من هؤلاء المدونين زاهر بن سعيد النخلي مودن رحلة تنزيه الأبصار والأفكار في رحلة سلطان زنجبار الذي شغل منصب الكاتب الخاص للسلطان برغش بن سعيد، وكان" الناطق في هذه الرحلة عن السلطان وترجمانه لأي بيان". وكذلك سعيد بن علي المغيري مدون رحلة السلطان خليفة بن حارب إلى أوروبا، والذي كان عضوا في المجلس التشريعي، وهو أحد العلماء العمانيين في زنجبار، وأخيرا ناصر بن سالم بن عديم الرواحي مدون اللوامع البرقية في رحلة مولانا السلطان المعظم حمود بن محمد بن سعيد بن سلطان بالأقطار الأفريقية الشرقية، وهو يعد من العلماء والأدباء الشعراء العمانيين في زنجبار. ولم يكن إسناد تدوين وصف الرحلات إلى أديب أو كاتب بدعا في حالة الرحلات السلطانية، فقد وجد ذلك في تاريخ أدب الرحلة عند العرب، حيث أسند الرحالة ابن بطوطة صياغة وصف رحلته إلى ابن جزي، فهو يمثل" صياغة أدبية لروايته عملها الكاتب ابن جزي".

إن الرحلة السلطانية بحكم وقائع أحداثها، وتدوينها من قبل أحد رجال حاشية السلطان المرافقين له في رحلاته، ونشرها في كتاب، يمكن أن ندرجها ضمن نموذج كتاب" القول المستظرف في سفر مولانا الأشرف" للشيخ أبي البقاء بن الجيعان أحد الموظفين الأقباط في عهد السلطان المملوكي قايتباي، وهو وصف لرحلة السلطان المفاجئة إلى بلاد الشام عام ١٤٧٧م.ويتمثل هذا النموذج في " تدوين رحلة أمير كبير بقلم أحد رجال حاشيته إما بتكليف منه أو لنيل عطفه". وقد استمر هذا الضرب من الرحلات – كما أوضح كراتشكوفسكي -مزدهرا لعدة قرون، " بل إننا نلتقي به في القرن العشرين في مصنف مشابه، ولكنه يقوم على أساس مخالف كل المخالفة، أعني رحلة البتانوني التي رفعها إلى خديوي مصر عباس حلمي". ومما يؤكد على هذا التصنيف للرحلة السلطانية مسمى كتاب اللوامع البرقية في رحلة مولانا السلطان المعظم حمود بن محمد بن سعيد بن سلطان بالأقطار الأفريقية الشرقية، حيث يظهر التأثير الكبير في صياغة العنوان مثلما هو واضح في الكتاب الصغير للشيخ أبي البقاء بن الجيعان، بالإضافة إلى أن كتاب اللوامع البرقية يتضمن قطعا شعرية من نظم المؤلف في مدح السلطان حمود بن محمد بن سعيد بن سلطان، وهو أيضا كتاب صغير من حيث الحجم.

ولقد اهتم سلاطين زنجبار بالرحلات الخارجية، وجعلوها مصدرا من مصادر التواصل مع الآخر في البلدان المختلفة، وجسرا ممدودا لعلاقات متعددة لتحقيق المصالح، وتعزيز عرى الصداقة مع مختلف الأمم. ولقد أحسن المغيري وصف الأسفار، وما لها من الفوائد لبني آدم، فإن في الأسفار" نزهة للأبصار، وتسلية للأفكار، وسبيلا لنيل غرائب الأخبار، واعتبارا من عجائب الدنيا وغرائبها ما فيه أي اعتبار".

ولقد أوجز أبو مسلم البهلاني في كتابه اللوامع البرقية الرحلات التي قام بها سلاطين زنجبار خارج البلاد منذ السلطان ماجد بن سعيد بن سلطان (١٨٣٤- ٧ أكتوبر ١٨٧٠م) إلى زمن البهلاني في عهد السلطان حمود بن محمد بن سعيد بن سلطان(١٨٥٣-١٨ يوليو ١٩٠٢م)، وذلك في نص ينم عن ذكاء وقاد، وحسن بديهة حيث مراد البهلاني هو التأكيد على السنة المتبعة في السفر، والتنقل لدى سلاطين زنجبار، وأن ذلك ليس بدعة في عهده المعاش آنذاك، وإنما هو ما جبل عليه أبناء السيد سعيد الذي أسس ملكا عظيما يضم أقطارا عديدة وشعوبا مختلفة، وذلك في بوتقة واحدة لا تجد فيها اختلافا، ولا إقلالا لمكانة شعب دون آخر، أو أمة دون أخرى، إنما هي أمة واحدة مترابطة بوشائج الدين القويم،

والانتماء الواحد، والعمل المشترك. وبالرغم من تعدد الأهداف في كل رحلة من رحلات السلاطين، إلا أن أبا مسلم البهلاني يصنفها جميعا في خانة واحدة لا تخرج منها، ألا وهي السياسة؛ فالأمر كما يرى البهلاني بأن من هؤلاء السلاطين " من استثارته الهمة للسياحة بين الممالك الهندية، ومنهم من استبشرت بشهوده الولايات الأوربية، ومنهم من تجول حسب الظروف، والأحوال في مسالكه مقتصرا على مقاطعات ممالكه، على أن تلك الحركة السعيدة تسيج محور السياسة لا تجاوز برازخ الرئاسة."

الغايات

جاءت رحلات سلاطين زنجبار مسترشدة بالأوامر الربانية في السير، والسرى وذلك "للاعتبار، والغزاة، والحج، والهجرة، ثم التصرف من النصيب الذي لا ينسى، وغير ذلك مما لا ينزاح بغير الأسفار الشاقة". ومما يعزز هذه الفكرة، ما يسرده النص الرحلي للبوسعيدي؛ إذ السياحة في الأرض سير في خطى الأنبياء، والسادة الأتقياء، يقول: " وفيها تضرب الأمثال والعبر، وهي عبرة لمن اعتبر".

إن المتتبع لمسارات الرحلات السلطانية، ليدرك واضحا اتباعها لدروب الرحالة العرب الذين امتدت أسفارهم بامتداد الدولة الإسلامية فوق الكرة الأرضية، ووصلت رحلاتهم إلى حدود بعيدة، وضحها البيروني على الخارطة الجغرافية، قائلا:" غربا إلى الأندلس وشرقا إلى حدود الصين وأواسط الهند، وجنوبا إلى الحبش وبلاد الزنج وشمالا إلى مساكن الترك والصقالبة". ولقد تباينت الرحلات السلطانية في الغايات والأهداف، والامتداد الجغرافي، وذلك راجع إلى اختلاف زمن كل رحلة، وظروفها، إضافة إلى اختلاف سلاطين زنجبار. وفيما يلي تحليل لأربع من هذه الرحلات، وهي الرحلات التي دونت، ونشرت، وكان لها صدى في المهجر الأفريقي، وعمان. وسينتهج البحث في دراسة هذه الرحلات، وفقا لثلاثة عوامل، وهي: زمن الرحلة، حيث سيتم البدء في تحليل الأقدم، فالأقدم. وعامل الهدف، وذلك بذكر أهادف، وغايات كل رحلة. وعامل المسار، حيث ستتبع الدراسة مسارات كل رحلة على طول الطريق إلى كل وجهة، إضافة إلى تتبع المسارات التي قطعتها الرحلة داخل كل دولة مزارة.

أولا: رحلة السلطان ماجد بن سعيد إلى الهند.

تُعد هذه الرحلة من الرحلات المهمة لسلاطين زنجبار، وذلك لكونها أول رحلات السلاطين التي يقوم بها السلطان ماجد بن سعيد بن سلطان الذي ابتدأ الحكم في زنجبار بعد وفاة أبيه السلطان المؤسس للإمبراطورية العمانية. ولقد هدفت هذه الرحلة إلى التنزه، والراحة النفسية، وقد أرخ المغيري لهذه الرحلة التي كانت في يوم الأربعاء الثالث والعشرين من شهر ربيع الآخر سنة ١٢٨٢هـ، حيث أقلعت الرحلة في أربعة مراكب حربية، أحدها المركب المسمى فكتوريا الذي كان على متنه السلطان ماجد.

ومن مثالب وصف هذه الرحلة، أن كاتب الرحلة لم يدون تاريخ الوصول إلى بومباي في الهند، وكذلك لم تدون فترة إقامة السلطان هناك، وأيضا تاريخ المغادرة إلى زنجبار. وفي ذلك يقول المغيري:" ولم يذكر الراوي متى كان وصوله إلى بومباي، ولا مدة إقامته، ولا بما قوبل من الاحتفال والتبجيل من الحكومة، ولا متى خرج منها قافلا إلى وطنه، ولا عن وصوله متى كان". ولقد كان وصف هذه الرحلة ناقصا" فيا للأسف على عدم ذكر ذلك، فليته استقصى خبر سفره كله، ولكن لم تنفع ليت شيئا".

ثانيا: رحلة السلطان برغش بن سعيد إلى بريطانيا وفرنسا.

ظهر كتاب هذه الرحلة عام ١٨٧٨م، وبقي نكرة رغم طباعته مرتين، ولم يحض بالدراسة والتعريف، وذلك بالمقارنة مع مؤلفات الرحالة العرب إلى أوربا في القرن التاسع عشر والتي كانت من أهم مظاهر الإحياء والدعوة إلى النهضة الحديثة، إذ أصابه غبن لأسباب غير معروفة. ولقد هدفت هذه الرحلة إلى "زيارة البلاد الأوروبية". وذلك استجابة لخطاب دعوة من فيكتوريا الأولى، ملكة بريطانيا العظمى وإيرلندا، وإمبراطورة الهند. كما عبر السلطان برغش عن أسباب أخر لزيارة بريطانيا، وذلك بقوله: " قد أتيت بلاد الإنكليز رغبة في الاطلاع على ما فيها من أسباب الحضارة والعمران حتى أتقنها وأجعلها دستورا لي في سياسة ملكي وعمرانه".

امتدت الرحلة خلال الفترة من ٨ مايو ١٨٧٥م إلى ٢٠ سبتمبر ١٨٧٥م، وذلك لمدة أربعة أشهر واثنا عشر يوما. وقد انطلقت الرحلة من بندر زنجبار يوم السبت غرة ربيع الآخر سنة ١٢٩٢هـ الموافق للثامن من مايو عام ١٨٧٥م على متن الباخرة الإنجليزية كوكو، ووصلت إلى بندر عدن. ومن بندر عدن أبحرت الباخرة إلى بندر السويس على البحر الأحمر، ثم إلى بورت سعيد ومنه إلى لشبونة عاصمة البرتغال. وفي اليوم السابع من يونيو أبحرت الباخرة إلى لندن. قام السلطان برغش بعدة رحلات داخلية في بريطانيا، وفرنسا، وإيطاليا. ففي داخل بريطانيا حيث زار منطقة برايتون، وليفربول، ومانشستر، وذلك على متن القطار. ثم سافر على متن المركب البخاري فيكتوريا إلى بندر كاليس الفرنسي، بتاريخ السابع والعشرين من يوليو، ومنه إلى باريس. ومن باريس انطلق بالقطار إلى ليون، ثم مارسيليا. وفي الثلاثين من يوليو استقل السلطان برغش مركبا بخاريا إلى مدينة نابولي الإيطالية، ومن هناك بدأ طريق العودة بالباخرة إلى الإسكندرية، ومنها استقل القطار لزيارة القاهرة، ومنها اتجه بالقطار إلى السويس. بتاريخ الثامن والعشرين من أغسطس استقل السلطان بارجة الخديوي متجها إلى بندر عدن. واستقل السلطان الباخرة من بندر عدن قافلا إلى بندر زنجبار ليصل يوم ١٠ سبتمبر ١٨٧٥م.

ثالثا: رحلات السلطان خليفة بن حارب إلى أوروبا خلال الفترة من ١٩٣٧م إلى ١٩٦٠م.

سافر السلطان خليفة إلى أوروبا ثلاث مرات، كانت الرحلة الأولى عام ١٩٣٠م. أما الرحلة الثانية فكانت ١٩٥٣م، وكانت تلبية لدعوة لحضور تتويج الملكة إليزابيث الثانية في الثاني من يونيو عام ١٩٥٣م. والرحلة الثالث كنت رحلة شخصية بمعية زوجته السيدة نونو بنت حمد بن حماد السمار. وفيما يلي تحليل لمسار الرحلة الأولى للسلطان خليفة نظرا لأهميتها في أدب الرحلة. هدفت هذه الرحلة إلى حضور حفل تتويج الملك جورج السادس ملكا على بريطانيا العظمى. وامتدت الرحلة خلال الفترة من ٢ إبريل -٢٧ يونيو ١٩٣٧م، مستغرقة ٨٦ يوما. انطلقت الرحلة من ميناء زنجبار إلى رصيف ممباسة على متن الباخرة آل سعيد في اليوم الثاني من إبريل عام ١٩٣٧م، وفي اليوم الثالث من هذا الشهر وصلت الباخرة إلى بندر عدن، ومنها استقل السلطان الباخرة الإنجليزية ملدة في العاشر من إبريل متجها إلى السويس ثم بورسعيد. وبتاريخ ١٨ إبريل أبحرت الباخرة إلى كريت اليونانية، ومنها إلى مسينا ثم جزيرة ستروم بولي، وبعد ذلك اتجهت الباخرة إلى كورسيكا يوم ٢٤ إبريل، ثم إلى مرسيليا التي وصلها في ٢٥ إبريل. ومن هناك اتجه السلطان خليفة بن حارب مستقلا القطار إلى ليون، ثم إلى باريس، ومنها إلى بندر كاله ليستقل بعدها المركب أيلوف للوصول إلى دوفر حيث استقل القطار إلى لندن التي وصلها في الأول من مايو. وفي التاسع والعشرين من مايو اتجه السلطان إلى روما مستقلا الطائرة، ومنها طار إلى الإسكندرية. وبعد ذلك اتجه بالقطار لزيارة القاهرة، ثم بورسعيد في السادس عشر من يونيو، ومنها أبحر إلى نبط السودان، وبعدها إلى عدن ثم ممباسة. وفي السادس والعشرين من يونيو، أبحر إلى زنجبار التي وصلها في السابع والعشرين من يونيو عام ١٩٣٧م.

رابعا: رحلة السلطان برغش بن سعيد إلى الديار المقدسة لأداء فريضة الحج.

هذه الرحلة اتجهت إلى الحجاز لأداء فريضة الحج يوم ٢٥ شوال ١٢٨٨هـ الموافق ٨ يناير ١٨٧٤م. وقد دونت في كتاب الدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم لمؤلفه حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي الذي رافق السلطان برغش في هذه الرحلة، ومن ثم أكمل هو طريقه في رحلة إلى مصر وبلاد الشام، بينما رجع السلطان إلى زنجبار بعد أداء مناسك الحج.

انطلقت الرحلة من بندر زنجبار في العشرين من شهر شوال لعام ألف ومائتين وثماني وثمانين للهجرة متجهة إلى بندر جدة على متن إحدى البواخر التي لم يحدد اسمها، وفي الخامس من ذي الحجة انطلقت الرحلة إلى مكة المكرمة ثم إلى المدينة المنورة. وفي غرة شهر محرم من عام ألف ومائتين وتسع وثمانية للهجرة، انطلقت الرحلة من ميناء جدة قافلة إلى زنجبار.

خامسا: رحلة السلطان حمود بن محمد بن سعيد بن سلطان إلى الأقطار الأفريقية الشرقية.

هدفت هذه الرحلة إلى السياحة" ترويحا للنفس ونظرا في مجاري الأمور". وامتدت الرحلة خلال الفترة من ١٨ نوفمبر ١٨٩٨م إلى ١٦ ديسمبر ١٨٩٨م. وانطلقت هذه الرحلة من زنجبار إلى لامو بتاريخ الرابع من نوفمبر ١٨٩٨م على متن البارجة فقس، وعلى متن الباخرة براوة وصلت الرحلة إلى ممباسة، ثم أبحر السلطان إلى الجزيرة الخضراء على متن الباخرة نيازة. ورجعت الباخرة قافلة إلى زنجبار بتاريخ السادس عشر من ديسمبر عام ١٨٩١م.

المبحث الثالث: تشكل صورة الآخر في الرحلة السلطانية ومصادرها.

تُعد دراسة صورة الآخر أو الصور ولوجيا من الدراسة التي الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين، وهي تدخل في إطار الأدب المقارن. وتعرف الصور لوجيا بأنها" دراسة صورة الأجنبي في أثر، أو أدب ما"، وهي تشكل " اتصالا ثقافيا مفتوحا أو تناقدا بين الشعوب". ونجد في معجم دليل الناقد الأدبي مفهوم (الآخر)بأنه "في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض الذات أو الأنا". وتمثل النصوص الرحلية مجالا رحبا لرسم صورة الآخر، إذ هي فن " الإخبار عن الآخر باعتباره صورة تتجرد في بعدها التاريخي، والواقعي لتتحول إلى تشكيل معرفي".

إن المتتبع لخط سير الرحلات السلطانية، كرحلة السلطان برغش بن سعيد ورحلة السلطان خليفة بن حارب، ليجد أن هذه الرحلات تتجه إلى أوروبا المقصد الرئيس لها، حيث يوجد الآخر البريطاني، والغربي بشكل عام، إلا أنها تتوقف في محطات كثيرة على الشواطئ الإفريقية، والعربية، حيث يكمن الآخر المشابه، والمتمثل في الآخر الإفريقي الذي يرتبط بهؤلاء الرحالة السلاطين بوشائج الدين والقربى، والتبعية السياسية المتعاقبة. كما يتصل الرحالة السلاطين في محطات رحلاتهم إلى أوربا بالآخر المشابه، والذي يتمثل في الآخر العربي الذي يرتبط بالرحالة السلاطين بوشائج العروبة والدين، والتاريخ، وهنا ينتظم خطان متوازيان: يكمن الأول في وصف الآخر الغربي المختلف دينا وعرقا، ويكمن الخط الثاني في وصف الآخر المشابه، وهو الآخر الإفريقي، والآخر العربي اللذين يشكلان وحدة متماسكة نتيجة للحكم العربي العماني في الساحل الشرقي لإفريقيا، وما يرتبط به من تبعية الشعوب التي تقطن هذه المناطق لسلاطين زنجبار. ونتيجة أيضا للرؤية المعرفية التي توصل إليها علي مزروعي حول العلاقة التي تربط العرب والأفارقة منذ قديم الأزل، والتي تنص على أن العرب والأفارقة عاشوا في قارة واحدة قبل الانفصال الجيولوجي لأفريقيا عن شبه الجزيرة العربية، وذلك نتيجة لظهور البحر الأحمر، ولقد تم اكتمال هذا الانفصال بينهما في القرن التاسع عشر نتيجة لحفر قناة السويس، مما يعني أن عاملي التفاعل والعيش المشترك خلال أحقاب وفترات تاريخية طويلة أديا إلى ظهور الأفرابيا والمجتمعات الأفروعربية. إن الأمر المهم جدا عند مزروعي في رؤيته الثقافية الجامعة، هو أن العرب والأفارقة شيء واحد، واستند في ذلك إلى الأصول الإبراهيمية التي ترجع العرب إلى جدهم إسماعيل، وهم بذلك أبناء السيدة هاجر تلك الأمة المصرية ذات الأصل الإفريقي. ووفقا للواقع

التاريخي السياسي لشرق إفريقيا، والرؤية الجريئة والعلمية لعلي المزروعي، سيتم معالجة الآخر الإفريقي، والآخر العربي في سياق واحد، لا سيما بأنه لا يوجد سوى رحلة واحدة إلى الممالك الإفريقية، وذلك في رحلة السلطان حمود بن محمد.
تشكلت صورة الآخر في الرحلة السلطانية وفقا لمجموعة من المصادر المختلفة، وفيما يلي تحليل لهذه المصادر.

اتصال العمانيين المبكر مع الآخر

يُعد الاتصال المبكر مع الآخر هو المصدر الأول من مصادر تشكل صورة الآخر في الرحلة السلطانية؛ فما من شك يحول دون حقيقة اتصال العمانيين بالآخر المتواري خلف المحيط الهندي، فكل الشواهد التاريخية تثبت وجود هذا الاتصال وتثني عليه لما له من فوائد على الإنسانية جمعا. إن الشواهد التي عثر عليها العلامة البولندي ليفستكي والتي تثبت زيارة العمانيين للصين في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي، وهي مرتبطة بمصنف لأبي سفيان محبوب العبدي المتوفى في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي جاء فيه أن أبا عبيدة عبد الله بن القاسم من أهل عمان كان عاملا كبيرا وتاجرا معروفا اشتغل بتجارة المر، وأنه سافر إلى الصين للتجارة قبل عام ٧٥٨م، وكذلك الحديث عن التاجر العماني النضر بن ميمون الذي عاش في البصرة على حدود القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، والذي سافر إلى الصين أيضا. إن المطلع على كتاب عجائب الهند يدرك تماما المخاطر الكبيرة التي تعرض لها البحارة والتجار العمانيون في سبيل الاتصال بالآخر البعيد، والتفاعل معه عن طريق التجارة وتبادل المنافع، وإن ذلك ليدل دلالة قاطعة على أن هذا الاتصال أسس لدى العمانيين قاعدة معلومات ثرية عن الآخر وصفاته، وموارده، وما يمتاز به، وما هو بحاجة إليه في معايشته.

السفارة، ومذكرات التجار

تعد السفارة "نوعا من الرحلة الرسمية"، وهي تحتل جانبا مهما من جوانب المعرفة بالآخر البعيد، وتتبع أخباره، ومد جسور التواصل معه. ومن زنجبار، أبحر السفير العماني أحمد بن النعمان الكعبي على متن السفينة سلطانة متجها إلى الولايات المتحدة في رحلة هي الأولى عربيا لمد جسور التعاون مع هذه الأمة الجديدة. وفي المقابل نجد أن سفراء وقناصل الأمم الأوروبية المعتمدين لدى زنجبار قد ساهموا بقدر عال في تقديم صورة شعوبهم وممالكم إلى سلاطين زنجبار، حيث نجد القنصل البريطاني من ضمن الوفد الرسمي في رحلة السلطان برغش بن سعيد إلى بريطانيا. يقول زاهر بن سعيد: " وسافر السلطان – أعزه الله-على بركات الله تعالى مصحوبا بقنصل جنرال دولة بريطانية مستر جون كيرك الذي أمرته جلالة الملكة أن يرافق السلطان ذهابا وإيابا".

بالإضافة إلى المصدرين السابقين، نجد أن الرحلات السلطانية لم تختلف في تقصي مصارها عن الآخر في الأماكن التي وصلت إليها هذه الرحلات عن المصادر التي اعتمد عليها الرحالة العرب السابقين، والذين شغلت مصنفاتهم أذهان ووجدان العرب، وذلك مثلما نجده عند المقدسي في كتابه أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم حيث أوضح في مقدمة كتابه عن المصادر العليمة التي اعتمدها في وضع هذا المصنف المهم في الدوائر الثقافية العربية، فنجده يقول:" فأعلى قواعده، وأرصف بنيانه ما شاهدته وعقلته، وعرفته وعلّقته.... ومن قواعده أيضا وأركانه... سؤال ذوي العقول من الناس، ومن لم أعرفهم بالغفلة والالتباس" وخلاصة منهج المقدسي في وضع الكتاب، أنه انتظم على ثلاث قواعد هي: ما عاينه المؤلف، والثانية ما سمعه من الثقات، والثالثة ما وجده في الكتب المصنفة في هذا الباب وفي غيره. ولقد استعمل مدونو الرحلات السلطانية هذه المصادر الثلاثة (المعاينة الشخصية، والسماع من الثقات، وما ورد في المصادر المطبوعة). وفيما يلي تحليل لهذه المصادر الثلاثة.

السماع، والإخبار: إن للسماع عن الآخر دورا كبيرا في التحفيز على زيارة أوطانه، والتعرف عليه عن كثب. ويمثل هذا العامل معولا مهما في حقل الرحلة، لا يستطيع الرحالة الاستغناء عنه. ولقد كان لهذا المصدر دافعا من دوافع رحلة

السلطان برغش إلى بريطانيا، وذلك لاستماعه في الصغر إلى قصص والده السلطان سعيد بن سلطان حول ملكة بريطانيا؛ مما تولد لديه رغبة شديدة لرؤية هذه الملكة الجليلة. إضافة إلى قصص والده السلطان الرحال، أخبر السيد برغش عن الحب العظيم لهذه الملكة من قبل أبناء جلدتها سواء كانوا قادة أو، جنودا، أو تجارا، فهي " أشبه بحجر المغناطيس، تجذب إليها قلوب الداني، والقاصي".

كما اعتمد زاهر بن سعيد في وضع نصه الحلي على عامل السماع، والإخبار. فمما سمعه، ودونه زعم أقباط الصعيد في مصر من قدرتهم على التكهن حول مقدار الزيادة السنوية لفيضان النيل.

المشاهدة. إن للمشاهد التي يتعرض لها الرحالة دورا لا يضاهى في رسم صورة الآخر، وتدوينها في أدب الرحلة، وهي من المصادر المهمة، والعلمية التي تستند على التطبيق الفعلي في فضاء الرحلة المكاني. إذ أن ذلك من أخلاق المسلم الحق التي يتسم بها أينما حل وارتحل، " فالرجل الورع ملزم بأن يتذكر ملاحظاته، ويدونها أثناء أسفاره، لفائدة معاصريه، وفائدة الأجيال التالية". ونجد ذلك في جواب السلطان برغش على تساؤل ولي عهد بريطانيا برنس أو ولس، عما سر به السلطان كثيرا في لندن؟ فأجابه قائلا:" سررت غاية السرور بكل ما رأيته في مملكة جلالة الملكة، ولكن منظر أنجالك الأمراء المحروسين قد زادني سرورا لم أشعر به قبلا عمري بطوله". وفي رحلة السلطان خليفة بن حارب إلى أوروبا يصف المغيري مصر عن طريق المشاهدة بالعين المجردة، "وفي قلعة القاهرة المعروفة في مكان مرتفع على مصر كلها، ترى مصر، وجميع جهاتها الأربع مد البصر ".

الاطلاع على المصادر المطبوعة. أطلق كراتشوفسكي على هذه المصادر مسمى المصادر المدونة، وذلك في معرض حديثه عن المصادر التي اعتمد عليها أبو الفدا. ويأتي القرآن الكريم في مقدمة المصادر في الرحلات السلطانية؛ وهو ما نجده عند المغيري في قوله:" الحاصل أن مصر قديمة مشهورة، ذكرها الله في كتابه (وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ عَلَى حِينِ غَفْلَةٍ مِّنْ أَهْلِهَا) كما استشهد المغيري في نصه الرحلي برأي عبد اللطيف البغدادي في حديثه عن تاريخ فيضان النيل.

مما سبق تحليليه، يتضح للباحث أن الرحلات السلطانية لم تحد كثيرا عما اتبعه العرب في تدوين رحلاتهم من تتبع لصورة الآخر، ووسائل تشكلها لديه، وكيفية توثيقها في هذه الرحلات التي هي أقرب ما تكون وصفا لصورة الآخر، وما يدور في فلكها من وصف للمكان، وطرق السير، ووسائل النقل. وهو أمر غير مستغرب، لأن هؤلاء السلاطين عمانيون في أصولهم العربية، وهم امتداد طبيعي للثقافة العربية في مصادرها المعرفية. كما تعد رحلاتهم مصادر مهمة اتشحت برؤيتهم للآخر، معبرة عما تكنه نفوسهم من مشاعر، وطموحات.

النتائج

تطرقت هذه الدراسة إلى الحديث عن مفهوم الآخر في أدب رحلات سلاطين زنجبار، وذلك من خلال ثلاثة مباحث مفصلية، تسعى إلى التمهيد العلمي، والموضوعي لهذا الدراسة التي ترقى في مستوى الدراسات ذات النوع الفريد في خوض موضوعات متشكلة من نسيج معرفي متعدد التخصصات، حيث يكمن أدب الرحلات في سياقات المعارف المتعددة انطلاقا من اللغة المتأدبة إلى جغرافية المسارات المتجه إليها، مرورا بدراسة الشعوب تلك البحور المتلاطمة بعاداتها وتقاليدها، و المتمسكة بجواهر فولوكلورها، وعقائدها، وطرق معايشها. وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

تمثلت عوامل نشوء أدب الرحلة في زنجبار في ثلاثة عوامل، وهي: تأسيس المطبعة السلطانية، وإنشاء الصحف في زنجبار، وأخيرا تطور وسائل التنقل بين دول العالم.

ظهرت ثلاثة أنواع للرحلات العمانية في زنجبار، وهي: الرحلات الرسمية، والرحلات الشخصية، وأخيرا رحلات الحج.

ظهور الرحلة السلطانية في زنجبار، ابتداء من رحلة السلطان ماجد إلى الهند، وانتهاء برحلة السلطان إلى السلطان حمود بن محمد بن سعيد بن سلطان إلى الأقطار الأفريقية الشرقية.

إبراز مصادر تشكيل صورة الآخر في الرحلة السلطانية ومصادرها. وقد تطرق الحديث إلى أنواع الآخر المتشكل في أدب الرحلة السلطانية، وهي: اتصال العمانيين المبكر مع الآخر، والسفارة، والسماع والإخبار، والمشاهدة، والاطلاع على المصادر المطبوعة.

تحديد مفهوم الآخر وفق نوعين اثنين، هما: الآخر المشابه، ويقصد به الآخر الإفريقي، والآخر العربي. والنوع الثاني هو الآخر الأوربي.

مفهوم النُّورِ والظَّلامِ في التَّصورِ الإسلامي

الأستاذ الدكتور نصرالدين إبراهيم أحمد حسين[1]
هيرو عبد الكريم محمد أمين*

المقدمة

يعتبر(النور والظلام) من أبرز الظواهر التي انطلق منها الإسلام في تصوره لها من منطلقات إيمانية؛ لذلك بنى الأدباء والبلاغيون تصورهم على آيات الذكر الحكيم والأحاديث النبوية الشريفة، والتي جاءت بدلالاتٍ متباينة ومتعددة، وقد تنوعت هذه الدلالات بين دلالاتٍ مجازية وحقيقية؛ لذا أولت الباحثة اهتماماً كبيراً بهذا الموضوع من خلال البحث والتقصي والتعمق في المعاني الدلالية للنور والظلام ودراسة العلاقة بينها وبين آيات الذكر الحكيم، والتي تبدو فيها ظاهرتا (النور والظلام) بشكل جليٍ ولافتٍ للنظر، ومن هنا اقتضت طبيعة الموضوع الموسوم ب(النور والظلام في التصور الإسلامي) اتباع المنهج التحليلي والوصفي، والبحث يتضمن مبجثين أساسين تتقدمها مقدمةٌ، وينتهيان بخاتمةٍ سجلت الباحثة فيها أبرز النتائج. المبحث الأول يحمل بين ثناياه محورين، المحور الأول يتجه نحو(مفهوم النور والظلام لغةً وإصطلاحاً)، بينما المحور الثاني حول (مفهوم التصور الإسلامي لغةً وإصطلاحاً). وأما المبحث الثاني حول (مفهوم النور والظلام في التصور الإسلامي) ويحمل هذا المبحث بين ثناياه محورين، المحور الأول حول (مفهوم النور ومعانيه الدلالية في التصور الإسلامي)، والمحور الثاني حول (مفهوم الظلام ومعانيه الدلالية في التصور الإسلامي)، وقد هدفت هذه الدراسة إلى كشف العلاقة بين (النور والظلام) وبين الإشراقات الدلالية والهياكل اللغوية للنصوص القرآنية وفق التصور الإسلامي.

١- مَفْهُومِ النُّورِوالظَّلامِ

لقد تعددت المفاهيم حول مصطلحي النور والظلام وفقاً لتعدد الآراء وتباين وجهات النظر بين أهل اللغة وأهل التفسير من الفقهاء؛ لذا سوف تتطرق الباحثة إلى أهم هذه المفاهيم كالآتي:

مفهوم النُّورِلُغةً

يجمعُ أهل اللغةِ على أنَّ النُّورَ: ضد الظُّلْمَةِ، ويأتي بمعنى الضِّياءِ، ويقالُ: نَارَ الشَّيءُ وأَنَارَ واسْتَنارَ إذَا أضَاءَ،١ ويقالُ أَيضاً:"النُّورُ مأخوذٌ من النَّارِ ويُجمعُ على أَنيار وأَصلُها أَنْوار؛ لأنها من الواو،٢ و(النُّونِ والواو والرَّاءِ) أَصلٌ صحيحٌ يدلُ على الإضاءة والإضطرابِ وقلةِ الثباتِ، ومنهُ النُّورُ والنَّارُ سُميا بذلك؛ من طريقة الإضاءةِ؛ لأنها تكون مضطربةً وسريعُ الحركة، وكما تأتي بمعنى: البَصِيْرة فيقالُ: تنوَّرتُ النَّار من بعيدٍ، أَي تَبَصَّرتُها"٣، وتطلق لفظة النُّورِ على الكلامِ الواضحِ، فيقالُ:" أَنارَ فُلانٌ كلامهُ؛ إذا أَوْضَحَهُ، وأَنارَ النَّبْتُ وأَنْوَرَ؛ إذا ظَهَرَ وَحَسُنَ"٤ وكما تُطْلقُ على العَلَمُ، فيقال:"منارُ الأرضِ، أي أعلامُها "٥ وهو العَلَمُ الذي يوضع للحَدِّ بين الأَرضين، وأَما المَنارُ والمنارَةُ: موضع النُّورِ، وهي أَيضاً المِئْذَنةُ التي يُؤْذَنُ عليها،٦ فمهما تعددت للنور من معانٍ، إلاَّ اَنَّ أَغلبية معانيه تجتمع في معنىً واحد وهو الضوء، الذي يعين على رؤية الأَشياء على حقيقتها، ولا يمكن تبصر الأَشياء بدونه.

---

[1] أستاذ النقد الأدبي والبلاغة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

*طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

١- مفهوم النُّورِ اِصطلاحاً

تجتمعُ معاني النور اصطلاحاً في معنى الإضاءةِ، التي هي: الضوءُ المنتشرُ الذي يُعينُ على الإبصارِ، فإذا انتشر الظَّلام تلاشت ذراتُ النُّورِ، وتحولَ الكونُ إلى عدميةٍ محزنة؛ لأنَّ النُّور هو الطاقة التي تخترق الفضاءَ، ثم تَعْكِسُ على العينِ، وتتواجد الأَلوان بتواجد النور، وبدونه كلُّ شيءٍ يصبحُ أَسودُ اللون؛٧ لذا قيلَ للنورِ:"بأنَّه كيفيةٌ تدركها الباصرةُ أَولاً وبواسطتها سائرُ المبصرات"٨، وهو ضربان: ضربٌ معقولٌ بعين البصيرةَ، وهو ما انتشر من الأُمور الإلهيةِ، كنور العقولِ ونور القرآن، وضربٌ محسوسٌ بعين البَصَرِ، وهو ما انتشر من الأَجسامِ النَّيّرةِ، كالقمرِ والنَّجُومِ والنيّراتِ"٩

ومن هذا المنطلق فرّق علماءُ اللغة بين الشُّعاع القادم مِنَ الشَّمس والشَّعاع القادمِ منَ القمرِ، فسمَّوا ما يأتي من الشَّمسِ ضياءً، وما يأتي من القمرِ نوراً؛ لذا قال أَبوهلال العسكري:"الضوءُ ما كان من ذات الشَّيءِ المضيءِ، والنُّورُ ما كان مستفاداً من غيره،"١٠ وعليه جرى قوله تعالى:{هوَ الذي جَعلَ الشَّمسَ ضياءً والقَمَرَ نُوراً}.١١

مَفْهومِ الظَّلامِ لُغةً

وللظَّلامِ مفاهيم عِدة كما تطرق إليه أَهلِ اللغةِ والتفسير؛ لذا قيل في معناه بأَنَّهُ:"خِلافُ النُّورِ، وهو أَولُ الَّليلِ وإِنْ كانَ مُقمِراً، والظُّلمةُ والظَّلماءُ والظَّلامُ، سَوادُ اللَّيلِ وذَهابُ النُّورِ، فيُقالُ: آتيتهُ ظلاماً، أَي ليلاً"١٢ ويقال أَيضاً: ليلةٌ ظَلْمَةٌ وظَلْماءٌ، أَي شَديدُ الظُّلْمةِ، وكمايقالُ أَيضاً: أَظلمَ اللَّيلُ، بمعنى اسوَدَّ؛١٣لذا وصفوا ظِلّ اللَّيلِ بالسَّواد، فقالوا: "ظِلُّ اللَّيلِ، هو سوادُهُ،"١٤كما وصفوا دخول القوم بالظلام في قولهم: أَظلمَ القَومُ: أَي دخلوا في الظَّلام،١٥ وفي التنزيل:{فإذا هُمْ مُظْلِمون}١٦ وتطلق لفظة (الظُلمات) على الضَّلالةِ،١٧نحو قولهُ تعالى:{يُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلماتِ إلى النُّورِ}،١٨ أي يُخرجهم مِنْ ظُلمات الضَّلالةِ إلى نُور الهُدى؛ لأَنَّ أمر الضلالة مُظْلمٌ وغيرُ بَيّن،١٩والعربُ تقولُ لليوم الذي تلقى فيه شِدة: يومٌ مُظْلم؛ لذا قيل: أَنَّ ظُلُماتِ البَحْرِ هو، شَدائِدُهُ، ووصفوا سوادَ شَعرِ المرأَة بالظلام؛ لِشدةِ سوادها، وكما وصفوا نضارة النَّبتِ بالظلام، فيقالُ: نبْتٌ مُظْلمٌ، أَي ناضرٌ يَضْربُ إلى السَّوادِ مِنْ خَضْرتهِ".

مفهوم الظَّلامُ اِصطلاحاً

تجتمع معاني الظلامُ اصطلاحاً في معنى العتمةِ، التي هي:"انعدامُ الضَّوءِ وذهابُ النُّور، أو هو السَّوادُ المانعُ من الرُّؤيةِ مع سَلامةِ الحواس"؛٢٠لذا قيل: بموت النور يتلاشى اللون، وبموت اللونِ تذبلُ الطَّبيعةُ؛ لأَنَّ اللون هو الجمال والضوءُ روحُهُ.٢١

لايُنكرُ لما للظلامِ منْ مدلولٍ سلبي، إلاَّ أَنه كان له قدسيتهُ الخاصة لدى الشُّعوبِ قديماً؛ لذا جعلوا لكلٍ من الظلام والنور إلها يقدسونه؛ وفقاً لتعاقب الَّليلِ المُظْلِمِ والنَّهارِ المضيءِ، ثم انعكس ذلك بمرور الزمن على تصرفات البشر، فالأَشرار يتبعون إله الظُّلمة، بينما الأَخيار هم أَتباع إله النور، وقد وجد الفلاسفة قديماً في النور مثالاً لفيض نورِ الشمس، والذي هو نموذجٌ لفيض الخير ومخلوق من مخلوقاته تعالى، بينما وجدوا في الظَّلام مثالاً للشَّرّ الذي يرقد في أَعماق الظُّلمةِ.٢٢

٢- مفهوم التصور

مفهوم التَّصوّرِ لغةً

لقد أجمع العديد من المصادر والمعاجم اللغوية على أنَّ (التَّصور) لغةً هو: مصدر (تَصُوَّرٌ)، وهو فعلٌ خماسي لازمٌ متعدٍ بحرف، فيقال: نَصَوَّرتُ، وأَتَصَوَّرُ تَصوُّرٌ، بمعنى: تخيل، توهم، تمثل، فيقال: تصَوَّر أنَّ البيت يهتز، أي تخيل وتوهم وتصوَّر

جمالها قبل أن يراها، أي تمثل صورة جمالها وشكلها في ذهنه، وتصَوَّر له المنظرُ: صار له في ذهنه صورةً وشكلاً،٢٣ ومن ذلك يبدو معنى التصور لغةهو: عملية استحضار شيءٍ ما غائب أمام الأعين أو العقل وجعلهُ محسوساً؛ بفضل الصورة و الشكل الذي تم استحضاره.

مفهوم التَّصوّرِ اصطلاحاً

على الرغم من تعدد وجهات النظر بين العلماء، من الفقهاء والفلاسفة واللغويين، في المعنى الاصطلاحي لهذا المفهوم، إلاَّ أنَّ جميعها تتوجه نحو المفهوم الذي يدور حول (الإدراك الفكري للواقع الإجتماعي)، ومن هذا المفهوم تمت صياغة تعريف واحد من بين التعاريف المتعددة، وهو: "حصول صورة الشيء في العقل "،٢٤ وهي عملية إدراكية فكرية ذات نشاط ذهني، تحمل مجموعة منظمة من المعارف والآراء والاعتقادات والمعلومات والإسنادات، التي ترجع إلى شيءٍ معين، أو وضعيةٍ محددة من قبل الفرد، وهي تختلف من فردٍ لآخر حسب العوامل الذاتية والموضوعية والاجتماعية المتعلقة بالفرد والمواقف التي يتواجد فيها.٢٥

فكما يبدو التَّصوّر اصطلاحاً يتعلق بالإدراك الذهني للإنسان، ومن المعلوم لدينا أنَّ القدرة الذهنية للإنسان تختلف من شخص لآخر، حاله حال الذكاء أو مستوى الذكاء لدى الإنسان، والذي يتفوق فيه كل فرد على الآخر بنسب متباينة،كما الله تعالى في كتابه العزيز:{وقد خلقناكم أطواراً}٢٦.

