



جامعة مؤتة



المملكة الأردنية الهاشمية

المجلة الأردنية في

# اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

ISSN 1026-3721

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن،  
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها  
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة - (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩ - ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: [jjarabic@mutah.edu.jo](mailto:jjarabic@mutah.edu.jo)

DAR.website <http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm>

المجلة الأردنية في

# اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

رئيس التحرير

أ.د. سمير الدروبي

سكرتير التحرير

سالم الجعافرة

هيئة التحرير

أ.د. حسين عطوان

أ.د. نهاد موسى

أ.د. يوسف بكار

أ.د. محمود مغالسة

أ.د. عبدالفتاح الحموز

أ.د. خالد الكركي

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ.د. ناصر الدين الأسد

أ.د. شاكر الفحام

أ.د. عبدالملك مرتاض

أ.د. عبدالسلام المسدي

أ.د. عبدالعزيز المقالح

أ.د. عبدالقادر الرباعي

أ.د. صلاح فضل

أ.د. عبدالكريم خليفة

أ.د. محمود السمرة

أ.د. أحمد الضبيب

أ.د. أحمد مطاوع

أ.د. محمد بن شريفه

أ.د. عبدالعزيز المانع

أ.د. عبدالجليل عبدالمهدي

المدقق اللغوي (الانجليزي)

د. خالد الشقير

المدقق اللغوي (العربي)

د. جزاء مصاروة

التضيد والايخراج الضوئي

نهلة عبدالكريم يونس



# بسم الله الرحمن الرحيم

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

### مجلة علمية عالمية محكمة

#### تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

- أ - شروط النشر:
- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وإذاً يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلا بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرص ممغنط " (3,5) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمسافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش 2,5 سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A4) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (40) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط 14. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط 12.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّم القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

#### ب - تعليمات النشر:

- أن يُكتب ملخصاً للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

#### الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، الناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد - إن تعددت المجلدات - والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ / ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

#### الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت ٧٣٠هـ / ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

#### الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي - مدخل"، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م، ص ١٧٩-٢١٦.

## وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكتاب كاملاً بالبنت الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحيارى، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين ﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلالين مزدوجين (( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها  
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة - (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩ - ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: [jjarabic@mutah.edu.jo](mailto:jjarabic@mutah.edu.jo)

DAR.website <http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm>



## محتويات العدد

المجلد (٢)، العدد (٣)، ربيع الأول ١٤٢٧هـ / نيسان ٢٠٠٦م

### البحوث باللغة العربية

الصفحات	مكان عمل الباحث	اسم الباحث	اسم البحث
٢٧-١١	جامعة الإسراء الخاصة	د. رائد عكاشة	● النص والخلافة: دراسة في موقف الأحزاب الإسلامية من النص في العصر الأموي
٥٥-٢٩	جامعة مؤتة	د. خليل عبدسالم الرفوع	● صورة السحب في الشعر الجاهلي
٧٨-٥٧	جامعة مؤتة	د. محمد أمين الروابدة	● صيغ المبالغة القياسية، اتحاد المبنى والمعنى
١١٠-٧٩	جامعة مؤتة	د. يوسف القماز	● المعايير النقدية والبلاغية في أدب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه
١٣٧-١١١	جامعة الأقصى غزة	د. موسى إبراهيم أبو دقة	● جماليات بنية السرد ومستوياته في قصص سورة الكهف
١٦٩-١٣٩	الجامعة الهاشمية	د. زهير محمود عبيدات	● تجليات الصمت في رواية علي عشا "ضد من؟"

## Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

### An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education  
and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

---

Price Per Issue: (JD ٣)

#### Subscription:

Subscriptions should be sent to:

<p style="text-align: center;"><b>Jordanian Journal of Arabic Language and Literature</b> <b>Deanship of Scientific Research</b> <b>Mu'tah Jordan</b> <b>Karak- Jordan</b></p>
--

#### Annual Subscription:

##### Individuals:

§ Jordan : [JD ١٠] Per year

§ Other Countries: [\$٣٠] Per year

##### Institutions:

§ Jordan : [JD ٢٠] Per year

§ Other Countries: [\$٤٠] Per year

##### Students:

§ [JD ٥] Per Year

#### Subscriber's Name & Address:

<i>Name</i>	
<i>Address</i>	
<i>Job</i>	

#### Form:

Cheque:

Bank Draft

Postal Order

Signature:

Date: / / ٢٠٠٠

## المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

### قسمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها  
عمادة البحث العلمي / جامعة مؤتة  
الكرك - الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

- لافراد:

§ داخل الأردن: (١٠) دنانير

§ خارج الأردن: (٣٠) دولاراً

- للمؤسسات:

§ داخل الأردن: (٢٠) ديناراً

§ خارج الأردن: (٤٠) دولاراً

- للطلبة: (٥) دنانير سنوياً

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع:  شيك  حوالة بنكية  حوالة بريدية

التوقيع: / / التاريخ: ٢٠٠

النصّ والخِلافة (دراسة في موقف الأحزاب الإسلامية من النصّ في العصر الأموي)