٣- مفهوم الإسلامِ لغةً واصطلاحاً

مفهوم الإسلام لغة:

جاء في المصادر والمعجمات اللغوية أنّ الإسلام لغةً هو: الانقياد والخضوع والذل« يقال: أسلم واستسلمَ : أي انقاد٢٧ ومنه قوله تعالى:{فلما أسلما وتلَّه للجبين}،٢٨وتطلق لفظة أَسْلَمَ على الدخول في الإسلام، فيقال :" أسلَمَ: دخل في الإسلام، وصار مسلماً وتسلَّم "٢٩وبناءً على هذا المعنى قيل: التَّسليمُ يعني: الرضا بما قدَّر الله وقضاه والانقياد لأوامره وترك الاعتراض،٣٠ ولفظة الإسلام تعني: السلامة أَيضاً؛ لذا يقالُ:" السِلمُ بالكسرِ، يعني السَّلام، وبالفتح يأُتي بمعنى الصلح"،٣١ وقال الإمام علي عليه السَّلام:(الإسلام هو التسليم، والتسليم هو اليقين، واليقين هو التصديق، والتصديق هو الإقرار، والإقرار هو الأَداءُ، والأَداء هو العملُ).٣٢

وقد فسَّرَ القرطبي(الإسلام) في قوله تعالى:{ إنَّ الدين عند الإسلام}،٣٣ بالإيمان والطاعات؛ لأَنَّ الدين في الآية المذكورة يقصد به (الطاعة)،٣٤ بينما فسَّره الزَّمخشري بالعدل والتوحيد؛ لأنَّ هذه الآية هي جملة مستأنفة وجاءت على سبيل شهادة الله المذكورة قبل هذه الآية، وهو قوله تعالى:{شهد الله أنه لا إله لا إله إلاَّ هو والملائكة وأُولو العلم قائماً بالقسط لا إله الاَّ هو العزيز الحكيم}،٣٥ أي إنَّ الذي يشهد أنَّ لا إله إلاَّ الله فقد أقام العدل والتوحيد، والعدل والتوحيد يقصد بهما الإسلام،٣٦ ومن هذا يبدو أَنَّ الإسلام لغة يتضمن معانيًا عدة، وهي: الانقياد والخضوع، والصلح والسلام، والإيمان والطاعات، والعدل والتوحيد.

مفهوم الإسلام إصطلاحاً

الإسلام في اصطلاح أَهل العلمِ يجمع معنيين، أَحدهما: الانقياد والاستسلام، والثاني: التوحيد، بمعنى: الإخلاص التام لله، وعنوانه قول: أنْ لا إله إلاَّ الله، المعنى الذي يتضمنه المعنى الأَول عام وشامل، بينما المعنى الثاني له معنىً خاص، وتفاصيل كلا المعنيين كالآتي:

المعنى الأول: الإسلام العام؛ وهو الدين المشترك الذي جاء به الأَنبياء جميعاً، وهو عبادة الله وحده لا شريك له، وهو ما بعث به جميع الأنبياء عليهم الصلاة والسلام،٣٧ ويؤكده قوله تعالى:{إِنَّا أَنْزَلْنَا التَّوْرَاةَ فِيهَا هُدًى وَنُورٌ يَحْكُمُ بِهَا النَّبِيُّونَ الَّذِينَ أَسْلَمُوا لِلَّذِينَ هَادُوا وَالرَّبَّانِيُّونَ وَالْأَحْبَارُ بِمَا اسْتُحْفِظُوا مِنْ كِتَابِ اللَّهِ وَكَانُوا عَلَيْهِ شُهَدَاءَ فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَاخْشَوْنِ وَلَا تَشْتَرُوا بِآيَاتِي ثَمَنًا قَلِيلًا وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْكَافِرُونَ}٣٨

المعنى الثاني: الإسلام الخاص؛ وهو ما اختص به نبي الله محمد صلى عليه وسلم من الشرعة والمنهاج، وهو الشريعة والطريقة والحقيقة، وله مرتبتان: أحدهما الظاهر من القول والعمل وهو أركان الإسلام، والثانية: أن يكون ذلك الظاهر مطابقاً للباطن.٣٩

وبناءعلى ما تقدم، فمعنى (الإسلام) اصطلاحاً هو: "تلك الرسالة العالمية التي جاء بها سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام للبشرية، والفارق بين رسالة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ورسالات من سبقه من الأنبياء هو أنَّ رسالتهم كانت خاصة ومحدودة الزمان والمكان والأقوام، بينما رسالة سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام عامة، تخاطب الإنسان في الأرض كلها، ومكملة للرسالات السابقة وخاتمة لها، وخالدة وممتدة تقطع حاجز الزمن لتغطي الزمان إلى قيام الساعة، كما تقطع حاجز المكان لتعم الأرض جميعها"٤٠

٤- مفهوم النورالظلام في التصورالإسلامي

مفهوم النور والظلام في التصور الإسلامي مرتبط بالتاريخ الإنساني، ومعاناته من الظلم بشتى أنواعه: من العبودية والقتل وسلب الأموال، وما إلى ذلك من الأمور، فبعد أنْ عاش البشر في دائرة الظلام، أصبحوا يتحررون شيئاً فشيئاً من هذه الدائرة؛ ليبصروا نور الإيمان واليقين بالله تعالى الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور، قال الله تعالى في كتابه العزيز:{اللهُ ولي الذينَ آمنوا يُخرجُهُم من الظُّلُماتِ إلى النَّورِ والذينَ كفروا أَولياؤُهم الطَّاغوتُ يُخرجونَهم من النُّورِ إلى الظُّلماتِ أولئكَ أصحابِ النَّارِ هُم فيها خالدون}٤١

وقد ظل التاريخ الإسلامي مرتبطا بالتاريخ الإنساني أخذاً وعطاءً، وكان له آثاره البعيدة في التغيرات الواسعة التي عرفتها البشرية، من حيث تحررها من عبودية الوثن وعبودية القيصر والإمبراطور والفرعون ،ومن حيث إهداء الإسلام لها المنهج التجريبي الذي نقل البشرية إلى عصر العلم، فتاريخ الإسلام وحدة كاملة متصلة الحلقات، وهو مراحل متسلسلة يسلم بعضها إلى بعض ؛ لأنه يصدر عن قوةٍ واحدة مؤثرة في الإجتماع والاقتصاد والسياسة، وقد ظلَّ الإسلامُ ينمو ويزداد إتساعاً حتى شمل القارات الخمس وسيظل تأثيره مستمراً لا يتوقف.٤٢

التصور الإسلامي لمفهوم النور والظلام ينطلق من منطلقات إيمانية، وقد استند المسلمون في تصوراتهم على أدلةٍ من الآيات الذكر الحكيم، ويمكن معرفة تفاصيل هذه الإدلة من خلال المحورين الآتين:

أولاً :مفهوم النور ومعانيه الدلالية في التصور الإسلامي

ثانياً :مفهوم الظلام ومعانيه الدلالية في التصور الإسلامي

مفهوم النورومعانيه الدلالية في التصور الإسلامي

لقد استند العلماء المسلمين على أدلة من القرآن الكريم في تصورهم لمفهوم النور؛ لذا ذكر الإمام ابن الجوزي: أنَّ النور تتعدد دلالاته في القرآن الكريم،٤٣ وأبرز هذه الدلالات هي:

الدلالة الأولى : دلالته على الإسلام: ومنه قوله تعالى في سورة التوبة:{يُريدون أنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللهِ بأفواهِهِم ويأْبىَ اللهُ إلاَّ أنْ يُتِم تورهُ ولو كَرهَ الكافرون}٤٤ وفي سورة الصف:{ يُريدون ليُطْفِئوا نورَ اللهِ بأفواههم واللهُ مُتمُّ نورهِ ولو كَرِهِ الكافرون}٤٥وفي سورة النور: {يهدي اللهُ لِنورهِ منْ يشاءُ}٤٦

الدلالة الثانية: دلالته على الإيمان، قال تعالى في سورة البقرة:{يخُرجُهم من الظُّلماتِ إلى النُّورِ}٤٧وفي سورة الأنعام:{وجَعلنا لهُ نوراً يمشي به في النَّاس}٤٨

الدلالة الثالثة: دلالته على الهدى، قال تعالى في سورة النور:{اللهُ نُورُ السَّمواتِ والأَرضِ}٤٩ أي هادي السموات والأرض، وقوله {مثل نوره}أي مثل هداه.

الدلالة الرابعة: دلالته على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، قال تعالى في سورة المائدة:{قَدْ جاءكم من اللهِ نورٌ وكِتابٌ مبين}٥٠ وقوله في سورة النور:{نُورٌ على نُور}٥١ أراد به نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

الدلالة الخامسة: دلالته على البيان، قال تعالى في سورة المائدة:{إنَّا أنزلنا التوراةَ فيها هُدىً ونورٌ يحكمُ بها النَّبيونَ}٥٢ الدلالة السادسة: دلالته على القرآن، قال تعالى في سورة الأعراف:{ وآتبعوا النَّورَ الذي أُنزل معهُ}٥٣ وقوله تعالى في سورة التغابن:{فآمنوا باللهِ ورسُولهِ والنُّورَ الذي أنزلنا}٥٤

الدلالة السابعة: دلالته على العدل، قال تعالى في سورة الزمر:{ وأَشرقَتِ الأَرضُ بنورِ رَبّها }٥٥ أي بعدله.

ومن منطلق هذه الدلالات المتعددة لمفهوم النور في القرآن الكريم؛ بنى العلماء المسلمون تصورهم حول نوعين أساسين من النور هما:

النوع الأول: نوع حسي، وهو ما يكون بعين البصر مرئيا وغير مرئي، وهو ما ينتشرُ من الأجسام النيرة،كالشمس والنُّجوم والنار وغيرها مما يستنار به ويستضاء.٥٦

النوع الثاني: نوع غيبي، وهو ما يكون بعين البصيرة، وهو من الأمور الإلهية،كنور الإيمان والطاعة والهدى والعلم والقرآن والحكمة، ويعدُّ العقل نوراً يظهر به المعقولات؛ لأَنَّ النور الغيبي ظاهرٌ بذاته والمظهر لغيره.٥٧

ومن الآيات التي شملت النوعين من النور، الحسي والغيبي، هي الآيات التي جاءت في سورة النور، قال تعالى:{الله نورُ السَّماواتِ والأرضِ مَثَلُ نورهِ كمِشكاةٍ فيها مِصباحٌ المِصْباحُ في زُجاجةٍ الزُّجاجة،كأَنها كوكبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ من شَجرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقيةٍ ولا غربيةٍ يكادُ زيتها يُضيء ولو لمْ تمسسهُ نارٌ نورٌ على نورٍ يهدي الله لنورهِ مَنْ يشاءُ ويضرِبُ الله الأمثالَ للنَّاسِ واللهُ بكلِّ شيءٍ عليم}.٥٨

مفهوم الظلام ومعانيه الدلالية في التصور الإسلامي

انطلق العلماء من الفقهاء، والمفسرين، وغيرهم في بناء تصوراتهم حول مفهوم الظلام من منظلقاتٍ إيمانية؛ لذا استندوا في تصوراتهم على أدلةٍ من القرآن الكريم، والتي جاءت بدلالاتٍ متعددة وهي كالآتي:

الدلالة الأولى: دلالته على الشرك الضلال: أشار الله تعالى في آيات عديدة إلى لفظ الظلام؛ ليستدل به على ضلال الكافرين، كما في الآيات القرآنية الآتية: {مثُلهُمْ كَمثلِ الذي اسْتوقدَ ناراً فلما أَضاءتْ ما حولهُ ذَهبَ الله بِنورهم وتركَهُمْ في ظُلُماتٍ لا يُبْصِرون}٥٩

هذا الخطاب القرآني موجه إلى الكافرين الذين اشتروا الضلالة بالهدى، يمثل الله هداهم الذي باعوه والضلالة التي اشتروها بالهدى بالنار المضيئة حول المستوقد، فكان عقابهم ذهاب نورهم وتركهم في ظلمات الضلالة.٦٠

{اللهُ وليُّ الذينَ آمنوا يُخرجُهُمْ من الظُّلماتِ إلى النُّورِ والذين كفروا أَولياؤُهُم الطَّاغُوتُ يُخرجُونَهمْ منَ النُّورِ إلى الظُّلماتِ أُولئكَ أَصْحابُ النَّارِ هُمْ فيها خالدون}٦١

{والذينَ كذَّبوا بآياتنا صُمٌّ بُكمٌ في الظُّلماتِ منْ يشأ اللهُ يُضْلِلْهُ ومنْ يشأ يجعلهُ على صراطٍ مستقيم}٦٢

{يَهدي بهِ اللهُ مَنْ اتّبعَ رِضْوانهُ سُبلَ السَّلمِ ويُخرِجونهم مِنَ الظُّلماتِ إلى النُّورِ ويَهْدِيهِمْ إلى صراطٍ مُسْتقيم}٦٣

{ولقد أَرْسَلنا موسى بآياتنا أنْ أخْرِجْ قومكَ من الظُّلماتِ ألى النُّورِ وذكرهم بأيَّام اللهِ إنَّ في ذلكَ لآياتٍ لِكُلِّ صَبَّارٍ شَكور}٦٤

{هوَ الذي يُصلي عَليْكُمْ ومَلائِكَتَهُ لِيُخْرِجُكُمْ منَ الظُّلماتِ إلى النُّورِ وكانَ بالمؤمنينَ رحيماً}٦٥

{هوالذي يُنَزِّلُ على عبدِه آياتٍ بيناتٍ ليُخرِجَكُم منَ الظُّلماتِ إلى الُّنور وإنَّ الله بِكُم لَرؤوفٌ رحيم}٦٦

{رَسولاً يتلوا عليكُمْ آياتِ بيناتٍ ليخرجَ الذينَ آمنوا وعَمِلوا الصَّالحاتِ منَ الظُّلماتِ إلى النُّور}٦٧

{قلْ هلْ يستوي الأعمى والبصير أمْ هل تستوي الظُّلماتُ والنُّور أمْ جَعلوا لله شركاءَ خلقوا كخَلْقهِ فتشابهَ الَخلْقُ عليهم قُلِ اللهُ خالقُ كُلِّ شيءٍ وهو الواحدُ القهار}٦٨

لقد أورد الله لفظ (الظلام) في الآيات التي تم ذكرها؛ للدلالة على ظلام الضلال والشرك؛ لأن النور يمثل الهداية إلى طريق الله القويم، والضلال يمثل التخبط في العتمة من غير هديٍ.

الدلالة الثانية: دلالته على الشدائد والمخاوف من الأهوال، كما في قوله تعالى في سورة الأنعام:{قلْ منْ يُنَجّيْكُمْ منْ ظُلماتِ البَّرِ والبَحرِ تدعونهُ تَضرعاً وخُفيةً لئن أنجانا من هذه لنَكُونَنَّ من الشَّاكرينْ قُلِ اللهُ يُنجيكُمْ منها ومنْ كُلِّ كرْبٍ ثم أنتمْ تُشْركون}٦٩

ظلمات البر والبحر يقصد بها: شدائده أو مخاوفه وأهواله، فيطلق عليه (الظلمات) مجازاً، والعرب يقول: يوم مظلم إذا كان شديداً، ويوم ذو كواكب: إذا اشتدت ظلمته حتى عاد كالليل.٧٠

الدلالة الثالثة: دلالته على عتمة الليل أو ظلمته والاستقرار: على نحو الآيات القرآنية الآتية: {الَحمْدُ للهِ الذي خَلقَ السَّماواتِ والأرضَ وَجَعلَ الظُّلماتِ والنُّورَ ثم الذينَ كَفَروا بربهمْ يَعْدِلون}٧١

ذكرجمهور المفسرين أنَّ المراد ب(الظلمات) و(النور) في هذه الآية الكريمة هو: سواد الليل وضياء النهار.٧٢ {قل أرأيتمْ إن جعلَ اللهُ عَليكمْ اللَّيلَ سَرمداً إلى يوم القيامةِ مَنْ إلهٌ غيرُ اللهِ يأتيكمْ بِضياءٍ أفلا تسمعون قلْ أرأيتم إنْ جَعَلَ اللهُ عليكمْ النَّهارَ سرمداً إلى يومِ القيامةِ منْ إلهُ غيرُ اللهِ يأتيكم بليلٍ تَسْكُنونَ فيه أفلا تُبْصرون}٧٣

فظلمة الليل في هذه الآية تمثل الاستقرار والراحة من التعب أو النصب؛ لأن لفظة (تسكنون فيه) بمعنى: تستقرون فيه من النصب، وقوله (أفلا تبصرون) بمعنى: أفلا تبصرون ما أنتم عليه من الخطأ في عبادة غير الله تعالى.٧٤

الدلالة الرابعة: دلالته على ظلمات البر والبحر: على نحو الآيات القرآنية الآتية:

{أو كَظُلُمات فِي بحرٍ لُجيٍّ يغشاهُ مَوجٌ منْ فوقهِ موجٌ منْ فوقهِ سَحابٌ ظُلُماتٍ بَعضُها فوقَ بعضٍ إذا أخرجَ يدهٌ لم يكدْ يراها ومنْ لم يجعلِ اللهُ له نوراً فما لهُ منْ نُور}٧٥

يشير الله تعالى في هذه الآية الكريمة إلى ظلمات البحر اللجي، والمقصود باللجي: العميق، الكثير الماء. منسوب إلى (اللجي) وهو: معظم ماء البحر،٧٦ ومن هذا يبدو أَنَّ الظَّلام في هذه الآية يتمثل في عمق البحر الذي لا يعرف مدى عمقه غير الله.

{أَمنْ يَهدِيكُمْ في ظلماتِ البَّرِ والبحرِ ومنْ يُرْسلُ الرِّياحَ بُشْراً بينَ يديْ رَحْمتهِ أءلهٌ معَ اللهِ تعالى اللهُ عمَّا يُشركون}٧٧

أمن يهديكم: بمعنى من يرشدكم الطريق في ظلمات البر والبحر إذا سافرتم إلى البلاد التي تتوجهون إليها بالليل والنهار والمقصود به البر الذي لا أعلام له،ولجج البحر والتي هي ظلمات لأنه ليس لها علم يهتدي به.٧٨

الدلالة الخامسة : دلالته على الظلام المتمثل بالجهل: على نحو قوله تعالى في سورة الأعراف:

{وجاوزنا ببني إسرائيلَ البحرَ فأَتوا على قَومٍ يَعْكِفونَ على أَصنامٍ لهم قالوا يا موسى اجعلْ لنا إلهاً كما لهم آلهةٌ قال إنكم قومٌ تجهلون}٧٩ فكما تبدو لنا دلالات الظلام تتمحور في خمسة محاور رئيسة، ووهي: الشرك، والضلال، والشدائد، والمخاوف من الأهوال، وعتمة الليل أو ظلمته، والاستقرار، وظلمات البر والبحر، والظلام المتمثل بالجهل.

الخاتمة

بعد البحث والتقصي والدراسة حول الموضوع الموسوم بمفهوم النور والظلام في التصور الإسلامي، توصل البحث إلى جملةٍ من النتائج، من أَهمها ما يأتي:

أَولاً: الضوء هو المحور الأَساس الذي يدور حول مفهوم النورِ لغةً، بينما يدور معنى النور اصطلاحاً حول محوري النور والضياء، والذي فرَّق العلماء بينهما وفق الشعاع الصادر من كُلٍّ منهما، فسمُّوا الشعاع الصادر من الشمس ضياءً، والشعاع الصادر من القمرِ نوراً، واستدلوا بآياتٍ من الذكر الحكيم؛ لذا عرفوا الضياء بالضوء الصادر من مصدره مباشرةً، فيكون الجسم مضيئاً بذاته، بينما عرفوا النور بالضوء المنعكس عن مصدره الحقيقي، فيكون منيراً ليس بذاته بل بانعكاس الضوء عليه،،وكما فرَّق العلماء بين النور الحسي: الذي نتحسسه بحاسة البصر، وبين النور المعنوي أَو الغيبي: الذي لا يمكن تحسسه بالحواس إلا من خلال إدراكنا المعنوي له.

ثانيا: مفهوم النور والظلام في التصور الإسلامي مرتبط بمعاناة النفس البشرية عبر حِقَبٍ طويلة من الزمن، فبعد أَنْ تحرر البشر من دائرة الظلام أَصبحوا يبصرون نور الإيمان واليقين بالله تعالى، الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور، قال الله تعالى في كتابه العزيز: {الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون}٨٠

ثالثاً: تتعدد دلالات النور وفق سبعة محاور رئيسة، بنى عليها العلماء المسلمون تصوراتهم، وهذه الدلالات تتمحور في دلالته: على الإسلام والإيمان والهدي والنبي محمد صلى الله عليه وسلم والبيان والقرآن والعدل، وقد نتج عن هذه الدلالات العديدة نوعان من النور هما: نور حسي، ونور غيبي يطلق عليه من قبل بعض العلماء بالنور المعنوي.

رابعاً: دلالات الظلام تتمحور في خمسة محاور رئيسة تتمثل في دلالته :على الشرك، والضلال، و الشدائد، والمخاوف من الأهوال، و عتمة الليل أو ظلمته، والاستقرار، وظلمات البر والبحر، والظلام المتمثل بالجهل.

هوامش البحث:

---

١ أنظر الأنصاري الرويفعي الأفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، ط١، (بيروت: مركز الشرق الأوسط،٢٠١١م)، ج٢٠، ص٢٦٤-٢٦٥.

٢ المصدر نفسه، ج٢٠، ص٢٦٦

٣ أ أُنظر أحمد بن فارس بن زكريا أ بوالحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، (مصر: ١٩٧٩م)،ج٥، ص٣٦٨.

٤ أُنظر آبادي، الفيروز محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط٤، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ٢٠٠٥م)، ج٥، ص٦٢٨.

٥ ابن سيدة، علي بن إسماعيل، **المحكم والمحيط الأَعظم**، ط١، تحقيق: عبد الستارأحمد فراج، (بيروت: دار صادر،١٩٥٣م)، ج٧، ص٩٥.

٦ أُنظر الأَنصاري الرويفعي، **اِبن منظور**، **لسان العرب**، ج٢٠، ص٢٦٥.[1]

٧ أُنظر فارس متري ظاهر، **الضوء واللون**، ط١، (بيروت: دار القلم، ١٩٧٩م)، ص٧-١٣١.[1]

٨ الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **التعريفات**، ط١، (بيروت، دار الفضيلة ١٩٨٠م)، ص٢٧٢.[1]

٩ الأَصفهاني،الراغب، حسين بن محمد بن مفضل، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (مصر: مكتبة نزار مصطفى الباز،١٩٩٢)، ص٥٢٧.[1]

١٠ العسكري، أبو هلال، **الفروق اللغوية**، دط، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، (دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م)، ص٥٤.[1]

١١ سورة **يونس**، الآية، ٥.[1]

١٢الأنصاري الرويفعي لأفريقي، ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص٣٠-٣١.[1]

١٣المصدرنفسه، ج١٣، ص٣٠-٣١.[1]

١٤الثعالبي، أبو منصور، **فقه اللغة وسر العربية**، ط٢، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، (مصر:مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٤م)، ص٨٤.[1]

١٥ أُنظر الأَنصاري، الرويفعي، ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص٣٠-٣١.[1]

١٦ سورة **يس**، الآية، ص٣٧.[1]

١٧ محمد بن شامي مطاعن شيبه، **معاني كلمات القرآن الكريم**، ص٥٠.[1]

١٨ سورة **البقرة**، الآية، ص٢٥٧.[1]

١٩ محمد بن شامي مطاعن، **معاني كلمات القرآن الكريم**، ص٥٠.[1]

٢٠ الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر، التعريفات، ص١٥٣، وينظر: قلعة جي، محمد رواس، **معجم لغة الفقهاء**، دط، (١٩٨٥م)، ص٢٧.[1]

٢١ فارس متري ظاهر، **الضوء واللون**، ص٢٠٥.[1]

٢٢ Hhttps://www.dorar.netladyan **موسوعة الأَديان:**[1]

٢٣ الأَنصاري، الرويفعي، ابن منظور، **لسان العرب**، ج٩، ص١٧٢.[1]

٢٤ الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **التعريفات**، ص٦٦[1]

٣٥ بولس موترد، البستاني،كرم، لويس معلوف، عادل أنبويا، **المنجد في اللغة والأعلام**، ط١، (بيروت: دارالمشرق، ٢٠١٠م)، ج٢، ص٢٠١.[1]

٢٦ سورة **النوح**، الآية، ١٤[1]

٢٧ الأَنصاري الرويفعي، **اِبن منظور**، **لسان العرب**، ج١٢، ٢٩٣.[1]

٢٨ سورة **الصافات**، الآية،١٠٣.[1]

٢٩ الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ط١، تحقيق: د. عبد الفتاح الحلو، (كويت، ١٩٩٧م)، ج٨، ص٣٤٠.[1]

٣٠ المصدر نفسه، ص٣٤٠.[1]

٣١ الجوهري، إسماعيل بن حماد، **الصحاح تاج اللغة**، ط١، تحقيق: أَحمد عبد الغفور عطار، (رياض: دار العلم للملايين، ١٩٩٠م)،ج٥، ص١٥٢.[1]

٣٢ الشريف الرضي، **نهج البلاغة**، تحقيق: فارس الحسون، ط١، (نجف: ١٩٩٨م)، ص٥٨٨.[1]

٣٣ سورة **آل عمران**، الآية، ١٩.[1]

٣٤ القرطبي، أبوعبد الله محمد بن أَحمد بن أَبوبكر، **الجامع لأَحكام القرآن**، تحقيق: د.عبدالله التركي، ط٢، (رياض: مؤسسة الرسالة، ٢٠١٥م)،ج٤،ص٢٩.[1]

٣٥ سورة آل **عمران**، الآية، ١٨

٣٦ الزمخشري، أَبو قاسم جار الله محمود، **تفسير الكشاف**، تحقيق: خليل مأُمون شيما، ط٣، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٩م)، ج١، ص٣٣٤.[1]

٣٧ أُنظر ابن تيمية، أَحمد بن عبد الحليم، **مجموع الفتاوي**،:ط١، (سعودية: وزارة الشؤن الأِسلامية، ٢٠٠٤م)، ج٥، ص٢٣٩.[1]

٣٨ سورة **المائدة**، الآية، ٤٤.[1]

٣٩ ينظر ابن تيمية، أَحمد بن عبد الحليم، **مجموع الفتاوي**، ج٧، ص٦٣٦-٦٣٧.[1]

٤٠ Hhttp://www.ralqalam.com حقيقة شمولية الإِسلام وعالميته، **مجلة رسالة القلم**، العدد ٥٥، ١٠ مارس،(٢٠١٨م):[1]

٤١ سورة **البقرة**، الآية، ٢٥٧.[1]

٤٢ أَنور الجندي، **التاريخ في مفهوم الإسلام**، ط١، (لبنان: دار الأَنصار، ٢٠١٥م)، ص١٧-١٨[1]

٤٣ ابن الجوزي، جمال الدين أَبو الفرج، **نزهة الأَعين النواظر**، ط٣، (رياض: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧م)، تحقيق: محمد عبالكريم، ص٥٩٩-٦٠١.[1]

٤٤ سورة **التوبة**، الآية، ٣٢.[1]

٤٥ سورة **الصف**، الآية، ٨.[1]

٤٦ سورة **النور**، الآية، ٣٥.[1]

٤٧ سورة **البقرة**، الآية، ٢٥٧.[1]

٤٨ سورة **الأَنعام**، الآية،١٢٢.[1]

٤٩ سورة **النور**، الآية، ٣٥.[1]

٥٠ سورة **المائدة**، الآية، ١٥.[1]

٥١ سورة **النور**، الآية، ٣٥..[1]

٥٢ سورة **المائدة**، الآية، ٤٤.[1]

٥٣ سورة **الأَعراف**، الآية، ١٥٧.[1]

٥٤ سورة **التغابن**، الآية، ٨.[1]

٥٥ سورة **الزمر**، الآية، ٦٩.[1]

٥٦ أُنظر اليمني، أحمد صالح، **الإنسان بين النوروالضوء في الاسلام**، تحقيق: أ.د. فاروق أحمد الدسوقي، (دار الإمام الرازي، ٢٠١٨م) ص٥٥[1]

٥٧ أُنظر الطبأطبائي، محمد حسين، **الميزان في تفسير القرآن**، ط٢، (مؤسسة الأَعلمي، ١٩٧٣م)، ج٥، ص١٢٢.[1]

٥٨ سورة **النور**، الآية، ٣٥.[1]

٥٩ سورة **البقرة**، الآية، ١٧.[1]

٦٠ الزمخشري، أَبو قاسم جار الله محمود، **تفسير الكشاف**، ج١، ص١٩١.[1]

٦١ سورة **البقرة**، الآية، ٢٥٧.[1]

٦٢ سورة **الأَنعام**، الآية، ٣٩.[1]

٦٣ سورة **المائدة**، الآية، ١٦.[1]

٦٤ سورة **إبراهيم**، الآية، ٢.[1]

٦٥ سورة **الأَحزاب**، الآية، ٤٣.[1]

٦٦ سورة **الحديد**، الآية، ٩.[1]

٦٧ سورة **الطلاق**، الآية، ١١[1]

٦٨ سورة **الرعد**، الآية، ١٦.[1]

٦٩ سورة **الأَنعام**، الآية، ٦٣.[1]

٧٠أُنظر الزمخشري، أَبو قاسم جار الله محمود، **تفسير الكشاف**، ج٢، ص٣٥٧.[1]

٧١ سورة **الأَنعام**، الآية، ١.[1]

٧٢أُنظر القرطبي، أَبوعبد الله محمد بن أَحمد بن أَبوبكر، **الجامع لأَحكام القرآن**، ج٦، ٢٩٩.[1]

٧٣ سورة **القصص**، الآية، ٧١-٧٢[1]

٧٤ أُنظر القرطبي، أَبوعبد الله محمد بن أَحمد بن أَبوبكر، **الجامع لأَحكام القرآن**، ج١٣، ٢٨٣.[1]

٧٥ سورة **النور**، الآية، ٤٠.[1]

٧٦ أُنظر الزمخشري، أَبو قاسم جار الله محمود، **تفسير الكشاف**، ج٤، ص٣١٠.[1]

٧٧ سورة **النمل**، الآية، ٦٣.[1]

٧٨ أُنظر القرطبي، أَبوعبد الله محمد بن أَحمد بن أَبوبكر، **الجامع لأَحكام القرآن**، ج١٣، ص٢٠٧.[1]

٧٩ سورة **الأَعراف**، الآية، ١٣٨.[1]

٨٠ سورة **البقرة**، الآية، ٢٥٧.[1]

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم

أولاً: الكتب

آبادي، الفيروز محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط٤، ج٥، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ٢٠٠٥م).

ابن تيمية، أَحمد بن عبد الحليم، **مجموع الفتاوي**،:ط١، ج٥، (سعودية: وزارة الشؤن الإسلامية، ٢٠٠٤م).

ابن الجوزي، جمال الدين أَبو الفرج، **نزهة الأَعين النواظر**، ط٣، تحقيق: محمد عبالكريم كاظم الراضي، (رياض: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧م).

ابن سيدة، علي بن إسماعيل، **المحكم والمحيط الأَعظم**، ط١، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، (بيروت: دار صادر،١٩٥٣م).

أحمد بن فارس بن زكريا أبوالحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، (مصر: ١٩٧٩م).

الأَصفهاني،الراغب، حسين بن محمد بن مفضل، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (مصر: مكتبة نزار مصطفى الباز،١٩٩٢م).

الأنصاري الرويفعي الأفريقي، ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين المتوفى: ٧١١هـ، **لسان العرب**، ط١، (بيروت: مركز شرق الأَوسط، ٢٠١١م).

أنور الجندي، **التاريخ في مفهوم الأسلام**، (لبنان: دار الأَنصار، ٢٠١٥م).

بولس موترد، لويس معلوف، كرم البستاني، عادل أنبوبا، لويس عجيل، سليم ركاش، ميشال مراد، إنطوان نعمة، **المنجد في اللغة والأعلام**، ط١،ج٢، (بيروت: دار المشرق، ٢٠١٠م).

الجرجاني، أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **التعريفات**، ط١، (بيروت، دار الفضيلة ١٩٨٠م).

الجوهري، إسماعيل بن حماد، **الصحاح تاج اللغة**، ط١، تحقيق: أَحمد عبد الغفور عطار، ج٥، (رياض: دار العلم للملايين، ١٩٩٠م).

الثعالبي، أَبو منصور، **فقه اللغة وسر العربية**، ط٢، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأَبياري، (مصر:مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٤م).

الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ط١، تحقيق: د. عبد الفتاح الحلو، (كويت، ١٩٩٧م).

الزمخشري الخوارزمي، أبو قاسم جار الله محمود بن عمر، **تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق: خليل مأمون شيما، ط٣، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٩م).

الشريف الرضي، **نهج البلاغة**، تحقيق: فارس الحسون، ط١، (نجف: ١٩٩٨م).

العسكري، أبو هلال، عبد الله بن سهل بن سعيد، **الفروق اللغوية**، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، (دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م).
فارس متري ظاهر، **الضوء واللون**، ط١، (بيروت: دار القلم، ١٩٧٩م).

القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبو بكر المتوفى: ٦٧١هـ، **الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآيَ الفرقان**، ط٢، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، (رياض: مؤسسة الرسالة، ٢٠١٥م).

قلعة جي، محمد رواس،قنيبي، حامد صادق، **معجم لغة الفقهاء**، دط، (١٩٨٥م).

الطبأطبائي، محمد حسين، **الميزان في تفسير القرآن**، ط، ج٥، (بيروت: مؤسسة الأَعلمي، ١٩٧٣م).

محمد بن شامي مطاعن شيبه، **معاني كلمات القرآن الكريم، دظ، (**٢٠١٠م).
اليمني، المهندس أَحمد صالح، **الإنسان بين النور والضوء في الإسلام**، تحقيق: أ.د. فاروق إِحمد الدسوقي، (دار الإمام الرازي، ٢٠١٨م).

ثانياً: المواقع الإلكترونية:
حقيقة شمولية الإِسلام وعالميته، **مجلة رسالة القلم**، العدد ٥٥، ١٠مارس، (٢٠١٨م):

Hhttp://www.ralqalam.com

موسوعة الأَديان:

Hhttps://www.dorar.netladyan

وظيفة التصوير الفني في الآيات القرآنية الحجاجية

سيتي سلمى بنت وحيد الدين*
الدكتورة وان أزورا وان أحمد**

ملخص البحث:
تتجه هذه الدراسة اتجاها جديدا في الدراسة البلاغية؛ حيث إنها تربط بين المجالين، هما: البلاغة والخطاب. وتهدف هذه الدراسة إلى معرفة وظيفة التصوير الفني في الآيات القرآنية الحجاجية في إقناع المتلقيين؛ لكونه أداة مفضّلة في القرآن الكريم. وتختص الدراسة في وظيفة فنية في الآيات القرآنية الحجاجية اعتمادا على نظرية التصوير الفني التي وضعها سيد قطب. وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الاستقرائي والوصفي والتحليلي، وذلك باستقصاء بعض الآيات القرآنية الحجاجية التي تتضمن فيها تصويرا فنّيًّا، ومن ثمّ تصنيفها وتحليلها حسب ألوانها وأغراضها. ومما لا شك فيه أن القرآن الكريم له أثر كبير في نفوس الإنسان، وأن الفنون البلاغية التي تزيّنه ليس لغرض زخرفة الكلام فحسب، بل إنها توظّف توظيفا بالغا للتأثير في نفوس المتلقي وإقناعه، وتثبت الحقيقة أن القرآن الكريم معجزة خالدة.

الكلمات المفتاحية: بلاغة، خطاب، تصوير فني، حجاج، إعجاز.

المقدمة

يُعدّ التصوير الفني من الوسائل المميّزة المستخدمة في القرآن الكريم؛ حيث إنه يعطي للصورة تشخيصًا وتجسيمًا وتخييلًا وإيحاءً مثيرًا للذهن والوجدان، ويجعلها ماثلة للعيان. فجمال الصورة الفنّيّة يرتبط ارتباطًا وثيقًا من حيث اللغة والخيال بالتعبير الحسّيّ؛ مما يؤدي إلى الإقناع والتأثير. وعلى هذا الصدد، فإن القرآن الكريم حافِل بمشاهد تصويرية لها إثارة ومتعة في تحريك الحس والوجدان، كما أنّ له منهجا كاملا ودقيقا في تصوير أنواع من المشاهد١. ولم ينحصر التصوير الفني في إثارة المتلقيين من ناحية بصرية فحسب، بل يشمل سائر الحواس٢.

مفهوم التصوير الفني

التصوير جاء من مادة (صور)، فهو يرتبط بحقيقة الشيء وهيئته وصفته وشكله٣. وفي مجال الأدب، التصوير هو إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية، أو استحضار وإبراز صورة شيء إلى الخارج بكلمات معبّرة، بطريقة العرض الفني البديع ليكون قريبا ومؤثرًا في النفوس٤.

---

*مدرسة اللغة العربية في كلية الدراسات اللغات الرئيسة بجامعة العلوم الإسلامية الماليزية، نيلاي (sitisalma@usim.edu.my)
** محاضرة في كلية الدراسات اللغات الرئيسة بجامعة العلوم الإسلامية الماليزية، نيلاي (wanazura@usim.edu.my)

قد ظهرت فكرة التصوير الفني من الأوائل إلا أنها لم ترتّب وتنظّم في نظرية واضحة تسمّى بِـ ((نظرية التصوير الفني)) كما وضعها سيد قطب الأديب الناقد. وقد تطلق على هذه الفكرة مصطلحات متقاربة ومتشابهة نحو المجاز، أو الصورة البلاغية، أو الصورة الفنية، أو الصورة البيانية، كما أنها تقتصر على مناقشة موضوعات معيّنة فحسب نحو التشبيه والاستعارة فقط أو التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز فقط، فكلها تناقش في شكل جزئي ومستقل٥. وبالإضافة، قد يكون استخدام مصطلح يشبه التصوير مثل التخيل أو التخييل أو التمثيل أو التشخيص عند القدامى، لكنهم لم يخطوا خطوة واضحة كما رسمها رائد هذه النظرية.

عرّف سيد قطب مصطلح ((التصوير الفني)) بأنه التعبير (بالصورة المُـحَسَّة المُتَخَيَّلة، عن: المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثمّ يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحُها الحياةَ الشاخصة، أو الحركةَ المتجَدِّدة. فإذا المعنى الذهنيُّ هيئةٌ أو حركة، وإذا الحالةُ النفسية لوحةٌ أو مشهَد، وإذا النموذجُ الإنسانيُّ شَاخِصٌ حيٌّ، وإذا الطبيعةُ البَشَريّةُ مُجَسَّمةٌ مرئيّةٌ. فأمَّا الحوادِثُ والمشَاهِدُ والقَصصُ والمناظِرُ، فيردُّها شاخصةً حاضرةً، فيها الحياةُ، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوارَ فقد استوتْ لها كلُّ عناصر التخييل)٦.

وقد اهتمّ سيّد قطب بنظرية التصوير الفني في القرآن، فحثّ على توسيع موضوعات التصوير في القرآن حتى تشمل الألوان والحركات والنغمات والحوارات التي تبرز الصور كأنها تُعرض أمام الأعين وتسمع عند الأذن، وتحرّك الحسّ والخيال وتؤثّر الفكر والوجدان٧. فهو لا يركّز فقط في أجزاء بلاغية معيّنة، نحو التشبيه الذي يركز في قضية المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، بل يجعله أوسع وأروع كي تشعر الحواس ويذوق الفكر والوجدان. وهناك خمس خصائص أساسية للتصوير الفني في البيان القرآني، وهي: التخييل الحسّي في التصوير القرآني، التجسيم الفنّي في التصوير القرآني، الحياة الشاخصة في التصوير القرآني، الحركة المتجدّدة في التصوير القرآني، والتناسق الفني في التصوير القرآني٨.

مفهوم الحجاج

وأما الحِجاج فأصله (حَجَجَ) أي قصد، والحجّة: البرهان، وجمعها حُجَجٌ وحِجَاج، وحاجَّه مُحاجّةً وحِجَاجًا: نازَعَه الحجّة، وسمّيت حجّة لأنّها تُحْتَجُّ أي تُقْتَصَد٩. فإنّ مفهوم الحجاج (Argumentation) يرتبط بمفاهيم أخرى مثل الجدل كما يكونان مترادفين خاصة عند القدامى وبعض المحدثين من العرب، ومفهوم يجعله قاسمًا مشتركًا بين الجدل والخطابة كما جاء به فلاسفة يونانية مثل أرسطو، ومفهوم الغرب في العصر الحديث١٠. فالحجاج هو (أنه فعّالية تداولية جدليّة، فهو تداوليّ لأن طابعه الفكري مقاميّ واجتماعيّ...، وهو أيضًا جدليّ، لأنّ هدفه إقناعيّ قائم على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة)١١.