د. رائد عكاشة \*

تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٤/٣

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٧/١٢

ملخص

إنّ الهدف من هذه الدراسة هو قراءة الفكر السياسي للفرق والأحزاب السياسية في العصر الأموي قراءة تحليلية بالنظر إلى مرجعيتها الفكرية، خاصة تلك المرجعية التي جعلت النصّ المقدس بشيخه القرآني والتبوي، عمادها ومصدر تشكيلها السياسي وموئلها الأمين الذي تشعُر فيه بالأمن والسكينة، ومُعْذِيًا لذاكرتها الجمعية. إذ تبدو هذه الدراسة في جذورها وتفرعاتها مُشْرِحةً لدور العقل والنصّ والأحداث، في تشكيل وجهات النظر المختلفة في هذا العصر المليء بالأفكار السياسية والدينية، والذي يُعدُّ عصرَ التشكّل (الأيديولوجي) والسياسي والثقافي لكثير من الأحزاب والفرق الإسلامية. والمنهج المتبع في هذه الدراسة، قائم على تحليل خطابات الفرق والأحزاب السياسية ومواقفها ومناظراتها من خلال أشعارها وخطبها ورسائلها وأخبارها. وسأقتصر على ثلاثة تيارات كان لها تأثير جلي في حركة النصّ. وهي: التيار الأموي والشيعي والخارجي. وهذا التحليل أخذ يُعدن مهمين: أولهما ماثل في البعد التاريخي، وذلك من أجل الكشف عن عوامل تشكّل هذه الخطابات ودلالاتها المنطوقة أو المفهومة أو المسكوت عنها. وثانيهما البعد المعرفي المتعلق ببنية النصّ، والذي ظهر حلياً في الوضع والتأويل. فكان لهذا البعد حظ وافر في تفتيت النصّ من أجل الكشف عن التقنية المُستخدمة في تشكيل الأفكار وتثبيت الرأي ودحض الآراء الأخرى.

Abstract

The Text and Caliphatehood  
(With specific reference to the Text in the Omayyad Reign)

The present research examines the political thinking of the various factions and political parties during the Omayyad Reign. The analytical study was conducted with reference to the ideological frame of reference of those groups, particularly the ones that relied on the Holy Texts (the Quran and the Prophet's Traditions) in both of which they sought a shelter for comfort and a source of political ideology and nourishment for its communal memory.

This piece of research is both in its roots and branches tantamount to an interpretation of the role of the mind, the scripture and events in forging the various points of view in that age, which was replete with so many political and religion ideas, an age that can be called the age of ideological, political and cultural formation of many Islamic parties and faction.

The study's methodology was based on the analysis of discourse of the Islamic factions and parties and their stands and debates manifested in their poetry, speeches, critiques and news. The research is limited, however, to three obvious influential trends: the Omayyad, the Shii and the Khariji one.

Two key dimensions have been observed by the analysis. The first is the diachronic dimension which would detect the factors contributing to the emergence of that discourse and its explicit, implicit or non-spoken connotations. The second is the cognitive dimension which pertained to the text structure, which was deduced by implication, a dimension that has assumed a good deal of discussion in the present study with an aim to break up the text to find out the technique used in idea formation and corroboration and in counterargument raising.

\* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسراء الخاصة

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

كان للنص (القرآني والتبوي) دورٌ كبيرٌ في الأحداث السياسية في العصر الأموي، لا سيما أن هذه الأحداث كانت قريبةً - نسبيًا - من العهد النبوي وعهد الخلفاء الراشدين. ولعلَّ وجودَ عددٍ من الصحابة عمل على استثمار هذا النص استثماراً كبيراً، مما ساعد على تشكيل بعض الرؤى والآراء. وقد وعى علماء التاريخ والاجتماع العلاقة الوثيقة بين النص الديني والتفسي الإنسانية، إذ تُشعرُ هذه التفسيرات بانقيادٍ شبه تام لهذا النص مما يجعلها مأخوذةً بخطابه، ومُتأثرةً بتعاليمه، فتغدو ضعيفةً أمامه، قويةً به. فهذا ابن خلدون يُصور العلاقة بين العصبية والدين، كاشفاً عن الأهمية الكبرى للتعاليم الدينية في الغلبة والانتصار، فهو يقول<sup>(١)</sup>: "وأعتبر ذلك في دولة لمثونة ودولة الموحدين، فقد كان بالمغرب من القبائل كثيرٌ ممن يُقاومهم في العَدَدِ والعصبية، إلا أن الاجتماع الديني ضاعف قوة عصبيتهم بالاستبصار والاستماتة كما قلناه، فلم يقف لهم شيء. واعتبر ذلك إذا حالت صبغة الدين وفسدت، كيف ينتقض الأمر ويصير العلب على نسبة العصبية وحدها دون زيادة الدين، فتغلب الدولة من كان تحت يدها من العصائب المكافئة لها أو الزائدة القوة عليها الذين غلبتهم بمضاعفة الدين لقوتها، ولو كانوا أكثر عصبية منها وأشدَّ بدواة.

واعتبر هذا في الموحدين مع زناتة، لما كانت زناتة أبدى من المصامدة وأشدَّ توحشا، وكان للمصامدة الدعوة الدينية باتباع المهدي فليسوا صبغتها وتضاعفت قوة عصبيتهم بها، فغلبوا على زناتة أولاً واستتبعوهم، وإن كانوا من حيث العصبية والبدواة أشدَّ منهم، فلما خلوا من تلك الصبغة الدينية، انقضت عليهم زناتة من كل جانب وغلبوهم على الأمر، وانتزعوه منهم ﴿ ur # \$ ! a ñ % 9 ï = è n ? t ā # ' & Br • n l ¼ ﴾.