وكذلك ارتبطت نظرية الحجاج بعلوم أخرى مثل الفلسفة والمنطق قبل تطويرها وأصبحت علما مستقلا في الآونة الأخيرة. ويعدّ تطوير هذه النظرية في العصر الحديث على يدي شاييم بيرلمان (Chaim Perelman)، ولوسي أولبرشتسي تيتيكا (Lucie Olbrechts Tyteca) في بناء مفهوم جديد للحجاج وهدفه إثارة الأذهان كما يرتبط بالبلاغة ارتباطًا وثيقًا١٢. وكان شاييم بيرلمان يعتبر كبير رواد البلاغة الحديثة، فقد بنى هذه النظرية التي تبنى على قراءة نقدية للخَطابة الأرسطية التي نشأت في العهد اليوناني. وهي تعدّ من شروط مستلزمة للدراسة الحجاجية فيما تتعلّق بقضية التأثير والإقناع في الخطاب؛ لأنها أسهمت في توسيع وتعميق الوعي والخبرة النقدية عند العرب١٣.

وخلاصة الحجاج هي أنه عملية خطابية تواصلية بين المتكلّم والمخاطب، تهدف إلى تأثير أو تغيير شيء من معتقداته أو مبادئه أو أفكاره من خلال إثبات الأفكار المقنعة أو تفنيد الآراء المعيّنة بواسطة آليات حجاجية، منها الآلية

البلاغية. ونظرًا إلى وظيفة الحجاج، فلا شكّ أنه يرتبط بمجالات متنوّعة، فهو ليس بحاجة إلى مهارة في الخطاب فحسب، بل يتطلب الإلمام بعلم المنطق وعلم البلاغة مع مراعاة علم النفس الأخلاقي.

نقطة الالتقاء بين البلاغة والحجاج

حقيقة الأمر أن البلاغة بذاتها تعني لغة: (الوصول والانتهاء)، والبلاغة في الكلام: (مُطابقته لما يقتضيه حال الخطاب، مع فصاحة ألفاظه مفردها ومركبها)١٤. والبلاغة كذلك هي: (تأدية المعنى الجليل واضحًا بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلاب، مع ملاءمة كلِّ كلام للمواطن الذي يُقال فيه، والأشخاص الذين يُخاطَبون)١٥. يتبيّن من ذلك أن البلاغة تعتني بدقّة اختيار الألفاظ والأساليب التي توافق موضوعات وأحوال المخاطبين كما أنها تحرص على تأليف الألفاظ بما يمنحها قوة وتأثيرا وحُسْنا يثير الوجدان ويستميل النفوس. وصفوة القول: لا تنحصر البلاغة في اللفظ أو في المعنى، وإنما تتعلّق بسلامة تأليفهما وحسن انسجامهما.

ويجدر الانتباه إلى أن الدراسات في الغرب بدأت تهتم اهتمامًا بالغًا بقضية الحجاج. ويبدو أن دراسة البلاغة والحجاج في الغرب مترابطة، حيث يقوم الحجاج على نقطتين ركيزتين حسب رأي بيرلمان وتيتيكا، حيث إن الحجاج صورة فنّيّة خطابيّة كما أنه آلية الإقناع الرئيسة. فتكون (نقطة الالتقاء بين البلاغة والحجاج هي أنها تقنية لغوية تنزع إلى الجانب العقلي كما تنزع إلى الجانب الشعوري، وكانت هذه الفكرة حاضرة في عقول البلاغيين)١٦. ومن خلال الاطلاع على الدراسات السابقة المتعلّقة بالحجاجية، فقد دلّت على أنها تحظى بمكانة لها أهمية بالغة لدى الدارسين في الدراسات الحديثة.

وموجز القول: قد اتّضح أن البلاغة والحجاج لهما علاقة قوية وصلة وطيدة حيث إن الغرض لكل منهما إيصال المعنى إلى نفس المتلقّي بأجود التعبير وأفضل التأليف. لذلك، لا غرابة فيما نهج إليه المتكلّمون مثل الجاحظ والجرجاني والرماني في وضع معنى البلاغة كما أنهم يقدّرون قدرة ومكانة العقل في عملية التصوير والتمثيل والتخييل كآلة لتفسير الآيات القرآنية، والكشف عن إعجاز القرآن الكريم. والحث على التفكير والتدبّر بآيات الله حقا هي وسيلة من وسائل الدعوة إلى كلمة التوحيد. فهؤلاء قد تسلّحوا بهذه القدرة العقلية لمواجهة المخاطبين لكونهم من مختلف الأديان من اليهود والنصارى وغيرهم١٧.

وبناء على ما سبق، لا شك أن التصوير الفني له أهمّية بالغة في الدراسات البلاغية كما أنها وسيلة فعّالة في الإقناع والتأثير. وعلى هذا الصدد، ما من شكّ أنّ التصوير الفني المرسوم في الآيات القرآنية الحجاجية التي أنزلت قبل ١٤ قرنا، لكان وقعها أكبر وأشدّ في تأثير وإقناع الفكر والوجدان. ونزوله على العرب آنذاك لكونهم أصحاب اللسن والفصاحة بالتأكيد ليس بشكل عشوائي بل هادف. وهذا يبرهن على أن القرآن الكريم ليس بكلام بشري، وإنما هو كلام خالق هذا الكون، وسيظلّ الإنسان يفتقر إلى دراسته والغوص في أسراره.

مشكلة البحث

وانطلاقًا من نقطة الالتقاء والتشابه بين البلاغة والحجاج، يسعى هذا البحث للكشف عن مكانة وأهمية التصوير الفني؛ لكونه أداة مفضّلة وأكثر استخدامًا في القرآن الكريم، حيث تبلغ ثلاثة أرباع من الموضوعات تعرض بطريقة التصوير١٨، رغم أنه ليس كتابًا تاريخيًّا وليس كتابًا أدبيًّا، ولا كتاب حكاية، وهذه كمّية كبيرة بالتأكيد لها إشارة مهمة، كما أن هذا البحث يسعى في إجابة بعض التساؤلات لمعرفة كيف يدور التصوير الفني في الآيات القرآنية الحجاجية، ومدى استراتيجيتها في تخاطب أصحاب اللسن والفصاحة حتى تؤثّر في الشخصية العنيدة، وتحوّل النفوس الصخرية إلى الماء العذب وتقنعهم عقلا ووجدانا.

وعلاوة على ذلك، يسعى هذا البحث لكشف سمة الإعجاز القرآني في الآيات المختارة. إنّ هذا البحث لا يجرى لأجل كشف الآيات القرآنية التي تتضمّن التصوير الفني فحسب، فقد سبق البحث في ذلك من قبل، وكذلك ليس مجرد

كشف للآيات القرآنية الحجاجية كما فعل السابقون، ولكن تقوم هذه الدراسة على اتجاه جديد، سائرة على نهج الدراسة البلاغية الحديثة التي لا تبحث بشكل جامد وجاف، بل تطوّرت من خلال اهتمامها بقضية الإقناع والاحتجاج.

منهجية البحث

المنهج المتبع في هذه الدراسة هو منهج الدراسة المكتبية. وفي ضوئه، تجمع الدراسة المعلومات (الجانب النظري) على المنهج الاستقرائي من خلال استخراج عدد من الآيات القرآنية الحجاجية، تتضمّن صورا فنية تتعلّق بعلم البيان بمراجعة كتب البلاغة والتفاسير (تحليل المحتوى).

ثم يأتي (الجانب التطبيقي) من خلال تحليل الوظيفة الفنية في الآيات الحجاجية بالمقارنة بين آراء المفسّرين، وما جاء به سيد قطب في نظرية التصوير الفني في القرآن من خلال دراسة تفسيره *في ظلال القرآن* وكتبه مثل *التصوير الفني* بالإضافة إلى الاعتماد على تأليف الخالدي حول دراسته عن هذه النظرية وكذلك كتب أخرى ودراسات حديثة تتعلق بالبلاغة القرآنية والإعجاز القرآني التي لها صلة بهذا الموضوع. ويسعى هذا البحث إلى استخراج الخصائص المميّزة للآيات الحجاجية المختارة اعتمادا على نظرية التصوير الفني لإبراز سماتها وفعاليتها في إقناع وتأثير المخاطبين. وبالإضافة، يقوم البحث بتصنيف وظيفة فنّيّة في تلك الآيات القرآنية الحجاجية في استراتيجيتها لإقناع المتلقّي وعلاقتها بالإعجاز القرآني.

نموذج تحليل للآية الحجاجية:

﴿وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمًا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ مُّقۡتَدِرًا ٤٥﴾١٩

خلفية وتفسير الآية:

خاطب الله الرسول -صلى الله عليه وسلم- حيث قال ((واضرب))، وأمره أن يحذر مشركي مكة خاصة والناس عامة الذين افتخروا بأموالهم، واستكبروا بأنصارهم؛ فهم يشعرون بأفضليتهم، ويسخرون من فقراء المسلمين الذين لا يمتلكون الأموال ولا الأنصار٢٠. ما من شكّ أن حبّ الدنيا قد سيطر على حياتهم، وشكّل مبدأهم في الحياة، وهذه السمة هي التي تفرّق بين الكفر والإسلام، وبين الشرك والتوحيد٢١. لقد غرّتهم هذه الحياة الدنيا الفانية. ولذلك، أنزلت هذه الآية تحذيرًا حجاجيًّا لهم.

الوجه البلاغي:

لقد تبيّن أن هذه الآية الكريمة تحتوي على المثل ضربه الله تمثيلًا وتصويرًا للمستكبرين في الأرض. ومن خلال الاطّلاع على مختلف كتب التفاسير، كشفت الدراسة أن هناك اتفاقا بين المفسّرين في جعل ((الحياة الدنيا)) هو المشبّه والمصوّر عنه، إلا أن هناك اختلافا بين المفسّرين في تعيين المشبّه به مما يؤثّر في فهم العلاقة المشابهة بين المشبّه والمشبّه به في هذه الآية، كالآتي:

الفئة الأولى : حيث يشبّه الله الحياة الدنيا بالماء أنزل من السماء في ثلاث حالات٢٢:

أ) في حالة عدم بقائها وعدم استقرارها كالماء لا يستقرّ في موضع واحد. فمن طبيعة الماء أنه لا يبقى في مكان واحد فحسب، بل يسيل إلى مكان آخر. وحتى الماء الكائن في البِركة أو في الكوب مثلًا لا يستقرّ في مكانه للأبد، وإنما يتسرّب فيصبح بخارا أو سحابا.

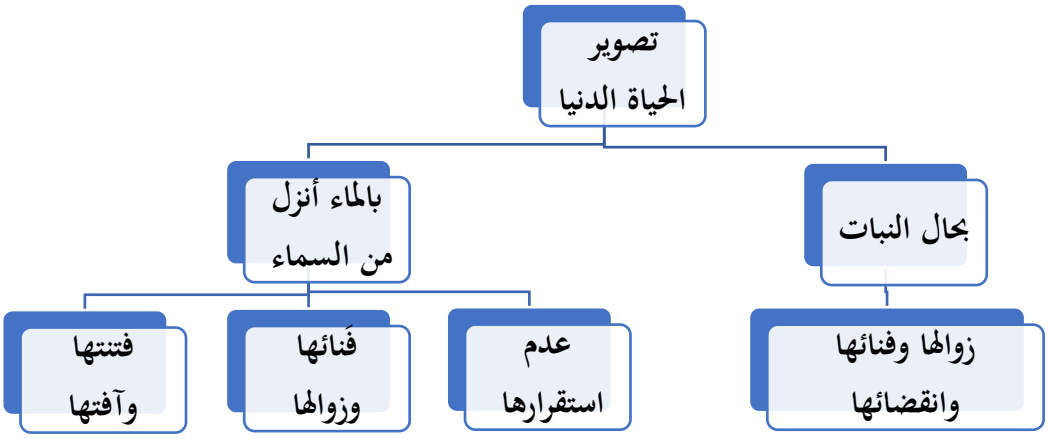
ب) في حالة زَوالِها وفَنائها، صوّر الله الحياة الدنيا كمثل الماء أنزل من السماء أي المطر الذي ينبت نبات الأرض فهو يفنى، يذهب ولا يبقى.

ج) في حالة عدم ضمان السلامة من فتنتها وآفتها، (كما أنّ من دخل الماء لا بدّ أن يبتلّ منه، والكفاف من الدنيا ينفع وفضولها يضر، كما أن الماء إذا جاوز المقدار كان ضارًّا مهلكًا)٢٣. وهكذا الدنيا وما فيها، فعلى الإنسان أن يعيش في الحياة الدنيا، وينتفع بمتاعها ونِعَمها الكثيرة، ولكن حسب مقدارها وحدودها، وإلا سيهلك بسبب الغفلة والغرور.

الفئة الثانية: حيث يشبّه الله الحياة الدنيا بحال النبات في زَوالِها وفَنائها وانقِضائها٢٤. إن الحياة الدنيا تشبه (في نَضْرَتِها وبهْجتِها وما يَتَعَقَّبُها من الهلاك والفناء، بِحال النبات يكون أخْضَرَ وارِفًا؛ ثم يَهيجُ، فَتُطَيِّرُهُ الرِّياحُ كأنْ لمْ يَكُنْ)٢٥. كما ذكر ابن عاشور في بيان الوجه البلاغي في هذه الآية: (شُبِّهَتْ حالةُ هذا العالَم بما فيه بحالة الروضة تَبْقَى زمانًا بَهِجَةً خَضِرَةً ثُمَّ يصيرُ نبْتُها بعد حينٍ إلى اضْمِحلالٍ)٢٦ لكون وجه الشبَهِ هو التغيّر من حالة جيّدة إلى حالة سيّئة. فهكذا الحياة في الدنيا، تبدو في البداية جميلة، لكنها في النهاية تنتهي وتفنى كما ينتهي النبات بموته.

ومن الملاحظ، أنه على الرغم من اختلاف المفسّرين في تعيين المشبّه به من حيث كونه نباتا أو ماء أنزل من السماء، إلا أنهم قد اتّفقوا على وجه من أوجه الشبه أي حالة زَوالِ وفَناء وانقِضاء الحياة الدنيا. ومما لا شكّ فيه أن الاختلاف في أوجه الشبه يؤدّي إلى التفاوت في التذوّق. والجدير بالذكر أن هذا البحث يُفضّل رأي الفئة الأولى بلا إنكار على الفئة الثانية، حيث جعل تشبيه الحياة الدنيا بالماء أنزل من السماء أو ماء المطر، ويكون وجه الشبه بينهما يتوافق ويرتبط بثلاث حالات كما أشار سابقًا. وكل هذه ثلاث حالات مشابهة لها حق وصواب في وصف كلٍّ من الحياة الدنيا وماء المطر.

وعلاوة على ذلك، من خلال التدبّر والتعمّق بما اكتشف هؤلاء المفسّرون لكل حالة من الحالات الأولى والثانية والثالثة، تكشف الدراسة أن كل هذه أوجه من الشبه يكمل بعضها بعضا؛ فهي تصوّر أوضح صورة وأكمل فكرة حول هذا التصوير القرآني كما أنها تعطي المتلقي فهمًا أدقّ وتأثير أبلغ. ويمكن تلخيص هذه الآراء كما توضّح في الرسم البياني الآتي:



نظرية التصوير الفني ووظيفتها الحجاجية

لقد اتّسمت خصيصة التناسق الفني في الآية السابقة وتتميّز هذه الآية في الأفق الثامن للتناسق الفني أي مدة العرض٢٧ على النحو التالي:

أ) الآية تتضمن ثلاث جُمل قصار، الجملة الأولى هي: ﴿مَّثَلَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ﴾، والجملة الثانية: ﴿فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ﴾، ومن الملاحظ، أن الآية لا تعطي صورة بشكل التمهّل أو البطء حيث

إنها تُعرض في صورة اختلاط الماء النازل من السماء بنبات الأرض مباشرة دون صورة جريان الماء وسيلانه في الأرض، فتعرض الآية مشهدًا سريعًا قصيرًا خاطفًا. وبالإضافة، يشير التصوير في الجملة الثالثة: ﴿فَأَصۡبَحَ هَشِيمٗا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ﴾ إلى سرعة مرور الحياة، حيث كأن النبات لا ينمو ولا ينضج لكن فجأة يصبح هشيما تذروه الرياح أي يصبح يابسًا متكسّرًا متفتّتًا تطرحه الرياح إلى اليمين وإلى الشِّمال. فهذه أطوار الحياة تعبّر فقط في ثلاث جمل قصار، حيث إنها تبدأ وتفنى بعد فترة قليلة فكأن الحياة الدنيا ليست لها قيمة. إذن، هناك التناسق التام بين تصوير المشهد وغرض المشهد من جهة مدّة العرض.

ب) وبالإضافة، لقد أفاد الفاء التعقيب في تتابع المراحل المذكورة في الآية ووجوده يتناسق بسرعة المشهد. كأن المشهد السريع تزاد سرعته بوجود الفاء ويحقق السرعة المطلوبة في بيان تصوير الحياة الدنيا. فاستخدام النسق اللفظي في تقصير عرض المشهد يعدّ من وسائل التناسق الفني والتناسق الوجداني في غرض تصحيح القيم بميزان العقيدة.

ويجدر الانتباه إلى أن من السمات التي تميّز التصوير في القرآن الكريم، أنه يُعرض حسب مقدار مناسب للمشهد، فقد تُعرض بعض المشاهد بطريقة سريعة عاجلة أو بطريقة متأنّية متمهّلة. إن المتلقي حين يقرأ أو يسمع هذه الآية بالوعي، سيلاحظ أنّ المشهد لم يسمح لتطويل الخيال، فسرعان ما تنتهي الآية كما ينتهي المشهد، وتنتقل إلى آية جديدة رغم أنها تعرض عن حقيقة أطوار الحياة. وما أدهش سرعة مرور المشهد المتخيّل حتى يعبّر سيد قطب٢٨ بأنّ الخيال نفسه يكاد لا يلاحقه.

وعلى الرغم أنها تُعرض بطريقة فنّيّة في تعبير قصير إلا أنها لا تزال تتّصف بعناصر الصدق والدقة والجمال بلا إهمال. فهذا التصوير الفني يراعي التناسق الفني في إبلاغ غرضه. فيتجلّى صدق المشهد في عرض أطوار النبات، وتتحقّق دقّة المشهد في تعبير غرضه الديني كما أنّه يتزيّن بجمال سرعة المشهد الذي ينشط الخيال٢٩. وقد رأى صولة ٣٠ أنّ مشهد التحول من الخضرة إلى حطام وهشيم كما صوّره الآية هو من أعظم مشاهد الطبيعة التي تثير وجدان العرب؛ إذ إنهم مكثوا في مكانهم وقد مروا بهذا المشهد مرارا وتكرارا في حياتهم، حتى تعوّدوا وأقنعوا بما واجهوا. فهذا المشهد الذي اعتمد عليه القرآن أشد وقعًا في ذاكرتهم وحياتهم، وهو يمثّل نعيم الحياة وزوالها. فتقوم نظرية التصوير الفني على تحقيق غرض فني وديني في آن واحد. فهي تعتني بصدق المضمون كما تهتمّ بجمال الفن، وكذلك تراعي روعة الفن كما تحرص على دقة المضمون.

ومما سبق من القول، لقد اتضحت الحقيقة بأن هذه خصيصة التناسق الفني في التصوير الفني القرآني من أفق مدة العرض لها تناسق وتوافق وانسجام بما فسّر المفسّرون لهذه الآية حيث إنهم اتّفقوا على دلالة فناء وزوال الحياة الدنيا من خلال التشبيه أو التمثيل الموجود في هذه الآية سواء أكان بالنبات أم بالماء أنزل من السماء. فهذه الخصيصة عبارة عن جزء لا يتجزأ من التصوير الفني في القرآن، فيقوم دورها على تحقيق غرض هذه الآية الحجاجية كي تكون حجاجيتها أقوى. والجدير بالذكر أن نظرية التصوير الفني تفتح آفاقا أوسع دون التقيّد بأيّ حدود؛ فهي تعطي صورة أشمل وأوسع في فهم الآيات القرآنية بشكل دقيق، مما تقود إلى إقناع وتأثير المتلقّي.

واختصارًا، لا شكّ أن الآية ﴿وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمٗا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ مُّقۡتَدِرًا ٤٥﴾ تمتاز بأفق مدة عرض المشهد، وهي من آفاق التناسق الفني المتمثّلة في دقّة التصوير المعبّر في ثلاث جمل قصار مع إفادة الفاء التعقيب، فتفيد الانسجام وقوة التناسق بمضمون الآية وغرض المشهد؛ لكونه حجاجيا تحذيريا للمشركين المتكبّرين مما يجعل الصورة الحجاجية فيها أقوى تأثيرا. فسبحانه وتعالى حين وضع الآية فهو لا يراعي بمضمونها فحسب، بل يجهّزها بأصدق حديث في أجمل وجه وأدقّ صور. حقًّا أن القرآن الكريم كلام معجز.

الخاتمة

قد مرّ بنا نموذج التحليل لآية حجاجية. ومن خلال التعمّق في نموذج التحليل السابق، تكتشف الدراسة عن أهمية التصوير الفني في القرآن الكريم ومدى تأثيرها في العقل والوجدان. لا شك ولا غرو أن القرآن الكريم لكونه كلاما معجزا لا يعارض فيه بين الصيغة الحجاجية (أو التعليمية) والصيغة الفنية كما قد يتوهم المستشرقون[٣١]. والحقيقة أن من سمات الإعجاز القرآني البُعدين الحجاجي والفني المتفاعلين في القرآن، حيث إن الصورة القرآنية تجمع بين بُعدي الجمال والإقناع في آنٍ واحد ولا ينفصلان.

وحقيقة الأمر أن الأمر المطلوب من وراء التصوير، سواء أكان هذا التصوير تشبيها أم تمثيلًا أم كناية أم استعارة، هو بؤرة الحجاج التي تعدّ كالمحل الشاغر. والمحل الشاغر عبارة عن نصف الكلام المصرّح به من صنع النص أي من قِبل المتكلّم، وأما النصف الآخر فهو الضمني من صنع المتلقّي. ولأجل سدّ ذلك المحل الشاغر، لا بدّ من إتيان المفهوم كي يكون الكلام مفهوما ومُقنعا[٣٢]. ولكون المحل الشاغر هو تاج الحجاج ومناطه، تكشف هذه الدراسة أن نظرية التصوير الفني وسيلة فعالة لها وظيفة عظيمة، وأهمية بالغة في سدّ المحل الشاغر المطلوب.

ولا شك أن استعمال التصوير الفني في الآيات الحجاجية ليس له غرض فني فحسب، بل يشمل غرضا دينيا؛ إذ إن من سمات الآيات المكية أن تعتني وتعالج القضايا العقائدية. والأمور العقائدية هي أمور معنوية، فلذلك يجعلها استعمال التصوير الفني أقرب إلى الحواس، أسهل للفهم وإيصال المعنى، وأشد في إقناع المتلقي والتأثير فيه. وتتجلى حكمة إلهية، أنه -سبحانه وتعالى- يخاطب الناس حسب عقولهم ومقدرتهم. وإنّ عقول الناس محدودة ولا تتجاوز الأمور الغيبيات، فاستطاعتهم محصورة في تصوير ما يدور حولهم والتفكير فيه؛ ولذلك يفتقر الناس افتقارًا إلى القرآن الكريم في سبيل الرّشاد.

هوامش البحث:

---

[١] انظر: عبد العال، محمد قطب، **من جماليات التصوير في القرآن الكريم**، (مكة المكرّمة: رابطة العالم الإسلامي، ١٩٩٠م/١٤١٠هـ)، ص٤٢.

[٢] انظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص٣١٠.

[٣] ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٤، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٥)، ج٨، ص٣٠٣.

[٤] انظر: عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ط٢، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤)، ص٦٩. وانظر: الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، (عمان: دار الفاروق، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص٨٠. وانظر: مجيد، محمد نعيم، "التصوير الفني في القرآن الكريم عند سيد قطب: مفهومه وخصائصه البارزة"، **Jurnal Adabiyyah**، ج١٨، ع(٢)، ٢٠١٨، ص١١١.

[٥] انظر: دحماني، نور الدين، "نظرية التصوير الفني في الخطاب القرآني، مناهج الاشتغال البلاغي في التراث"، **الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، ع(٢١)، ٢٠١٩، ص١٠١ – ١٠٥.

[٦] سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص٣٦.

[٧] انظر: عبد العال، محمد قطب، **من جماليات التصوير في القرآن الكريم**، (مكة المكرّمة: رابطة العالم الإسلامي، ١٩٩٠م/١٤١٠هـ)، ص٤٣. وانظر: سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص٣٧.

[٨] انظر: الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، (عمان: دار الفاروق، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص١٣١. وانظر: الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **إعجاز القرآني البياني ودلائلُ مصدره الربّاني**، (دمشق: دار القلم، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص٤٤٨.

[٩] ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٤، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٥)، ج٤، ص٣٧-٣٨.

[١٠] انظر: بدوي، عبد الرحمن، **الخطابة لأرسطو**، (الجمهرية العراقية وزارة الثقافة والأعلام: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص٢٨. وانظر: صولة، عبد الله، **الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية**، ط٢، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧)، ص١٢-١٧، ٢٧. وكذلك انظر: العمري، محمد، **بلاغة الحجاج: الأصول اليونانية**، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٤)، ص٥٢.

[١١] طه عبد الرحمن، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ط٢، (بيروت: مركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص٦٥. الخرشة، أحمد غالب، "الوظيفة الحجاجية للاستعارة في الخطاب القرآني/ السور المكية أنموذجًا"، **Route Educational and Social Science Journal**، ج٥، ع(٩)، يوليو، ٢٠١٨، ص١٣٥٣.

[١٢] انظر: محمد طروس، **النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية**، (دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م/١٤٢٦هـ)، ص٤٤. وانظر: الخرشة، أحمد غالب، "الوظيفة الحجاجية للاستعارة في الخطاب القرآني/ السور المكية أنموذجًا"، **Route Educational and Social Science Journal**، ج٥، ع(٩)، يوليو، ٢٠١٨، ص١٣٥٤. وكذلك انظر: عمر ذياب أبو هنية، "الروابط والعوامل الحجاجية في مقامات الهمذاني"، **المجلة العربية للنشر العلمي**، ع(١١)، ٢٠١٩، ص٤.

[١٣] انظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص١٦٤. وانظر: العمري، محمد، **بلاغة الحجاج: الأصول اليونانية**، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٤)، ص١٢.

[١٤] الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، (القاهرة: دار التوفيقية للتراث، د.ت.)، ص٤٣-٤٤.

[١٥] علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، ط٢١، (مصر: مطابع دار المعارف، ١٩٦٩م/١٣٨٩هـ)، ص٨.

[١٦] الخرشة، أحمد غالب، "الوظيفة الحجاجية للاستعارة في الخطاب القرآني/ السور المكية أنموذجًا"، **Route Educational and Social Science Journal**، ج٥، ع(٩)، يوليو، ٢٠١٨، ص١٣٥٤.

[١٧] انظر: ندوة حاج داود، **الخطاب البلاغي وعلاقته بالدرس القرآني والأدبي دراسات تحليلية**، تحرير: نصر الدين إبراهيم أحمد حسين (IIUM Press: IIUM، ٢٠١١م/١٤٣٣هـ)، ص١٦٨.

[١٨] انظر: سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص٢٥٤.

[١٩] سورة الكهف: ٤٥.

[٢٠] انظر: الزحيلي، وهبة، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، ط٨، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٥م/١٤٢٦هـ)، ج٨، ص٢٨٤. وانظر: القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر، **الجامع لأحكام القرآن والمبَيّنُ لما تضَمَّنَه من السنّة وآي الفرقان**، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٦م/١٤٢٧هـ)، ج١٣، ص٢٨٨.

[٢١] انظر: ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر التونسي، **التحرير والتنوير ((تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد))**، (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤)، ج١٥، ص٣٣٠.

[٢٢] انظر: القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر، **الجامع لأحكام القرآن والمبَيّنُ لما تضَمَّنَه من السنّة وآي الفرقان**، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٦م/١٤٢٧هـ)، ج١٣، ص٢٨٩. وانظر: الزحيلي، وهبة، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، ط٨، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٥م/١٤٢٦هـ)، ج٨، ص٢٨٥-٢٨٦.

[٢٣] القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر، **الجامع لأحكام القرآن والمبَيّنُ لما تضَمَّنَه من السنّة وآي الفرقان**، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٦م/١٤٢٧هـ)، ج١٣، ص٢٨٩. الزحيلي، وهبة، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، ط٨، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٥م/١٤٢٦هـ)، ج٨، ص٢٨٥-٢٨٦.

[٢٤] انظر: ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر التونسي، **التحرير والتنوير ((تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد))**، (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤)، ج١٥، ص٣٣١. وانظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي، **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، (الرياض: دار طيبة، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ج٥، ص١٦١. وكذلك انظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي، **تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط٣، (بيروت: دار المعرفة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ج١٥، ص٦٢١. وانظر: الأندلسي، محمد بن يوسف أبو حيّان الغرناطي، **البحر المحيط في التفسير**، (بيروت: دار الفكر، ٢٠١٠م/١٤٣٢هـ)، ج٧، ص١٨٥.

[٢٥] الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي، **تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط٣، (بيروت: دار المعرفة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ج١٥، ص٦٢١.

[٢٦] بن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر التونسي، **التحرير والتنوير ((تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد))**، (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤)، ج١٥، ص٣٣١.

[٢٧]انظر: سيد قطب، **في ظلال القرآن**، ط٣٤، (بيروت: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ج٤، ص٢٢٧١-٢٢٧٢. وانظر: سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص١٢٩. وانظر: الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، (عمان: دار الفاروق، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص١٧٨. وانظر: الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **إعجاز القرآني البياني ودلائلُ مصدره الربّاني**، (دمشق: دار القلم، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص٤٦٤.

[٢٨]انظر: سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص١٢٨.

[٢٩]انظر: سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص١٢٩.

[٣٠]انظر: صولة، عبد الله، **الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية**، ط٢، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧)، ص٥٠٤.

[٣١]انظر: صولة، عبد الله، **الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية**، ط٢، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧)، ص٥٧٨.

[٣٢]صولة، عبد الله، **الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية**، ط٢، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧)، ص٥٥٥، ٥٦٣.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر التونسي، **التحرير والتنوير ((تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد))**، (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤)، ج١٥، ص٣٣٠-٣٣١.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي، **تفسير القرآن العظيم**، ط٢، (الرياض: دار طيبة، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ج٥، ص١٦١.

ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٤، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٥م)، ج٤ ص٣٧-٣٨.

ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، ج٨، ص٣٠٣.

الأندلسي، محمد بن يوسف أبو حيّان الغرناطي، **البحر المحيط في التفسير**، (بيروت: دار الفكر، ٢٠١٠م/١٤٣٢هـ)، ج٧، ص١٨٥.

بدوي، عبد الرحمن، **الخطابة لأرسطو**، (الجمهرية العراقية وزارة الثقافة والأعلام: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص٢٨.

جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص١٦٤، ٣١٠.

الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، (عمان: دار الفاروق، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص٨٠، ١٣١، ١٧٨.

الخالدي، صلاح عبد الفتاح، **إعجاز القرآني البياني ودلائلُ مصدره الربّاني**، (دمشق: دار القلم، ٢٠١٦م/١٤٣٧هـ)، ص٤٤٨، ٤٦٤.

الخرشة، أحمد غالب، "الوظيفة الحجاجية للاستعارة في الخطاب القرآني/ السور المكية أنموذجًا"، **Route Educational and Social Science Journal**. المجلد (٥)، العدد (٩)، يوليو، ٢٠١٨م، ص١٣٥٤.

دحماني، نور الدين، "نظرية التصوير الفني في الخطاب القرآني، مناهج الاشتغال البلاغي في التراث"، **الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، ع(٢١)، ٢٠١٩، ص١٠١ – ١٠٥.

الزحيلي، وهبة، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، ط٨، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٥م/١٤٢٦هـ)، ج٨، ص٢٨٤-٢٨٦.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي، **تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط٣، (بيروت: دار المعرفة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ج١٥، ص٦٢١.

سيد قطب، **في ظلال القرآن**، ط٣٤، (بيروت: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ج٤، ص٢٢٧١-٢٢٧٢.

سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م/١٤٢٥هـ)، ص٣٦، ٣٧، ١٢٨، ١٢٩، ٢٥٤.

صولة، عبد الله، **الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية**، ط٢، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧)، ص١٢-١٧، ٢٧، ٥٠٤، ٥٥٥، ٥٦٣، ٥٧٨.

طه عبد الرحمن، **في أصول الحواروتجديد علم الكلام**، ط٢، (بيروت: مركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص٦٥.

عبد العال، محمد قطب، **من جماليات التصوير في القرآن الكريم**، (مكة المكرّمة: رابطة العالم الإسلامي، ١٩٩٠م/١٤١٠ه)، العدد ٩٩، ص٤٢-٤٣.

عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ط٢، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤)، ص٦٩.

علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، ط٢١، (مصر: مطابع دار المعارف، ١٩٦٩م/١٣٨٩ه)، ص٨.

عمر ذياب أبو هنية، "الروابط والعوامل الحجاجية في مقامات الهمذاني"، **المجلة العربية للنشر العلمي**، العدد (١١)، ٢٠١٩، ص٤.

العمري، محمد، **بلاغة الحجاج: الأصول اليونانية**، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٤)، ص١٢، ٥٢.

القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر، **الجامع لأحكام القرآن والمبَيِّنُ لما تضَمَّنَه من السنّة وآي الفرقان**، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٦م/١٤٢٧ه)، ج١٣، ص٢٨٨-٢٨٩.

مجيد، محمد نعيم، "التصوير الفني في القرآن الكريم عند سيد قطب: مفهومه وخصائصه البارزة"، **Jurnal Adabiyyah**، المجلد (١٨)، العدد (٢)، ٢٠١٨، ص١١١.

محمد طروس، **النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية**، (دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م/١٤٢٦ه)، ص٤٤.

ندوة حاج داود، **الخطاب البلاغي وعلاقته بالدرس القرآني والأدبي دراسات تحليلية**، تحرير: نصر الدين إبراهيم أحمد حسين (IIUM Press, IIUM، ٢٠١١م/١٤٣٣ه)، ص١٦٨.

الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، (القاهرة: دار التوفيقية للتراث، د.ت.)، ص٤٣-٤٤.

الرؤية الإسلامية في الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثيروجرجي زيدان

الدكتورعبد الحليم سامي[٢]

سفينة بنت عبد الهادي[٣]

ملخص البحث

يسعى البحث إلى دراسة الرؤية الإسلامية في الروايات التاريخية عند علي أحمد باكثير وجرجي زيدان، حيث تقوم الدراسة بتحليل الملامح الإسلامية في الروايات التاريخية عند الأديبين، المتمثلة في صلاح الدين الأيوبي، وشجرة الدر، والحجاج بن يوسف لجرجي زيدان، ورواية وا إسلاماه، وسيرة شجاع، والفارس الجميل لعلي أحمد باكثير؛ وقد عني البحث بدراسة الملامح الإسلامية في الروايات المختارة، للكشف عن حقيقة التزام الأديبين بالرؤية الإسلامية، واستيحاء المعاني من الملامح الإسلامية في الروايات المختارة وتفسيرها وفقاً للرؤية الإسلامية في الأدب، مع مراعاة الإبداع الفني والحقيقة التاريخية المثبتة في التحليل، وقد خلص البحث إلى مجموعة من النتائج.

الكلمات المفتاحية: الرواية، التاريخية، الرؤية الإسلامية، الملامح الإسلامية، علي أحمد باكثير، جرجي زيدان.

المقدمة

علي أحمد باكثير وجرجي زيدان قطبا الرواية التاريخية العربية نظرًا لثراء أعمالهما الروائية التاريخية، ومكانتهما المرموقة، وقد كثر الجدل حولهما في الرواية التاريخية الإسلامية، فأنصار الأدب الإسلامي يقدمون باكثير لما تحمله رواياته من مفاهيم إسلامية، وأنصار الفن يقدمون جرجي زيدان لالتزامه بالأسلوب الفني للرواية التاريخية، والحقيقة إن الروايات التاريخية الإسلامية لا تخضع للمقاييس الفنية الغربية لتعلقها بتاريخ له دور في فهم أحكام الشريعة، وما ينبغي أن تكون عليه الرواية التاريخية الإسلامية هو الالتزام بالمصداقية التاريخية والأمانة الفنية، وأن تفسر المعطيات التاريخية فيها من منظور إسلامي وإنساني معاً.

وقبل الخوض في دراسة روايات الأديبين علي أحمد باكثير وجرجي زيدان يجب أن نستعرض غايتهما من كتابة الرواية التاريخية، فها هو جرجي زيدان يقول "نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فيجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلل القراء، أما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وعندما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج في مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها"،٢ فالتاريخ عند زيدان بساط ينثر عليه فنه وابداعاته، فهو يسرد الخيال بخلفية تاريخية؛ أما باكثير فيقول "لقد كرست فني وأدبي للقضايا العربية والإسلامية المختلفة، وقد كنت أرى أن الإسلام قوة روحية، ومدنية كبرى، وأن الإنسانية الحائرة ستظل دائماً في حاجة إلى الاهتداء بنوره، وأن على كتابنا ألا يستعيروا الأيديولوجيات الأجنبية، بل أن ينظروا إلى الحياة من وجهة النظر الإسلامية، ويعبروا عن واقعهم وأحلامهم من خلالها، ولا يبالوا في ذلك بمن يرميهم

---

[٢] **Abdulhalim Samae**: دكتوراه في الأدب الإسلامي، الجامعة الإسلامية العالمية– ماليزيا Samae_halim@yahoo.com

[٣] Sapinah Binti Ab Hadi طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية –ماليزيا، sapinah86@yahoo.com

بالرجعية والجمود والغيبة من الملاحدة والشعوبيين"،٣ وفي قول باكثير إعلاء لصوت الإسلامية على التبعية المذمومة، ورفض للأفكار الغربية على حساب الهوية الإسلامية.

ومن خلال دعواتهما نخلص إلى الصورة المثالية للرواية التاريخية الإسلامية، والتي "تتجلى في أهمية الصدق في العرض الروائي، كأن يتحمل الروائي هنا مسؤوليات المؤرخ العلمي ليرضي مطالب التاريخ، كما يرضي مطالب الفن، اللذان يكملان بعضهما في أجواء متناسقة تدعو لطمأنة القارئ وقناعته بأهمية دور العمل الروائي"،٤ فلا نريد إسلامية محضّة، ولا ندعوا إلى فنية عمياء، بل نسعى إلى تحقيق موضوعية متكاملة، وفنية متوازنة، وهذا المستوى من التوازن بين الموضوعية والفنية يتطلب من الروائي جهداً كبيراً، وثقافة إسلامية واسعة في التعامل مع المعطيات التاريخية، "فالالتزام المسرف يحول الأدب إلى إعلانات دعائية للفكر الذي يعتقده الأديب"،٥ وهو ما نمقته في الروايات التاريخية الإسلامية.

الالتزام بالرؤية الإسلامية:

لا نعني بإسلامية الرواية التاريخية من حيث "وجهة النظر الدينية للإنسان والطبيعة فيما يتعلق بالمفاهيم الأدبية"،٦ إنما جوهر الالتزام في الرواية التاريخية يكمن في حرص الكاتب على نقل المعطيات التاريخية بمصداقية مع الحفاظ على القيمة الفنية للرواية، وهو التزام تتساوى فيه الروايات التاريخية عامة والإسلامية على الأخص، ويمكن تحقيق ذلك بتجنب التحليل المفصّل للخصوصيات الصغيرة الإنسانية التي ليست لها علاقة بالرؤية السردية، وللروائي التاريخي حرية انتقاء المعطيات التاريخية والتجاوز عن بعضها ما دامت المعطيات التي حافظ عليها ساهمت في الكشف عن نتائج الأحداث المعروفة مسبقاً،٧ وعلى هذا الميزان نضع روايات علي أحمد باكثير وجرجي زيدان.

جاء في المرجعيات التاريخية عن أخبار قطز أن اسمه محمود بن ممدود ابن أخت الملك خوارزم شاه، فبينما كان في رقّ ابن الزعيم بدمشق، ضربه أستاذه فبكى، ولم يأكل شيئاً يومه، فأمر الفرّاش أن يترضاه ويطعمه، فقال له الفرّاش: ما هذا البكاء؟ من لطشة! فأجابه قطز: إنما بكائي من لعنته أبي وجدّي، وهم خير منه. فقال الفرّاش: من أبوك واحد كافر. فقال: والله ما أنا إلاّ مسلم ابن مسلم، أنا محمود بن ممدود ابن أخت خوارزم شاه من أولاد الملوك.٨ وقد أورد باكثير هذه الحادثة في وا إسلاماه بصورة مغايرة حيث قال، فبينما كان قطز يجلس إلى الحاج علي الفرّاش إذ أقبل عليهما موسى ابن الشيخ غانم المقدسي، وقال لقطز: ماذا تصنع هنا يا هذا؟ أما تذهب لعملك في القصر؟، فلم يرعه قطز سمعاً وأشاح عنه بوجهه، فغضب لذلك موسى فأراد أن يضربه بسوطه لولا أن تلقاه قطز بيده فأمسك سوطه ثم قال: لو شئت لأوجعتك بسوطك هذا ضرباً، فمثلك أيها السكّير لا يقدر على مثلي، وما يمنعني من البطش بك إلاّ احترامي لذكرى أبيك. فلطمه موسى على جبينه فاحمر وجه قطز، فانصرف عنه موسى وهو يلعن أباه وجده، فلم يتمالك قطز حتى أجهش بالبكاء، فقال له الفرّاش: خفض عليك يا قطز، فالأمر أهون من أن يثير دمعك. أتبكي من لطمة خفيفة من يد جبان ضعيف؟ فأجابه قطز: سامحك الله، أتظن بكائي من تلك اللطمة؟ إن بكائي من لعن أبي وجدي. فقال الفرّاش: لا يدفعنّك الغضب أن تقول ما ليس لك بحق يا قطز، أنت والله أخير منه ألف مرة، أما أبوك وجدك فليسا بخير من أبيه وجده المسلمين، إذ شرف الإسلام فوق كل شرف. فأجابه قطز: لا والله إنهما لمسلمان من آباء مسلمين، أنا ابن جهان خاتون أخت جلال الدين، ووالدي الأمير ممدود ابن عمه، واسمي محمود، وإنما سماني قطزاً اللصوص الذي اختطفوني.٩

وإذا ما طابقنا بين السردين، التاريخي والروائي، نجد أن بينهما اختلاف في المضمون والنتيجة واحدة من حيث نسب قطز، وإذا أمعنا النظر في أحداث الرواية تتضح لنا الأسباب التي دفعت باكثير إلى افتعال المتغايرات عمداً بين السردين، فالغاية من الرواية تمجيد الشخصية التاريخية قطز وتخليد بطولاته، فليس بلائق بمثل شخصية البطل أن يعاقبه سيده ابن الزعيم بلطشه، فأسند باكثير فعل اللطمة إلى شخصيته الخيالية موسى الجاهل الطائش بدلاً من ابن الزعيم في صورة درامية يبين باكثير من خلالها شجاعة قطز وقوة صبره، كما أن صدور اللطشة من ابن الزعيم تخالف

شخصية باكثير الروائية والتي تتمتع بعقلانية وعدل، محباً للخير والصلاح "واعلم أنك ستسعد في خدمة سيدي ابن الزعيم، وسيكون لك مثل المرحوم الشيخ غانم أو خيراً منه"،١٠ وقد استبدل باكثير لفظة اللطشة التي تدل على الاحتقار بلفظة اللطمة الدالة على القوة في الضرب لتتناسب مع شخصية قطز الشجاع، ولما كانت شخصية الفرّاش في الرواية تتسم بالتعاطف والرأفة والطيبة غيّر باكثير أسلوبه الغليظ الوارد في السرد التاريخي من قوله: (من أبوك واحد كافر)، إلى أسلوب المناصحة والملاطفة (لا يدفعنّك الغضب أن تقول ما ليس لك بحق يا قطز، أنت والله أخير منه ألف مرة، أما أبوك وجدك فليسا بخير من أبيه وجده المسلمين، إذ شرف الإسلام فوق كل شرف)، وما أجمل إن أبقى باكثير على الأحداث كما جاءت، فما ضرّ ابن الزعيم إن لطم قطزاً فذاك ما يكون من السيد في تأديب مملوكه، وما ضرّ قطزاً إن تلقى الضربة من سيده لتنمّ بذلك عن صورته الإنسانية وما يصدر عنه من أخطاء وهفوات ولو اكتفى باكثير بحدود الألفاظ والأسلوب لكفته.

أما جرجي زيدان فقد تناول مقتل حادثة الملك المعزّ عز الدين أيبك ومما جاء في ذلك من أنباء في المرجعيات التاريخية أنه لما علمت شجرة الدر أن زوجها الملك المعز أيبك أراد أن يتزوج ببنت الملك الرحيم بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل، خيّل إليها أنه سيبعدها عن السلطة أو يقتلها، فقد سئم من حجرها عليه واستطالتها، فعزمت على قتله، وإقامة غيره مكانه، ثم استدعت جماعة من الخدام واتفقت معهم، وفي آخر النهار صعد الملك المعز القلعة، وأتى الحمام ليغتسل، فلما قلع ثيابه وثب عليه سنجر الجوهري والخدم فرموه وخنقوه؛١١ وعلى النحو ذاته أورد زيدان الحادثة في روايته، لكنه أوحى إلى أن مقتل الملك المعز كان من تدبير شخصيته الخيالية سلافة، فقد أغرت به زوجه شجر الدر، ودسّت بواسطة بعض الجواري أن تُبلغ شجر الدر بزواج عز الدين من ابنة صاحب الموصل، بينما كانت تشاغله عن الذهاب إلى شجر الدر، فلمّا طال غياب عز الدين عنها، عظمت الشائعة في قلب شجر الدر، فتوثّقت من الخبر فأمرت خدامها به فقتلوه خنقاً،١٢ وما قام به زيدان من إيحاءات حول الحادثة كانت تحقيقاً لرؤيته السردية، فهو يفسر الأحداث والحقائق على غرار نظرية المؤامرات الخفيّة التي تجري بين دهاليز القصور وفي الغرف المظلمة، وإن أمرّ زيدان الخبر دون تفسيره لسلم من المساس، ففي تعليق سلافة على موت الملك المعز "مات وشبع موتاً"١٣ ما يغني عن التأويل.

من خلال الشواهد الماضية وافق علي أحمد باكثير وجرجي زيدان جوهر الرؤية الإسلامية في الرواية التاريخية بالتزامهما الصدق الأخلاقي والصدق الفني في الحفاظ على نتائج المعطيات التاريخية، بينما اختلفت سرديتهما الروائية عن السردية التاريخية لتتوافق مع رؤيتهما السردية، وكان باكثير أكثر جرأةً بتغييره مجريات الأحداث، بينما كانت إيحاءات زيدان المتغايرة عن السرد التاريخي أشد خطورة على المتلقي اللاواعي، والأجدر بالروائي التاريخي توظيف المعطيات التاريخية الثابتة دون تأويلها أو العبث بمجرياتها لإكسابها واقعيّة ومصداقية، واحتراماً لعقلية المتلقي الذي قد يرشده صوابه إلى تنقيح الخبر، ولا يعني ذلك أننا ندعوا إلى الحدّ من القيمة الفنية للرواية التاريخية ففضاء الخيال متسع، في انتقاء الأحداث وتفسيرها ووصفها وترتيبها بما تتوافق مع الرؤية السردية فلا ضرورة تبيح محظور ولا غاية تبرر وسيلة في الروايات التاريخية الإسلامية، فحريّ بالروائي التاريخي أن يتحلّى بالصدق في منقولاته، ويجمع بين الفن والأخلاق في مروياته، فتاريخ الأمم مقدّس عند شعوبه.

الملامح الإسلامية وحضورها:

لا نسعى إلى إسقاط الروايات التاريخية لباكثير وجرجي زيدان على مخزون الأعمال الأدبية الإسلامية لمجرد ظهور الملامح الإسلامية بين طيّاتها، وإنما نحكم عليها لتناولها التاريخ الإسلامي ومدى فاعليتها في مجال أدب التاريخ الإسلامي مع غض الطرف عن اتجاهات الروائي الفكرية والعقدية، فالروايات التاريخية التي تتخذ من التاريخ الإسلامي موضوعاً لها مرهونة بتفسيرات إسلامية وإنسانية ولا تخرج عن مفاهيمهما، والتفسير الإسلامي للتاريخ البشري "منبثق عن موقف موضوعي

شامل، يربط ويوازن ويدرك العلاقة المتبادلة بين سائر القوى التي تصنع التاريخ: مادية وروحية، طبيعية وغيبية، ولن يتحقق هذا بطبيعة الحال إلاّ في نطاق الموقف الإسلامي"،١٤ وما سنقوم به من نقد وتحليل أقرب من أن يكون إلزاماً نقدياً على أن يكون التزاماً من الرّاوي بخطى الإسلامية "فالالتزام صفة خلقية عقدية تنبع من الداخل، لذلك لكي يكون هناك التزام لا بدّ من أن يكون الاقتناع الداخلي الثابت هو الأساس"،١٥ ومن خلال دراسة بعض العناصر الفنية للرواية تظهر اتجاهات الروائي الفكرية، وهذه العناصر تتمثل في انتقاء الأحداث، وبلاغة النص، وتسارع الحركة السردية وتباطؤها، وكيفية تصوير المرأة.

١. انتقاء الأحداث:

تظهر الملامح الفكرية في الأحداث من خلال ما ينتقيه الراوي من معطيات تاريخية وتوظيفها بما تتناسب مع اتجاهاته الفكرية، ففي رواية وا إسلاماه تناول باكثير معارك الملك خوارزم شاه في بلاد التتار على أنها جهاد في سبيل الله، فيقول على لسان الأمير ممدود معلّقاً على هذه الفتوحات "كان لا بد له من التوسع المطّرد لئلاّ يعطل جنوده وجحافله العظيمة عن العمل، فآثر أن يكون ذلك في بلاد لم يدخلها الإسلام بعد، حتى يجمع بذلك بين خدمة دنياه بتوسيع رقعة ملكه، وخدمة دينه بنشر الإسلام في أقصى البلاد"،١٦ ومما يعلي هذا الرأي إنكار باكثير المعارك القائمة بين ملوك المسلمين في الشام ومصر من أجل السيادة حتى وسمهم بالخائنين، يقول باكثير معلقاً على لسان الملك جلال الدين "أما ملوك مصر والشام فإنهم مشغولون بقتال بعضهم بعضاً وكيد بعضهم لبعض، ولا يجدون حرجاً من أن يستنجد أحدهم الصليبيين على منافسة ملوك المسلمين، والله لولا التتار على الأبواب لدلفت إلى أولئك الملوك الخائنين، فضربت أعناقهم واستصفيت بلادهم وانتقمت منهم لأبي إذا استنجدهم فلم ينجدوه"،١٧ والجهاد في سبيل الله ملمح من الملامح الفكرية الإسلامية ما يدلّ على تضلّع الفكر الإسلامي عند باكثير.

وفي رواية الفارس الجميل تناول باكثير أخبار المختار بن أبي عبيد وحصار مصعب بن الزبير له، حيث أشار إلى استحقاق المختار حكم القتل لنفاقه وادعاء النبوة، ففي حوار مصعب مع زوجته سكينة بنت الحسين رضي الله عنه يكشف باكثير عن سيئات المختار في تعاطف مصعب معه من أجل نصرته آل بيت محمد ﷺ حيث "طفق مصعب يذكر لسكينة أنه وهو يقاتل المختار أحسّ حقاً برقة تعطفه عليه من أجل انتصاره للحسين أبيها وسعيه للقضاء على قتلته، ثم قال لها: أو ما تشعرين يا سُكين بشيء من العطف عليه؟"،١٨ فأنكرت عليه سكينة ذلك بقولها "إن دم الحسين لا ينبغي أن يطالب به رجل منافق مثله اتخذ من قضية الحسين سبباً لبلوغ ما يصبوا إليه من الحكم لنفسه... وأضاف إلى نفاقه الكفر بالله وادعاء الوحي"،١٩ وقد ثبت في الإسلام حكم القتل في مدّعي النبوة وهو ما دل على تجذّر الأحكام الشريعة الإسلامية عند باكثير.

وفي رواية سيرة شجاع ناقش باكثير أحداث عزل شاور وتنصيب ضرغام وزيراً، فنبذ الخلافات التي تكون بين أولياء المسلمين لأجل المصالح الدنيوية، أنكر على الحدث بتصوير موقف العامة من أهل القاهرة حين إعلان ضرغام وزيراً للدولة "هبّ الجميع يعلنون الفرح والاستبشار لا عن حب للوزير الجديد أو إيثار له على سلفه الذي غرب نجمه، ولا عن ولاء للخليفة أو إخلاص له، ولكن بعضهم يفعلون ذلك جرياً على العادة المتبعة في مثل هذه الأحوال من حيث لا يشعرون"،٢٠ ويعتذر باكثير لأهل القاهرة نفاقهم في إظهار الفرح والبهجة بأنهم ما فعلوها إلاّ خشية من جور الأسرة الحاكمة المعتنقين للمذهب الإسماعيلي الذي يخالف مذهب أهل القاهرة السنيين،٢١ وهو موقف إسلامي وإنساني بحدّ ذاته ندّد به باكثير لفضّ النزاعات السياسية والطائفية التي تمزق الأمة.

أما جرجي زيدان فقد وقف محايداً من نفاق المختار بن أبي عبيد وادعائه النبوة، يقول ذلك على لسان بطله الخيالي حسن في حواره مع عزة عند وصف حادثة حصار مصعب للمختار "كان المختار بعد قتل الحسين قد قام يدعو

الناس إلى الأخذ بثأره وتظاهر بمبايعة عبد الله بن الزبير اللائذ بالحرم الآن، فقتل المختار قتلة الحسين جميعهم بمعونة التوابين وهم أهل الكوفة الذين خانوا الحسين وأمسكوا عن نصرته، فلما قتل ندموا وقاموا يطالبون بدمه... إنه كان يدعو إلى البيعة لعبد الله أول الأمر، فلما فاز في حروبه طمع في الخلافة لنفسه وتظاهر بالدعوة لمحمد بن الحنفية، ولا أشك في أن محمداً لم يكلفه بذلك لأنه زعم أشياء لا يرضى به محمد. قالت عزة: أظنك تعني الكرسي الذي زعم أنه كرسي علي، وصار يحمله معه في حربه ويزعم أن جبريل يظهر له ويكلمه. قال: نعم"،٢٢ ولا غرابة في حيادية زيدان تجاه الحدث، فذاك ما يجب أن يكون عليه الروائي التاريخي الملتزم تجاه المعطيات التاريخية، إلاّ أنّ زيدان أعطى للحادثة أبعاداً سياسية من أن تكون دينية، فأسند الإنكار على المختار في ادعاء النبوة إلى محمد بن الحنفية دون عبد الله بن الزبير، وأعلى من شأن الخلافة في نفس عبد الله بن الزبير عن إقامة حكم الله في مدّعي النبوة، وكأنما حصار مصعب للمختار نتيجة خروجه عن ولاء عبد الله بن الزبير دون غيره، والحقيقة في التاريخ الإسلامي مرهونة بتفسيرات دينية سواء كانت حق أم ادعاءات، وما أظهرت عليه حيادية جرجي زيدان المقصودة أو غير مقصودة تغاضيه عن الأفكار الدينية في تفسيره للأحداث مما أبعدته عن الحقيقة التاريخية.

وحول أحداث نزاع الوزيرين شاور وضرغام على كرسي الوزارة بمصر، يفسّر زيدان ما جرى من أحداث على أنها تبعات لنزاعات كبرى تجري بين أقطاب الدول الإسلامية حول كرسي الخلافة آنذاك، المتمثلة في الدولة العباسية في بغداد، والدولة الفاطمية في مصر، والدولة الأموية في الأندلس، يقول زيدان "فأصبحت المملكة الإسلامية يتنازعها ثلاثة خلفاء، كل منهم يجعل لنفسه الحق في الخلافة الحقيقية وينكرها على الآخرين، وكان النزاع على أشده بين خليفة بغداد وخليفة القاهرة. كما كان بينهما اختلاف في المذهب، فالخلافة العباسية سنية، بينما الفاطمية شيعية، وهو في أصله تنازع سياسي أدخلوا فيه الدين وسيلة لتأييد دعواهم"،٢٣ ثم يعلّق زيدان بعد ذلك على خلاف الوزيرين شاور وضرغام على الوزارة فيقول "وكان في جملة المتنافسين وزير اسمه شاور غلب على أمره، فذهب إلى نور الدين زنكي واستنجده على رجل آخر كان ينافسه في الوزارة، فاغتنم نور الدين تلك الفرصة للاستيلاء على مصر وأنجده بأسد الدين شركويه في جند من المماليك، فرد الوزارة إلى شاور، وصار هذا يدفع ثلث خراج مصر إلى نور الدين"،٢٤ وقد أصاب زيدان فيما أشار إليه من أن سبب الخلافات بين الدول الإسلامية الثلاث قائمة على المطامع السياسية والطائفية، "فهو يستمد مادته التاريخية، لتشكيل عالمه الروائي، من فترات الاضطراب التي طرأت على الدولة الإسلامية في مختلف مراحلها، ولم يعتمد على عصور الازدهار والتألق"،٢٥ فها هو يلبس الباطل ثوب الحق، بانتقائه النزاعات السياسية والطائفية والتلميع لها في مستهل حديثه عن عظيم من عظماء الأمة الإسلامية وقادتها صلاح الدين الأيوبي، وكأنه يشير بأن ما فعله نور الدين زنكي بمصر، وما قدمه صلاح الدين من جهاد كان امتداداً لخلافات سياسية وطائفية قديمة ومتأصلة بين قادات المسلمين، ويعزز ما ذكرناه تفسير زيدان لمساندة نور الدين لشاور بأنها فرصة اغتنمها نور الدين للاستيلاء على مصر، على اتفاق جرى بينهما لدفع ثلث خراج البلاد وكأنها جزية.

وفي رواية شجرة الدر تحدّث زيدان عن مقتل الملك المعظم طوران شاه بأنه نتيجة مؤامرات وتدابير خفية نفذتها شجرة الدر مع حبيبها عز الدين أيبك، فيقول معلّقاً على الحادثة "وأما شجرة الدر فقد سرّها ما وفقت إليه من مقتل الملك المعظم، وهي التي كانت أمرت المماليك أن يقتلوه... وقد أغراهم على ذلك عز الدين أيبك حبيبها، وهو كبير قواد المماليك"،٢٦ وهو تفسير مطابق لما جاء في الحقيقة التاريخية من نظرية المؤامرة، وقد أبدع زيدان في ملئ الفراغ الذي تركه التاريخ، ففسر الوقائع بما دلت عليه تبعات الأحداث من مبايعة المماليك لشجرة الدر، ثم تنحيها عن الحكم لعزّ الدين أيبك، وما يعتب على زيدان في الرواية بأكملها استمراره في تأطير أحداث مصر على نظرية المؤامرة لأجل أطماع سياسية، فخلع شجرة الدر ومقتلها من تدبير شخصيته الخيالية سلافة، ومقتل الملك المعز عز الدين أيبك بتحريض من

سلافة، وفي الشق الآخر من الرواية تسقط بغداد على يد التتار نتيجة فساد الخليفة المستعصم بالله وانشغاله بالجواري والغناء، بينما يسعى ابن العلقمي وسحبان إلى إصلاح بغداد بإعادة الدولة الشيعية.

إن النظر في الأحداث المنتقاة تكشف عن اتجاهات الراوي الفكرية، فباكثير ينتقي من أحداث التاريخ الإسلامي ما تتناسب مع المعاني الإسلامية كالجهاد وذم النزاعات السياسية ومحاربة الفاسدين، بينما يسعى زيدان في تأطير رواياته على نظرية المؤامرة والمطامع السياسية والخلافات الطائفية، وما ينبغي أن تكون عليه الأعمال التاريخية الإسلامية الأدبية هي الوسطيّة، فلا ندعو إلى إسلامية منفّرة بغياب الجوانب الإنسانية، ولا نرعن إلى افتراءات مضللة بخفوت الحقائق، وفي معتركات التاريخ دروس وعبر يجدر الاتعاظ بها.

٢. بلاغة النص:

أسهمت بلاغة النص في إجلاء اتجاهات الراوي الفكرية، حيث تظهر الملامح الفكرية في بلاغة النص إما عن طريق التناص مع النصوص المقدّسة، أو في تعدد الأصوات تجاه رأي معين، فمن حيث التناص نجد أن روايات باكثير مليئة بالاقتباسات، أو بالتناص اللفظي مع آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية، فمن شواهد الاقتباس عند باكثير استهلاله لرواية وا إسلاماه بقول الله تعالى: { قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ}، {سورة التوبة: ٢٤}، وهي آية تتحدث عن فضل الجهاد في سبيل الله، وذلك ما سعى باكثير إلى إبراز معانيه في روايته من خلال تناوله معارك الملك خوارزم شاه، وجهاد الملك أيوب ضد الصليبيين، ومواقف قطز مع التتار، نهايةً باستشهاد شخصيته الخيالية جلنّار.

وفي رواية سيرة شجاع يبدأ باكثير السردية بقوله تعالى: { وَمَا كَانَ اسْتِغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأَبِيهِ إِلَّا عَنْ مَوْعِدَةٍ وَعَدَهَا إِيَّاهُ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ أَنَّهُ عَدُوٌّ لِلَّهِ تَبَرَّأَ مِنْهُ إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَأَوَّاهٌ حَلِيمٌ}، {سورة التوبة: ١١٤}، وهي آية تدعو إلى بر الوالدين مع عدم الطاعة في معصية الله، وهو استشهاد من باكثير لتبرير موقف شجاع مع أبيه شاور، حيث إن شجاعاً عاش باراً بوالده شاور مع إنكاره لظلمه وحبه للوزارة، فوافق برّ شجاع برّ إبراهيم عليه السلام في استغفاره لأبيه، فلما تبين له بطلان عمله تبرأ منه.

وما جاء على أسلوب التناص اللفظي لآيات القرآن والأحاديث النبوية عند باكثير قول الأمير ممدود للملك جلال الدين "سيكون لك من معونة الله وتوفيقه، إذا أخلصت الجهاد في سبيله، ما يشرح لك صدرك، ويضع عنك وزرك الذي أنقض ظهرك، ويرفع لك بهزيمة التتار، عند الله وعند الناس ذكرك"،٢٧ بالتناص مع قول الله تعالى: { أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴿١﴾ وَوَضَعْنَا عَنْكَ وِزْرَكَ ﴿٢﴾ الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ ﴿٣﴾ وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ﴿٤﴾ }، {سورة الشرح:١-٤}، ومنها كذلك قول باكثير "فقد تغير جلال الدين لما بشر بالأنثى، وظل وجهه مسوداً وهو كظيم"،٢٨ بالتناص مع قول الله تعالى: { وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٥٨﴾}، {سورة النحل: ٥٨}، ومنه أيضاً قول الشيخ العزّ بن عبد السلام لجماعة الملك الصالح إسماعيل حينما جاؤا إليه يهددونه بالقتل "قولوا لمن بعثكم أتقتلون رجلاً أن يقول ربي الله؟"،٢٩ موافقة لقوله تعالى: {وَقَالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلًا أَنْ يَقُولَ رَبِّيَ اللَّهُ وَقَدْ جَاءَكُمْ بِالْبَيِّنَاتِ مِنْ رَبِّكُمْ وَإِنْ يَكُ كَاذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُ وَإِنْ يَكُ صَادِقًا يُصِبْكُمْ بَعْضُ الَّذِي يَعِدُكُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ}، {سورة غافر: ٢٨}، وغيرها من الشواهد التي نجدها بين طيات روايات باكثير.

أما ما جاء في التناص مع الأحاديث الشريفة استشهاد باكثير على لسان الشيخ العز بن عبد السلام في حواره مع قطز "ما زلت تفكر في الملك وهزم التتار يا قطز حتى أتاك النبي ﷺ فبشرك بهما، إنها رؤيا عظيمة كما ذكرت، فإن تكن صدقاً فستملك مصر حقاً وتهزم التتار، فإن النبي ﷺ يقول: (من رآني فقد رآني حقاً فإن الشيطان لا يتمثل بي)،٣٠ وقد

جاء الحديث بألفاظ متعددة منه ما نص عليه البخاري، عن أبي سعيد الخدري، أنه سمع النبي صلى الله عليه وسلم يقول: (من رآني فقد رأى الحق، فإن الشيطان لا يتكونني).٣١

وما يميز التناص عند باكثير كثرته وصحة استدلاله بالنصوص المقدّسة، فهو يورد الأدلة موردها حيث تتناسب مع القضية، مما يدلّ على فهم عميق لمعاني النصوص، وعقيدة سليمة، وفكر إسلامي متجذّر، فأورد آيات الجهاد لإبراز معانيه، ويتحدث عن بر الوالدين بسياق قصة إبراهيم عليه السلام مع أبيه، ويمثل جزع الرجل إذا ما بشر بالأنثى بالتصوير القرآني البليغ، ويبعث الطمأنينة في زمن الخوف من سطوة التتار بأسلوب التناص مع آيات سورة الشرح، ولتعزيز نبؤة الرواية حول صحة جهاد قطز استدل بحديث صدق رؤية النبي ﷺ.

أما روايات جرجي زيدان فقد ظهر التناص في قول شجرة الدر لبيبرس عند فقدانه حبيبته شوكار "لا بأس ليكن كما يشاء، والله مع الصابرين"،٣٢ مع قوله تعالى:{ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ ۚ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ}، {سورة البقرة: ١٥٣}، وكذلك جاء التناص في تعليق الوزير ابن العلقمي على فساد الخليفة المستعصم بالله، وتنبؤه بسقوط الدولة العباسية ببغداد "تلك الأيام نداولها بين الناس، ولكل دولة أجل"،٣٣ مع قوله تعالى:{إِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ ۚ وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ ۗ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ}، {سورة آل عمران: ١٤٠}، وكذلك في تفسير زيدان لهواجس سمية لما علمت بتدابير أبيها أمر اغتيال حبيبها حسن، "فرأت أن عليها أن تحذره حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً"،٣٤ مع قوله تعالى:{إِذْ أَنْتُمْ بِالْعُدْوَةِ الدُّنْيَا وَهُمْ بِالْعُدْوَةِ الْقُصْوَىٰ وَالرَّكْبُ أَسْفَلَ مِنْكُمْ ۚ وَلَوْ تَوَاعَدْتُمْ لَاخْتَلَفْتُمْ فِي الْمِيعَادِ ۙ وَلَٰكِنْ لِيَقْضِيَ اللَّهُ أَمْرًا كَانَ مَفْعُولًا لِيَهْلِكَ مَنْ هَلَكَ عَنْ بَيِّنَةٍ وَيَحْيَىٰ مَنْ حَيَّ عَنْ بَيِّنَةٍ ۗ وَإِنَّ اللَّهَ لَسَمِيعٌ عَلِيمٌ}، {سورة الأنفال: ٤٢}، وفي وصف العم حسن لألوية الخليفة العاضد وما فيها من نقش يقول: "أما الكتابة فهي نصر من الله وفتح قريب"،٣٥ بالتناص مع قوله تعالى: { وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا ۖ نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ ۗ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ}، {سورة الصف: ١٣}.

أما التناص مع الحديث النبوي الشريف عند جرجي زيدان فقد جاء في رسالة الخليفة المستعصم بالله لمماليك مصر يأمرهم بخلع شجرة الدر عن عرش الحكم بقوله "أما سمعتم في الحديث عن رسول الله ﷺ لا أفلح قوم ولّوا أمرهم امرأة؟"،٣٦ ونصه في صحيح البخاري، عن أبي بكرة، قال: لقد نفعني الله بكلمة سمعتها من رسول الله ﷺ أيام الجمل، بعد ما كدت أن ألحق بأصحاب الجمل فأقاتل معهم، قال: لما بلغ رسول الله صلى الله عليه وسلم أن أهل فارس، قد ملكوا عليهم بنت كسرى، قال: (لن يفلح قوم ولّوا أمرهم امرأة).٣٧

وقد جانب زيدان الصواب في تناص سرده مع معاني النصوص المقدسة فيرفع من قضية الحب والغرام ويدعو فيه إلى الاستعانة بالصبر، ويبرر خيانة ابن العلقمي للخليفة المستعصم بالاستشهاد بسنة الله وتدبيره في مصائر الدول، ويقدّس هيام سمية وخيانتها لوالدها بالتناص مع آيات التسليم بقضاء الله وقدره، ويرفع شأن الطائفية ويمجد جهاد الشيعة بنقش آيات النصر والفتح على ألويتها، ويثير الرأي العام في قضية المساواة بين الرجل والمرأة باستشهاده بحديث تولي المرأة للحكم.

إن احتواء الرواية لظاهرة التناص مع آيات القرآن والأحاديث النبوية، مع سلامة الاستشهاد بالأدلة يعلي من قيمتها التاريخية والفنية والإسلامية كما تضيف واقعية على أحداثها ومصداقية لنتائجها ولا يكاد التاريخ الإسلامي ينفك عن المعاني الإسلامية في معتركاتها فمتى ما خاض الروائي في سجلات التاريخ الإسلامي وضع عمله على ميزان النقد، بغض النظر عن سلامة معتقده وأغراضه فيتبين اتجاهه الفكري من خلال صحة استدلاله وسلامة تناصه مع معاني النصوص المقدسة.

كما يساعد بلاغة النص عن طريق تعدد الأصوات في الكشف عن الاتجاهات الفكرية للراوي، فبتعدد الأصوات أو خفوتها، وبقوة الحجة أو ضعفها، وبجزالة الألفاظ أو سهولتها، ينتصر الروائي للرأي أو ينبذه.

من ذلك إنكار باكثير لممارسات المنجمين لدجلهم وخداعهم، وقد ظهر تشنيعه لهم في عدة أصوات متغايرة، فبأسلوب الراوي العارف بكل شيء يعتذر باكثير للملك جلال الدين موقفه مع المنجمين فيقول: "وكان جلال الدين كأغلب ملوك عصره مولعاً باستطلاع النجوم، فهو يستشير المنجمين كلما هم بأمر عظيم"،٣٨ ثم يستنكر عليهم ممارساتهم في نهر الملك جلال الدين للمنجم فيسأله "ماذا تقول؟ يهزمني التتار وأهزمهم!، فسكت المنجم لحظة كالمتهيب لما يقول"،٣٩ ولو كانت تنبؤات المنجم نابعة عن يقين لما هاب الملك، وعلى لسان الأمير ممدود يردّ باكثير على المنجمين فيقول: "يا هذا لا يعلم الغيب إلاّ الله"،٤٠ وبصوت المنجم نفسه اعترف على نفسه بالبهتان فيقول "إنني عبد السلطان، إن شاء صدقته، وإن شاء بشرته"،٤١ وفي مشهد آخر يبين باكثير للمتلقي أنه قد تتوافق طالعات المنجم مع الحقيقة مما يدعو إلى الشك والريبة، فعند ما سأل الملك جلال الدين المنجم عن موعد ولادة البطل الذي سيحارب التتار، أخبره بأن ولادته قد اقتربت فوافق خبره قرب وضع زوجة الملك، فيثبت باكثير كذب المنجمين ولو صدقوا بتقنية الراوي العارف بكل شيء فيقول "ولكن ممدوداً لا يشاطر جلال الدين العجب، ويرى أن المنجم لا بد أن يكون قد ألمّ بحمل زوجة السلطان وقرب وضعها، ولا يعز عليه أن يتنبأ بأنها ستلد ذكراً... هكذا يرى ممدود في هذا المنجم، وغيره من المنجمين والضاربين للرمل والقارئين في الكف، إنهم ليسوا إلاّ دجالين يدعون معرفة الغيب بما أوتوا من براعة وفطنة في تبين أحوال من يستغيثهم، وتقصي أسراره ودخائله، وعلى قدر هذه الفطنة والبراعة يوفقون إلى إصابة الحقيقة في تنبؤاتهم وتخرصاتهم".٤٢

وموقف باكثير مع المنجمين يدلّ على صحة معتقده، وإسلامية فكره، فقد جاء في الأثر من حديث أبي هريرة رضي الله عنه أنه قال: إن نبي الله ﷺ قال: (إذا قضى الله الأمر في السماء، ضربت الملائكة بأجنحتها خضعاناً لقوله، كأنه سلسلة على صفوان، فإذا فزع عن قلوبهم قالوا: ماذا قال ربكم؟ قالوا للذي قال: الحق، وهو العلي الكبير، فيسمعها مسترق السمع، ومسترق السمع هكذا بعضه فوق بعض -ووصف سفيان بكفه فحرفها، وبدد بين أصابعه- فيسمع الكلمة فيلقيها إلى من تحته، ثم يلقيها الآخر إلى من تحته، حتى يلقيها على لسان الساحر أو الكاهن، فربما أدرك الشهاب قبل أن يلقيها، وربما ألقاها قبل أن يدركه، فيكذب معها مائة كذبة، فيقال: أليس قد قال لنا يوم كذا وكذا: كذا وكذا، فيصدق بتلك الكلمة التي سمع من السماء).٤٣

أما جرجي زيدان في روايته صلاح الدين الأيوبي، نجده يدعو إلى التفرقة العنصرية، والتفاضل بالأنساب لا بالإيمان والتقوى، ففي وصفه لصلاح الدين وجماعته يكرر زيدان لفظة الكردي في أكثر من موضع لترسيخها في ذهن المتلقي، فيقول: "لأتخلص من عدوانهم وعدوان هؤلاء الأتراك والأكراد... إن هؤلاء الأكراد كل الخير منهم"،٤٤ "وصار النفوذ إلى هذا الكردي"،٤٥ "الكردي أحسن من الخليفة؟"،٤٦ "لملاقاة هذا الكردي"،٤٧ "فلما خرج الكرديان"،٤٨ "ولكن إذا كنت تعرفين طبيباً ينقذني من أولئك الأكراد فعلي به"،٤٩ "ألم يكن الوزراء هم أصحاب النفوذ، وكلهم من الأجانب الأرمن أو الأتراك، وهذا كردي، وما الفرق بينهم"،٥٠ "ولا يهمنا سبب وصول هذه الخصلة إلى ذلك الكردي"،٥١ "ولنرجع الآن إلى ما كنا فيه من النجاة من هؤلاء الأكراد".٥٢

تعددت الأصوات عند جرجي زيدان بالعرقية الكردية في وصفه لصلاح الدين ومعاونيه مؤشر على ابتعاد زيدان عن التصوّر الإسلامي في تفسير سلوكيات الشخصيات الإسلامية، وقد خالف زيدان الرؤية الإسلامية بإعلائه العنصرية العرقية على المفاهيم الإنسانية والإسلامية معاً، حيث نبذ الإسلام هذا السلوك وجعل ميزان التفاضل بين الناس بالتقوى، يقول الرحمن تبارك وتعالى في ذلك:{ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ}،{سورة الحجرات: ١٣}.

٣. الحركة السردية:

بتقنية تسارع الأحداث وتباطؤها تنكشف الاتجاهات الفكرية لدى الراوي، فالراوي متى وافق الحدث رأيه أبطأ في سرده، وتفنن في عرضه وبالعكس يكون إذا ما خالف الحدث ميوله، نجد في رواية الفارس الجميل لباكثير تسارعاً في سرد أحداث قتل امرأة المختار ابنة النعمان بن بشير صاحب رسول الله ﷺ، فقد قتلت غدراً في طريقها بين الكوفة والحيرة على يد مجموعة من أصحاب مصعب بن الزبير ممن يتسمون بالغدر والنفاق،٥٣ وقد أسرع باكثير من الحركة السردية عند تناوله الحدث في حدود ثلاثة أسطر، وذلك لأن ما ظهر عليه شخصيته الروائية مصعب من مروءة وشهامة لا تليق به أن يأمر بقتل امرأة ولو كانت زوجة لعدوه، بينما تباطأ النسق السردي في أخبار المختار بن أبي عبيد بما يقارب من (٥٢) صفحة، من أصل (٩٢) صفحة أي بما يعادل نصف الرواية، يبين فيها باكثير كراهية سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة للمختار، وأسباب قتال عبد الله بن الزبير له، كما أظهر مساوئ المختار ونفاقه في ادعاء النبوة، ووصف مشاهد حصار مصعب للمختار في حصن الكوفة، فكشف التسارع والتباطؤ في الحادثتين عن مناصرة باكثير لعبد الله بن الزبير ضد المختار بن أبي عبيد.

أما عند جرجي زيدان فتتسارع أحداث معركة عين جالوت الشهيرة بين المسلمين والتتار، ولم يذكر من الواقعة إلاّ أسطراً، فيقول: "وفي السنة التالية زحف هولاكو على سورية، وبعث يهدد قطز، فشاور الأمراء فأشاروا عليه بالحرب، وفي مقدمتهم ركن الدين، فجرد حملة سار ركن الدين فيها، واضطر هولاكو إلى الرجوع لموت والده، وأخذ معظم جيشه معه، والتقى ما بقي من رجاله بجيش قطز في فلسطين في معركة فاز فيها المصريون"،٥٤ بينما تباطأت أحداث نكبة الشيعة على يد أحمد ابن الخليفة المستعصم بالله في مدينة الكرخ، للبحث عن جارية مفقودة، فيصف جرجي مشاهد النهب، والقتل، والاغتصاب، وهروب أهل الكرخ من بيوتهم هرعين إلى بغداد خوفاً من سطوة الجيش، ثم يستعرض استنكار الوزير ابن العلقمي على الحادثة في نقاش مطوّل دار بينه وبين الخليفة، وقد ساعد تباطؤ الأحداث في رفع صوت النزاعات الطائفية بين الشيعة والسنة في ذهن المتلقي، بينما كشف تسارع أحداث معركة عين جالوت عن محاولة لطمس أمجاد المسلمين وبطولاتهم في محاربة التتار.

٤. تصوير المرأة:

الاعتدال السلوكي في صورة المرأة يتضح في أمرين: أولهما إبراز تكوينها الجسماني، والثاني في تصوير علاقتها الجنسية، فالتصوير المبالغ المثير للشهوة مرفوض في التصوّر الإسلامي والإنساني، وفي بعض الأحيان قد ينصدم الروائي بحقيقة تاريخية فاضحة، كسجلات الاغتصاب، وتعذيب المرأة، وممارسات المغنيات والعاهرات، مما قد يسهم في تصوير أخلاقيات مجتمع معين، وما ينبغي أن تكون عليه الرواية التاريخية الإسلامية هو تقديم الحقائق دون المساس بثوابتها، مع حفاظ الروائي على أحقيته في انتقاء الأحداث بما تتناسب مع رؤيته السردية، بينما يبقى الخيال الجنسي في دائرة المحاسبة، فمتى ما وصل الخيال إلى حدّ الإثارة خرج عن ميزان الاعتدال.

ونرى من صور تجسيد المرأة عند باكثير قوله في جلنار: "فوجدها كأنها خرجت قريباً من الحمام، وهي تمشط شعرها الذهبي اللامع المسترسل على كتفيها وأمامها المرآة تنظر فيها، فنظر إلى عينيها الناعستين، فلم ير جلنار الصغيرة بل رأى مكانها امرأة تامة التكوين، ناضجة الأنوثة، وتنقل طرفه من جيدها الطويل كأنه إبريق من الفضة إلى كتفيها المدمجتين وظهرها الرخص المسحوب من جوانبه كلما نزل، حتى ينتهي إلى خصرها الضامر، ولمح بياض ساقيها ولطف قدميها"،٥٥ ويقول في وصف سمية بنت أبي الفضل: "وتهدّل شعرها الذهبي صوب كتفيها فجعل يتموج على جبينها من الجانبين"،٥٦ "فالوجه الأبيض المشرب بالحمرة، والعينان الزرقاوان، والشعر في لون الذهب، والشفتان الرقيقتان كل أولئك قد تحدّر إليها من أبيها أبي الفضل، وما اختلست من أمها إلا استطالة الوجه، وامتداداً في الجيد، وشمعاً في الأنف".٥٧

وعلى غرار الشواهد السابقة نجد أن باكثير لا يتورع كثيراً في تجسيد ملامح المرأة وإبراز محاسنها، فيكشف عن شعرها، ولون عينيها، وتناسق خصرها مع أكتافها، وبياض ساقيها ولطف قدميها، وينجرف إلى أبعد من ذلك فصورة المرأة تامة التكوين ناضجة الأنوثة تقود خيال المتلقي إلى تجسيد العورات الغليظة لجلنار ولا مناص إلى تفسير آخر حيث تزامن وصف باكثير لجلنار وقت خروجها من الحمام.

أما جرجي زيدان فكان معتدلاً في تجسيده للمرأة، فلم يظهر في وصفه ما يخدش حياء المرأة، فيقول عن عزة الميلاء "كانت جميلة الوجه، ظريفة اللسان"،٥٨ ويقول عن شخصيته الخيالية سمية "سمية مشهورة بجمالها وتعلقها ولطفها"،٥٩ وفي مشهد الإغواء يقول زيدان "وبينما هو يفكر في ذلك تقدمت إليه تلك الغانية وقد أزاحت نقابها عن رأسها وأرسلت شعرها الذهبي على كتفيها"،٦٠ وفي إظهار محاسن سيدة الملك يقول: "وكانت سيدة الملك جميلة الخلقة، طويلة القامة، صبوحة الوجه، ذهبية الشعر، جذابة المنظر، إذا نظرت في وجهها شعرت بهيبة تتجلى في عينيها".٦١

وبين باكثير وجرجي زيدان نجد أن جرجي أكثر اعتدالاً في إبراز ملامح المرأة، فلم يزد عن المعايير الخارجية لجمال المرأة، بينما ينجرف باكثير مسترسلاً دون تورع في وصف ما دقّ من تقاسيمها الجسدية، وقد قارب زيدان الاعتدال الإسلامي في تجسيد المرأة، بينما ابتعد باكثير عن ذلك.