ومن هنا كان لزاماً على الفرق والأحزاب الإسلامية أن تتمثل سندا مُستلهمًا من الإطار الفكري العام للدولة، فوجدت في النصوص الدينية ضالتها، لكي تُعزز وجودها وتُقرّر شرعيتها. فإذا كان التصور العربي في العصر الجاهلي قد جعل من الإرث الاجتماعي، المتمثل في المال والحسب وصفاء النسب وقوة القبيلة، أساساً للمطالبة بالسيادة والشرعية، فإن العقليّة العربية في العصر الأموي كانت عقليّة مبهورة بالنص. إذ جعلت النص المرتكز الأول لتشكيل خطابها، وحنّدت النصوص لخدمة أهدافها السياسية. وهذا غير مُستَهجن أو مُستغرب، إذ الفكر وليد بيئته، والتفكير - بحد ذاته - نتاج تفاعل بين الذات والمجتمع بالمعنى الشامل للمجتمع. وإذا كان الشعر يزدهر في النزاعات والحروب والشحناء، على حدّ

(١) المقدمة، ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، ج ١، ص ٢٧٩. دار الكتاب المصري، مصر، ١٩٩٩ م.

قول ابن سلام الجُمحي في طبقاته<sup>(١)</sup>. فإن النَّصَّوص تَزدهرُ إِبَّانَ الصِّرَاعَاتِ وَالتَّنَاقُضَاتِ، وهذا ما حدثَ في العَصْرِ الْأُمَوِيِّ. إذْ ظَهَرَ صِرَاعُ النَّصَّوصِ وَالرُّؤْيَى فِي زَمَنِ كَانَ فِيهِ النَّصُّ الدِّيْنِي مَصْدَرَ سُلْطَةٍ وَحُجَّةٍ، خَاصَّةً إِذَا كَانَ النَّصُّ الدِّيْنِي يَتَحَدَّثُ عَنِ إِطَارِ عَامٍ جُعِلَتْ تَفَاصِيلُهُ مُنَوِّطَةً بِالْبَشَرِ، كَقَضِيَةِ الْأَحْقِيَةِ فِي الْخِلَافَةِ عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ.

وَقَدْ اسْتَشْعَرَ الصَّحَابَةُ وَالتَّابِعُونَ، رِضْوَانُ اللَّهِ عَلَيْهِمْ، مَا لِهَذَا النَّصِّ مِنْ أَمِيَّةٍ كَبِيرَةٍ فِي تَشْكِيلِ الْمُجْتَمَعِ وَصَوْغِ فِكْرِهِ. وَأَدْرَكُوا خُطُورَةَ اسْتِعْلَالِهِ، لَا سِيَّمًا النَّصَّ النَّبَوِيَّ الَّذِي خَضَعَ لِلزِّيَادَةِ وَالتَّحْرِيفِ وَالوَضْعِ، مُقَارَنَةً بِالنَّصِّ الْقُرْآنِيِّ الَّذِي خَضَعَ لِتَقْنِيَةِ التَّأْوِيلِ بِشَكْلِ كَبِيرٍ. فَقَدْ جَمَعَ أَبُو بَكْرٍ الصَّدِيقُ ﷺ النَّاسَ وَقَالَ لَهُمْ<sup>(٢)</sup>: "إِنِّكُمْ تُحَدِّثُونَ عَن رَسُولِ اللَّهِ ﷺ أَحَادِيثَ تَخْتَلِفُونَ فِيهَا، وَالنَّاسُ بَعْدَكُمْ أَشَدُّ اخْتِلَافًا، فَلَا تُحَدِّثُوا عَن رَسُولِ اللَّهِ شَيْئًا، فَمَنْ سَأَلَكُمْ فَقُولُوا بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ كِتَابُ اللَّهِ، فَاسْتَحِلُّوا حَالَهُ وَحَرِّمُوا حَرَامَهُ". وَهَذَا عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ يَقُولُ<sup>(٣)</sup>: "أَقْلُوا الرِّوَايَةَ عَن رَسُولِ اللَّهِ إِلَّا فِيمَا يُعْمَلُ". وَعِنْدَمَا تَنَاهَى إِلَى سَمْعِ مَعَاوِيَةَ بْنِ أَبِي سَفْيَانَ ﷺ أَنَّ رَجُلًا يُحَدِّثُ بِأَنَّهُ سَيَكُونُ مُلْكٌ فِي قَحْطَانَ، غَضِبَ مَعَاوِيَةَ فَقَالَ<sup>(٤)</sup>: "بَلَّغْنِي أَنَّ رَجُلًا مِنْكُمْ يَتَحَدِّثُونَ أَحَادِيثَ لَيْسَتْ فِي كِتَابِ اللَّهِ وَلَا تُؤَثِّرُ عَن رَسُولِ اللَّهِ ﷺ، فَأُولَئِكَ جُهَالِكُمْ، فَإِيَّاكُمْ وَالْأَمَانِيَّ الَّتِي تُضِلُّ أَهْلَهَا، فَإِنِّي سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ: إِنَّ هَذَا الْأَمْرَ فِي قُرَيْشٍ لَا يُعَادِيهِمْ أَحَدٌ إِلَّا كَبَّهُ اللَّهُ عَلَى وَجْهِهِ مَا أَقَامُوا الدِّينَ".

وعندما أُخْبِرَ مَعَاوِيَةَ ﷺ مِنْ أَنَّ عُبَادَةَ بْنَ الصَّامِتِ ﷺ قَالَ: "إِنِّي سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَنْهَى عَن بَيْعِ الذَّهَبِ بِالذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ بِالْفِضَّةِ وَالْبُرِّ بِالْبُرِّ وَالشَّعِيرِ بِالشَّعِيرِ وَالتَّمْرِ بِالتَّمْرِ وَالمَلْحِ بِالمَلْحِ إِلَّا سَوَاءً بِسَوَاءٍ، عَيْنًا بَعِيْنٍ فَمَنْ زَادَ أَوْ ازْدَادَ فَقَدْ أَرَبَى قَامَ (مَعَاوِيَةَ) خَطِيْبًا فَقَالَ: أَلَا مَا بَالُ رِجَالٍ يَتَحَدِّثُونَ عَن رَسُولِ اللَّهِ ﷺ أَحَادِيثَ قَدْ كُنَّا نَشْهَدُهُ وَنُصَحِّبُهُ فَلَمْ نَسْمَعْهَا مِنْهُ"<sup>(٥)</sup>.

واستشعر عبد الملك بن مروان خُطُورَةَ التَّعَامُلِ مَعَ النَّصِّ النَّبَوِيِّ، فَهُوَ يَقُولُ فِي خُطْبَةٍ لَهُ بِأَهْلِ

(١) طبقات فحول الشعراء، محمد ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١٠٢، دار المعارف، القاهرة.

(٢) الذهبي، شمس الدِّين محمد بن أحمد، تذكرة الحفاظ ج ١، ص ٩. وضع حواشيه زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

(٣) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، ج ٨، ص ١٠٧، توثيق عبد الرحمن اللادقي ومحمد بيضون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.

(٤) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، كتاب المناقب باب مناقب قريش، حديث ٣٥٠٠، ضبط نصه وعلق حواشيه عبد الخالق علام، دار صبح، بيروت، ٢٠٠٣م.

(٥) مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، كتاب المساقاة، باب الصرف وبيع الذهب بالورق والنقد، حديث ٢٩٦٩، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، استانبول، ١٩٩٢م.

المدينة بعد قتله لابن الزبير<sup>(١)</sup>: " . . . يا أهل المدينة، إنَّ أحقَّ النَّاسِ أن يلزَمَ الأمرَ الأولَ لأنَّكُمْ، وقد سألَتْ عَلينا أحاديثُ من قَبْلِ هذا المَشْرِقِ لا نَعْرِفُها، ولا نَعْرِفُ مِنْها إلا قِراءةَ الْقُرْآنِ، فالزموا ما في مُصْحَفِكُم الذي جَمَعَكُم عليه الإمامُ المظلومُ رَحِمَهُ اللهُ، وعليكم بالفرائضِ التي جَمَعَكُم عليها إمامُكُمْ المَظْلومُ".

ورأى بعضُ خُلَفاءِ بَنِي أُمَيَّة أنَّ هناكَ أحاديثَ ونُصوصاً عديدة تُعَلِّي من مَقامِ الخليفة، وترتقي به إلى القُدسيَّة التامة، وتربُّاً به عن الخطأ. ولم نجدْ هذه الأحاديثِ ذِكراً في كُتُبِ الأحاديثِ والصَّحاحِ والأسانيد، بل هي ساكنةٌ بين ثنايا أسطُرِ الكُتُبِ التاريخيَّة وأصبحتْ جزءاً من التَّشكيلِ الثَّقافي لمُستخدِمِها، وغدا هذا النصُّ (التاريخي) مُتساوقاً مع النصِّ الدِّيني في قيمته الاستدلاليَّة، وعاجزاً عن الوقوفِ أمامَ النصِّ الدِّيني في قيمته الشُّعوريَّة. فهذا الوليدُ بنُ عبدِ الملكِ يقولُ للفقيرِ الزُّهري<sup>(٢)</sup>: "ما حديثٌ يُحدِّثنا به أهلُ الشَّامِ؟ قال: يُحدِّثوننا أنَّ اللهَ إذا استرعى عبداً رعيَّةً كُتِبَ لَهُ الحَسَناتِ وَلَمْ يَكُتِبْ لَهُ السيِّئاتِ. قال: باطلٌ يا أميرَ المُؤمِنين! أنبيُّ خَلِيفَةَ أَكْرَمُ عَلَى اللهِ أُمَّ خَلِيفَةَ غَيْرِ نَبِيِّ؟ قال: بَلْ نَبِيُّ خَلِيفَةَ. قال: فَإِنَّ اللهَ تَعَالَى يَقُولُ لِنَبِيِّهِ دَاوُدَ عَلَيْهِ السَّلَامُ: (يا داودُ! إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الأَرْضِ فَاحْكُم بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ. إِنَّ الَّذِينَ يُضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا نَسُوا يَوْمَ الحِسابِ). فهذا وعيدٌ يا أميرَ المُؤمِنين لِنَبِيِّ خَلِيفَةَ، فما ظنُّكَ بِخَلِيفَةَ غَيْرِ نَبِيِّ؟ قال: إِنَّ النَّاسَ لَيَعُووننا عَنْ دِينِنَا". وسألَ هشامٌ رجلاً يُقالُ لَهُ نِسْطاس<sup>(٣)</sup>: "يا نِسْطاس، أترى النَّاسَ يَرْضَوْنَ بالوليدِ! إنَّ حَدَثَ بِي حَدَثٌ؟ قال: بَلْ يُطِيلُ اللهُ عُمَرَكَ يا أميرَ المُؤمِنين، فقال: وَيَحْكُ لا بُدَّ مِنَ المَوْتِ، أَفترى النَّاسَ يَرْضَوْنَ بالوليدِ؟ قال: يا أميرَ المُؤمِنين إنَّ لَهُ في أعناقِ النَّاسِ بيعةٌ، فقال هشامٌ: لَعِنَّ رَضِيَ النَّاسُ بالوليدِ ما أَظُنُّ الحَدِيثَ الذي رواهُ النَّاسُ "إنَّ مَنْ قامَ بِالخِلافةِ ثلاثةَ أَيامٍ لَمْ يَدْخُلِ النَّارَ إلا باطلاً". وعندما بُويعَ هشامٌ بنُ عبدِ الملكِ بِالخِلافةِ خَطَبَ قائلاً<sup>(٤)</sup>: "الحمدُ لله الذي أنقذني مِنَ النَّارِ بِهذا المَقامِ".