كما يظهر الاعتدال السلوكي عند تصوير العلاقات الجنسية، "فأدب الفراش بصورته الفاضحة لا يتفق مع الإسلامية"،٦٢ فمن مشاهد الغرام عند باكثير تصويره لحظة فراق جلنّار عن حبيبها قطز قبل زواجهما فيقول: "اندفعت إلى حبيبها قطز ففتح لها ذراعيه وتعانقا عناقاً طويلاً، تبادلا فيه قبلات الوداع، وأودعا فيها أحر ما تكنه جوانحهما من لواعج الحب وبرحاء الأسى،... وغرقا في غيبوبة من النشوة والحنين... أخذ قطز بيدي حبيبته وحلها عن عنقه، وقد تقلص دمعه وهو يقول أستودعك الله يا حبيبتي، أستودعك الله يا جلنار"،٦٣ وهي صورة خيالية حاول فيها باكثير وصف العلاقة الغرامية بين قطز وجلنار حتى نسيا أو تناسى باكثير أنهما غير متزوجين، ولو ترك باكثير مشاهد القبلات والعناق واستبدلها بدموع الحزن والأسى لكان أجمل، وفي ليلة زواجهما يطّلع باكثير عليهما في مخدعهما فيقول: "فرقد اثنان الحب ثالثهما تحوطهما بسمات الله ورضوانه... حتى تنفس الصبح وبرد السوار، فهب العروسان مذعورين يخشيان أن يكون ما كانا فيه رؤيا في المنام، والتمس أحدهما الآخر في نور العيش، فإذا هما متعانقان".٦٤

وفي وصف العلاقة الحميمة بين مصعب بن الزبير وزوجته سكينة بنت الحسين رضي الله عنه يقول: "فدنا منها وضمها إلى صدره"،٦٥ "وجذبها إلى صدره ليعانقها فانفلتت عنه"،٦٦ ولما وجد مصعب عزوفاً من سكينة قال لها "أشتهي أن أتزود منك قبل أن أنطلق"،٦٧ فأي زاد يعنيه باكثير بعد العناق غير الوطء، وفي دار عائشة بنت طلحة يفصح باكثير عن تفاصيل أدق ويصف ما دار بين مصعب وزوجته عائشة عند اللقاء "فاندفع يعانقها ويقبلها وهي تستسلم له وتبتسم، فلما قضيا حق اللقاء الأول دعته إلى مجلسها"،٦٨ وبعد عودة مصعب من حصار المختار يستعرض باكثير حقيقة تاريخية ويمزجها بخياله فيقول: "ثم قادته إلى مخدعها فأخذت تقبله وتمسح التراب عن وجهه... وقضى مصعب يومين عندها... وكانت تريه من زينتها فنوناً ومن رقتها دلالاً وفنوناً حتى إنها لبست له ثلاثين حلة كلما خلعت واحدة لبست الأخرى".٦٩

أما جرجي زيدان فيقول عن حسن وسمية "فتقطع قلب حسن، ومدّ يده فأمسك أناملها، وهي أول مرة قبض فيها على تلك الأنامل، فأحس برعشة تملكته"،٧٠ فتلك الرعشة الخفية التي طرأت على حسن نتيجة تلامس الطرفين كافلة بتحقيق صورة غرامية متكاملة دون الخوض في تفاصيل أدق، ويعتذر جرجي عن عدم تعمقه في الوصف الجنسي فيقول: "وكان قلب حسن في أثناء ذلك يضرب ضربات سريعة مخافة أن يرى من الحبيبين ما يخجله أو يهيج غيرته، وملتقى الحبيبين على هذه الصورة تميل النفس إلى رؤيته ولا سيما عند أهل الغرام، فلا عجب إذا اختلج قلب حسن واصطكت ركبتاه واقشعر بدنه".٧١

ولم يزد زيدان عن رعشاته، ففي وصفه لموقف سيدة الملك مع حبيبها عماد الدين قال: "ولما مد يده ليتناوله لمست أنامله كفها فأحسّ ببردها وارتعاشها، وأحست هي برعشة كهربائية سرت في عروقها"،٧٢ "فلما قبضت على يده سرت الرعشة في أعضائه"،٧٣ ثم يتحدث جرجي عن عماد الدين ويبين للمتلقي صعوبة ما يعانيه فيقول: "عماد الدين شاب في مقتبل العمر، وبين يديه أشرف نساء مصر وأجملهن تشكو له حبها وتدعوه إلى قربها، فهاجت عواطفه وكاد يغلب على أمره وينسى مهمته، وإنما عصمه أدب نفسه، وعلو همته واحترامه لمولاه فتجلّد وسكت"، وكأنها صورة مقتبسة من قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز في قياس مع الفارق لمضمونهما، فاكتفيا الحبيبان عماد الدين وسيدة الملك بالنظرات، "لكنها رأته ورآها وتفاهم النظران وتناجى القلبان، وما أسرع نتاجهما إذا توافقت الطباع".٧٥

وإذا ما نظرنا إلى تصوير الروائيين للعلاقات الحميمة، نجد أن باكثير بالغ في تصويراته الجنسية، ولم يتورع في دخول مخادع الأزواج والإفصاح عن أسرارهم، فالحقيقة والخيال في العلاقة الحميمة عند باكثير سيان، بينما يقف جرجي زيدان عند حدود الأخلاق في تصوير العلاقات الجنسية، حتى أصبحت صورة زيدان إسلامية أكثر من باكثير.

الاتزان بين الإبداع والحقيقة التاريخية:

تتميز الروايات التاريخية عن أخواتها جمعها بين الخيال الأدبي والحقيقة التاريخية، فتحقيق الموازنة بينهما يتطلب مراعاة الجانبين بحيث لا تطغى الحقيقة على الخيال فتخرج الرواية من دائرة الأعمال الأدبية، ولا يسيطر الخيال على الحقيقة فتفقد الرواية مصداقيتها، فهل استطاع الروائيان علي أحمد باكثير وجرجي زيدان الموازنة بين الإبداع والحقيقة في رواياتهما؟

إذا ما نظرنا إلى المكان في روايات باكثير نجد أن الأماكن الخيالية أكثر حضوراً من الأماكن الحقيقية، فلا يذكر باكثير من الأماكن الحقيقية إلاّ أسماءها بينما تختفي معالمها، ومجمل الأحداث عند باكثير تدور في الأماكن الخيالية كالبيوت، والقصور، والبساتين، أو في فضاءات واسعة بلا حدود كالطرقات، أو الميادين العامة، أو ساحات المعارك، مما أفقد المكان روح العصر المتحدث عنه، "والفنان يجب أن يتناول مادة الطبيعة ويبث فيها روحه"،٧٦ نجد في رواية الفارس الجميل أن أحداثها تدور في مكة ولم يذكر باكثير منها إلاّ بيت عبد الله بن الزبير، والكعبة، وفي البصرة يسرد باكثير أحداثها في بيوت زوجات مصعب بن الزبير وبيت الأحنف بن قيس، وفي الكوفة لم يذكر من معالمها إلاّ دار الإمارة للمختار بن أبي عبيد، وفي الأهواز تناول معسكر عبد الملك بن مروان في صورته الخيالية، ولو أن باكثير أجرى بعضاً من أحداث روايته بين معالم هذه المدن التاريخية القديمة لاتسمت رواياته بالواقعية المكانية، واستطاع أن ينقل المتلقي إلى أجواء المكان المتحدث عنه.

أما جرجي زيدان فقد وازن بين الحقيقة والخيال في المكان، فلا يكاد ينتقل من مكان إلى آخر حتى يذكر معالمه، ويجوب طرقاته، ويتنزه في بساتينه ومزارعه، ويدخل قصوره وبيوته ويصف أثاثها وزخرفها، وقد يطول وصفه للمكان لتصل إلى صفحات، مما أكسب المكان واقعية، وأحيا فيه روح المعاصرة، "فالرواية التاريخية هي الشكل الأمثل، الذي يبرز أهمية الزمان والمكان ويساعده في تفسير الوجود بوصفه شيئاً مكيّفاً للتاريخ"،٧٧ وفي رواية الحجاج بن يوسف الثقفي تناول جرجي زيدان المدينة المنورة ووصف بساتينها ومزارعها وذكر عدداً من بيوتها وملامحها كجغرافية دار عزة الميلاء ودار الأضياف لسكينة بنت الحسين رضي الله عنه ودار عرفجة الثقفي ودار سليمان، وأجرى الأحداث على عدد من معالم المدينة الأثرية كجبل أحد ووادي العقيق وباب المدينة من جهة مكة وسوقها وما فيها كحانوت الجعاب ودكان النبال ووادي القرى القريبة من المدينة والتي يسكنها بنو عذرة، ثم ينتقل زيدان بعد ذلك إلى مكة المكرمة فيصف ملامحها وقت حصار الحجاج لعبد الله بن الزبير ويذكر بعضاً من بيوتها كدار الضيافة لمحمد بن الحنفية ودار عبد الله بن الزبير وبعضاً من خربات مكة ويصف معسكر الحجاج على جبل أبي قبيس ويذكر المسجد الحرام وما آل إليه من خراب إثر الحصار ويصور

الكعبة وكيف صارت بعد ترميم عبد الله بن الزبير لها ويصف ما عليها من الكسوة والواقيات لاتقاء منجنيق الحجاج ويذكر بئر زمزم والمطاف ويسرد الأحداث الخيالية على معالم مكة التاريخية كمنطقة الحجون وجبل أبي قبيس.

وإذا ما اقتفينا الأحداث عند باكثير ووازنا فيها بين الحقيقة والخيال، وجدنا أن روايات باكثير قائمة على الأحداث الحقيقية، وقلّما نجد فيها أحداثاً خيالية محورية، حيث ينتقي باكثير من وقائع التاريخ ما تتوافق مع سرديته ثم يقوم بتفسيرها أو سردها أو التعليق عليها أو الخلوص إلى نتائجها عن طريق الخيال مما أكسب رواياته طابعاً تاريخياً، فرواية الفارس الجميل تناولت مجموعة من الأحداث الحقيقية كعلاقة مصعب بن الزبير مع زوجته سكينة بنت الحسين وعلاقته مع زوجته عائشة بنت طلحة وغيرة عائشة من سكينة ومقتل المختار بن أبي عبيد وحصاره ولقاء مصعب مع عبد الله بن عمر والصداقة التي تجمع بين مصعب وعبد الملك بن مروان وغيرها من الأحداث الحقيقية المكتظّة، بينما يكون حدود الخيال في أحداث باكثير عند ابتكار طريقة سرد هذه الوقائع، فيفسر عزوف سكينة وعدم رغبتها في مصعب لتركه قتال المختار بن أبي عبيد، ويفسر مكائد عائشة بنت طلحة ومكرها بغيرتها على سكينة، وينقل المتلقي إلى ساحة القتال ليعيش حصار مصعب للمختار، ولم تظهر في روايات باكثير من الأحداث الخيالية المبتكرة إلاّ حوار مصعب مع زوجته زينب بنت ريان بن أنيف حيث لم نجد في المرجعيات التاريخية من أخبارهما ذكراً.

أما جرجي زيدان فكان على نقيض ما ظهر عليه باكثير في الموازنة بين الحقيقة والخيال في الأحداث، فرواياته قائمة على أحداث خيالية محورية، أما الأحداث الحقيقية فكانت بمثابة إسقاطات على خيالاته لإعطائها شعوراً تاريخياً، حيث يأخذ زيدان من الحقيقة التاريخية ملامحها، ونتائجها، ويمزجها بأحداثه الخيالية المحورية، والفنان بطبيعته "صاحب فكر وعقل وعاطفة، وليس من المعقول أن تمرّ على ذهنه حادثة من الحوادث دون أن ينفعل بها أو يبدي بشأنها رأياً"،٧٨ وتشهد على ذلك رواية الحجاج بن يوسف حيث إن أحداثها نمت على غرار علاقة غرامية خيالية بينما تدور الوقائع الحقيقية شذرات على أطراف القصة الخيالية المحورية، فعند حديث جرجي زيدان عن سمية يستذكر غزوة أحد وأحداثها وجعل اللقاء الأول بين حسن وسمية على آثار دماء المختار بن أبي عبيد وأصحابه وفي المدينة المنورة يوطد زيدان العلاقة بين الحبيبين باستشهادات من أخبار العاشقين كجميل بثينة وكثير عزة وأخبار توبة بن حمير مع حبيبته ليلى الأخيلية وفي مكة يسعى حسن إلى تخليص حبيبته سمية من قبضة زوجها الحجاج مع انشغال الحجاج بمحاصرة عبد الله بن الزبير.

ومن حيث الموازنة بين الحقيقة والخيال في الشخصيات عند الروائيين، تبرز الشخصيات الحقيقية على الخيالية عند باكثير، حيث تقوم بأدوار محورية بينما قبعت شخصياته الخيالية بأداء أدوار ثانوية، فكانت الشخصية المحورية في روايته وا إسلاماه قطز، وفي الفارس الجميل مصعب بن الزبير، وفي سيرة شجاع شاور، أما عن الشخصيات النامية في رواياته فكانت الشخصيات الحقيقية أكثر عدداً مقارنة بشخصياتها الخيالية، فشخصيات الفارس الجميل النامية كلها حقيقية، كما فاقت الشخصيات الحقيقية النامية في رواية وا إسلاماه على عدد شخصياتها الخيالية، وكذلك الحال في رواية سيرة شجاع.

أما جرجي زيدان فقد وازن بين شخصياته الحقيقية والخيالية من حيث الأدوار المحورية والنامية، فالشخصية المحورية في روايته الحجاج بن يوسف شخصيته الخيالية حسن وفي رواية شجرة الدر الشخصية الحقيقية ركن الدين بيبرس وفي رواية صلاح الدين شخصيتيه الخياليتين عماد الدين وست الملك، أما عن الأدوار النامية فقد تقارب في أدائها الشخصيات الحقيقية والخيالية، ومن المآخذ على زيدان تطويعه للشخصيات الحقيقية لخدمة شخصياته الخيالية وكأنها وقائع حقيقية شهدتها شخصياته الحقيقية، بينما يبتكر باكثير شخصياته الخيالية لتفسير سلوكيات شخصياته الحقيقية وانفعالاتها النفسية من حب وكراهية.

وفي مجمل دراسة العناصر السابقة عند الروائيين من حيث الحقيقة والخيال نجد أن باكثير اهتم بالحقيقة وأهمل الخيال فطغت شخصياته الحقيقية على الخيالية، وافتقرت أماكنه التاريخية لمعالمها وملامحها مما أفقدها الواقعية المكانية، وانبنت أحداثه على وقائع تاريخية ثابتة، وفي المقابل طغى الخيال على الحقيقة عند جرجي زيدان، فأعماله "خطاب روائي يستند إلى تاريخ الإسلام في تشكيل عوالم الحكاية"،٧٩ فهو يسخّر شخصياته الحقيقية لخدمة شخصياته الخيالية، ويستشهد بالأحداث التاريخية لإثبات واقعية أحداثه الخيالية، ويسرد قصته الخيالية على مسارح الأماكن التاريخية، ونستخلص من ذلك إلى أن التزام باكثير بخط الحقيقة أفقده الخيال، والتزام جرجي زيدان بالخيال أبعده عن المصداقية، فلم يوازن أحد منهما بين الحقيقة والخيال.

الخاتمة:

لم تكن الرواية التاريخية معروفة في الأدب العربي فبفضل الأعمال المترجمة لسليم البستاني دخلت الرواية التاريخية إلى العالم العربي، ويعدّ جرجي زيدان أول من كتب في الرواية التاريخية العربية بصورتها الفنية عام ١٨٩١م بروايته المملوك الشارد، وشهدت الفترة ما بين ١٩٣٩م إلى ١٩٥٢م ازدهاراً ملموساً للروايات التاريخية العربية، ومما ساعد في انتشارها في العالم العربي ما يتميز به الموروث العربي من وفرة المادة التاريخية مع سهولة الوصول إليها.

ومع ازدهار الرواية التاريخية في العالم العربي ظهرت روايات أساءت استخدام التاريخ الإسلامي مما استدعى ظهور روايات تقدّم التاريخ بمنظور إسلامي على يد أدباء أمثال علي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار ونجيب الكيلاني، ولم تلق رواياتهم بنفس الحفاوة والترحيب حيث وُصفوا بالرجعية الفكرية وحُوربوا بالتهميش.

إن الجدلية العظمى ما بين دعوة الفن للفن، ودعوة الإسلامية في الأدب العربي تسببت في انشقاق الآراء النقدية حول منهجية الرواية التاريخية الإسلامية، فأنصار الفن للفن يقدمون الصورة الفنية على الموضوعية التاريخية وأنصار الإسلامية يقدّسون الموضوعية التاريخية على الجوانب الفنية، والحق إن دراسة الرواية التاريخية الإسلامية يجب أن تراعى فيها جوانب:

١. قداسة التاريخ الإسلامي حيث يعدّ مصدراً من مصادر الأحكام الشرعية لفقه الواقع.
٢. كل عمل روائي تناول التاريخ الإسلامي يعدّ رواية تاريخية إسلامية بغض النظر عن اتجاهات الروائي العقدية.
٣. الالتزام بالمصداقية الأخلاقية والمصداقية الفنية، وذلك بمراعاة الجوانب الفنية، فالرواية التاريخية عمل أدبي يعتمد على الخيال، ومراعاة للموضوعية التاريخية، فالرواية التاريخية قائمة على المادة التاريخية.
٤. تفسير الأحداث من منظور إسلامي وإنساني.

ومن خلال نقد وتحليل الروايات التاريخية الإسلامية بين الصورة الفنية والموضوعية عند الأديبين علي أحمد باكثير وجرجي زيدان، توصل البحث إلى مجموعة من النتائج والتوصيات.

نتائج البحث:

١. إن الرواية التاريخية الإسلامية لا توزن بالمقاييس الغربية لقداسة التاريخ الإسلامي فهو يعدّ مصدراً من مصادر التشريع لفقه الواقع وخاصة سير الأنبياء عليهم السلام والأحداث التي وقعت بين الصحابة رضي الله عنهم.

٢. إن التاريخ الإسلامي لا يخلو من آيات قرآنية وأحاديث نبوية مما يستوجب فهماً سليماً للنصوص المقتبسة مع صحة الاستدلال بها وقد ظهر التناص عند باكثير بسلامة المعتقد وصحة الاستدلال بينما ضعف التناص عند جرجي زيدان وابتعد عن الحق في اقتباساته للنصوص المقدّسة.

٣. يقدم باكثير تفسيرات إسلامية لنتائج الأحداث المحسومة بينما يفسر جرجي زيدان الأحداث التاريخية على أساس نظرية المؤامرة والتعصب العرقي والدوافع السياسية.

٤. ينتقي باكثير من المعطيات التاريخية ما تتناسب مع رؤيته الإسلامية بينما يغوص زيدان في ثنايا التاريخ بحثاً عن المعطيات التاريخية الأقل شهرة والأكثر جدلية لتأطير رؤيته السردية.

٥. إن جرجي زيدان أكثر اعتدالاً في إبراز ملامح المرأة فلم يزد عن المعايير الخارجية لجمالها ويقف عند حدود الأخلاق في تصوير العلاقات الجنسية، بينما ينجرف باكثير مسترسلاً دون تورع في وصف ما دقّ من ملامح المرأة الجسدية وبالغ في تصوير العلاقات الجنسية؛ وقد وافق زيدان الاعتدال السلوكي والمنهج الإسلامي في تصوير المرأة بينما ابتعد باكثير عن ذلك.

٦. ما ينبغي أن تكون عليه الأعمال التاريخية الإسلامية الأدبية هي الوسطيّة، فلا ندعو إلى إسلامية منفّرة بغياب الجوانب الإنسانية ولا نرعن إلى افتراءات مضللة بخفوت الحقائق، وفي معتركات التاريخ دروس وعبر يجدر الاتعاظ بها.

والله أعلم، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

هوامش البحث:

٢جرجي زيدان، **الحجاج بن يوسف**، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. ص٩.

٣محمد أبو بكر حميد، **أحاديث علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة**، (السعودية: دار المعراج الدولية للنشر، د.ط، ١٩٩٧م) ص١٠٤.

٤نواف أبو ساري، **الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام رواد وروايات دراسة تحليلية تطبيقية نقدية**، (قسنطينة: دار بهاء للنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٣م) ص٢٤٣.

٥نجوى محمد الصافي، "**الفن والالتزام في الرواية التاريخية بين جرجي زيدان وعلي أحمد باكثير**"، (بحث متطلب مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النيلين، السودان، ٢٠١١م).

٦ نجيب الكيلاني، **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، (بيروت: لبنان، مؤسسة الرسالة، دط، ١٩٨٧م) ص٤٧.

٧ سعد أبو الرضا، **بناء الرواية الإسلامية التاريخية، نحو منهج إسلامي للرواية**، (بحوث الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي المنعقد في مراكش في المملكة المغربية مراكش ٢٠٠٧م، رابطة الأدب الإسلامي، مكتب البلاد العربية ٣٧، الرياض: مكتبة العبيكان، ط١، ٢٠١١م). ص١٦٥.

٨ شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام**، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢. ج٤٨، ص٣٥٣.

٩ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٨٧.

١٠ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٩٠.

١١ يوسف بن تغري بردي بن عبد الله، **النجوم الزاهرة في ملوك مصروالقاهرة**، (مصر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، د.ط، د.ت) ج٦، ص٣٧٥.

١٢ جرجي زيدان، **شجرة الدر**، دار الهلال. ص٢٩١.

١٣ المرجع نفسه.

١٤عماد الدين خليل، **حول إعادة كتابة التاريخ الإسلامي**، (بيروت: لبنان، دار ابن كثير، ط١، ٢٠٠٥م) ص٦٦.

١٥ نصر الدين إبراهيم أحمد حسين، **إشكالية الالتزام الإسلامي في ضوء القصة العربية الحديثة: دراسة نقدية تحليلية**، (ماليزيا: مطبعة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ط١، ٢٠٠٨م) ص٤٨.

١٦ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٥.

١٧ المرجع نفسه، ص٦.

١٨ علي أحمد باكثير، **الفارس الجميل**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١٥.

١٩ المرجع نفسه، ص١٥.

٢٠ علي أحمد باكثير، **سيرة شجاع**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١٦.

٢١ المرجع نفسه، ص١٧.

٢٢ جرجي زيدان، **الحجاج بن يوسف**، بيروت: دار مكتبة الحياة. ص٢٠.

٢٣ جرجي زيدان، **صلاح الدين الأيوبي**، بيروت: دار الجيل، ط٢. ص٦.

٢٤ المرجع نفسه، ص٨.

٢٥ المويفن مصطفى، **تشكل المكونات الروائية**، اللاذقية: دار الحوار، ط١. ص٤٨.

٢٦ جرجي زيدان، **شجرة الدر**، دار الهلال. ص٢٦.

٢٧ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٧.

٢٨ المرجع نفسه، ص١٢.

٢٩ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١٠٧.

٣٠ المرجع نفسه، ص١٠٤.

٣١ محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، **صحيح البخاري**، (دار طوق النجاة ط١، ١٤٢٢ه) تحقيق: محمد زهير بن ناصر لناصر، رقم الحديث: ٦٩٩٧، ج٩، ص٣٣.

٣٢ جرجي زيدان، **شجرة الدر**، دار الهلال. ص١٠٣.

٣٣ المرجع نفسه، ص١٩٢.

٣٤ المرجع نفسه، ص٣٢.

٣٥ جرجي زيدان، **صلاح الدين الأيوبي**، بيروت: دار الجيل، ط٢. ص١٤.

٣٦ جرجي زيدان، **شجرة الدر**، دار الهلال. ص٨٤.

٣٧ محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، **صحيح البخاري**، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١. رقم لحديث: ٤٤٢٥، ج٦، ص٨.

٣٨ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١٠.

٣٩ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١٠.

٤٠ المرجع نفسه.

٤١ المرجع نفسه.

٤٢ المرجع نفسه، ص١١.

٤٣ محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، **صحيح البخاري**، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١. رقم لحديث: ٤٨٠٠، ج٦، ص١٢٢.

٤٤ جرجي زيدان، **صلاح الدين الأيوبي**، بيروت: دار الجيل، ط٢. ص٩.

٤٥ المرجع نفسه، ص١٠.

٤٦ المرجع نفسه.

٤٧ المرجع نفسه، ص٢٨.

٤٨ المرجع نفسه، ص٢٧.

٤٩ المرجع نفسه، ص٣٠.

٥٠ المرجع نفسه، ص٣٧.

٥١ المرجع نفسه، ص٤٢.

٥٢ المرجع نفسه، ص٤٣.

٥٣ علي أحمد باكثير، **الفارس الجميل**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٥٢.

٥٤ جرجي زيدان، **شجرة الدر**، دار الهلال. ص٢١٦.

٥٥ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٩١-٩٣.

٥٦ علي أحمد باكثير، **سيرة شجاع**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١١.

٥٧ المرجع نفسه، ص٦٨.

٥٨ جرجي زيدان، **الحجاج بن يوسف**، بيروت: دار مكتبة الحياة. ص٥٠.

٥٩ المرجع نفسه، ص٣٣.

٦٠ جرجي زيدان، **صلاح الدين الأيوبي**، بيروت: دار الجيل، ط٢. ص١٥٣.

٦١ المرجع نفسه، ص٢٢.

٦٢ نجيب الكيلاني، **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، بيروت: مؤسسة الرسالة. ص٦٢.

٦٣ علي أحمد باكثير، **وا إسلاماه**، مصر: دار مصر للطباعة. ص٨٤.

٦٤ المرجع نفسه، ص١٦٠

٦٥ علي أحمد باكثير، **الفارس الجميل**، مصر: دار مصر للطباعة. ص١٣.

٦٦ المرجع نفسه، ص١٥.

٦٧ المرجع نفسه، ص١٦.

٦٨ المرجع نفسه، ص١٨.

٦٩ المرجع نفسه، ص٢٨.

٧٠ جرجي زيدان، **الحجاج بن يوسف**، بيروت: دار مكتبة الحياة. ص٤٢.

٧١ المرجع نفسه، ص٥٠.

٧٢ جرجي زيدان، **صلاح الدين الأيوبي**، بيروت: دار الجيل، ط٢. ص٧١.

٧٣ المرجع نفسه، ص٧٤.

٧٤ المرجع نفسه، ص٧٦.

٧٥ جرجي زيدان، **شجرة الدر**، دار الهلال. ص١٤.

٧٦ نجيب الكيلاني، **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، بيروت: مؤسسة الرسالة. ص٥٤.

٧٧ المويفن مصطفى، **تشكل المكونات الروائية**، اللاذقية: دار الحوار، ط١. ص٣٣.

٧٨ نجيب الكيلاني، **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، بيروت: مؤسسة الرسالة. ص٥٢.

٧٩عبد الفتاح الحجمري، "هل لدينا رواية تاريخية؟"، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٧م، المجلد ١٦، لعدد٣، الجزء ١، ص٦٤.

مظاهر العدول في الخطاب القرآني: دراسة في أسلوب القرآن الكريم

أحمد تيجان أحمد صلاح[4]

الأستاذ المشارك الدكتور ياسر بن إسماعيل[5]

ملخص البحث

إن العدول في الخطاب هو أن يتضمن النص على خطابين أو أكثر، بعضها أعم من الآخر فينتقل فيه من الخطاب الخاص إلى الخطاب العام دون استعمال أداة من أدوات النقل أو صيغة من صيغ العموم، وتسعى هذه الدراسة إلى أن تستقري مظاهر العدول في الخطاب القرآني بالرصد والتصنيف والضبط والتحليل، معتمدة في ذلك على القراءات القرآنية المتواترة، وكتب التفاسير، ومصادر الفكر البلاغي، وتستقصي على وجه الاستيعاب الممكن مواضعها وصورها والمصطلحات البلاغية ذات العلاقة بها، وتميط اللثام عن مظاهر التداخل فيها وأسباب هذا التداخل، وتكشف الغموض والالتباس المصطلحي فيها، وتعيد نسق المفاهيم المصطلحية في علاقات أخرى مستحدثة. ومن المؤمّل أن يُسهم هذا العمل المتواضع في تقديم كشفٍ عن وجه من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، ويساهم في حلّ بعض ما يكتنف المصطلح البلاغي من غموض وتداخل في الاستعمال.

الكلمات المفتاحية: العدول في الخطاب، الخطاب القرآني.

المقدمة

مظاهر العدول في الخطاب القرآني: دراسة تستقري بالرصد والتصنيف والضبط والتحليل مظاهر العدول في الخطاب القرآن الكريم، معتمدة في ذلك على القراءات القرآنية المتواترة، وكتب التفاسير، ومصادر الفكر البلاغي، وتستقصي على وجه الاستيعاب الممكن مواضعها وصورها والمصطلحات البلاغية ذات العلاقة بها، وتميط اللثام عن مظاهر التداخل فيها وأسباب هذا التداخل، وتكشف الغموض والالتباس المصطلحي، وتعيد نسق المفاهيم المصطلحية في علاقات أخرى مستحدثة. ولعل ذلك يكون سهمة من الدارس في تقديم ما يراه كشفاً عن وجه من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم ومفتاح حل لبعض ما يكتنف المصطلح البلاغي من غموض وتداخل في الاستعمال.

مباحث الدراسة

يتضمن المباحث الآتية:

المبحث الأول: العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام وينعكس.

المبحث الثاني: صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر.

المبحث الثالث: العدول عن صيغة من الصيغ الثلاث (التكلم، الخطاب، الغيبة) إلى أخرى مع اتحاد الجهة (الالتفات).

---

[4] طالب دكتوراة في اللغويات، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا.

[5] أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا.

المبحث الأول

العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام وينعكس

إن أول موضع ذكره ابن كمال باشا – رحمه الله – من مواضع تلوين الخطاب هو: العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام. غير أنه – رحمه الله – لم يعرفه لتستبين سبيله، ولم يذكر عكسه معه وهو منه، كما أنه لم يذكر لنا أنواعه وصوره.

تعريف العدول: جاء في تعريف العدول أنه مصدر "عدل" وعدل عنه يعدل عدولا أي حاد. وعدل إليه: رجع[1] ويختلف معناه إذا تعدى بإلى أو بعن. فإذا قلت عدل عنه فهو بمعنى انصرف وحاد، وإذا قلت عدل إليه، فهو بمعنى اتجه إليه.

وأما العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام في منظور الدراسة

فهو أن يحل خطاب الاثنين أو الجمع محل خطاب الواحد ويراد به الاثنان أو الجمع، أو يؤتى بلفظ خاص ويراد به العام.[2] وتفسير ذلك: أن يتضمن النص خطابين أو أكثر، بعضها أعم من الآخر فينتقل فيه من الخطاب الخاص إلى الخطاب العام دون استعمال أداة من أدوات النقل أو صيغة من صيغ العموم. ومثال ذلك: قوله تعالى: ﴿اتَّبِعْ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ * وَلَوْ شَاء اللّهُ مَا أَشْرَكُواْ وَمَا جَعَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ حَفِيظًا وَمَا أَنتَ عَلَيْهِم بِوَكِيلٍ * وَلاَ تَسُبُّواْ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ فَيَسُبُّواْ اللّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ كَذَلِكَ زَيَّنَّا لِكُلِّ أُمَّةٍ عَمَلَهُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِم مَّرْجِعُهُمْ فَيُنَبِّئُهُم بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾ (الأنعام: ١٠٦-١٠٨). فالخطابات في قوله: "اتبع، إليك، من ربك، وأعرض، وما جعلناك" موجهة إلى النبي صلى الله عليه وسلم ،وظاهر قوله تعالى بعدها "ولا تسبوا" يشعر أن الخطاب لا يزال مع من كان قبله وهو النبي صلى الله عليه وسلم، وأن ضمير الجمع فيه كضمير الجمع في قوله ﴿يَا أَيُّهَا الرُّسُلُ كُلُوا مِنَ الطَّيِّبَاتِ...﴾ (المؤمنون: ٥١-٥٤) قال الزركشي "فهذا خطاب للنبي صلى الله عليه وسلم وحده، إذ لا نبي معه قبله ولا بعده"[3].

وإنما كان ظاهر قوله تعالى "ولا تسبوا" مشعرا باستمرار الخطاب مع من كان كان قبله خلوه من أدوات الانتقال أو صيغ العموم.

وأما أدوات الانتقال فمثل "أم" التي بمعنى بل الانتقالية، وهي التي يسميها النحويون "أم المنقطعة" ومثالها، قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللّهَ لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا لَكُم مِّن دُونِ اللّهِ مِن وَلِيٍّ وَلاَ نَصِيرٍ * أَمْ تُرِيدُونَ أَن تَسْأَلُواْ رَسُولَكُمْ كَمَا سُئِلَ مُوسَى مِن قَبْلُ وَمَن يَتَبَدَّلِ الْكُفْرَ بِالإِيمَانِ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاء السَّبِيلِ﴾ (البقرة: ١٠٧-١٠٨).

فقوله "أم تريدون" يفيد الانتقال من استفهام تقريري في قوله تعالى "ألم تعلم أن الله له ملك السموات والأرض" إلى استفهام إنكاري، بوساطة أداة النقل "أم".

على أن المراد بالخطاب في قوله "أم تريدون" غير المراد بالخطاب في قوله "ألم تعلم". وأما صيغ العموم فيراد بها ألفاظ الاستغراق التي حددها الأصوليون وهي: أسماء الشرط، والاستفهام، والموصولات، والمحلى بأل الجنسية، والنكرة المنفية، والجمع المحلى باللام والإضافة.[4] ولم يؤت في الآية بواحدة مما سبق فيقال مثلا: ولا يسب المؤمنون الذين يدعون من دون الله. ليُعلم انتقال الخطاب من الخاص وهو الرسول صلى الله عليه وسلم إلى العام وهم المؤمنون، بواسطة لفظ عام هو الجمع المحلى بأل.

وهاهنا مسألة يجب التنبيه عليها، وهي أن العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام لا يعد من تلوين الخطاب على إطلاقه، إذ لابد فيه من وجود المخالفة، وهي الانتقال من الخاص إلى العام دون استعمال أداة من أدوات النقل، أو صيغة من صيغ العموم، كما أشرت. فلو أن النظم الكريم جاء على الأصل وسيق الكلام عليه وقيل: لا يسب المؤمنون الذين يدعون من دون الله... لما كان من تلوين الخطاب، وإن كان عدولا عن خطاب خاص إلى خطاب عام.

أنواعه

له نوعان؛ الأول: التخصيص بالنداء والعدول إلى العام.

ومن شواهده قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاء فَطَلِّقُوهُنَّ لِعِدَّتِهِنَّ وَأَحْصُوا الْعِدَّة وَاتَّقُوا اللَّهَ رَبَّكُمْ﴾ (الطلاق: ١-٢). فالنداء في الآية الكريمة خاص به صلى الله عليه وسلم، وهو للتنويه بشأنه، والتنبيه على سمو مكانته، حيث لم يأت نداؤه في التنزيل إلا على التلقيب بالنبوة أو الرسالة.

وأما خطاب الجمع في قوله "إذا طلقتم" فخطاب عام لأمته صلى الله عليه وسلم لأنه غير مطابق للأول في الإفراد. وعدم مطابقة الخطابين شرط معتمد في هذه الدراسة للقول بالعدول عن الخاص إلى العام في هذا الباب.فلو جاء الخطاب مطابقا للنداء في الإفراد، كما في قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ جَاهِدِ الْكُفَّارَ وَالْمُنَافِقِينَ وَاغْلُظْ عَلَيْهِمْ﴾ (التحريم: ٣٧) لصح القول فيه بدخول الأمة تحت خطابه صلى الله عليه وسلم، لأن جهاد الكفار والمنافقين والغلظة عليهم مما أمر به الأمة المؤمنة. وكما تكون المطابقة في الإفراد تكون في الجمع كذلك.

ومن ذلك قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا الرُّسُلُ كُلُوا مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ﴾ (المؤمنون: ٥١). والمراد بالرسل في الآية الرسول صلى الله عليه وسلم عند أكثر المفسرين. فهو على مذهب العرب في مخاطبة الواحد بلفظ الجماعة[٥]

ومثاله قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ جَاهِدِ الْكُفَّارَ وَالْمُنَافِقِينَ وَاغْلُظْ عَلَيْهِمْ﴾ (التحريم: ٣٧). فخطاب الجهاد مطابق لخطاب النبوة في الإفراد. ويجوز في هذا النوع دخول الأمة تحت خطابه صلى الله عليه وسلم، لأنها مأمورة بجهاد الكفار والمنافقين والغلظة عليهم. وأما أنه ليس على الإطلاق، فلأنك واجد في التنزيل خطابا مطابقا للخاص في الإفراد، ولم يجز فيه دخول العام في حكم الخاص أو بعبارة الأصوليين دخول الأمة تحت خطابه صلى الله عليه وسلم مع عدم وجود مخصص لفظي يمنع عموم الخطاب، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿تُرْجِي مَن تَشَاء مِنْهُنَّ وَتُؤْوِي إِلَيْكَ مَن تَشَاء وَمَنِ ابْتَغَيْتَ مِمَّنْ عَزَلْتَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكَ ذَلِكَ أَدْنَى أَن تَقَرَّ أَعْيُنُهُنَّ وَلَا يَحْزَنَّ وَيَرْضَيْنَ بِمَا آتَيْتَهُنَّ كُلُّهُنَّ﴾ (الأحزاب: ٥١).

النوع الثاني: التخصيص بالخطاب والعدول إلى العام

ومن شواهده قوله تعالى: ﴿قُلْ مَتَاعُ الدَّنْيَا قَلِيلٌ وَالآخِرَةُ خَيْرٌ لِّمَنِ اتَّقَى وَلاَ تُظْلَمُونَ فَتِيلاً * أَيْنَمَا تَكُونُواْ يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ وَإِن تُصِبْهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُواْ هَذِهِ مِنْ عِندِ اللّهِ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُواْ هَذِهِ مِنْ عِندِكَ قُلْ كُلٌّ مِّنْ عِندِ اللّهِ فَمَا لِهَؤُلاء الْقَوْمِ لاَ يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا * مَّا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ اللّهِ وَمَا أَصَابَكَ مِن سَيِّئَةٍ فَمِن نَّفْسِكَ وَأَرْسَلْنَاكَ لِلنَّاسِ رَسُولاً وَكَفَى بِاللّهِ شَهِيدًا﴾ (النساء: ٧٧-٧٩).

في الآيات السابقة شاهدان من العدول عن الخطاب الخاص إلى العام. الشاهد الأول، قوله تعالى: "أينما تكونوا" بعد قوله "قل متاع الدنيا قليل.." فهو عدول عن الخاص وهو الرسول صلى الله عليه وسلم إلى العام وهم عموم الناس. والشاهد الثاني هو قوله "ما أصابك من حسنة فمن الله وما أصابك من سيئة فمن نفسك" بعد قوله "قل كل من عند الله".فدل ذلك أنه عدول عن الخطاب الخاص وهو الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الخطاب العام وهو كل واحد من الناس. قال أبو السعود:" توجيه الخطاب إلى كل واحد من الناس للاهتمام برد مقالتهم الباطلة، والإيذان بأن مضمونه مبني على حكمة دقيقة حقيقة بأن يتولى بيانها علام الغيوب[٦].

المبحث الثاني

صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر

أنواعه وصوره

مهـــاد

ثمة تشابه كبير بين المبحث السابق وهذا المبحث، ذلك أنه يلوح للناظر أن العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام والعكس هو عين صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر، لما أن القول بصرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر في قوله تعالى: ﴿قُلْ أَغَيْرَ اللّهِ أَبْغِي رَبًّا وَهُوَ رَبُّ كُلِّ شَيْءٍ وَلاَ تَكْسِبُ كُلُّ نَفْسٍ إِلاَّ عَلَيْهَا وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى ثُمَّ إِلَى رَبِّكُم مَّرْجِعُكُمْ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾ (الأنعام: ١٦٤). كالقول فيه بالعدول عن الخاص إلى العام. ذلك أن قوله تعالى: "قل" خطاب للواحد وهو كالخاص، وقوله تعالى بعده "ثم إلى ربكم مرجعكم" خطاب للجمع وهو كالخطاب العام، والصواب فيما أرى غير ذلك. فالعدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام إما أن يتعلق بحكم شرعي وإما لا، فإن تعلق به جاز أن يدخل الخاص في حكم العام دون إرادة الخاص بالخطاب العام كما مثلنا له في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَسُبُّواْ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ...﴾ بعد قوله تعالى: ﴿اتَّبِعْ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ...﴾ (الأنعام: ١٠٧-١٠٨). فالمراد بالخطاب العام المسلمون دون النبي صلى الله عليه وسلم لأنه لم يكن فحاشا ولا لعانا ولا سبابا حتى يراد بالخطاب. ولكن المسلمين لغيرتهم على الإسلام ربما سبوا آلهة المشركين. ولا يمتنع دخوله صلى الله عليه وسلم في حكم النهي وإن كان غير مراد بالخطاب العام.

ذلك في العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام. وأما في العدول عن الخطاب العام إلى الخطاب الخاص فيجوز فيه الأمران: دخول الخاص في حكم العام والعكس. لأن الغرض منه هو إبداء الاهتمام بالخاص وتشريفه. كما في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلاَّ كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ فِي السَّمَاءِ﴾ (يونس: ٦١). قال أبو حيان: "واجهه بالخطاب وحده في قوله "وما يعزب عن ربك" تشريفا له وتعظيما[٧]. وإن لم يتعلق العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام والعكس بحكم شرعي ،كأن يجيء على معنى الحكاية مثلا، كما في قوله تعالى: ﴿تنزل الملائكة والروح فيها﴾ (القدر: ٤)، وكقوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَقُومُ الرُّوحُ وَالْمَلَائِكَةُ صَفًّا﴾ (النبأ: ٢٨). فلا يدخل في هذا الباب وإنما هو في باب التقديم والتأخير وسيأتي بيانه بإذن الله.

وأما صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر فيميزه أمران؛ أحدهما: أنه لا يجوز أن يدخل من صرف عنه الخطاب في حكم من صرف إليه الخطاب ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿وَرَبُّكَ الْغَنِيُّ ذُو الرَّحْمَةِ إِن يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَسْتَخْلِفْ مِن بَعْدِكُم مَّا يَشَاء كَمَآ أَنشَأَكُم مِّن ذُرِّيَّةِ قَوْمٍ آخَرِينَ﴾ (الأنعام: ١٣٣). فالذي صرف عنه الخطاب هو الرسول صلى الله عليه وسلم، والذي صرف إليهم الخطاب هم العصاة. ولا يخفى أنه صلى الله عليه وسلم لا يجوز أن يُدخل في حكمهم.