(١) ابن سعد، محمد بن سعد، الطبقات الكبرى، ج ٥، ص ٢٣٣، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد الزين وآخرون، ج ١، ص ٦٦، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.

(٣) البلاذري، أحمد بن يحيى، أنساب الأشراف، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي، ج ٨، ص ٣٨٠، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.

(٤) الآبي، منصور بن الحسين، نثر الدر، تحقيق محمد علي القرنة، ج ٣، ص ٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م، وانظر أنساب الأشراف، ج ٨، ص ٤٠٥.

والناظرُ إلى هذه الأحاديثِ يجدُ أنّ خلفاءَ بني أمية كانوا على وعيٍ تامٍّ من أن فئةً من المجتمع قد رَسَمَتِ للخليفةِ شخصيّةً مقدّسةً ترتفعُ في قدسيّتها ومقامها وأفعالها عن الفعلِ البشري (١). وهذا ما التفتَ إليه بعضُ (رموز) التشيع لآلِ البيتِ في العصرِ الأموي (٢)، فقد سئلَ زينُ العابدينِ عليُّ بنُ الحسينِ من أنّ (٣) "التي ﷺ أوصى إلى عليّ، وأنّ عليًّا أوصى إلى الحسن، وأنّ الحسن أوصى إلى الحسين، وأنّ الحسين أوصى إلى ابنه عليّ بن الحسين، وأنّ عليّ بن الحسين أوصى إلى ابنه محمد، قال: والله لقد ماتَ أبي فما أوصى بحرفين، ما لهم قاتلهم الله، والله إن هؤلاء إلا متأكلي بنينا".

ولقد اتبعتِ الفرقُ والأحزابُ الإسلامية غيرَ تقنيّةٍ أو وسيلةٍ لتثبيتِ أحقيّتها في الخلافةِ أو دحضِ آراءِ خصومها، ومن هذه الوسائلِ برزتْ وسيلتانِ تستحقانِ العنايةَ وهما: استجلابُ النصِّ والتأويلِ.

### استجلابُ النصِّ:

وتعني به استحضارُ الماضيِ بناءً على الوضعِ النفسيِّ الحاضرِ، إذ يُصبحُ النصُّ بتركيبهِ اللفظيِّ مؤيداً مُستخدماً، وتُصبحُ ألفاظُ النصِّ المُستجلبِ ذاتَ دلالةٍ عميقةٍ في الحدثِ، فتغدو ملجئةً لكلِّ صوت. ذلك أنّ النصَّ لا يبحثُ عن حقيقةٍ بعينها سواءً أكانت موجودةً أم متوهمةً، بل هو يريدُ أن يفرضَ حقيقةً من صنعه. فها هو (الحزبُ) الأمويُّ يكثرُ من استجلابِ النصِّ لتأييدِ حقِّه في الخلافةِ، فقد رويَ في حديثِ مرفوع (مرسل): "أنّ معاويةَ أخذَ الإداوةَ بعدَ أبي هريرةَ يتبعُ رسولَ الله ﷺ، فبينما هو يوضئُ رسولَ الله

(١) يرى الدكتور حاكم المطيري في كتابه الحرية أو الطوفان أنه قد نشأ في هذا العصر خطاب جديد أطلق عليه اسم الخطاب المؤول، وكان الغلو في تعظيم طاعة السلطان وإضفاء شيء من القدسية عليه، من أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء هذا الخطاب [انظر الحرية أو الطوفان، حاكم المطيري، ص ١٦٦-١٧٦] المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٤.

(٢) يجب علينا أن نتعامل مع حركة التشيع تعاملًا مرحليًا أي ملاءمة المصطلح للظرف الزمني، وبناء عليه فالتشيع لم يكن ذا صبغة واحدة. وإن اتفق في اللفظ، فقد كان هناك تفاوت في التفكير، فالتشيع في البداية يمثل التفاف جماعة حول علي التفافًا عاطفيًا لمزلته في آل الرسول ﷺ، بعد ذلك نلمح جماعة لا تنقصها الكثرة ولكن يعوزها الإخلاص أثناء خلافة علي، ثم حالة سكون في خلافة معاوية، أعقبها اتجاه عقدي بعد مقتل الحسين، ثم بروز آراء المذهب ونضوجه في عهد جعفر الصادق.

(٣) ابن عساکر، علي بن الحسين، تاريخ دمشق، تحقيق محب الدّین عمر بن عراقه العمري، ج ٤١، ص ٣٩٣، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.



وَعَبَّرَ شُعْرَاءُ بَنِي أُمَيَّةَ عَنِ هَذَا الشُّعُورِ بِالسَّنَدِ التَّارِيخِيِّ لِلْحَقِّ الْأُمَوِيِّ، وَالَّذِي قَامَ النَّصُّ الْقُرْآنِيُّ بِإِعْطَائِهِ بُعْدًا سِيَاسِيًّا، فَهَذَا الْفِرْزْدَقِيُّ يَرَى أَنَّ بَنِي أُمَيَّةَ هُمُ الْمُطَالِبُونَ بِدَمِ عُثْمَانَ، وَهُمْ أَحَقُّ النَّاسِ بِهِ، يَقُولُ (١):

وَمَا زِلْتُ أَرْجُو آلَ مَرْوَانَ أَنْ أَرَى  
لَدُنْ قُتْلِ الْمَظْلُومِ أَنْ يَطْلُبُوا بِهِ  
لَهُمْ دَوْلَةٌ وَالِدَهْرُ جَمٌّ دَوَائِرُهُ  
وَمَوْلَى دَمِ الْمَظْلُومِ مِنْهُمْ وَتَائِرُهُ

وَيَرَى الْأَخْطَلُ أَنَّ بَنِي مَرْوَانَ وَرَثَةُ عُثْمَانَ، وَقَدْ حَصَلُوا عَلَى الْخِلَافَةِ بَعْدَ جَهْدٍ وَتَعَبٍ، فَهُوَ يَقُولُ (٢):

كَأَنَّا مَوَالِيَّ حَقٌّ يَطْلُبُونَ بِهِ  
إِنْ تَكُ لِلْحَقِّ أَسْبَابٌ يُمَدُّ بِهَا  
بَعْدَ الشَّمَّاسِ مَرَوَهَا ثُمَّتْ احْتَلَبُوا  
فَأَذْرَكُوهُ وَمَا مَلُّوا وَلَا لَعَبُوا  
فَفِي أَكْفَهُمُ الْأَرْسَانَ وَالسَّبَبُ  
هُمْ سَعَوْا بِابْنِ عَفَّانِ الْإِمَامِ وَهُمْ

وَجَعَلَ عَدِيُّ بْنُ الرَّقَاعِ الْعَامِلِيُّ مَقْتَلَ عُثْمَانَ وَسِيلَةً لِلْمُطَالِبَةِ بِالْحُكْمِ وَتَوَارِثِهِ؛ لِأَنَّ بَنِي أُمَيَّةَ أَوْلِيَاءُ الْمَقْتُولِ، يَقُولُ (٣):

فَأَصْبَحَ الْأَمْرُ بَعْدَ اللَّهِ قَادَتُهُ  
بُنُو الْأُلَى غَضِبُوا مِنْ قَتْلِ عُثْمَانَ

وَاسْتَحْدَمَ بَنُو أُمَيَّةَ النَّصَّ فِي تَعْيِينِ فِرْقَةٍ وَجَنَسٍ بَعَيْنِهِ لِلارْتِقَاءِ بِهِ وَتَفْضِيلِهِ عَلَى الْآخَرِينَ فِي مُحَاوَلَةٍ لِاسْتِمَالَةِ الْفِرْقَةِ الْمُخَصَّصَةِ. فَقَدْ رُوِيَ عَنْ مُعَاوِيَةَ بْنِ أَبِي سُفْيَانَ رضي الله عنه أَنَّهُ قَالَ (٤): " سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم يَقُولُ: لَا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي قَائِمَةٌ بِأَمْرِ اللَّهِ لَا يَضُرُّهُمْ مَنْ خَدَلَهُمْ أَوْ خَالَفَهُمْ حَتَّى يَأْتِيَ أَمْرُ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ

(١) الفرزدق، همام بن غالب، الديوان، شرحه علي فاعور، ص ٢٢١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

(٢) الأخطل، غياث بن غوث، الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، ص ٧١، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٦م. [لغوا: تعبوا، السبب: الخبل، الشماس: النفور، يريد شماس الفتنة، مروها: مسحوا ضرعها للحرب].

(٣) عددي بن الرقاع العاملي، الديوان، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، ص ١٧٠، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

(٤) مسند أحمد، باب حديث معاوية بن أبي سفيان، حديث ١٦٩٣٢.

وَهُمْ ظَاهِرُونَ عَلَى النَّاسِ. فَقَامَ مَالِكُ بْنُ يَخَامِرِ السَّكْسَكِيُّ فَقَالَ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ سَمِعْتُ مُعَاذَ بْنَ جَبَلٍ يَقُولُ وَهُمْ أَهْلُ الشَّامِ، فَقَالَ مُعَاوِيَةُ وَرَفَعَ صَوْتَهُ هَذَا مَالِكٌ يَزْعُمُ أَنَّهُ سَمِعَ مُعَاذًا يَقُولُ وَهُمْ أَهْلُ الشَّامِ".  
وَوَرَدَتْ نُصُوصٌ تُعَيِّنُ الْمَكَانَ وَتَثْبِتُ الْأَحْقِيَّةَ فِيهِ، وَصُولاً إِلَى أَحَقِّيَّةِ أَهْلِهِ فِي الْخِلَافَةِ. فَقَدْ وَرَدَ فِي مُسْنَدِ أَحْمَدَ حَدِيثُ ذُو سَنَدٍ شَامِي مُتَّصِلٌ، جَاءَ فِيهِ أَنَّ عَمْرًا بْنَ الْعَاصِ قَالَ<sup>(١)</sup>: "سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ بَيْنَا أَنَا فِي مَنَامِي أَتَنِي الْمَلَائِكَةُ فَحَمَلَتْ عَمُودَ الْكِتَابِ مِن تَحْتِ وَسَادَتِي فَعَمَدَتْ بِهِ إِلَيَّ الشَّامُ إِلَّا فَلَا إِيمَانَ حَيْثُ تَقَعَ الْفِتْنُ بِالشَّامِ".

وَلَعَلْنَا نُلَاحِظُ فِي النَّصُوصِ السَّابِقَةِ تَوَلِيدًا وَاضِحًا لِلنَّصِّ، نُجَوِّزُ فِيهِ الْوَضْعُ إِلَى التَّوَلِيْفِ. وَأَنَّ هُنَاكَ مَرَجِعِيَّةً فِكْرِيَّةً سِيَاسِيَّةً مُؤَسَّسَةً عَلَى الْحَدَثِ. وَرَأَتْ أَنَّهَا تَسْتَمُدُّ قُوَّتَهَا، بَيْنَ أَفْرَادِهَا عَلَى مُسْتَوَى الْوَعْيِ وَالْفِكْرِ وَالشُّعُورِ، مِنْ تِلْكَ الْحَوَادِثِ التَّارِيخِيَّةِ. وَمِنْ ذَلِكَ الْحَدَثِ الْاجْتِمَاعِيِّ الَّذِي لَمْ يَكُنْ فِي ذَاتِهِ نَصًّا مُبَاشِرًا خَاصًّا فَتَةً أَوْ قَبِيلَةً أَوْ شَخْصًا بِالْخِلَافَةِ، وَلَمْ يَكُنْ هَذَا (النَّصُّ) بِالْكَفَايَةِ بِمَكَانٍ، لِيَرْتَفِعَ بِمَرَجِعِيَّةِ تِيَارِهِ إِلَى الْحَدِّ الَّذِي يُؤَهِّلُهُ لِكَيْ يُطَالَبَ بِالْأَحْقِيَّةِ فِي السُّلْطَةِ.