ثانيهما: تحقق الاختلاف بين من صرف إليه الخطاب ومن صرف عنه الخطاب إما في الجنس أو النوع أو في العقيدة. فمتى كان الانتقال من واحد من الثلاثة إلى آخر كان القول فيه بالعدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام خطأ محضا، لأن العدول عن الخاص إلى العام والعكس يستلزم الاتفاق إما في الجنس أو النوع أو العقيدة كالانتقال من خطاب النبي إلى خطاب المؤمنين وكلهم في عقيدة واحدة. أو كالانتقال من خطاب فئة من الناس إلى فئة أخرى دون تمييز في النوع أو في العقيدة، كما في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ﴾ (الحج: ١). مع إرادة الناس العقلاء. وكلهم جنس واحد[٨]. ومن ذلك: الانتقال من خطاب الأزواج إلى خطاب أولياء الأمور[٩] وغير ذلك مما يكون فيه الانتقال بين جنس واحد أو نوع واحد أو عقيدة واحدة.

بينما صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر يستلزم الاختلاف في العقيدة أو النوع أو الجنس.كالانتقال من خطاب المؤمن إلى الكافر أو من المذكر إلى المؤنث أو من خطاب الملائكة إلى الناس ونحو ذلك.

شواهده:

١- صرف الخطاب عن المشركين إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والعكس أوعن المسلمين إلى المشركين والعكس. قال تعالى: ﴿وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يَكْفُرُونَ بِشِرْكِكُمْ وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ﴾ (فاطر: ١٤) فصرف الخطاب عن المشركين لأنهم لا يفهمونه حق فهمه ولا يعملون به، إلى من له الفهم التام والطاعة الكاملة وهو الرسول صلى الله عليه وسلم.[١٠]

أما العكس، وهو صرف الخطاب عن الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المشركين فكما في قوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ إِلاَّ رِجَالاً نُّوحِي إِلَيْهِمْ فَاسْأَلُواْ أَهْلَ الذِّكْرِ إِن كُنتُمْ لاَ تَعْلَمُونَ﴾ (الأنبياء: ٧).

٢- صرف الخطاب عن المذكر إلى المؤنث أو العكس

قال تعالى: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ﴾ (يوسف: ٢٩) فصرف الخطاب عن يوسف عليه السلام إلى امرأة العزيز، وقد سمى الحريري هذا النوع التفاتات فقال: "والالتفات في المخاطبة نوع من أنواع البلاغة وأسلوب من أساليب الفصاحة وقد نطق القرآن به في قوله تعالى "يوسف أعرض عن هذا واستغفري لذنبك" فحول الخطاب عن يوسف عليه السلام إلى امرأة العزيز".[١١] وهذا على خلاف مذهب الإمام السكاكي في الالتفات. وأما العكس: أعني صرف الخطاب عن المؤنث إلى المذكر، ففي البيت الذي أورده ابن كمال باشا في رسالته "تلوين الخطاب" شاهداً له؛ إذ ذكر في معرض الحديث عن صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر هذا البيت ولم يذكر فيه غيره، والبيت من قول جرير:

ثِقِي بالله ليس له شريكُ ومَن عند الخليفةِ بالنجاحِ
أَغِثني يا فداك أبي وأمي بسبب منك إنك ذُو ارتياحِ

فصرف الخطاب عن زوجه إلى الخليفة.

٣- صرف الخطاب عن جنس إلى آخر كصرف الخطاب عن الملائكة إلى المسلمين.

قال تعالى: ﴿إِذْ يُوحِي رَبُّكَ إِلَى الْمَلآئِكَةِ أَنِّي مَعَكُمْ فَثَبِّتُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ سَأُلْقِي فِي قُلُوبِ الَّذِينَ كَفَرُواْ الرَّعْبَ فَاضْرِبُواْ فَوْقَ الأَعْنَاقِ وَاضْرِبُواْ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ﴾ (الأنفال:١٢).

المبحث الثالث:

العدول عن صيغة من الصيغ الثلاث إلى إحداها مع اتحاد الجهة (الالتفات)

مهـــاد

لم أجد موضوعا شغل الدارسين القدماء والمحدثين مثل موضوع الالتفات، وهذا دال – ولا ريب – على أهميته ومنزلته عندهم على سواء. بل إن بعضهم جعله خلاصة علم البيان.[١٢] ولذلك لم يكن عجبا أن يجد الناس فيه اختلافا كثيرا لتشعبه وتشابه ما يتصل به بما لا يتصل به. إذ تراهم أحيانا يصنفونه تحت علم البيان[١٣]. وأحيانا أخرى تحت علم المعاني[١٤]. وتارة يراد به العدول عن صيغة من الصيغ الثلاث، أي: التكلم والمواجهة والغيبة. وأخرى يراد به كل مظاهر العدول كما سنرى إن شاء الله. ومع هذا الاختلاف في التعريف والتصنيف فثمة إجماع بينهم على وشيج الصلة بين المفهوم اللغوي للالتفات وبين مفهومه البلاغي. وفيما يلي تفصيل ذلك.

مفهوم الالتفات

قال ابن الأثير (ت: ٦٣٧ هـ) "وهذا النوع (يعنى الالتفات) ما يليه من خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تسند البلاغة وعنها يعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله. فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة. كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك"[١٥].ثم تابع ابن الأثير في بيان أنواعه.. فقال: "ويسمى أيضا الشجاعة العربية" وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام وذلك لأن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون

غيرها من اللغات.."[١٦]. ولم يكن نجم الدين ابن الأثير (٧٣٧هـ) بدعا في اتباع سنة قدامة في الالتفات، فقد فعل ذلك من قبل ابن رشيق (٤٥٦هـ) وابن أبي الأصبع (٦٥٤هـ). حيث جعل ابن رشيق الاعتراض من الالتفات، ومثل له بقول عوف بن محلم عبدالله بن طاهر:

إنَّ الثَمانِينَ – وَبُلِّغْتَها - قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إلى تُرْجُمانِ[١٧]

واللافت فيما سبق، إدخالهم كل مظاهر العدول في الالتفات، وهذا – لا ريب- لا يسعه الالتفات. وإلى جانب الرأي السابق إيراده رأي آخر يحمل الالتفات على العدول عن الصيغ الثلاث وهي: التكلم والمواجهة والغيبة. وهو عندي رأي أكثر اعتدالا.

ومن أنصار هذا الرأي: الزمخشري (٥٣٨هـ) والرازي (٦٠٦هـ) والسكاكي (٦٢٦هـ) وابن ميثم (٦٧٩هـ) وابن مالك (٦٨٦هـ) والقزويني (٧٣٩هـ) والطيبي (٧٤٣هـ) والزركشي (٧٩٤هـ) وكثير غيرهم ممن حذا حذوهم.

وإليك بيان ذلك: يقول الزمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ. إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (الفاتحة: ٣-٤) فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب قلت هذا يسمى الالتفات في علم البيان، وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى التكلم"[١٨].

ولم يذكر – رحمه الله – الثلاثة الباقية. إلا أنه ذكر الأصل الذي يكون منه التحول وهو "التكلم والخطاب والغيبة". ويقول الإمام الرازي في الالتفات إنه: "العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس"[١٩] ثم أضاف ما قاله السابقون. فقال "وقيل: هو تعقيب الكلام بجلمة تامة ملاقية إياه في المعنى تتميما له على جهة المثل أو غيره".[٢٠]

وأما السكاكي فقد عرفه بقوله هو "نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة. بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر".[٢١]

ورأى السكاكي في خطاب التجريد "التفاتا" وهو حديث المتكلم إلى نفسه، وخالفه الجمهور، ولم أقف على شاهد له في التنزيل، وورد في الشعر. و جعل ابن جني قوله تعالى: ﴿أَنَّ اللّهَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (البقرة: ٥٩) من خطاب التجريد[٢٢]، وليس بظاهر.[٢٣]

وأما ابن ميثم[٢٤] (ت: ٦٧٩هـ) وابن مالك[٢٥] (ت: ٦٨٦هـ) والجرجاني[٢٦] (ت: ٧٢٩هـ) والقزويني[٢٧] (ت: ٧٣٩هـ) والطيبي[٢٨] (ت: ٧٤٣هـ) والزركشي[٢٩] (ت: ٧٩٤هـ) فقد ذهبوا مذهب السكاكي في أصل الالتفات، أي العدول عن صيغة من الصيغ الثلاث إلى أخرى. وقد ذكر الخطيب ما خولف فيه السكاكي، وقال: "والمشهور عند الجمهور أن الالتفات هو التعبير عن معنى بطريقة من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها. وهذا أخص من تفسير السكاكي لأنه أراد بالنقل أن يعبر بطريق من هذه الطرق عما عبر عنه بغيره، أو كان مقتضى الظاهر أن يعبر عنه بغيره منها، فكل التفات عندهم التفات عنده من غير عكس".[٣٠]

وهذا الرأي أضبط للالتفات وأقرب إلى مفهومه اللغوي.

صوره على مذهب الإمام السكاكي

استقر عند الإمام السكاكي ومن على مذهبه ست صور للالتفات:

الأولى: العدول عن التكلم إلى المواجهة

ومثاله: قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا يَا وَيْلَنَا هَذَا يَوْمُ الدِّينِ. هَذَا يَوْمُ الْفَصْلِ الَّذِي كُنتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ﴾ (الصافات: ٢٠-٢١).

وأكثر شواهد هذه الصورة في كتب التفاسير والبلاغة العربية هو قوله تعالى: ﴿وَمَا لِي لاَ أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ (يس:٢٢). وهو شاهد لا يصح عند من يرى اتحاد الجهة شرطا في حصول الالتفات، ولو أن المراد بقوله تعالى"وما لي لا أعبد الذي فطرني" هو المراد بقوله "وإليه ترجعون". جاز القول فيها بالالتفات من التكلم إلى المواجهة لاتحاد الجهة.

ولكن التفسير على أن المراد بقوله "وإليه ترجعون" المخاطبون أنفسهم.[٣١] فخرج من الالتفات إلى العدول عن التكلم إلى المواجهة دون اتحاد الجهة.

وقد نبه الإمام السيوطي إلى عدم اندراج الآية تحت الالتفات فقال: "كذا جعلوا هذه الآية من الالتفات وفيه نظر. لأنه إنما يكون منه إذا قصد الإخبار عن نفسه في كلتا الحالتين وهنا ليس كذلك لجواز أن يريد بقوله (ترجعون) المخاطبين لا نفسه[٣٢].

الصورة الثانية: العدول عن التكلم إلى الغيبة

لم يمثل السكاكي لهذا النوع، لأنه لم يجده في الشعر الجاهلي، غير أنه يوجد في التنزيل، فمنه قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْاْ أَنَّا نَأْتِي الأَرْضَ نَنقُصُهَا مِنْ أَطْرَافِهَا وَاللّهُ يَحْكُمُ لاَ مُعَقِّبَ لِحُكْمِهِ وَهُوَ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ (الرعد: ٤١). فالتفت من التكلم "أنا نأتي الأرض ننقصها" إلى الغيبة "والله يحكم لا معقب لحكمه.."، وذكر أبو السعود أن في بناء الحكم على الاسم الجليل من الدلالة على الفخامة وتربية المهابة وتحقيق مضمون الخبر بالإشارة إلى العلة ما لا يخفى.[٣٣]

الصورة الثالثة: العدول عن المواجهة إلى التكلم

لم أجد في كتب التفاسير شاهدا على الالتفات من المواجهة إلى التكلم مع وجوده في القرآن الكريم، بل ذهب كثير من القدماء والمحدثين إلى عدم وجوده فيه. قال السيوطي في الإتقان: "مثال الالتفات من الخطاب إلى التكلم لم يقع في القرآن".[٣٤]

وفي التنزيل قوله تعالى: ﴿بَلْ كُنتُمْ قَوْمًا طَاغِينَ. فَحَقَّ عَلَيْنَا قَوْلُ رَبِّنَا إِنَّا لَذَائِقُونَ﴾ (الصافات: ٣٠-٣١). وهو التفات من المواجهة إلى التكلم، إذ لو جرى على الأصل لكان: بل كنتم قوما طاغين فحق عليكم قول ربكم إنكم لذائقون.[٣٥]

الصورة الرابعة: العدول عن المواجهة إلى الغيبة

ومن شواهده: قوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّهُمْ إِذ ظَّلَمُواْ أَنفُسَهُمْ جَآؤُوكَ فَاسْتَغْفَرُواْ اللّهَ وَاسْتَغْفَرَ لَهُمُ الرَّسُولُ لَوَجَدُواْ اللّهَ تَوَّابًا رَّحِيمًا﴾ (النساء: ٦٤).

من الشواهد المشهورة في هذه الصورة: قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ﴾ (يونس: ٢٢). فقوله "كنتم" مواجهة، وقوله "بهم" غيبة، فعدل عن مواجهتهم لما جرت بهم الريح وذهبوا بعيدا عن مقام الخطاب.[٣٦]

الصورة الخامسة: العدول عن الغيبة إلى التكلم

ومنه قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ﴾ (فاطر: ٩).

الصورة السادسة: العدول عن الغيبة إلى المواجهة

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿الْحَمْدُ للّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ * الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ * مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ * إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ (الفاتحة: ١-٤).

فتلك صور الالتفات وشواهدها في الكتاب، وقد رأينا منها كيف تختلف جمالياتها وفوائدها. وهذا يؤكد عدم انحصارها في أسلوب معين أو سياق بعينه، وإن كان ثمة فائدة عامة لها وهي تطرية نشاط السامع وإيقاظ إصغائه كما ذكر الزمخشري رحمه الله".[٣٧]

الخاتمة

حاولت الدراسة أن تتبع العدول عن جهة الخطاب في القرآن الكريم ومواضعها وصورها، والمصطلحات ذات الصلة به، وأثرها في البلاغة العربية ،ولعل من أبرز نتائجها ما يأتي:

- كشفت الدراسة أن ظاهرة العدول في التنزيل وجه من وجوه الإعجاز فيه، وأن الكشف عن أسرار العدول في التنزيل لايزال بحاجة إلى مزيد من الجهد من أهل الاختصاص.
- أظهرت الدراسة أن مصطلح "العدول" يشمل كل مظاهر الانحراف عن الأصل؛ فما أسماه البلاغيون بالرجوع، أو المخالفة، أو الانصراف، هو عين ما يريده الأسلوبيون بالانزياح، والاستبدال، والاختيار، وإذا ثبت ذلك - وهو إن شاء الله ثابت – فإن مناطق التقاطع بين العلمين تؤكد – ولا ريب – بأنه إذا تضافرت الأدوات الأسلوبية والبلاغية، وأفاد بعضها من بعض، استحالا رافدين معرفيين، يمد بعضهما بعضا بما يعين على توطين المعرفة، لإحياء القديم من الجديد.[٣٨]
- تناصر الدراسة المذهب الشافعي في باب العدول عن خطاب خاص إلى خطاب عام، في أن الأصل فيه أن يكون الخاص للخاص حتى يرد ما يخرجه من الخاص إلى العام، إلا أن يكون الخطاب مطابقا، فيجوز فيه أحيانا دخول العام في حكم الخاص.
- مازت الدراسة العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام والعكس، وصرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر. فالأول؛ يجوز فيه دخول الخاص في حكم العام دون الثاني؛ إذ لا يجوز دخول من صرف عنه الخطاب في حكم من صرف إليه الخطاب.
- اقترحت الدراسة ضوابط يعرف بها الفرق بين العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام والعكس، وبين صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر. فضابط الأول: الاشتراك في الجنس أو في النوع أو في العقيدة، وضابط الثاني:عدم الاشتراك فيها.
- أثبتت الدراسة أن ما جاء في كتب التفاسير من القول بصرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر فيما لا اختلاف فيه عقيدة أو نوعا أو جنسا لا يعد من صرف الخطاب عن مخاطب إلى آخر، وإنما هو من باب العدول عن الخطاب الخاص إلى الخطاب العام أو العكس.
- -كشفت الدراسة أن أكثر الذي جاء في كتب التفاسير ومصادر الفكر البلاغي من شواهد على الالتفات من التكلم إلى المواجهة، ومن المواجهة إلى التكلم ليس من الالتفات، لعدم اتحاد الجهة فيها، وشرط الالتفات هو اتحاد الجهة.
- أظهرت الدراسة أن كل ظاهرة من ظواهر العدول لها نكتة خاصة ونكتة عامة، فالعامة ما دأب أهل البلاغة على ذكره في الالتفات ونحوه، مثل تطرية نشاط السامع وما إلى ذلك، وأما النكتة الخاصة فلا تختص بموضع، بل تختلف باختلاف المواضع.

هذا والحمد لله على ما يسر وأعان.

هوامش البحث:

١آبادي، الفيروز. **القاموس المحيط**، (بيروت:دار إحياء التراث العربي، ١٤١٢هـ). ج٣، ص٢.

٢ ذكر هذا النوع في رسالة ابن كمال باشا "في تلوين الخطاب" بلا تعريف.

٣الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ص٤٦٤.

٤الخضري، محمد. **أصول الفقه**، (القاهرة: المكتبة التوفيقية، ٢٠٠٠هـ)، ص١٧٦.

وينظر في ذلك أيضاً: **مناع القطان**، مباحث في علوم القرآن، (القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠٠٧م) ص٢١٢-٢١٦.

٥ ذهب ابن عاشور إلى تقدير قول محذوف وهو: قلت لكل رسول ممن مضى ذكرهم كل من الطيبات واعمل صالحاً، إني بما تعمل عليم. على طريقة التوزيع لمدلول الكلام. ينظر: ابن عاشور محمد الطاهر، (تونس: الدار التونسية للنشر/ الدار الجماهيرية للنشر، د.ت)، ج١٨، ص٦٨.

٦**تفسير أبي السعود**، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م)، ج٢، ص١٦٧.

٧**البحر المحيط**، ج٦، ص٧٩.

٨ لم يذكر ابن كمال باشا في هذا النوع إلا مثالاً واحداً وهو بيت شعر وقد ذكرناه في موضعه كما أنه لم يعرفه.

٩إشارة إلى قوله تعالى:"فلا تعضلوهن" بعد قوله:﴿وإذاطلقتم النساء﴾(البقرة:٢٣٢). فقد ذهب غير واحد من المفسرين أن قوله"فلا تعضلوهن" خطاب لأولياء الأمور، فانتقل من خطاب الأزواج في قوله "إذاطلقتم" إليهم. ينظر: أبو حفص، عمربن علي. **اللباب في علوم الكتاب**، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، (بيروت:دار الكتب العلمبة، ١٩٩٨م)، ج٤، ص١٦٠.

١٠البقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، تحقيق: عبد الرزاق غالب المهدي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥م)، ج٦، ص٢١٣.

١١الحريري. **درة الغواص في أوهام الخواص**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٤هـ)، ص١٣.

١٢**المثل السائر**، ج٢، ص٣.

١٣**الكشاف**، ج١، ص٥٦.

١٤السكاكي، **مفتاح العلوم** (٢٠٠٠م)، ص ٢٩٦.

١٥**المثل السائر**، ج٢، ص٣.

١٦نفسه.

١٧القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده** قدم له وشرحه وفهرسه صلاح الدين الهواري، وهدى عودة. (بيروت: دار ومكتبة هلال، ٢٠٠٢م)، ج٢، ص٧٢.

١٨**الكشاف**، ج١، ص٥٦.

١٩الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق الدكتور بكري شيخ أمين. (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٥م)، ص ٢٨٧.

٢٠المصدر نفسه، ص١٤٧.

٢١**مفتاح العلوم**، ص٢٩٦.

٢٢**الخصائص**، ص٦٢٠.

٢٣ومما ورد منه في الشعر، قول أبي فراس الحمداني:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

٢٤**أصول البلاغة** (١٩٨٦م)، ص٣.

٢٥**المصباح في المعاني والبيان والبديع**، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨١م)، ص٣٠.

٢٦**الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة** (١٩٩١م)، ص٥٦.

٢٧**الإيضاح في علوم البلاغة** (٢٠٠٦م)، ص٨٦.

٢٨**التبيان في البيان** (١٩٩٦م)، ص٤٢١.

٢٩**البرهان** (٢٠٠٦م)، ص٨٢٠.

٣٠**الإيضاح** (٢٠٠٦)، ص٨٤.

٣١يقول الطبري: يقول الله تعالى مخبراً عن قيل هذا الرجل المؤمن (وما لي لا أعبد الذي فطرني) أي: شـيء لي لا أعبد الرب الذي خلقني (وإليه ترجعون) وإليه تصيرون أنتم أيها القوم تردون جميعاً " ينظر: **تفسير الطبري**، ج٢٠، ص٥٠٦.

٣٢الإتقان في علوم القرآن، ص: ٥٨٨.

٣٣تفسير أبي السعود، ج٣، ص٤٦٥.

٣٤الإتقان في علوم القرآن، ص٥٨٨.

٣٥ينظر: النيسابوري، **الكشف والبيان**، تحقيق: محمد بن عاشور، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٢)، ج٨، ص١٤٣.
وينظر في ذلك أيضاً: البقاعي (١٤١٥هـ). نظم الدر في تناسب الآيات والسور ٣٠٦/٦.

٣٦أبو موسى، محمد محمد. **خصائص التراكيب**، (٢٠٠٦)، ص٢٥٥.

٣٧الكشاف، ج١، ص٥٦.

٣٨هذا من استشرافات كتاب البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية للدكتور سعد مصلوح.

قائمة المصادروالمراجع

أبي أبو حفص، عمر بن علي الدمشقي (١٩٩٨). **اللباب في علوم الكتاب**. تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، بيروت: دار الكتب العلمية.

أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (١٤٢٠هـ). **البحر المحيط**. تحقيق: صدقي محمد جميل، بيروت: دارالفكر.

أبو السعود، محمد بن محمد بن مصطفى العمادي (١٩٩٩). **إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم**، وضع حواشيه: عبد اللطيف عبد الرحمن، بيروت: دار الكتب العلمية.

أبو موسى، محمد محمد (٢٠٠٦). **خصائص التراكيب**. القاهرة: مكتبة وهبة.

البقاعي، برهان الدين أبو الحسن (١٤١٥هـ). **نظم الدررفي تناسب الآيات والسور**. تحقيق: عبد الرزاق غالب المهدي، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن الأثير الجزري، ضياء الدين نصر الله محمد (١٩٩٥)**. المثل السائل في أدب الكاتب والشاعر**. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية.

ابن جني، أبو الفتح (د.ت). **الخصائص**. تحقيق: محمد علي النجار، بيروت: دار الكتاب العربي.

ابن عاشور، محمد الطاهر (د.ت). **التحريروالتنوير**. تونس: الدار التونسية للنشر، والدار الجماهيرية للنشر.

ابن مالك الأندلسي، محمد بن عبد الله (١٩٩٨). **المصباح في المعاني والبيان البديع**، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، القاهرة: مكتبة الآداب.

ابن ميثم البحراني، كمال الدين ميثم بن علي (١٩٦٨). **أصول البلاغة**. تحقيق: عبد القادر حسين، الدوحة: دار الثقافة.

الجرجاني، محمد علي بن محمد (١٩٨١). **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**. تحقيق: عبد القادر حسنين، القاهرة: دار نهضة مصر.

الحريري،القاسم بن علي بن محمد (١٤٢٤هـ). **درة الغواص في أوهام الخواص**. تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية.

الخضري، محمد (٢٠٠٠). **أصول الفقه**. القاهرة: المكتبة التوفيقية

الخطيب القزويني (٢٠٠٦). **الإيضاح في علوم البلاغة**. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الرياض: مكتبة المعارف.

الرازي، فخر الدين (١٩٨٥). **نهاية الإيجازفي دراية الإعجاز**. تحقيق ودراسة: الدكتور بكري شيخ أمين، بيروت: دار العلم للملايين.

الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله ، بدر الدين (٢٠٠٦). **البرهان في علوم القرآن**،.تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، القاهرة: دار الحديث.

الزمخشري، محمود بن عمر (د.ت). **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**. تحقيق: عبد الرزاق المهدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (٢٠٠٠). **مفتاح العلوم**. حققه وقدم له وفهرسه: الدكتور عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (٢٠٠٨). **الإتقان في علوم القرآن**. اعتنى به: مصطفى شيخ مصطفى، وخرج أحاديثه: الشيخ شعيب الأرناؤوط، بيروت: مؤسسة الرسالة.

الطبري، محمد بن جرير(٢٠٠٠). **جامع البيان في تأويل القرآن**. بيروت: مؤسسة الرسالة.

الطيبي، شرف الدين الحسين بن عبد الله محمد (١٩٩٦). **التبيان في البيان**. تحقيق ودراسة: عبد الستار حسين زموط، بيروت: دار الجيل.

الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب (١٤١٢هـ). **القاموس المحيط**. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

القطان، مناع (٢٠٠٨). **مباحث في علوم القرآن**. القاهرة: مكتبة وهبة.

مصلوح، سعد (٢٠١٠). **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة** (ط٢). القاهرة: عالم الكتب.

النيسابوري، محمد بن عبد الله (٢٠٠٢). **الكشف والبيان. تحقيق: محمد بن عاشور**، بيروت: دار إحياء التراث العربي

نظرية الإمام عبد القاهر الجرجاني النقدية في ضوء نقد وتحليل النص الشعري

الأستاذ الدكتور نصرالدين إبراهيم أحمد حسين: الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا

المقدمة:

يتناول هذا البحث جانباً مهماً من: (نظرية الإمام عبد القاهر الجرجاني النقدية في ضوء نقد وتحليل النص الشعري)، والتي تركز على نقد وتحليل النص الشعري، وكيفية تذوقه، حيث كانت نظريات علم النقد في ذلك الوقت مرتبطة ارتباطاً مباشراً بفنون البلاغة، أي ما يسمى بنظرية النقد البلاغي، أو البلاغة النقدية. ويعتبر الإمام عبد القاهر الجرجاني من أشهر البلاغيين والنقّاد في القرن الرابع الهجري، ولعل من أشهر مؤلفاته البلاغيّة والنقدية، (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز). ومنهما انطلقت نظريته، نظرية النظم في القرآن الكريم، وأيضاً من هنا برزت آراؤه النقدية في نقد النص الأدبي، وخاصة في تحليل الشعر العربي ونقده، والوقوف على جوانب الإبداع فيه، ومواطن الإخفاق. ومن هذا المنطلق حاول أن يقدّم نظرية جمالية تذوّقية في النص الأدبي، خاصة الشعر، يربطها بالصياغة والخيال والذوق الفطري، وفكرة إدراك العلاقات في النص الأدبي، ودلالة الألفاظ على المعاني، ووقع الألفاظ، وتأثيرها في النفس من حيث الاختيار والصياغة. وكل هذا ارتكز على قواعد اللغة وفنون البلاغة، ووسائلها المختلفة في تجلية الأسلوب وصياغته، وفصاحته وبيانه. وتتعلق **مشكلة** البحث في كيفية فهم مقدرة الإمام عبد القاهر الجرجاني في نقد وتحليل النصوص الشعرية وطريقته في التذوق الفني للنص الشعري، وهو عمل يحتاج التعمق والبصيرة والإلمام بعلوم اللغة، وفنون البلاغة العربيّة. وتدور **أسئلة** البحث حول محور أساسي هو كيف يتعامل الإمام عبد القاهر الجرجاني في نقد وتحليل النص الأدبي، خاصة النص الشعري، وما الوسائل المستخدمة في تذوقه للنص الشعري؟ أمّا عن **أهداف** البحث فتكمن في استنباط طريقة مثلى في نقد النص الشعري، والوسائل المعينة على ذلك. وتفيد أهمية البحث أولئك الذين تخصصوا في مجال الدراسات النقدية بوصفها فكرة جديدة، وإسهام العالم الكبير المشهور، كما تقدم لطلبة النقد الأدبي وسيلة رائعة في تذوق وتحليل النص الشعري. ونحن هنا سوف نذكر الوسائل التي ساعدت الإمام عبد القاهر الجرجاني، وأعانته على نقد وتحليل النصوص الشعرية مقرونة ببعض النماذج الشعرية التي قام بتحليلها ونقدها.

١- إدراك العلاقة في النص الأدبي:

ساعدت فكرة إدراك العلاقات بين أجزاء العبارة في النص الأدبي الإمام عبد القاهر الجرجاني في نقد وتحليل النص الشعري، فقد احسها الإمام عبد القاهر الجرجاني منذ القرن الخامس الهجري، وهي نفس الفكرة _ في رأينا _ التي تأثر بها فيما بعد أصحاب الفلسفة الجمالية من أمثال "ديدرو" (ت١٧٨٤م) وغيره.

فقد برزت فكرة إدراك العلاقات بين أجزاء العبارة في نقد وتحليل النص الأدبي بوضوع في كتابيه(دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة) في تحليل ونقد النص الأدبي، لأن النص الأدبي وخاصة النص الشعري أصبح عنده مجموعة من العلاقات، وليست مجموعة من الألفاظ فهو يقول: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض وينبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله، وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثاني صفة للأول أو تأكيدا

له أو بدلا منه أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة أو حالا أو تميزا أو تتوخى في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيا أو استفهاما أو تمنيا فتدخل في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيا أو استفهاما ما أو تمنيا، فتدخل عليها الحروف الموضوعة لذلك، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطا في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف _ وعلى هذا القياس .[٢]

فإننا نلاحظ أن الصدارة للروابط والعلاقات وليس للألفاظ، ومن هنا تنبع فكرة إدراك العلاقات، وهي نفسها من الأفكار التي أدرك بها الإمام عبد القاهر الجرجاني تحليل النص الأدبي و تذوق، وتوصل بها إلى نظريته في النظم. ولذا يذهب الإمام عبد القاهر قائلاً: "إذن فالمهم في اللغة ليس الألفاظ بل مجموع الروابط والعلاقات التي نقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية، وتلك الروابط هي المعاني التي نعبر عنها، ومن ثم كانت أهميتها وما لها من صدارة على الألفاظ"[٣].

تظهر - من هنا - العلاقات واضحة، بين أجزاء العبارة وينكشف النقاب عنها، وتزول الشبهات، إذن فالألفاظ تستمد دلالتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها أو اللاحقة بها، وبما يمكن أن تكتسبه في مكانها التي وضعت فيه من إشاعات وإضافات جديدة. إذن فمسالة إدراك العلاقات تلعب دورا مهما في نقد وتحليل النص الأدبي ونقده، وخاصة الشعر. ولعل خير مثال _ في رأينا _ يكشف عن مسالة إدراك العلاقات في تحليل النص الشعري ونقده، هو تحليله لهذه الأبيات الشعرية التي نسبها صاحب (معاهد التنصيص)، وكذلك صاحب كتاب (زهر الآداب وثمر الألباب) إلى كثير عزة [٤]:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

يحلل الإمام عبد القاهر الجرجاني هذا النص الشعري قائلاً: " راجع فكرتك ، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز في الرأي. ثم انظر، هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم - منصرفا إلا إلى استعارة وقعت موقعها. وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان متى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن؟ وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد ، وشيء داخل المعاني المقصودة مداخلة الطفيلي الذي يستثقل مكانه، والأجنبي الذي يكره حضوره، وسلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى طلب زيادة بقيت في نفس المتكلم فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها ، واعتمد دليل حال غير مفضح، أو نيابة مذكور ليس لتلك النيابة يستصلح ، وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر إنه قال: "ولما قضينا من منى كل حاجة " فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسنتها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم. ثم نبه بقوله: "ومسح بالأركان من هو ماسح " على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ودليل السير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال: " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا " فوصل بذكر مسح الأركان - ماوليه من زم الركاب وركوب الركاب ، ثم دل بلفظه " الأطراف " على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر: من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة أو التلويح، والرمز والإيحاء. وأنباء ذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحبة، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاء حسن الآيات، وتنسم روائح الأحبة والأوطان واستماع التهاني والتحيات من الخلان والإخوان. ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفعل التشبيه، وأفاد كثير من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه، فصرح أولا بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفي حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ووطأة الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله: لأن الظهور إذا كانت وطيئة، كان سيرها السير السهل السريع - زاد ذلك في نشاط الركاب ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا ، ثم قال: " بأعناق المطي " ولم يقل بالمطي : لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ، ويبين أمرها من هواديها وصدورها، وسائر

أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة. ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس . يدل عليها بشمائل مخصوصة في المقادم [٥].

ترى نقده وتحليله للنص الشعري يتسم بالتذوق، والتأمل ، والفهم ، وإظهار روعة الجمال وتأثيره في النفوس المتذوقة لهذا الفن المبدع، ولذلك نجد أسلوبه واضحا جليا لا يميل إلى الغموض والتعقيد، لأنه يرى؛ " إذا كان النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي وصل اللفظ إلى السمع، وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا إنه يستهلك المعنى" [٦]. وإن كان بعض الباحثين قد ذهب إلى أنه يرى في الغموض حسنا لذاته [٧]، ونحن من جانبنا لا نميل لهذا الرأي؛ لأن عبد القاهر يرى أن المعاني المبتذلة التي ليس فيها كدا أو جهدا لا قيمة لها ولا مزية فيها، وإلا فما الفرق بين الأديب الموهوب الفنان الذواقة ، ومن لم يذق طعم الأدب فهو يقول: " فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك . فالجواب : أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه [٨].

من هذا المنطلق تجد أن هذا المنهج الذي اتخذه عبد القاهر في فكرة إدراك العلاقات في تحليل ونقد النص الأدبي يمثل نهجا جديدا، لقي مكانه من بعده وفي العصر الحديث لدى الأدباء والعلماء، حيث تلتقي فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن. وهذا ما يأكده الدكتور محمد زكي العشماوي:" وهذا المنهج الذي يفسر القيمة في الأدب بما يكون بين اللغة من علاقات هو المنهج الذي تلتقي فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن، والذي يرى أن التباين في الصياغة لا يوجد إلا إذا يوجد التباين في الإحساس."[٩].

٢- التذوق الفطري في تحليل النص الشعري:

تمثل القاعدة الفطرية في تذوق النص الشعري وتحليله عند الإمام ظاهرة أدبية ونقدية، لا يمتلكها إلا من كانت له معرفة واسعة، وثقافة عالية، وإطّلاع واسع، وأزعم أن الإمام عبد القاهر الجرجاني كان موسعة معارف متحركة، فخبرته ودربته، وذاكرته القوية، وإحساسه المرهف غرز فيه إمكانية التذوق الفطري في نقد وتحليل النصوص الشعرية. ولذا نرى ذلك واضحاً في اختياره للنصوص الشعرية وتحليلها ونقدها.

وإليك بعض الأمثلة التي تظهر فيها ملكة الإمام عبد القاهر الجرجاني في تحليل النص الشعري ونقده الذي يقوم على التذوق الفطري، والسجية التي جبلت على روعة الفن والجمال، والجمال والفن، وذلك في جولة قصيرة نرى فيها براعته في تحليل النص الشعري ذكر: " قول عامر ابن الطفيل:

وإني وإن كنت ابن سيد عامر وفي السر منها والصريح المهذب
فما سودتني عامر عن وراثة أبى الله أن أسمو بأم ولا أب [١٠]

معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة، يعطيه من نفسه أكرم النسبة وتتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبه، في كل جيل وأمة، ويوجد له اصل في كل لسان ولغة.

قال محمد بن الربيع الموصلي:

الناس في صورة التشبيه أكفاء أبوهم آدم والأم حواء
فإن يكن لهم في أصلهم شرف يفاخرون به فالطين والماء
ما الفضل إلا لأهل العلم أنهم على الهدى لمن استهدى أدلاء
ووزن كل امرئ ما كان يحسنه والجاهلون لأهل العلم أعداء [١١]

هذا كما ترى باب من المعاني التي تجمع فيها النظائر، وتذكر الأبيات الدالة عليها، فإنها تتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل، ومكانة من العقل ما ظهر لك واستبان، ووضح واستنار، وكذلك قول المتنبئ:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم[١٢]

معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته، وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية، وبه استقام لأهل الدين دينهم، وانتقى عنهم أذى من يفتنهم ويضرهم وكذلك قوله:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا مضر كوضع السيف في موضع الندى

وقول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الأذى فالسيل حرب للمكان العالي[١٣]

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدرة، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفسه وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطور العظيم، ومعلوم إنه قياس تخيل وإيهام، لا تحصيل، وإحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، إن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الإنصاب، وتمنعه من الانسياب، وليس في الكريم والمال، شيء من هذه الخلال.

و قول: مسلم بن الوليد

الشيب كره وكره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود[١٤]

هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب، فإذا أدركه كره أن يفارقه، فتراه لذلك ينكره ويكرهه، على أن إرادته أن يدوم له، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مرادا ومودودا فمتخيل فيه، وليس بالحق والصدق، بل المودود الحياة والبقاء، إلا أنه لما كانت العادة جارية بأن في زوال رؤية الإنسان للشيب زواله عن الدنيا وخروجه منها، وكان العيش فيها محبا إلى النفوس صارت محبته لما لا يبقى له حتى الشيب كأنها محبة للشيب.

ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه، أو مدحه، أو ذمه، فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التمجيد والتزيين على الحقيقة، كما تراه في باب الشيب كقول البحتري:

وبياض البازي أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب[١٥]

وليس إذا كان البياض في البازي آنق في العين، وأخلق بالحسن من السواد في الغراب، وجب لذلك كله أن لا يذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي الألباب، لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون، ولا أتت الغواني ما أتت من الصد الإعراض لمجرد البياض، فإنهن يرينه في قباط مصر فيأنسن، وفي أنوار الروض وأوراق النرجس الغض فلا يعبس، فما أنكرن إبيضاض شعر الفتى اللون وذاته، بل لذهاب بهجاته، وإدباره في حياته [١٦]. فهو يرينا أن العلة ليست في البياض

نفسه، وإنما إلى إلى ما يرمز له. كما يرى أن النوع الأول من المعاني، ليست فيه توسع، ولا خلاف بين المنشئين، وإنما يظهر ذلك في النوع الثاني الذي يعتمد على التخيل.

٣- صياغة اللفظة في النص الشعري:

اختيار اللفظة وصياغتها في النص الشعري من الوسائل التي تؤثر في تحليل النص الشعري، وجد الإمام عبد القاهر بعض النقاد قد انحاز لجانب اللفظ دون الاهتمام بربطه وصياغته في الجملة، وإدراك علاقته بالمعنى داخل الجملة، ومدى تناسبه مع العبارة المنشودة أو بيت الشعر، فكان لا بدّ للإمام أن يرد على أنصار اللفظ، لأن اللفظة المفردة لا تكون لها مزية وأضحت تكشف عما يدور حولها، فالمزية إنما تكون في النظم، ولذلك نراه يقول: " فقد اتضح إذن - اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا يتعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليت وأخدعا [١٧]

وبيت البحتري:

وغني وإن بلغتني شرف الغنى واعتقت من رق المطاع أخدعى

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم أنك تتأمها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضجعت هذا الأنام من خرقك [١٨]

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة. ومن أعجب ذلك لفظة " الشيء " فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع وضعيفة مستكره في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن ابي ربيعة المخزومي:

ومن مالي عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمي [١٩]

وإلى قول أبي حية:

إذا ما تقاضى المرء يوم وليله تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

فإنك تعره حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر إليها في بيت المتنبي

لو الفلك الدوار أبغضت سعية لعوقه شيء عن الدوران

فإنك تراها تثقل وتضؤل بحسب نبلها فيما تقدم" [٢٠]

ومن هنا نلاحظ أن المزية لا تكون في الألفاظ المفردة، أو الكلمة المفردة، حيث لا يوجد نوع من تمييز يمكن أن يضاف إليها، وإنما التفاضل في وقع الكلمات في سلك واحد منتظم.

إذن هذا ما أراد عبد القاهر إثباته من أن الكلمات المفردة لا تتفاضل فيما بينهما إلا بالخفة والألفة، لأن الكلمة الثقيلة على اللسان كريهة في كل موقع، وكذلك الكلمة الوحشية.

ليست البلاغة إذن بعائدة إلى الألفاظ المفردة لأنها ليس مما يحدث التفاضل فيه، وإنما يقع التفاضل إذا انتظمت هذه الكلمات في سلك، وانضم بعضها إلى بعض لأداء معنى يريده الأديب وتلك هي فكرة النظم التي أتعب عبد القاهر نفسه في شرحها، والتدليل عليها" [٢١].

نعلم من هنا أن فصاحة الألفاظ إنما تكون في صورتها ومعرضها الذي تظهر فيه من صياغة النص الشعري. لعل هذا هو ما دعا الدكتور شوقي ضيف إلى أن يقول: " فصاحة الألفاظ وبلاغتها لا ترجع إلى الألفاظ بشهادة الصفات التي توصف بها، وإنما ترجع إلى صورتها ومعرضها الذي تتجلى فيه، وبعبارة أخرى نرجع إلى نظمها وما يطوي فيه من خصائص. ومعنى ذلك أن هذه الصفات ليست صفات للألفاظ في أنسها، وإنما هي صفات عارضة لها في التأليف والصياغة بسبب دقائق بلاغية لم تكن لها قبل سياقها الذي أخذته في صور نظمها [٢٢].