وَاسْتُخْدِمَ يَزِيدُ بْنُ مُعَاوِيَةَ صَبِيغَةً نَصَبِيَّةً لِتَسْوِيغِ قَتْلِ الْحُسَيْنِ بْنِ عَلِيٍّ ﷺ مُسْتَنِدًا إِلَى فِكْرَةِ الْجَبْرِ، فَقَدْ قَالَ لِجُلَسَائِهِ<sup>(٢)</sup>: "أَتَدْرُونَ مِنْ أَيْنَ أُتِيَ هَذَا (الحسين)؟ قَالَ: أَبِي عَلِيٍّ خَيْرٌ مِنْ أَبِيهِ، وَأُمِّي فَاطِمَةُ خَيْرٌ مِنْ أُمِّهِ، وَجَدِّي رَسُولُ اللَّهِ خَيْرٌ مِنْ جَدِّهِ، وَأَنَا خَيْرٌ مِنْهُ وَأَحَقُّ بِهَذَا الْأَمْرِ مِنْهُ؛ فَأَمَّا قَوْلُهُ: "أَبُوهُ خَيْرٌ مِنْ أَبِي" فَقَدْ حَاجَّ أَبِي أَبَاهُ، وَعَلِمَ النَّاسُ أَيُّهُمَا حُكْمَ لَهُ؛ وَأَمَّا قَوْلُهُ: "أُمِّي خَيْرٌ مِنْ أُمِّهِ"، فَلَعَمْرِي فَاطِمَةُ ابْنَةُ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ خَيْرٌ مِنْ أُمِّي؛ وَأَمَّا قَوْلُهُ: "جَدِّي خَيْرٌ مِنْ جَدِّهِ"، فَلَعَمْرِي مَا أَحَدٌ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ يَرَى لِرَسُولِ اللَّهِ ﷺ فِيْنَا عَدْلًا وَلَا نِدَاءً، وَلَكِنَّهُ إِنَّمَا أُتِيَ مِنْ قَبْلِ فَقْهِهِ، وَلَمْ يَقْرَأْ ﴿E@è%`

' Í A÷sè? Á7ù=βJø9\$ # y 7Î =»tB ϕ0βg - =9\$ #

äí Í " \s?ur ää! \$ t±n@` tB š•ù=βJø9\$ #

` tB - " İ èè?ur ää! \$ t±n@` £Jİ B š•ù=βJø9\$ #

x 8İ %uŠİ / ( ää! \$ t±n@` tB' AÉ< è?ur ää! \$ t±n@

&äóÓx « Èe@ä. 4' n?täy 7·RÎ ) ( ç Žö•y, ø9\$ #

(٣) Ö•fi %s%

(١) مسند أحمد، باب حديث عمرو بن العاص عن النبي ﷺ، حديث ١٧٧٧٥.

(٢) الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج ٥، ص ٤٦٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

(٣) سورة آل عمران، الآية ٢٦.

ونلاحظ هنا السيطرة الشعورية للنص المستجلب، إذ تبدو فكرة الجبر واضحةً وسادلةً ظلّالها على تراكيب النصّ. فلم يكن التأويل أو الوضع أو التحوير موجوداً ألبتة، إنما هو الإسقاط الواضح من معاوية ويزيد، إذ وقع النصّ تحت سيطرة الفكرة، فظهر تعييب واضحٍ لدلالات السياق المتمثلة في المناسبة والهدف والزمان والمكان والمخاطب.

وهذه السيطرة الشعورية للنصّ، المنبثقة عن التفاعل الواضح بين الأفكار والأفعال، جعلت النصّ في مرحلة استسمانٍ دائم، إذ عمل النصّ المستجلب، والذي هو في حقيقته سابقٌ للفكرة، على تشكيل الذات وخطابها. ولم تكن تلك الذات إلا صنعة نصّ يقودها في اللحظة التي توهمت فيه تلك الذات الممثلة في معاوية أو يزيد أنها تُسخر ذلك النصّ؛ لأنّ الذات بطبيعتها ليست بريئة في نظرتها إلى النصّ أو الحدث.