يتضح أخيرا أن الأهمية للألفاظ إنما تكون في مواقعها من الجمل، بوصفها الوسائل التي بها يؤدي المعنى، ولا أهمية لها في ذاتها، أي خالية من التركيب " وإنما تظهر أهمية الألفاظ في أداء المعاني، ويتجلى ذلك في تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من ألفاظ من جلائها للصورة [٢٣].

من هنا نعلم أن أنصار اللفظ أو الذين يميلون نحو اللفظ ويجعلونه من الفصاحة والبراعة والبلاغة، فإنهم غير محققين في ذلك، وإن شئت فقل إنهم قد ضلوا الطريق السوي، لأنه - كما سبق أن ذكرنا _ أن اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا يخدم قضية، ولا يساعد في مسألة، وإنما الحق يتجلى عندما يدخل اللفظ في سلك من نظم الكلام ككل، ومن هذا المنطلق أستطاع الإمام عبد القاهر الجرجاني أن ينقد ويحلل بعض النصوص الشعرية، وأن يمهد لهذا العامل ليكون وسيلة ناجعة في نقد وتحليل العمل الأدبي، لأن اختيار اللفظ له تأثير في جمال النص أو قبحه، والذي يحدد ذلك هو صياغة النص الأدبي، أي بمعنى تتختار اللفظة التي تتفق، ونسجم، وتتناسب مع النص المنشود.

٤_ الحاسة الفطرية الموجهة في تذوق النص الأدبي:

اهتم البلاغيون _ من قبل _ بقواعد البلاغة وأصولها والقواعد لنقدية الأخرى، وكانت نظرتهم تميل إلى الجانب اللغوي عامة. " وكانت المصطلحات من أبرز ما اعتنى به السابقون فقد كانت في أول أمرها أقرب إلى المفهوم اللغوي، وهذا واضح في مصطلحات الجاحظ، وابن قتيبة والمبرد وثعلب وابن المعتز، ولكنها بدأت تتبلور على يد من جاء بعدهم كقدامة و أبي هلال. وحينما ظهر عبد القاهر أولاها أهمية كبيرة وحاول أن يضعها وضعا دقيقا، وأن يحدد معانيها بحيث تكون التعريفات جامعة مانعة.

ثم أننا نعلم أن الفن الأدبي، إذا كان مقيدا مكبلا بالسلاسل، غير طليق، فإنه بلا شك ينحرف عن طريقه ومجراه وهدفه الأساسي في إدراك طبيعة الأدب، وماهيته، كما أن الأديب فنان مبدع، يحلّق في أفاق الفن دون أن يقيد بقواعد جافة جامدة لا تعرف طريق إلى ذوقه الحساس. من أجل هذا فإن عبد القاهر الجرجاني: " حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه (دلائل الإعجاز) كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه (أسرار البلاغة) وقد تأثر بالفلسفة الإغريقية، وبالمنطق، ولكن لا على طريقة " قدامة " فقد كان له من ذوقه الأدبي عاصم قوي " [٢٤].

لقد اتخذ عبد القاهر الجرجاني من الذوق مقياسا مهما في وضع القواعد والمصطلحات، فيما يتعلق بالنواحي الأدبية والنقدية،ووسيلة إلى تحليل العمل الأدبي، وخاصة الشعر. فالذوق من السمات المهمة التي تسير مع الأديب طوال حياته الأدبية، فمثلا إنك لا تعرف المزية والفضيلة في النص الشعري إلا إذا كان لديك الذوق الكافي الذي يستطيع أن يستوعب النص الأدبي بكل أنواعه وأشكاله وأنماطه، ويكشف عن جمال النص أو قبحه.

فالذوق عند الإمام عبد القاهر الجرجاني هو المقياس الأول قبل كل شيء ولذلك تجده دائما ينبه إليه، ويوضح أهميته، فهو يقول: " واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بان لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة ويعدي منها أخرى، وحتى إذا عجبته عجيب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه، فأما من كانت الحالان والوجهان عنده أبدا على سواء وكان لا يفتقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة وإلا إعرابا ظاهرا، فما أقل ما يجدي الكلام معه، فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشعر والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره، ومزاحفه من سالمه، وما خرج من البحر مما لم يخرج منه، في أنك لا تتصدى له، ولا تتكلف تعريفه لعلمك أنه قد قدم الأداة التي معها تعرف، والحاسة التي بها تجد، فليكن قد حك في زند، والحك في عود أنت تطيع منه في نار " [٢٥].

إذن فمقياس التذوق هو وحده الذي يكشف عن سر العمل الأدبي والتوصل إلى كنهه، وسره وجماله وهو لا يتلقى كالعلم لأنه موهبة وفطرة مكتسبة عن طريق التعمق في مجال الآداب والفنون والغوص في أغوارها بطولة الزمن، والدربة، والحكنة، والتجربة، لذلك فهو قد: " قرر في هذا الفصل وغيره من الفصول أن العمدة في إدراك البلاغة الذوق والإحساس الروحاني، ومن عدم ذلك بمنأى عن فهم الأدب وتذوقه والغوص على جواهره. ويتضح صدق كلامه في تعليقه على الآيات الكريمة والأبيات الرفيعة، فقد اتخذ الذوق مقياسا يزن به الكلام إلى جانب موازينه الأخرى، وهو في هذا التحليل كثيرا ما يقف عند الألفاظ منبها إليها ومعجبا مما فيها، وهو في ذلك يولي التأثير النفسي عناية كبيرة ولذلك اعتبره المحدثون من الذين أشاروا إلى ربط الأدب بالنفس وأقام أراءه وتعليقاته عليها، فهو خالد في الدراسات النقدية لأنه وفق بين ما يتطلبه الذوق الأدبي ومناهج التفكير الموضوعي المنظم، وكان كتابه " أسرار البلاغة " رسالة نفسية ذوقية في نواحي التأثر الأدبي فكرتها الرئيسية هي أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها " [٢٦].

ولكن يجب ألا نفهم الذوق على أنه طغيان وحكم شخصي على هوى الباحث وطريقته الخاصة في الأداء، لأن الحكم الشخصي لا يمكن أن يكون حكما له مكانته، لأن صفة العموم فيه والشيوع هي أن يكون مقبولا لدي الآخرين ومنطقيا يفتنهم ويسحرهم ويجذبهم، ولا يتأتى هذا إلا عن طريق التعليل، وتوضيح الأسباب التي تهيا له مكانة سامية. " وهذا الاتجاه إلى التعليل خليق بذاته أن يسوق في النقد الذوقي إلى التميز والتقدير والمراجعة والتحديد ليصبح إحساسنا أداة مشروعة للمعرفة. " [٢٧].

وقد ذكر الإمام عبد القاهر هذه القصة عن الأصمعي التي تدل فهم وذوق رفيع قال : كنت أسير مع أبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر، وكانا يأتيان بشارا فيسلمان عليه بغاية الإعظام، ثم يقولان: يا أبا معاذ ما أحدثت؟ فيخبرهما وينشدهما، ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتي وقت الزوال ثم ينصرفان، وأتياه يوما فقالا: ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة؟ قال: هي التي بلغتكم، قالوا: بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب، فقال: بلغني أن سلم بن قتيبة يتباصر بالغريب فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرف، قالوا: فأنشدنا يا أبا معاذ، فأنشدهما:

بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التبكير

حتى فرغ منها، فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان: (إن ذاك النجاح في التبكير)، (بكرا فالنجاح في التبكير) كان أحسن، فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت: (إن ذاك النجاح في التبكير)، كما تقول الأعراب البدويون، ولو قلت: (بكرا فالنجاح) كان هذا من كلام المولدين، ولا يشبه ذاك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة، فقام خلف وقبل ما بين عينيه"[٢٨].

ثم يعلق الإمام عبد القاهر على هذه القصة قائلاً: " وهذا صواب، فمن شأن (إن) إذا جاءت على هذا الوجه أن تغني غناء الفاء العاطفة، وأن تفيد من ربط الجملة بما قبلها، وهذا على عكس لو أسقطت من الجملة، حيث لا يلتئم الكلام وتنفصل الجملة الثانية عن الأولى، بل لا تكون منها بسبيل حتى تجيء الفاء، فتقول: (فذاك النجاح في التبكير)، ومثل هذا قول بعض العرب:

فغنها فهي لك الفداء إن غناء الإبل الحداء

فانظر إلى قوله: إن غناء الإبل الحداء، ملائمة الكلام قبله وحسن تشبثه به وإلى حسن تعطف الكلام الأول عليه. ثم انظر إذا تركت "إنّ" قلت: فغنها وهي لك الفداء، غناء الإبل الحداء. كيف تكون الصورة؟ وكيف ينبو أحد الكلامين عن الآخر؟ وكيف يُشم هذا ويعرق ذاك حتى لا تجد حيلة في ائتلافهما حتى تجتلب لهما الفاء فتقول: فغنّها وهي لك الفداء فغناء الإبل الحداء: ثم تعلّم أن ليست الألفة بينهما من جنس ما كان، وأن قد ذهبت الأُنسة التي كانت تجد، والحسن الذي كنت ترى[٢٩].

وذكر الإمام عبد القاهر أنه " روي عن عنبسة الفيل أنه قال: قدم ذو الرمة الكوفة فوقف ينشد الناس بسوق الكناسة قصيدته الحائية التي منها:

هي البرء والأسقام والهمّ والمنى وموت الهوى في القلب مني المبرح
وكأن الهوى بالنأي يُمحَي فيَمحي وحبكُ عندي يستجدُّ ويربحُ
إذا غيّر النأي المحبين لم يكد رسيسُ الهوى من حبّ ميّة يبرح

قال: فلما انتهى إلى هذا البيت ناداه ابن شُبرمة: يا غيلان! أراه قد برح. قال فشنق ناقته وجعل يتأخر بها ويتفكر ثم قال:

إذا غير النأي المحبين لم أجد رسيس الهوى من حب ميّة يبرح

قال: فلما انصرفت(عنبسة) حدثت أبي قال: أخطأ ابن شُبرمة حين أنكر على ذي الرمة، وأخطأ ذو الرمة حين غير شعره لقول ابن شبرمة، إنما هذا كقول الله تعالى: "ظُلماتُ بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها"، وإنما هو لم يرها ولم يكد [٣٠].

وهنا يقوم الإمام عبد القاهر بتحليل النص قائلاً: " إن سبب الشبهة في ذلك أنه قد جرى في العرف أن يقال ما كاد يفعل، ولم يكد يفعل: في فعل قد فعل على معنى أنه لم يفعل إلا بعد الجهد وبعد أن كان بعيداً في الظن أن يفعله كقوله تعالى: " فذبحُوها وما كادوا يفعلون"، فلما كان مجيء النفي في كاد على هذا السبيل توهم ابن شبرمة أنه إذا قال: لم يكد رسيس الهوى من حبّ ميّة يبرح فقد زعم أن الهوى قد برح، وليس الأمر الذي ظنّاه، فإن الذي يقتضيه اللفظ إذا قيل: لم يكد يفعل، وما كاد يفعل أن يكون المراد أن الفعل لم يكن من أصله، ولا قارب أن يكون، ولا أظن أنه يكون. وكيف بالشك في ذلك وقد علمنا أن (كاد) موضوع لأن يدل على شدّة قرب الفعل من الوقوع، وعلى أنه قد شارف الوجود, وإذا كان كذلك كان محالا أن يوجب نفيه وجود الفعل؛ لأنه يؤدي إلى أن يوجب نفي مقاربة الفعل الوجودَ وجوَدَه، وأن يكون قولك: ما قارب أن يفعل، مقتضيا على البتّ أنه قد فعل [٣١].

ثم يواصل الإمام عبد القاهر تحليله ذاكراً قول الشاعر ابن المعتز الذي قال فيه:

سألت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فيحلل ذلك قائلاً: " إنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد لمحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازنته لها. وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظروف فأنزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل، سألت أشعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره، ثم انظر كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن والحلاوة وكيف تعدم أريحتك التي كانت تذهب النشوة التي كنت تجدها " [٣٢].

وانظر أيضا على تعليقه وتذوقه لقول البحتري:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم كرما ولم تهدم مآثر خالد

"الأصل لا محالة لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناء بدلالته في الثاني عليه، ثهو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطق بالمحذوف ولا يظهر إلى اللفظ، فليس يخفى أنك لو رجعت فيه إلى ما هو أصله فقلت ولو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، صرت إلى كلام غث وإلى شيء يمجه السمع وتعافه النفس. " [٣٣].

وكذلك أعجب عبد القاهر بتشبيه ابن المعتز إعجابا كبيرا، وذلك في قوله الذي يصف فيه زهرة البنسفج:

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت [٣٤]

كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

حيث قال: " أغرب وأعجب، ولحق بالولوع وأجدر، من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عتيق، لأنه إذ ذلك مشبه لنبات غص يرف وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف بلهب نار مستول عليه اليبس، وباد فيه الكلف ومبنى الطباع وموضوع الجبلة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له - كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى وروعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله ذاته وصفته، ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شبها في شيء من المتلونات - لم نجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ. [٣٥].

فعبد القاهر الجرجاني قد أعجب بهذه التشبيه الذي يجمع بين متباعدين في شيء تراه العين. لأن ما يجمع بين البنفسج وعود الكبريت هو اشتعال النار في الثاني، وهذا نوع من التشبيه يحتاج إلى خيال خصب، ومبدع ذواقة لهذه النصوص الشعرية، وهكذا الإمام عبد القاهر في هذا الطريق، وذلك من خلال كتابيه " أسرار البلاغة و " دلائل الإعجاز "، فقد أراك أنه فارس هذا الميدان، بما يمتلكه من ذوق رائع، وإحساس مرهف، فقد كان أديباً ملهماً، استطاع أن يضع قاعدة ذوقية رائعة لتحليل النص الأدبي.

٥-تماسك أجزاء الصورة وانعكاسه على تحليل النص الشعري ونقده :

نهج عبد القاهر الجرجاني نهجا جديدا في تحليل النص الشعري ، يسير على حسب منهجه في " النظم الأدبي " وما يحيط به من معان إضافية تكمن خلف التعبير، وهذا المنهج الجديد يقوم على إبراز الخصائص الأدبية ، والسمات الفنية، والمواقف الإبداعية التي تحيط بالنص الأدبي في صورة جمالية، أساسها التأمل العميق، والإحساس المرهف، والتذوق الرفيع. ونلحظ - من خلال ذلك - تتبعه للنص الشعري واستقصاه أسراره للوصول إلى صورة متكاملة تربد بين أجزاء النص الأدبي، فإنه يرشدنا إلى مواطن الإبداع التي أبرز فيها الفنان مواهبه وسماته الفنية الجمالية، ومواضع القصور التي حالت دون إعطاء الصورة الجمالية حقها، ما ينبغي أن تكون.

ونرى عبد القاهر في ذلك، فنانا أدبيا، يستغل كل إمكاناته، ومواهبه، وحنكته، ودربته ليصل إلى أسس نفسية وجمالية، لإخراج الإبداع الفني في ثوب قشيب. إذ إن " الابتكار الأدبي والفني ، هو أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس ، فتكسب فيها من أبداعك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهر العين ويدهش " العقل " أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلي بين أصابع السابقين: فإذا هو يفئ بين يديك بروح من عندك " [٣٦].

والآن فإننا سوف نرى إلى أي حد وفق الإمام عبد القاهر الجرجاني في هذه الطريقه المبتكرة في تحليل النص الشعري ، وربطها بفكرته في مجال معنى المعني، أو المعاني الإضافية، أو الدلالات التي تكمن من وراء العبارة، فقد استخدم كل هذه الوسائل لكي تساعده على إظهار المعالم الفنية للإبداع الأدبي. وسوف نعرض من خلال هذا التحليل بعض النصوص الشعرية من خلال كتابيه " دلائل الإعجاز" وأسرار البلاغة".

وإليك مثالا للشاعر إبراهيم بن العباس:

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحبٌ وسلط أعداءٌ وغاب نصير
تكون عن الأهواز داري بنجوة ولكن مقادير جرت وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمدا لأفضل ما يرجى أخٌ ووزير

" فإنك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة ، ثم تتفقد السبب في ذلك إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو "إذ نبا" على عامله الذي هو"تكون"، وإن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ بنا دهر . ثم قال: "تكون" ولم يقل "كان" ثم أن نكّر الدهرَ ولم يقل "فلو إذ نبا الدهر" ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد . ثم أن قال: "وأنكر صاحبٌ" ولم يقل : وأنكرتُ صاحباً.. . وهكذا السبيل أبدا في كل حسن ومزاية رأيتها قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف حلي فيهما عليه " [٣٧].

يذهب الدكتور محمد مندور مذهبا تذوقيا في التعليق على نص عبد القاهر هذا حيث يقول: "وبالإمعان في ملاحظات ناقدنا نجدها ترجع إلى مفارقات في المعاني وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة، جودة العبارة عما في نفسه بدقة، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعاني، فهو قد قدم الظرف على عامله. وقدم (إذ نبا) على (تكون) ، وذلك لأنه لم يتمن أن تكون داره بنجوة عن الأهواز إلا عندما نبا الدهر ، وفي هذا النبو ما يحز في نفس الشاعر، وكأني به سارع إلى نقضه، ثم هو قد اختار المضارع (تكون) على الماضي (كان) لأن المضارع هنا نحس في دلالته معنى الحالة السترة المنسحبة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل . والشاعر ودّ عندما نبا الدهر لو تكون داره عن الأهواز بنجوة ، تكون حتى قبل نبو الدهر، تكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوه تلك المرة أن قد قادر على الغدر في كل حين، ومن الخير أن نقد ذلك الغدر في كل حين، إذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع لست مفاضلة بين ألفاظ بين معان، وعلى الأصح بين حالات النفسية بأكملها. ثم إن مشاعرنا قد نكر (دهر) وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرا خاصا به. دهرا غدارا لا دهر الناس كافة. نبا دهر ابتلاء به القضاء المحتوم . وإذا كان تنكير الدهر، وهو الشيء الواحد المعروف بوحدته، يفيد الإفراد، فإن تنكير كل صاحب وأعداء ونصير يفيد الإطلاق، ويشعرنا بضيق الشاعر. فهو ينكر كل صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب، وهو يرى أن كل عدو قد سلط ، وأن كل نصير قد غاب. تنكير المتعدد أفاد الإطلاق. والأمر في تنكير (مقادير وأمور) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصها بالشاعر، ويجعلها وفقا عليه. وإذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بعقولنا، ونحس ألطفها بقلوبنا، وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا " [٣٨].

إذن إن منهجه لأدبي قائم على إدراكه الذوقي، وإلمامه الواسع باللغة، " فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر، ينبسط أو ينكمش بحسب علاقتها بالمركب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ. فالكلمات عند الناس، إذا أقمت بينها علاقة وثيقة، فإنك لا تملك أن تحجب تأثير الواحدة في الأخرى" [٣٩]. وهذا المنهج يجمع بين

فلسفة اللغة والفن، وفلسفة التذوق الإبداعي في الأدب من جهة أخرى، لذلك فإنه منهج يقوم على "تكامل أجزاء العمل الأدبي"، وهي طريقه تكشف عن أسرار الأدب وما يحيط به.

إن عبد القاهر الجرجاني ، يكشف لنا عن أجزاءالصورة في النص الشعري، وطريقة التأليف والانعكاسات النفسية التي تتكون في نفسية الشاعر، وتتعاون في تركيبها لتنتج فكرة متكاملة الأجزاء، وما يحيط بها من معان إضافية ، وقد نرى ذلك في تأملاته وشرحه وتحليله لبيت بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

"انظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع (كأن) في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء ، وأن يكون فكر في (مثار النقع) من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكر في (فوق رؤوسنا)من غير أن يكون قد أراد أن يضيف "فوق" إلى الرؤوس، وفي الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على "مثار" وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكر في (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا لكأن، وفي (تهاوى كواكبه) من دون أن يكون أراد أن يجعل تهاوى فعلاً للكواكب، ثم يجعل صفة الليل ليتمّ الذي أراد من التشبيه؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباله إلا مراداً فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها؟ وليت شعري كيف يتصور وقوع قصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى... وإذا قد عرفت هذا فهو العبرة أبدا. فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسرا من الذهب فيذيبها ثم يصبّها في قالب ويخرجها لك سوارا أو خلخالا . وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار، وذلك أنه لم يرد أن يشبه النقع بالليل على حدة، الأسياف بالكواكب على حدة ، ولكنه أراد أن يشبه النقع والأسياف تجول فيه بالليل في حال ما تنكدر الكواكب، وتتهاوى. فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد، والبيت من أوله إلى آخره كلام واحد. فانظر الآن ما تقول في اتحاد هذه الكلم التي هي أجزاء البيت، أتقول أن ألفاظها اتحدت فصارت لفظة واحدة، أم تقول إن معانيها اتحدت فصارت الألفاظ من أجل ذلك كأنها لفظة واحدة؟ فإن كنت لا تشك أن الاتحاد الذي تراه هو في المعاني إذ كان من فساد العقل ومن الذهاب في الخبل أن يتوهم متوهم أن الألفاظ يندمج بعضها في بعض حتى تصير لفظة واحدة، فقد أراك ذلك - إن لم تكابر عقلك - إن النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها ،وأن نظمها هو توخي معاني النحو فيها . وذلك أنه إذا ثبت الاتحاد وثبت أنه في المعاني فينبغي أن تنظر إلى الذي به اتحدت المعاني في بيت بشار، وإذا نظرنا لم نجدها اتحدت إلا بأن جعل مثار النقع اسم كان، وجعل الظرف الذي هو (فوق رؤوسنا) معمولا لمثار ومعلقا به، وأشرك الأسياف في كأن يعطيه لها على مثار ثم بأن قال:

ليل تهاوى كواكبه

فأتى بالليل نكرة وجعل جملة قوله: " تهاوى كواكبه " له صفة ثم جعل مجموع : ليل تهاوى كواكبه خبرا لكأن ، فانظر هل ترى شيئا كان الاتحاد به غير ما عددناه ، وهل تعرف له موجبا سواه " [٤٠].

فدراسة الإمام عبد القاهر الجرجاني لتكامل أجزاء الصورة الأدبية تظهر هنا بوضوح ولذا فقد سقنا هذا المثال كاملا للدلالة على منهجه في ذلك، ومن هذا نشعر أن عبد القاهر الجرجاني يكره فكرة الآلية أو لا يميل إليها في عملية تأليف الصورة ، أو الخلق الأدبي ، ولا شك فإن " الآلية تكون حيث نطبع المادة على شكل سبق تعينه على نحو ما تعطي قطعة الصلصال الهيئة التي نريد أن تحتفظ بها حين تجمد لكن البنية العضوية تشكل نفسها من الداخل في أثناء نموها

هو عينه كمال شكلها.. وإن الشكل الآلي لا ينبع من خصائص المادة ، أما البناء العضوي فتتحد فيه الصياغة والمضمون " [٤١].

ومن لطيف تحليل النص الشعري ما ذكره الإمام عبد القاهر في بيت الخنساء[٤٢].

إذا قبح البكاءُ على قتيل رأيتُ بكاءك الحسن الجميلا

" لم ترد أن ما عدا البكاء عليه فليس بحسن ولا جميل، ولم تقيد الحسن بشيء فيتصور أن يقصر على البكاء، ولكنها أرادت أن تُقره في جنس ما حُسنُهُ الحُسنُ الظاهر الذي لا ينكره أحد، ولا يشك فيه شاكٌ".

ترى من خلال تحليل عبد القاهر الجرجاني للنصوص الشعرية ، أنه يحاول إدراك الشيء كليا وجزئيا ، أي جملة وتفصيلا، وهذه الفكرة كثيرا ما يجعلها الأساس في المفاضلة بين التشبيهات المختلفة. فهو " تراه يحدثك هنا حديثا يذكرك بالنظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية الجشتالت. أو الهيكل العام, والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك، ولكن الفكر ينفذ بنوع من البصيرة، إلى هيكل الشيء جملة ثم يتبين بعد ذلك تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات ولهذه النظرية شأن كبير في الدراسات الإنسانية الحاضرة [٤٣].

هكذا نلاحظ أن التحليل الأدبي للنصوص ونقدها عند عبد القاهر الجرجاني يقوم على جودة الصورة الأدبية. فالصورة الأدبية عندما تكون محكمة مرتبة مترابطة الأجزاء قائمة على أسس فنية وجمالية موجهة ، ترى التصوير الأدبي فيه يبلغ مبلغ الدقة والكمال، حيث يستطيع الفنان الذواقة أن - يصور اللمسات الجمالية ، والجوانب الإبداعية، من خلال هذا التصوير الأدبي ، القائم على قواعد فنية سليمة ، وإحساس تذوقي جمالي. ابتعد عن المناقشات الفلسفية والمنطقية التي قد باعدت قبله بين البلاغة العربية، وما كان يرجى لها من الذوق، " ومنها وجدنا عبد القاهر قريب الذوق من عصرنا الحاضر لأسلوبه التحليلي الواضح من جهة ، ولارتكازه على النفس الإنسانية من جهة أخرى، ولاعتماده في أحكامه على النصوص التي بين يديه، ولحسن عرضه لما يشعر به من جمال إزاء الأدب شعره ونثره، وبرغم كثرة ما أثاره من نقاش حول الصورة في وجوهها المختلفة وألوانها المتعددة من كناية واستعارة وغير ذلك ، لم يكن نقاشه كنقاش البلاغيين ممن سبقوه أو عاصروه أو جاءوا بهذه نقاشا لفظيا مداده الاعتراض على لفظه أو المؤاخذة على عبارة مما يباعد بين الدارس وبين إدراك سر الجمال والفهم، بل كانت مناقشته في لب الموضوع ، تتصف بالموضوعية، تفسير لكلمة وتجلوها وتحللها". [٤٤]

يرى الأستاذ محمد خلف الله أن نجاح عبد القاهر في تحليل النصوص يعزى إلى توفيقه بين التفكير الأدبي الذوقي ، والمنهج الفلسفي العلمي [٤٥]. وذلك يكون عن طريق استثارة الذوق ، وتحليل النماذج ، وإدراك الجمال ثم محاولة تضيف ما يهدي إليه تحليله ووضعه في إطار علمي ذي قواعد[٤٦].

النتائج والتوصيات.

١- الدراسات النقدية الحديثة قامت على أكتاف الدراسات التراثية القديمة، فالمعرفة تراكميّة، فاللاحق يستفيد من السابق.

٢- لا بدّ من الرجوع إلى التراث وإعادة دراسته بعمق واستيعابه، واستخراج الحلقات المفقودة، وربطها بالواقع المعاصر، فكثير من كتب التراث سقطت من يد الزمن، ولكن أُشير إليها في بعض المصادر القديمة.

٣- لابدّ من إحياء فكرة التوثيق والتحقيق خاصة للمخطوطات التراثية الذي قبر كثير منها في دور المكتبات العالمية والغربية.

التوصيات:

١- نوصي بإقامة مؤتمرات تخصصية في شتى فروع اللغة العربية، وخاصة في النظريات الأدبيّة والنقدية والبلاغية واللغوية.

٢- الاهتمام بالتراث الإسلامي، ودراسته دراسة مستوعبة؛ للكشف بما فيه من جواهر مضى عليها الدهر، ولم تستفد منها الأجيال الحديثة.

هوامش البحث:

[١] المصدر السابق ، ص ٢٣٨.

[٢] الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، صحح أصله محمد عبده،ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، وعلق علي محمد رشيد رضا، الطبعة الثانية، دار المعرفة، بيروت – لبنان، عام ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م. ص٥١، ٥٢.

[٣] مندور، محمد، **النقد المنهجي عند العرب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مطبعةالفكر، عام ١٩٤٨م. ص٣٣٥.

[٤] انظر: العباسي، عبد الرحيم **معاهد التنصيص على شرح شواهد التلخيص**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، عام ١٣٦٧هـ – ١٩٤٧م. وانظر: **زهر** ابو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، **الآداب وثمر الألباب**، الطبعة الثالثة، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، عام ١٣٧٢هـ – ١٩٥٣م.

[٥] الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد الفاضلي، الطبعة الثانية، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، عام ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م. ص٢٩– ٣١.

[٦] القاهر، عبد، **دلائل الإعجاز**، ص١٨٠.

[٧] غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، الطبعة الأولى، بيروت، عام ١٩٥٢م. ص١٢٩.

[٨] القاهر، عبد، **أسرار البلاغة**، ص١٣٢.

[٩] العشماوي، محمد زكي **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، القاهرة، عام ١٩٦٧م. ص٣٦٩ – ٣٧٠.

[١٠] القاهر، عبد، **أسرار البلاغة**، ص١٩٧.

[١١] المصدر السابق، ص ١٩٧.

[١٢] المصدر السابق، ص١٩٨.

[١٣] المصدر السابق، ص١٩٩.

[١٤] المصدر السابق.

[١٥] المصدر السابق، ص٢٠٠.

[١٦] الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص ٢٠٠.

[١٧] البيت لصمة بن عبد الله، والأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد خفيا وبطنا. والليت صفح العنق وقيل أدنى من الراس عليهما ينحدر القرطان.

[١٨] الخرق: بالضم العنف وكذلك الحمق والجهل وضم الراء للشعر.

[١٩] أصل الجمرة القبيلة يجتمع على عددها ثم قيل لمكان اجتماعها ومنه الجمرات لرمي الحصى.

[٢٠] انظر: القاهر، عبد، **دلائل الإعجاز**، ص٤٩ – ٥٠.

[٢١] أحمد بدوي، أحمد، **عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، القاهرة، ص١٠٠.

[٢٢] ضيف، شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، مصر، عام ١٩٦٥م. ص١٦٤.

[٢٣] هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار المعارف والعودة، بيروت، مطابع المتنبي، عام ١٩٧٣م. ص٢٧٣.

[٢٤] قطب، سيد، **النقد الأدبي أصوله ومنهجه**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الشروق، ص١٢٤.

[٢٥] الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص١٩٥.

[٢٦] مطلوب، د. أحمد، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، الطبعة الأولى، بيروت، عام ١٣٩٣هـ – ١٩٧٣م. ص٢٠٧.

[٢٧] المرجع السابق.

[٢٨] الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص ١٨٣ – ١٨٤.

[٢٩] المصدر السابق، ص١٨٤.

[٣٠] المصدر السابق، ص١٨٥.

[٣١] المصدر السابق، ص١٨٥– ١٨٦.

[٣٢] القاهر، عبد، **دلائل الإعجاز**، ص٧٨..

الشعاب: جمع شعب بكسر الشين وهو طريق في الجبل ومسيل الماء في بطن أرض بوجوه كالدنانير: مشرقة متلألئة أي من السرور أو إنما يكون هذا من الثقة بشجاعتهم والادلال بقوتهم والزهو بزعيمهم، ولو خائفين أو كارهين لجاءوا متثاقلين بوجوه باسرة عليها عبرة الخوف وظلمة الكآبة.

[٣٣] المصدر السابق، ص١١٧ – ١١٦.

[٣٤] الازوردية: زهرة البنفسج.

[٣٥] رف: برق وتلألأ، شف، رق فحكى ما تحته أو تحرك، الكلف: حمرة كدرة تعلو الوجه، الروعة: الفزعة والمسحة من الجمال أسرار البلاغة، ص١٢.

[٣٦] الحكيم، توفيق، **فن الأدب**، المطبعة النموذجية، مصر، الناشر مكتبة الأدب ومطبعتها بالجماهير، ص١٠،.

[٣٧] القاهر، عبد، **دلائل الإعجاز**، ص ٦٩ –٧٠.

[٣٨] مندور، محمد، **في الميزان الجديد**، الطبعة الثانية، طبع في القاهرة سنة ١٩٤٤م، ١٩٤٤م، الناشر نهضة مصر، ص١٥٩ – ١٦٠.

[٣٩] العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص٣٦٩.

[٤٠] القاهر، عبد، **دلائل الإعجاز**، ٢٦٤ – ٢٦٦.

[٤١] ناصف، مصطفى **الصورة الأدبية** ، ط. القاهرة، سنة ١٩٥٨م ، ص٢٠٨

[٤٢] المصدر السابق، ص١٢٩.

[٤٣] خلف الله، محمد، **نظرية عبد القاهر في أسرار البلاغة**، بحث نشر في مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية المجلد الثاني، سنة ١٩٤٤م. ص٤٤– ٤٥.

[٤٤] الصاوي، أحمد عبد السيد **النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني**، الطبعة الأولى، القاهرة، ص٢٤٥ – ٥٤٦.

[٤٥] خلف الله، محمد **من الوجه النفسية في دراسة الأدب ونقده**، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، سنة ١٣٦٦هـ – ١٩٤٧م. ص١١٥.

[٤٦] الصاوي، أحمد عبد السيد، **النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني**، ص٢٤٦ – ٢٤٧.

معجم الخطاب الديني في شعر أبي مسلم البهلاني

الأستاذ الدّكتور نصر الدّين إبراهيم أحمد حسين[٤٦]

أحمد بن ناصر بن حبيب البراشدي[٤٦]

ملخص البحث

ظهرت الحاجة إلى تحليل الخطاب باعتباره أداة مهمة لتفكيك الخطاب ودراسة مفرداته وتراكيبه، ولكل خطاب معجم خاص به، ويعد الدين والاعتقاد مكونا فكريا لكل إنسان، وقد أبرز الشعراء هذا البعد بمستويات مختلفة تزيد أو تنقص حسب الامتدادات الفكرية والدينية، ومدى عمقها وارتباطها لدى كل شاعر. لقد شكل الإسلام أساسا متينا، وسندا واضحا، وجانبا فكريا وعقائديا للشعراء العرب، فقاموا بالاستفادة من مصادره القرآن العظيم وسنة النبي الكريم، ومن تعاليمه وقيمه ومنهجه، فأصبحت أساليبهم – في كثير منها– تحاكي الأساليب القرآنية، وجعلوا من الاقتباس والتضمين بعدا مهما في قوة قصائدهم. يعد أبو مسلم البهلاني أحد شعراء عمان في العصر الحديث، وقد كان شاعرا بارعا، مستمدا ذلك من مكانته العلمية، وتجاربه الشخصية، وقريحته الجياشة، وقد كان بارعا في خطابه الديني، مستخدما معجما دينيا في أكثر من جانب. وهدف البحث إلى تتبع معجم الخطاب الديني لدى الشاعر أبو مسلم البهلاني، عبر أربع مستويات، المستوى الأول: الخطاب مع الله، المستوى الثاني: الخطاب مع مقام النبي ﷺ، المستوى الثالث: خطاب الأمة الإسلامية، المستوى الرابع: الدعوة لنصرة الإمام، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي لمناقشة هذه المستويات الأربعة. خلص البحث إلى قدرة الشاعر الكبيرة في حشد الألفاظ، وبناء معجم ديني شامل للكثير من القضايا التي تهم كل مسلم، مستخدما أساليب لغوية، وبيانية بلاغية، كما أنه أثبت مقدرته الفذة في التعاطي مع كل القضايا التي طرحها، تاركا الخيار لدي المتلقي لتقرير رأيه، وبناء فكره.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الشعر، الدين.

المقدمة

تعد دراسة المعجم من الدراسات الحيوية المفصلية في العصر الحديث، وهي من الدراسات المهمة لمعرفة تطور اللغة، ولقد كان الشعراء على مر العصور من أهم حفظة اللغة، ومن أفضل من حافظ على استتباب كنوز ألفاظها، وعليهم تم الاستشهاد بكثير من مغاليق اللغة، وهم كذلك معين خصب لتقلبات الألفاظ واتساع استخدامها، وتطرق هذه الدراسة باب المعجم الديني لشاعر عماني اشتهر بقوة شعره، واتساع معجمه، محاولة الإلمام بهذا المعجم الواسع، ومقاربة بين معجمه وفكره، مستخلصة أهم النتائج التي توصلت إليها.

مصطلح معجم الخطاب الدين:

المعجم الشعري : المعجم أداة مهمة في البحث اللساني الحديث؛ وركيزة من ركائز البحث الدلالي؛ إذ به يعرف نشأة الكلمة وتطورها، و المعجم لغة من أعجم يعجم، وهو عكس الإبانة والإقصاح، قال تعالى﴿ لسان الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين﴾١.

و(قَالَ ابْنُ جِنِّي: أَعْجَمْتُ الْكِتَابَ أَزَلْتُ اسْتِعْجامَه)٢، و أعجمت الحروف إذا أزيل نقطها فتصبح بلا بيان كما في الحاء والخاء والجيم، فإنه بوجود نقطها تستبين عن غيرها، وتعرف باسمها،كما أن الأعجم غير الأعجمي، فالأعجمي له لغته، أما الأعجم فهو الذي لا يفصح سواء كان عربيا أو خلافه٣.

والشعر لغة هو العلم بالشيء٤، قال تعالى﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَآ إِذَا جَآءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾٥، أي (وما يدريكم)٦.

والمعجم الشعري هو الألفاظ التي جاءت في أشعار شاعر من الشعراء، وتخص جانبا دلاليا معينا، ركز عليه الشاعر لغرض ما، أو اتجاه سار عليه.

و(يتشابه المعجم الشّعري والمعجم اللُّغوي من حيث أنَّ كليهما مصدر للُّغة، بيد أن المعجم الشّعري لا يقف حبيس الأنفاس التجريبيَّة، أو التقريبيَّة للبحث عن معنى الكلمة، بل يتعداه إلى الخروج عن الدلالة الأصلية إلى البحث في الجذر اللُّغوي الذي قد ينحرف عن المعنى الشائع، والمتداول.)٧

ويعرف الخطاب الديني: بأنه كل كلام فيه مرسل ومستقبل، هدف الأول التأثير على الثاني من منطلق ديني.

مستويات معجم الخطاب الديني في شعر أبي مسلم

إن العوامل الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية في فترة من الفترات شكلت نمطا معينا لدى الشعراء، فتميز كل شاعر بمعجم شعري يميزه عن الآخر، وفي بعض الأحيان نجد أن هذه العوامل تشكل اتجاها معينا لدى الشعراء في تلك الحقب فيشتركون في معجمهم؛ فنلحظ أن الشعراء الجاهليين غلب على أشعارهم نمط شعري اتسم بشكل معين عرف بهيكل القصيدة الجاهلية، فاشتركوا في معجم واختلفوا في آخر، كما نجد أن الصعاليك اتخذوا معجما شعريا خاصا بهم يتمثل في مغامرات الغزو ومساعدة المظلومين٨، وظهر شعراء الخوارج بفرقهم المختلفة بمعجم شعري متميز يتحدث عن استرخاص الدنيا وحب القتال، بشعر (زهدي ثوري جامح)٩، وفي الجانب الآخر نجد أن شعراء الصوفيه اتخذوا معجما خاصا بهم عرفوا به في قصائدهم وأشعارهم،يتمثل في حب الله، وخلوة النفس، والمواعظ، وذكر الله والتذكير به، ونجد عند بعض الشعراء معجما شعريا غزليا كما عند عمرو بن أبي ربيعة، واتجه أبو نواس لمعجم الخمريات، والأخطل لمعجم الهجاء، كما غلب على شعراء العصر الحديث المعجم الخاص بالأشعار الوطنية.

ولا شك أن كل شاعر يبرز مقدرته الشعرية من خلال اتجاهه، ونمط تفكيره، وما يحيط به، ويؤثر فيه، فيحاول أن يجعل لكل شيء مسمى يميزه عن غيره، (وقد قال الخليل بن أحمد: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وسفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة لاحق والحق في صورة الباطل)١٠.

إن لكل شاعر أسلوبه المنفرد في إخراج الكلمة من حالتها التي تعرف بها في المعاجم، والانطلاق بها إلى حالة خاصة يحددها ويميزها عن غيرها، وعلى هذا تتوسع المعاني المعجمية، وتخرج من حالة الاختمار الشاعرية إلى حالة أصيلة في ذهن الشاعر يقلبها كيفما شاء.

لقد أحدث الإسلام نقلة نوعية في المعجم الشعري العربي، وأحدث نزول القرآن هزة في الكم والكيف، وأصبحت علاقة الشعر بالدين علاقة متينة، حيث إن الدارس لا يتخيل أن أحدا من الشعراء المسلمين لم يتأثر بأسلوب القرآن في شعره، والعلاقة بين الإسلام واللغة علاقة لا يمكن فصلها؛ لأن الإسلام عبارة عن تعاليم لغوية لجانب حسي، (ولا يمكن والحال هذه كذلك أن نفهم الإسلام في نشأته وتطوره إلا بدراسة دلالات مفردات اللغة العربية، ونصوصها التي تتعلق بالإسلام في هذه النشأة، وذلك التطور)١١.

لقد امتلك الشاعر أبو مسلم١٢ قاموسا لغويا موسوعيا استطاع من خلاله أن يثبت نفسه بين شعراء عمان وغيرهم عند المتلقي العماني على وجه الخصوص، وكان لاطلاعه على أشعار من قبله أفضلية في إنتاجه الشعري، ولا شك أنه تأثر بالخطاب الصوفي تأثرا لفظيا لا سلوكيا، إذ أن الأباضية لا تأخذ بطرقهم وغلوهم الفكري، ورغم أن شخصيته لا تخلو من (مسحة صوفية فقد كانت متأثرة ببعض التوجهات التصوفية ... بيد أنها لم تتبنى التصوف من حيث الطرق والطقوس والتجمعات وغير ذلك من الأمور المتبعة عند الصوفية، وإنما أخذت الخلوة الانفرادية واستعمال الأوراد)١٣.

وقد تميز أبو مسلم بمعجمه الشعري الديني، عبر التركيز على قضايا الأمة بإذكاء الجانب الديني، من خلال الحض على العودة إلى كتاب الله وسنة نبيه، ومن الواضح أن الشاعر تأثر كثيرا بمصادره التي جعلها ركيزة أساسية في خطابه الشعري، فبالإضافة إلى تأثره بكتاب الله وسنة نبيه نجده قد تأثر كثيرا بجملة من الشعراء العمانيين الذين عرفوا بأشعارهم الدينية كالشخ جاعد بن خميس الخروصي، والشيخ سعيد بن خلفان الخليلي١٤.

لقد كان أبو مسلم يأمل أن يكون لكلماته صدى كبيرا، وأثرا واضحا في نفوس مخاطَبيه المسلمين بلا استثناء، وكان له ما أراد، فأصبحت قصائده يتناقلها الناس: المتعلم منهم وغير المتعلم، لما وجدوا فيها من إشباع للعقول، وموسيقا تشعل حماسهم، ودعوات للخروج نحو التحرر، والانطلاق نحو المستقبل الذي يريده الله لعباده في الأرض، فاستطاع أن يوظف هذا المعجم في خدمة الغرض الذي سعى إلى غرسه في ذهن المتلقي. ولم تكن قصائده محض ابتذال أو عاطفة ولدت لتنتهي وتموت، بل أراد منها أن تشق طريقا نحو عودة السلمين إلى منهجهم، والتمسك به، والانطلاق نحو خلافة الله لهم في أرضه، فأصبح بهذا أشهر شعراء عمان قاطبة١٥.

سار الشاعر أبو مسلم في معجمه الشعري الديني نحو مستويات عدة، مفردا لك مستوى معجما خاصا يميزه عن غيره من المستويات، فالمستوى الأول تمثل في معجم خاص بالخطاب مع الله، فاختار في خطابه مع الله كل الألفاظ الدالة على الله وصفاته، مقسما ذلك إلى أبيات عديدة، فاردا لكل اسم من أسماء الله أبياتا بعينها، وفي المستوى الثاني المعجم الخاص بخطاب مقام نبيه ﷺ، ، أما المستوى الثالث فقد خصصه لمخاطبة أبناء الأمة الإسلامية، عارضا جوانبا فكرية وعقائدية ونقدية، أما المستوى الرابع فكان معجما خطابيا للعمانيين.

المستوى الأول: ألفاظ الجلالة وصفاته، والتضرع له.

ألف أبو مسلم بشكل مستقل عن ديوانه، أذكارا شعرية أسماها (النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني)، شكل هذا الديوان جانبا فكريا وسلوكيا عرف به الشاعر لدى دارسي شعره، وتمثل هذه القصائد الاتجاه السلوكي١٦، مقسما ذلك إلى أذكار، اشتمل كل ذكر على معجم متميز، وقد أثبت الشاعر عمق محبته بالله، باستخدمه كل اسم من أسماء الله وصفاته، وقد جاء تقسيم هذه الأبيات إلى:

(الذكر الأول، وعنوانه: الوحي المقدّس. وفيه مقدمة في شروط الذكر، ثم فاتحة الدعوة المباركة لأسماء الله الحسنى. وعدد أبياته ١٥٩٧ بيتاً.

الذكر الثاني، وعنوانه: الناموس الأسنى في أسماء الله الحسنى. وعدد أبياته ٢٦٢ بيتاً.

الذكر الثالث: وعنوانه: المعراج الأسنى في أسماء الله الحسنى. وعدد أبياته ١١٤ بيتاً

الذكر الرابع: وعنوانه: النفحة الفاتحة في التوسل بأسماء الفاتحة، وعدد أبياته ٢٠٢ بيتاً.

الذكر الخامس: وعنوانه: درك المنى في تخميس سموط الثناء، وعدد أبياته ٨٥ بيت.

الذكر السادس: وعنوانه: مقدّس النفوس، وعدد أبياته ٧٩٥ بيتاً.

الذكر السابع: وعنوانه: الكلم الطيب، وعدد أبياته ٨٥٥ بيتاً.

الذكر الثامن: وعنوانه: الباقيات الصالحات.)١٧

ويشترط الشاعر على من يريد أن يذكر الله بهذا الذكر أن يتقيد بالشروط التي وضعها الشاعر في مقدمة كل قصيدة، في دلالة على قدسية هذه الحضرة، وعظمة المخاطب.

وقد تنوع معجم الشاعر في خطابه مع المقام الأعظم، فجاء النداء للفظ الجلالة متنوعا (الله، الإله، ألهي، اللهم، رب، ربي، ربك)، والله (علم على الذات العلية وهو اسم غير مشتق، وأسماء الله تعالى هي يعين ذاته)١٨، وكما هو ملاحظ فتارة يأتي بها مفردة، وتارة يأتي بها مضافة إلى ياء الخطاب، أو بدل ياء النداء كما في (اللهم)، كما في قوله:

أوجه باسم الله وجه شهودي لعز جلال الله رب وجودي١٩

ببابك يا الله عبدك مخبت تعلقه بالله من كل وجهة٢٠

إلى الله أشكو وهو منتقم يدا عتت وبغت واستعبدت خير أمة٢١

إن هذا الخطاب من قبل الشاعر للمقام الأعظم يتدرج ويتطور، ففي كل مرحلة يصل إليها الشاعر، يجد نفسه في بحر عميق من جلال الله، فيحاول أن يأتي بكل لفظ يرى أنه يقربه من الله ليصل بروحه إلى أعلى درجات الحضرة الإلهية فباب الله مفتوح لكل مريد وطالب ومتعلق بالله، مدرك إلى قدرة الله وبأسه فهو منتقم على من بغى، ولذلك يدعو الشاعر بلفظ الجلالة (الله) آخذا من قول الله ﴿قُلِ ٱدۡعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدۡعُواْ ٱلرَّحۡمَٰنَۖ﴾٢٢ سندا يصل به إلى الله.

ومن مظاهر النجوى بين الشاعر وربه استعانته بلفظ إلهي، والتي تدل على عدم وجود مسافة بينه وبين الله، وقد أضفت ياء النسبة مدلولا رائعا في خطابه هذا، فيحس بالله بأنه قريب منه، لا يفصل بينها إلا النجوى بأن يرفع الشاعر يده ويقول إلهي.

الهي عدو الله يشفي غليله سبيلك يدنيها ويعلي سبيله٢٣
الهي قبيل جاحد لك قد غوى يعاديك لا يألو على حربك انطوى٢٤

ليجد نفسه في سؤال، يجيب عليه في آخر البيت، في أسلوب جميل، مليئ بالتضرع والخضوع والذلة لله، فالشكوى لا يكشفها إلا الله الذي عبر عنه بـ (إلهيا) في آخر البيت.

لمن أرفع الشكوى فيكشف كربتي ويرحم تضراعي سواك إلهيا٢٥

وتعبيره بـ (اللهم) يشيرإلى أن الشاعر صادق النية، ﴿دَعۡوَىٰهُمۡ فِيهَا سُبۡحَٰنَكَ ٱللَّهُمَّ﴾٢٦

طغوا في بلاد الله لما تطقهم وتغييرك اللهم لم يعتنقهم٢٧
بغيرتك اللهم يا حامي الحمى بسطوتك اللهم يا رافع السما٢٨

ومن غير نور الله ليس هناك نور يصل المسلم بمعرفة الله، يقول الله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ﴾٢٩، فالشاعر يناجي الله بلفظ (نور وجهك، نور السنوات) لتضيء مصابيحه بهذا النور، يقول:

بنور وجهك يا نور السموات أشعل مصابيح عرفاني بمشكاتي٣٠

أن هذا الهيام والعشق لا يكتمل من دون خمرة الله، يعصرها الشاعر لكل مريد، ولا غرابة في التلذذ بها حتى لو أوصلت الهائم للموت فهي ليس بمأثوم، يقول:

عصرت لكم من خمرة الله صفوها فموتوابها سكرا فما السكر مأثما٣١

صفات الله

أدرك الشاعر أن إحدى الوسائل للتقرب إلى الله هي كثرة ذكر الله، وتكراره في أغلب المواضع، مطبقا قول الله تعالى ﴿يا أيها الذين آمنوا اذكروا الله ذكرا كثيرا﴾٣٢ وقوله تعالى ﴿ولله الأسماء الحسنى فادعوه بها﴾٣٣، وعملا بهذه الآية أبدع أبو مسلم في تضرعه وتقربه إلى الله، فنظم لكل اسم من أسماء الله الحسنى قصيدة تتكون من ١٠٨٩ بيتا مقسمة إلى تسعة وتسعين اسما، مستخدما الأساليب البلاغية واللغوية لإيضاح معجمه الديني الشعري.

فيقول مخاطبا الله جل جلاله بصفات الرحمن، والرحيم

بعاطفة الرحمن عاذت حقائقي وعجزي وفقري وانقطاعي وذلتي٣٤
عسى نفحات اسم الرحيم تمدني بفضل وغفران ولطف وعصمة٣٥

ويقول مخاطبا الذات العلية باسمين من أسمائه الحسني وهما القهار والجبار

إلى الملك القهار من بجلاله وقوته مستمسك ضعف قوتي
إلى الملك الجبار أسند خلتي ليجبر وهني وانكساري صدعتي٣٦

إن الشاعر ليس وحده في هذا الهيام، فالنبيون قد هاموا قبله، وهو يسير على ما سار عليه إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد صلوات الله عليهم جميعا.

من كمثلي وذا الشراب شرابي والنبيون كلهم ندماني
هام قبلي به الخليل وموسى ثم عيسى وصاحب القرآن
هذه حالتي وهذا مقامي فاعرفوني أو أنكروا عرفاني٣٧

ويستعد الشاعر للولوج إلى واد مقدس، كالوادي الذي نزل به سيدنا موسى في قول الله تعالى: ﴿وهل أتاك حديث موسى، إذ رأى نار فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى، فما أتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى﴾٣٨، ناصحا بعدم الاستعجال والسرعة لأن الليل سيدبر، قال تعالى: ﴿والليل إذا عسعس﴾٣٩.

هذه النار وذا الوادي المقدس فاخلع النعلين والذلة فالبس
واجد أنت هدى أو قبسا لا تجاوز إن هذا الليل عسعس٤٠

ينطلق الشاعر إلى حضرة أخرى من حضرات الخضوع والتضرع إلى الله، مفصحا عن معجمه الخاص في تضرعه، وشكواه، وخضوعه لله.

معجم الطلب والتضرع إلى الله:

هب: وهب بمعنى أعطى٤١ يقول تعالى: ﴿هَبْ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً إِنَّكَ سَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ﴾٤٢، والشاعر يسأل الله أن يهبه كل ما هو حسي ومعنوي، فيطلب من الله أن يهبه الرحمة، والنور، وقهر الهوى، والغنى، مراتب اليقين، والشكر، والقوة فيطمع أن يحظى بهذه الطلبات كلها ليكون في خير من الدنيا والأخرة.

إلهي هب لي رحمة لدنية فكل الغنى في الرحمة اللدنية٤٣
وهب لي نورا يا عليم مبصرا بأنوار سر اسم العليم بصيرتي٤٤
وهب لي حظا منه إن قهر الهوى ونفسي عن آفات شأن جبلتي٤٥
وهب لي غنى مولاي بالحق جامعا لي الخير في الدارين واجمع تشتتي٤٦
بنورك نوريني وهب لي مراتب ال يقين ومزق حجب طبعي وظلمتي٤٧
فهب لي بسر الشكر شكرا تزيدني به الخير من ديني ومن دنيويتي٤٨
هو الله باسم الله هب لي قوة تصرف لي التصريف في كل نقطة٤٩

أشكو: والشكوى هي الإفصاح عن أمر لا يستطع الأمر دفعه فيبحث عمن بيده، و(أَخْبَرْتَ عَنْهُ بسُوءِ فِعْلِه بِكَ)٥٠، وهنا الشاعر يبث شكواه إلى الله، راجيا الله أن يخلصه مما يعترضه ويقف في طريقه، فيد الله طولى، وقدرته لا تحدها حدود، ولا يقف في طريقها معترض، فهو المخلص والمنجي، يقول:

إلى الله أشكو وهو منتقم يدا عتت وبغت واستعبدت خير أمة٥١

إلى الله أشكو فعلها في عياله وغيرته للحق أعظم غيرة٥٢

إلهي أشكو ظالما أنت حسبه ترفع طغيانا على ضعف قوتي٥٣

وفي سؤال يجيب عليه في آخر البيت، يرفع فيه شكواه إلى الله نافيا أن يكشف أحد غير الله هذه الكربة، يقول:

لمن أرفع الشكوى فيكشف كربتي ويرحم تضراعي سواك إليها٥٤

العفو: وهي صفة إيمانية، قال تعالى ﴿فاعف عنهم واستغفر لهم الله﴾٥٥، وبهذا اللفظ يتوسل إلى الله طالبا عفوه، يقول:

وعفوك عني يا عفو كرامة ومنٌّ ولا استحقاق لي في الكرامة٥٦

ويكرر الشاعر طلب العفو بعدة صيغ (العفو، عفوك، عفو)

إلهي عظيم العفو أوقرت مأثما وعفوك يمحو يا عفو جريرتي٥٧

تدارك: التدارك هو (اتِّبَاعُ الشَّيْءِ بَعْضُهُ عَلَى بعضٍ)٥٨ ، ويدل على سرعة الاستجابة للأمر، يقول تعالى: ﴿لولا أن تداركه نعمة من ربه﴾٥٩، فيطلب الشاعر من الله أن يعجل في قصم العدو، يقول:

تداركه قصما يا قدير فإنه تصاعد عن أطواره البشرية٦٠

ويرجو الله أن يعجل عليه برحمته.

إلهي تداركني برحمتك التي اسـ تقامت بها الأكوان بدءا وتاليا٦١

ويرجو الله أن يتداركه بانتشاله من الشقاء.

هو الله باسم الله جد لي نظرة تدارك جذبي من شقائي وأخذتي٦٢

صب: الصب هو إراقة الماء، و(انْصَبَّ وتَصَبَّبَ: أَراقه، وصَبَبْتُ الماءَ: سَكَبْتُه)٦٣ ، وفي معجم الشاعر تدل على الإراقة المعنوية، فيطلب من الله أن يصب على ضعفه.

فصب على ضعفي شآبيب رحمة فقد غادرت أقوى التجلد واهيا٦٤

ويطلب من الله أن يصب على عدوه الذل.

وصب عليه الذل قلبا وقالبا وفي جاهه والمال والتبعية٦٥

أغث: الإغاثة سرعة نجده المحتاج، فهو يطلب من الله أن يغيثه ينجيه كما نجا يونس في بطن الحوت، يقول:

أغثني بما نجيت ذا النون بعد إذ تعمق في أحشائه البحر ثاويا٦٦

إن النوائب قد تكالبت على الشاعر، وليس من مغيث للشاعر سوى الله.

إلهي أغثني في نوائب جمة قطعن عن استعمال أمرك همتي٦٧

ويكرر الشاعر لفظة أغث بمستويات ثلاث (أغثني، مغيث، المستغيثين) في دلالة إلى شدة تضرع وتقرب الشاعر من ربه.

أغثني مغيث المستغيثين لا تكل إلى نصب الحرمان إخبات وقفتي٦٨
غوث الوجود أغثني ضاق مصطبري سر الوجود تداركني من الخطر٦٩
أغث عزة التوحيد وحيا بقصمهم كسنتك اللهم في شر أمة٧٠

كما أنه وسع في معجمه هذا كلمات تدل على حاجة الشاعر إلى نوال الله وعطائه، ومن جملة هذه الكلمات، (امنح، استعطف، جد، أزل، أفض) وكلها تدل على حاجة الشاعر إلى الله، ورغبة منه في التقرب، وسرعة استجابة الدعاء، والوصول إلى رضاء الله، يقول:

إلهي امنحني السلام الأمان وأمنك الـ ـحصين فما في النقص أمن لخيفتي٧١
إلهي يا رحمن استعطف الرضا وأستكشف البلوى وغمي وكربتي٧٢
إلهي كما أرسلت سترك سابقا فجد لي بمحو السيئات العظيمة٧٣
أزل جهل نفسي يا عليم وزكها بسلطان سر اسم العليم وثبت٧٤
أزل ضعف حالي يا قوي بقوة جلالية أبقى بها متجللا٧٥
أزل طبع نفسي واكفني شهواتها وكن لي بأسرار الأسامي مكملا٧٦
إلهي بسر البسط يا باسط العطا أفض لي فيض البسط من كل نعمة٧٧
أفض لي بسر الباسط البسط في الذي يقوم بما يرضيك من وجه قربتي٧٨

كما أن الشاعر نوع في صيغ التضرع، فتحول من صيغ الفعل المجرد واستبدلها بالفعل المزيد الذي يدل على الطلب (أستعطف، استكشف، أستوهب، أستمد)، ليضفي في مخطابه بعدا معنويا أعمق، ونفسيا أوضح، وهو بهذا يشير إلى مدى يقينه بقبول دعائه.

إلهي يا رحمن أستعطف الرضا وأستكشف البلوى وغمي وكربتي
إلهي يا رحمن أستوهب الغنى ففي سعة الرحمى إلهي غنيتي
إلهي يا رحمن ما أستمده برحماك ممدود كأقرب لحمة٧٩

إن أغلب الصيغ التي استخدمها الشاعر في معجمه هذا كانت بصيغة الفعل، إلا أنه استخدام صيغا أخرى في التضرع إلى الله، فأورد في بعض الأبيات صيغ أخرى كصيغة المصدر (صفح)، وصيغة (حنانيك) التي تدل على التثنية أي (أَي ارْحَمْنِي رَحْمَةً بَعْدَ رَحْمَةٍ)٨٠ ، يقول:

إلهي نفسي بالذنوب رهينة فصفحا عظيم الحلم أطلق رهينتي٨١
حنانيك تقضي ما تشاء فحلها بقدرتك اللهم من حيث حلت٨٢

وفي الأخير يرجو الله ألا يكون حظه من الدعاء هو القول باللسان فقط، بل يأمل أن يكون مقامه مقام المخلصين المخبتين الصدقين الراسخين.

ولا يك ذكر الحرف حظي ومنصبي ولكن بذكر المخلصين تثبتي٨٣

إلهي صراخي بالدعاء سمعته وليس دعاء لافتخار وسمعة٨٤

المستوى الثاني: مقام النبي ﷺ

يجعل الشاعر لمقام النبي ﷺ مساحة لا بأس بها في قصائده الدينية، ويخصه بمعجم شعري رائع، فذكر النبي لا بد منه لمن يريد ذكر الله٨٥، ويخصص له عددا معينا وهو مئة مرة٨٦ لمن يشتغل بالذكر، ولقد جاء معجمه في النبي بين مفرد ومضاف، فبالإضافة إلى أسمائه المعروفة يخصص له الشاعر جملة من الأسماء والصفات فهو، (رسول، الجامع الأسماء، ومشكاة مصباح الصفات، الكاشف الأستار، الباعث، غوث ونور وأنس وأمن رُوح و رَوح وعين وعز الوجود، مولاي، رحمة الله، أول الكل، آخر الرسل، المشفع، البشير، النذير، أحمد الآثار ، سيدي، ، سيد الرسل، زعيم)، يقول:

فأنت لنا في كل قصد وسيلة وأنت بنجح الآملين زعيم٨٧
أهلا بأحمد حيث كان محمد خلقا وخلقا في هدى وكمال٨٨
هو الجامع الأسماء جمع تحقق ومشكاة مصباح الصفات الجليلة
هو الجامع الأسرار في جيب سره هو المشرق الأنوار في أي وجهة
هو الكاشف الأستار عن نير الهدى هو الباعث المبعوث للحنفية
هو الأول المكنون في أبحر الخفا هو الآخر المقصود في كل رتبة
هو الظاهر المعلوم قبل ظهوره هو الباطن الخافي بكل حقيقة
هو السابق المخصوص مجدا بسبق كن هو اللاحق المرضي للأقربية
هو القاهر الغلاب سيفا وحجة هو المجتبى المختار للأكرمية
هو الباهر البرهان نورا وكلمة هو البين الآيات روح الشريعة
هو القاهر الساطي بعزم مؤيد هو الفاتح المنصور في كل وجهة
هو الناصر الأمر الإلهي حازما منيعا عليا في مقام العلية٨٩
طبيبي ومطلوبي وطبي وطيبتي ومعتمدي في الأمر ساكن طيبة٩٠

فهذه (الشخصية أربكت الشاعر ووترت أعصابه، لإشراقها وإضاءتها، لذلك ظمئ لرؤيتها، وتلمس آثارها وأطلالها)٩١ ، لذلك حاول أن يفتش في كل الفاظه ليوفيها حقها، فكما هو واضح في أبياته فإن شخصية النبي ﷺ حازت وكأنه يترجم حديث النبي " لا يؤمن أحدكم حتى أكون أحب إليه منم والده وولده والناس أجمعين"٩٢، وبكل تأكيد فإن (تأثر أبي مسلم ببعض الاتجاهات السلوكية لا يدعونا بالضرورة إلى تفسير الصفات التي أطلقها على النبي صلى الله عليه وسلم في ضوء نظريات التصوف الفلسفي)٩٣، فهو بالنسبة للشاعر منهج يقتدى به ويسار على خطاه، وهذه هي حال الزعماء، والنبي ﷺ أعلاهم وأشرفهم وأكملهم.

فأنت لنا في كل قصد وسيلة وأنت بنجح الآملين زعيم٩٤

ونلاحظ كيف حاول الشاعر أن يسبغ على النبي معجما شعريا حسيا ووجدانيا، وهذا ما يريد الشاعر أن يوصله للمتلقي بأن النبي ﷺ يحوي من الأسماء والصفات التي يأنس بها الإنسان المسلم، ويقتفي نورها ويلتمس معانيها في طبيعة قربه وتعلقه بالله. ورغم أنه متأثر بمصطلحات الصوفية إلا أنه يجب أن لا نغفل عن الأوامر الإلهية الواجب اتباعها عند مخاطبة النبي ﷺ، كما في قول الله سبحانه وتعالى: " لا تجعلوا دعاء الرسول بينكم كدعاء بعضكم بعضا"٩٥، وبما أن حرمته ثابتة لا تتغير سواء كانت في حياته أو في مماته، فإن الشاعر – وهو العالم الكبير- يطبق هذا الأمر بحذافيره، متخيرا أفضل المعاجم وأبهى الكلمات في مخاطبته للنبي. ومن الواضح أن أبا مسلم كان على اطلاع كبير بمصطلحات الصوفية، وسبب ذلك في اعتقاد الباحث أن أبا مسلم عالم وفقيه، وكان القضاء يؤول إليه في زنجبار باعتباره قاضي القضاة، كما أن الحياة الدينية التي عاشها في زنجبار أجبرته على الاطلاع على معتقدات ومذاهب غيره من المسلمين، وهو ما أسهم في تكوين معجم شعري ديني واسع، يتميز بتعدد الثقافات والأعراف والمعتقدات، إلا أنه لم يكن يؤمن بما يؤمن به غيره كالصوفية وطرائقها المختلفة، وقد أحسن استغلال هذه المعرفة أيما استحسان، فهو متصوف بلا تصوف، وعاشق بلا غلو، ومريد بلا طريقة، بل يمكن لنا أن نقول أنه جاء بطريقة صوفية خارجة عن المألوف تتمثل في القناعة التامة بقبول الله مناجاته وتضرعه بلا طريقة، وبلا واسطة.

المستوى الثالث: معجم خطاب الأمة الإسلامية.

(عاش أبو مسلم من أجل أمته وسخر قلمه لخدمتها)٩٦ ، فجاء معجمه الشعري في هذا الجانب مليء بالتجييش، ورفعة للأمل، ودعوة إلى الرجوع إلى منهج الله، وتصحيح أوضاع المسلمين، وبناء دولهم، ومحاربة عدوهم. كل ذلك كان عبر معجم خطابي يتمثل في الدعوة إلى يقضة الأمة، والتمسك بكتاب الله، وهدي نبيه، والحث على بناء النفس المسلمة، ومجابهة العدو والمستعمر، حتى أنه(كان في جميع ابتهالاته إلى الله–تبارك وتعالى – لا ينسى جانب الأمة ووحدتها ونصرتها على عدوها)٩٧.

أدرك الشاعر أن الأمة المسلمة بحاجة إلى من يبعثها من رقادها، وبما أنه لا يملك إلا قلمه، فقد استعان به لحث أبناء هذه الأمة على العودة إلى منهج الله، وسنة نبيه، والعودة إلى ما كان يتمتع به الإنسان المؤمن من العزة والأنفة والقوة والصدق مع الله، فيخاطب (رجال الله) مستفهما عن هذا التراجع فيما اختاره الله لهم وهم رجال الله.

أين رجال الله ما شأنكم إلى متى في ديننا نرضى الدنا٩٨

و(محب الله) بحاجة إلى (الصدق) مع الله، ليهون عليه ما يخشاه.

أين محب الله فينا صادقا لو صدق الحب لهان المختشى٩٩

ورغم قلة (بقايا الله) إلا أنهم لم يظهروا على ساحة الحق، فيتساءل عنهم الشاعر مستفهما عن مكانهم.

أين بقايا الله في عباده ضنائن الله وقائذ التقى١٠٠

متحسرا عن حالة الإسلام والمسلمين، مناديا (عصائب الإسلام)، عسى أن يدركوا ما هم فيه، بما أن (ابن جلا) لا يخفيه شيء.

عصائب الإسلام تلكم حالنا وليس يخفى في الظلام ابن جلا١٠١

ليطرق باب كل من (بنو الإسلام، وبنو القرآن، وبنو التوحيد) عسى أن يفيقوا، ويعودوا إلى عزتهم، وكتابهم وربهم، يقول:

أين بنو الإسلام ما يعجزنا والعزة الكر بحومات الوغى
أين بنو القرآن هل ثبطكم كتابكم عن الجهاد للعد
أين بنو التوحيد لو صدقتم توحيدكم ما رقص الشرك على١٠٢

وليس شيء أحلى وأجدى من أن يفيق (بنو القرآن)، ويرو ما صار إليه (هدى الله) و (كتاب الله)، يقول

أفيقوا بني القرآن إن هداكم إلى الجبت والطاغوت في الذل ضارع
أفيقوا بني القرآن إن كتابكم يناقض في أحكامه وينازع١٠٣

وليس هناك وقت أفضل من هذا الوقت ليعودوا إلى إسلامهم، ومجدهم، وسؤددهم، فقد آن (للإحرام) أن (نجله)، وننطلق إلى بقية الأركان لـ (ينحروا الهدي)، وهذا دليل على الانتصار والغلبة، وآن (للصائم) أن (يفطر) ليحتفل بالعيد، وآن (للوضوء) أن (ينقضه) بطعنة تسييل دم المغتصب الكافر:

قد آن للإحرام أن نجله وننحر الهدي على رأس الصفا
قد آن للصائم وقت فطره لطالما أرمض بالصوم الحشى
قد آن للوضوء أن ننقضه بالسافح الثائر فرصاد الكلى١٠٤

لقد أثبت الشاعر مقدرة كبيرة في الجمع بين المتفرقات، والتفريق بين المجتمعات، فيريد بناء عالم إسلامي موحد بكل متفرقاته واختلافاته الفكرية والاجتماعية والمعيشية، ويريد تبديد ما تكالب على الأمة من استعمار وذل وهوان وضعف اقتصادي وديني ومجتمعي

المستوى الرابع: الدعوة لنصرة إمام المسلمين.

يعتبر الإمام في الفكر الأباضي هو القائم الشرعي على أمر المسلمين، وولي أمرهم، واختياره يكون أمانة بيد أهل الحل والعقد من العلماء، وله صفات دينية ودنيوية مأخوذة من المنهج النبوي.

لقد أفرد أبو مسلم لهذا الجانب معجما خاصا، فهو يصف الأئمة، وسبب دعوته لمبايعة الناس لهم، فهم(صون للدين، وخائفون من الله، قوة للإسلام، أتقياء، مقتدين بسيرة السلف الصالح كالعمرين، حكمهم حكم الله، ينفذون أوامر الله في سخطهم ورضاهم، جعلوا القرآن في صدورهم)، فنلاحظ هذا المعجم المخصص لهؤلاء الأئمة لغرض حث الناس على السير خلفهم، وعدم الخروج عليهم، لأجل السلامة في الدارين، يقول:

أئمة حفظ الدين القويم بهم من يوم قيل لدين الله أديان
صيد سراة أباة الضيم أسد شرى شمس العزائم وأواهون رهبان
سفن النجاة هداة الناس قادتهم طهر السرائر للإسلام حيطان
تقيلوا مدح القرآن أجمعها إذا استحق مديح الله إيمان
جدوا إلى الباقيات الصالحات فلم يفتهم في التقى سر وإعلان
بسيرة العمرين استلأموا وسطوا لشرية النهروان الكل عطشان
سيماهم النور في خلق وفي خلق وهديهم سنة بيضاء تبيان
مقيدون بحكم الله حكمهم وهمهم حيثما كان الهدى كانوا ١٠٥
وفوا بوصايا الله في السخط والرضا كراما وأفعال الكرام كرائم
تراموا على القرآن شربا بمائه فأصدرهم والكل ريان هائم١٠٦

إن (الوطن ليس ترابا وبناء بل هو القيم والمشاعر والأحاسيس هو صناعة الرجال وتربية النساء لحياة تتناسب مع قيم العبودية لله)١٠٧ ، ومن هذا المنطلق يدعو الشاعر للمضي قدما خلف (إمام الدين) الذي يهدف إلى القيام بأمر الله، وليس القوة والبطش، والسلطان، و ﴿إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ﴾١٠٨ فالكفر يؤدي لغضب الله، والإسلام يؤدي لرضوان الله، فمبايعة الإمام سبيل للوصول إلى رضوان الله، وتجنب خسارة الدنيا والآخرة، يقول:

يا قوم هذا إمام الدين بينكم مقصوده الحق لا ملك وسلطان
إن تنصروا الله ينصركم فلا تهنوا فالكفر في المقت والإسلام رضوان
إن الإمام يمين الله بينكم فبايعوه وإلا حل خسران١٠٩

ف (نصر الدين) بحاجة إلى (كتائب الله) الساعية إلى (الذود)عن (بيضة الإسلام، وحياض المسلمين) إمام (خصم ثعبان، باغ، كافر) هدفه (الإسلام، وأهله)، يقول:

جدوا فديتكم في نصر دينكم فاليوم فيكم لنصر الدين إمكان
كتائب الله لا يحتل بيضتكم خصم مساعيه في الإسلام ثعبان
كتائب الله ذودوا عن حياضكم كي لا يهدمها بغي وكفران
كتائب الله دين الله في طلق والمشرفيات في الأيمان طلقان١١٠

طالبا كعادته النصر والعون من الله، حيث إنه لا سبيل للانتصار إلا بنصر الله، ولا غلبة إلا بقوته وتقديره، يقول:

يا غارة الله والأحكام مزملة لها من الحزن بالتعطيل أردان١١١

لقد برع أبو مسلم في معجمه الشعري، و(يكشف استقراء معجم أبي مسلم الشعري عن مقدرة لغوية متميزة، تجيد اختيار اللفظ الذي يشف عن أهم الأفكار المهيمنة على خطابه الشعري)١١٢، واستطاع الانتقال بهذا المعجم من حالته المعجمية الصلبة إلى حالة مرنة تعامل معها في القضايا التي تهم كل مسلم.

الخاتمة:

أثبت الشاعر أبو مسلم البهلاني أنه شاعر يمتلك أساسا متينا، ومعجما خاصا، وأساليب متنوعة في خطابه الديني في مستويات مختلفة، كما أنه استطاع أن يفرد لكل مستوى معجما خاصا به، يرتبط بالفكرة التي أراد الشاعر إيصالها وبثها من خلال شعره، وجاء معجمه واضحا سهلا، ذا نسق تراتبي وموضوعي، كما أن تأثر الشاعر بالمصطلح الصوفي بدا واضحا، وهو ما أضفى نوعا من الارتباط الفكري الإسلامي، والتقارب اللفظي، والتشارك العاطفي في جوانب متعددة.

هوامش البحث

١سورة النحل، الآية ١٠٣.

٢ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، ط٣، (بيروت: دار صادر، ١٤١٤) ج١٢، ص٣٨٩.

٣السابق نفسه، ج١٢، ص٣٨٥.

٤السابق نفسه، ج٤، ص٤٠٩.

٥سورة الأنعام، الآية١٠٩.

٦الطبري، أبو جعفر، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق عبدالله التركي، ط١، (السعودية، دار هجر للطباعة والنشر، ٢٠٠٠)، ج٩، ص٤٨٤.

٧سريدي، لحسين، **المعجم الشعري عند البوصيري**، (رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية، جامعة الجيلالي ليابس بالجزائر، ٢٠١٧)، ص١٢٤.

٨انظر: خليف، يوسف، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ط٣، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٨)، ص٣٤٢.

٩عباس، إحسان، **شعر الخوارج**، (بيروت درا الثقافة، ط٢، ١٩٧٤)، ص٩.

١٠ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦)، ص١٤٣-١٤٤.

١١حسان، تمام، **اللغة بين المعيارية والوصفية**، ط٤، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٠)، ص١٦.

١٢ناصر بن سالم بن عديم بن صالح بن محمد بن عبد الله الرواحي البهلاني، شاعر عماني ولد في سنة ١٢٧٧هـ \١٨٦٤م، تلقى العلم عن طريق والده، والشيخ محمد بن سليم الرواحي، عاش جزء من حياته في عمان ثم انتقل إلى زنجبار في سنة ١٨٧٨، يعد من العلماء والشعراء العمانيين، لقب بشاعر العلماء وعالم الشعراء، شغل مناصب قضائية عدة في زنجبار أثناء الحكم العماني، فقد عين قاضيا، ثم كبير القضاة، وكان مقربا من حكام زنجبار، توفي في زنجبار سنة ١٣٣٩هـ وله ٥٩ سنة. له ديوان شعر مطبوع، وكتاب نثار الجوهر في علم الشرع الأزهر.

١٣السيابي، أحمد، "**أبو مسلم البهلاني الرواحي حياته-شيوخه-تلاميذه-سلوكياته المدرسة التي ينتمي إليها**"، قراءة في فكر البهلاني الرواحي، ط٢، (سلطنة عمان: المنتدى الأدبي، ٢٠٠٦)، ص٤٨.

١٤الكندي، محسن، " **الخطاب الديني ونسق المرجعيات في شعر أبي مسلم البهلاني**"، ندوة الخطاب الديني، ط٢، (سلطنة عمان: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، ٢٠١٢)، ص٤٩.

١٥انظر: درويش، أحمد، **مدخل إلى دراسة الأدب في عمان**، ط١، (مصر: دار الأسرة، ١٩٩٢)، ص١٥٢.

١٦عرف السلوك بشكل واسع عند الصوفية، ويعرف بأنه " رفع التعينات اللبية والنفسية والروحية والسرية والحقية"، انظر: العجم، رفيق، **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٩)، ٤٧٦.

١٧الكندي، محسن، " **الخطاب الديني ونسق المرجعيات في شعر أبي مسلم البهلاني**"، ص ٤٩.

١٨معجم مصطلحات الإباضية، مجموعة باحثين، ط٢، (سلطنة عمان: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، ٢٠١١)، ج١، ص١.

١٩الحارثي، محمد، **الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني**، ط١، (بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٠)، ص٢٣٩.

٢٠البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ط١، (سلطنة عمان: مكتبة مسقط، ٢٠٠٢)، ص٤٢.

٢١السابق نفسه، ص ١٢٨.

٢٢سورة الإسراء، الآية ١١٠.

٢٣البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٢٨٧.

٢٤السابق نفسه، ص٢٨٨.

٢٥سورة ص، الآية ٣٣٩.

٢٦سورة يونس، الآية١٠.

٢٧البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٢٨٧.

٢٨السابق نفسه، ص٢٨٨.

٢٩سورة النور، الآية٣٥.

٣٠البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٣٠.

٣١السابق نفسه.

٣٢سورة الأحزاب، الآية٤١.

٣٣سورة الأعراف، الآية١٨٠.

٣٤البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني، ص** ٤٩.

٣٥السابق نفسه، ص ٤٩.

٣٦السابق نفسه، ص ٥١.

٣٧السابق نفسه، ص٣٠.

٣٨سورة طه، الآية٩-١٢.

٣٩سورة التكوير، الآية١٧.

٤٠البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني** ، ص٣٢.

٤١ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، ج١، ص٨٠٣.

٤٢سورة طه، الآية ٣٨.

٤٣البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٦٤.

٤٤السابق نفسه، ص ٦٦.

٤٥السابق نفسه، ص١٦٠.

٤٦السابق نفسه، ص١٣٥.

٤٧السابق نفسه، ص١٤١.

٤٨السابق نفسه، ص١٥٢.

٤٩السابق نفسه، ص٤٢.

٥٠ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، ج١٤، ص٤٣٩.

٥١البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص١٢٨.

٥٢السابق نفسه، ص ١٢٨.

٥٣السابق نفسه، ص٧٠.

٥٤السابق نفسه، ص٣٣٩.

٥٥سورة آل عمران، الآية ١٥٩.

٥٦البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص ١٢٩.

٥٧السابق نفسه، ص ١٢٩.

٥٨ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، ج١٠، ص٤٢٠.

٥٩سورة القلم، الآية٤٩.

٦٠البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني، ص** ١٤٩.

٦١السابق نفسه، ص٣٣٨ز

٦٢السابق نفسه، ص٤٢.

٦٣ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، ج١، ص٥١٥.

٦٤البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٣٣٨.

٦٥السابق نفسه، ص٧٣.

٦٦السابق نفسه، ص٣٣٩.

٦٧السابق نفسه، ص ١٥٧.

٦٨السابق نفسه، ص١٥٨.

٦٩السابق نفسه، ص٢٥٩.

٧٠السابق نفسه، ص١٥٣.

٧١السابق نفسه، ص٥٣.

٧٢السابق نفسه، ص٤٨.

٧٣السابق نفسه، ص٦٢.

٧٤السابق نفسه، ص٦٦.

٧٥السابق نفسه، ص٤٠٦.

٧٦السابق نفسه، ص٤١١.

٧٧السابق نفسه، ص٦٨.

٧٨السابق نفسه، ص٦٩.

٧٩السابق نفسه، ص٤٨.

٨٠ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، ج١٣، ص١٢٩.

٨١السابق نفسه، ص٨٠.

٨٢السابق نفسه، ص٨٦.

٨٣البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٤٨.

٨٤السابق نفسه، ص٧٤.

٨٥انظر، حالو، أحمد عبد المنعم، "**الاتجاه الديني في الشعر العماني المعاصر وأثره في انتشار العربية والحفاظ عليها**"، الدور العماني في خدمة اللغة العربية، ط١، (سلطنة عمان، ذاكرة عمان، ٢٠١٥)، ص٣٧٢.

٨٧البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص٣٥.

٨٨الحارثي، محمد، **الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني**، ص٤٧١.

٨٩السابق نفسه، ص٤٥٢.

٨٩البهلاني، ناصر بن سالم، **النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني**، ص١٧٨.

٩٠الحارثي، محمد، **الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني**، ص٤٦٠.

٩١السليماني، عيسى، **الصورة الشعرية في بناء القصيدة العمانية**، ط١، (الأردن: كنوز المعرفة، ٢٠٠٩)، ص٣٤٥.

٩٢البخاري، محمد بن إسماعيل، **صحيح البخاري**، ط١ (دمشق: دار ابن كثير، ٢٠٠٢)، حديث رقم ١٥، ص ١٤.

٩٣اللواتي، إحسان، "**صورة الرسول ﷺ في خطاب أبي مسلم البهلاني الشعري في ضوء بنية قصيدة المديح النبوي**"، ندوة الخطاب الديني، ط٢، (سلطنة عمان: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، ٢٠١٢)، ص١٥.

٩٤الحارثي، محمد، **الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني**، ص٤٧١.

٩٥سورة النور، الآية ٦٣.

٩٦الخليلي، أحمد، "**البهلاني فقيها وأديبا**"، قراءة في فكر البهلاني الرواحي، ط٢، (سلطنة عمان، المنتدى الأدبي، ٢٠٠٦)، ص٨.

٩٧السابق نفسه، ص١٧.

٩٨الحارثي، محمد، **الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني، ص**٥٠٩.

٩٩السابق نفسه، ص٥١٠.

١٠٠السابق نفسه، ص٥٢٤.

١٠١السابق نفسه، ص٥٢٩.

١٠٢السابق نفسه، ص٥١٥.

١٠٣السابق نفسه، ص٦٧٠.

١٠٤السابق نفسه، ص٥١٦– ٥١٧.

١٠٥السابق نفسه، ص٥٣٥.

١٠٦السابق نفسه، ص٦٦١.

١٠٧العبري، عبد الله، " **الصورة الحضارية لحب الوطن في الأدب العماني**"، الرسالة الحضارية للأدب العماني، ط١، (سلطنة عمان: ذاكرة عمان، ٢٠١٧)، ص٤٧٥.

١٠٨سورة محمد، الآية ٧.

١٠٩الحارثي، محمد، **الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني، ص** ٥٤٨.

١١٠السابق نفسه، ص ٥٤٥.

١١١السابق نفسه، ٥٤٥.

١١٢المحروقي، محمد، الشعر العماني الحديث أبو مسلم البهلاني رائدا، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠، ص١٩٧.