واستغل بعض شعراء التيار الشيعي هذه التقنية لتثبيت حقّ أئمتهم في الخلافة، فقد تمأهى الكميّ في بآئته مع بعض الآيات القرآنية، ووجهها لتثبيت شرعية الهاشميين في الخلافة، فهو يخاطب الهاشميين بقوله<sup>(١)</sup>:

وَجَدْنَا لَكُمْ فِي آلِ حَامِيمٍ آيَةً  
وَفِي غَيْرِهَا آيًّا وَآيًّا تَتَابَعَتْ  
تَأْوَلَهَا مِنَّا تَقِيٌّ وَمُعْرَبٌ  
لَكُمْ نَصَبٌ فِيهَا لِذِي الشَّكِّ مُنْصَبٌ

ويشير الكميّ في البيت الأول إلى قوله تعالى<sup>(٢)</sup>: ﴿ % @è Hw

zwī ) # . • ô\_r & ï mø< n=tä ö/ ä3è =t«ó™r &

وفي البيت الثاني إلى قوله

تعالى<sup>(٣)</sup>: ﴿ | =ï dõ< ä< ï 9 a! \$ # ß%fï • äf \$ yJ - Rî )

ï Mø• t7ø9\$ # Ý@÷dr & }\$ô\_í h• 9\$ # āNà6Ztā

﴿ # ZŽ• Î gôÜs? ö/ ä. t• Î dgsÜāfur

.﴿ ¼ç mα) ym 4' n1 ö• à) ø9\$ # # sEï N# uäur

(١) الكميّ بن زيد الأسدي، الهاشميات، ص ٤٠، مطبعة شركة التمدين الصناعية، القاهرة، ١٩١٢م.

(٢) سورة الشورى، الآية ٢٣.

(٣) سورة الأحزاب، الآية ٣٣.

(٤) سورة الإسراء، الآية ٢٦.

ولعلّ الظاهرة الأبرز في استجلاب النصّ تمثلت في الخوارج. فقد كان النظر إلى النصّ وتفسيره، عاملاً حاسماً في انقسام الفكر الخارجي. إذ صاغ النصّ المستجلب فرضيات سياسية، كان لها دورها في تنوع الخطاب الخارجي وتعدّد ثقافته وأفكاره. فالخلاف الذي حدث بين زعماء الخوارج: نافع بن الأزرق وابن إباض ونجدة بن عامر، كامن في مدى مطابقة النصّ للفعل الاجتماعي أو السياسي أو الحدّث بشكل عام. وهنا يصبح الحديث عن النصّ ذا صبغة استدلالية لا تأويلية. فقد خطب ابن الأزرق في أصحابه قائلاً<sup>(١)</sup>: "إنّ الله قد أكرمكم بمخرجكم، وبصرّكم ما عمي عنه غيركم، ألسنتم تعلمون أنّكم إنّما خرجتم تطلبون شريعته وأمره! فأمره لكم قائّد، والكتاب لكم إمام، وإنّما تتبعون سننه وأثره، فقالوا: بلى؛ فقال: أليس حكمكم في وليكم حكم النبي ﷺ في وليه، وحكمكم في عدوكم حكم النبي ﷺ في عدوه، وعدوكم اليوم عدو الله وعدو النبي ﷺ. كما أنّ عدو النبي ﷺ يومئذ هو عدو الله وعدوكم اليوم؟ فقالوا: نعم، فقال: فقد أنزل الله تبارك وتعالى<sup>(٢)</sup>: ﴿

z`ï i B xouä! # t• t/ tui ï %©! \$ # ' n<Î ) y¾Ä! & Î! qß™u' ur «! \$ #  
 Ywur »tā %yg? > z`ï i BN> # z`ï i B N> ?%yg»tā ، وقال<sup>(٣)</sup>: ﴿ tui ï . Î Žô³ ßJø9\$ # z`ï i BN> ?%yg»tā  
 4O®Lymï M»x. Î Žô³ ßJø9\$ # ( # qßsÅ3Zs?  
 £`ï B÷sāf. فقد حرّم الله ولايتهم والمقام بين أظهرهم وإجازة شهادتهم وأكل ذبائحهم  
 ومناكحتهم ومواريتهم، وقد احتجّ الله علينا بمعرفة هذا، وحقّ علينا أن نعلم هذا الدين الذي خرجنا من  
 عندهم ولا نكنتم ما أنزل الله، والله عزّ وجلّ يقول: ﴿ tui ï %©! \$ # .. bÎ )  
 z`ï B \$ uZø9t" Rr & ! \$ tB tbqßJçFõ3tf  
 ï %÷è t/ . `ï B 3" y%çlù; \$ # ur ï M»uZÉi • t7ø9\$ #  
 É =»tGÅ3ø9\$ # ' Î úÄ" \$ " Z=ï 9 çm»" Y" • t/ \$ tB  
 a ! \$ # āNāk ß] yèù=tf y7Í ´ - »s9'r é&  
 (٤) ﴿ šcqāZī è» - =9\$ # āNāk ß] yèù=tfur

(١) تاريخ الرسل والملوك، ج ٥، ص ٥٦٧.

(٢) التوبة، الآية ١.

(٣) البقرة، الآية ٢٢١.

(٤) البقرة، الآية ١٥٩.

وَكَتَبَ نَجْدَةُ بْنُ عَامِرٍ إِلَى نَافِعٍ<sup>(١)</sup>: " . . . ثُمَّ اسْتَحَلَّتْ قَتْلَ الْأَطْفَالِ، وَقَدْ نَهَى رَسُولُ اللَّهِ ﷺ عَنْ قَتْلِهِمْ، وَقَالَ عَزَّ ذِكْرُهُ ﴿ 2 " t • ÷ z é & ٢ ﴾. وَقَالَ فِي الْقَعْدِ خَيْرًا. وَفَضَّلَ مَنْ جَاهَدَ عَلَيْهِمْ، وَلَا يَدْفَعُ مَتْرَلَةً أَكْثَرَ النَّاسِ عَمَلًا مَنزِلَةً مَنْ هُوَ دُونَهُ، أَوْ مَا سَمِعْتَ قَوْلَهُ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿ ٤ q t G ó j o „ ž w ﴾ t u ü ĩ Z ĩ B ÷ s ß J ø 9 \$ # z ` ĩ B t b r ß % ĩ è » s ) ø 9 \$ # عَلَيْهِمُ الْجَاهِدِينَ بِأَعْمَالِهِمْ...

فَكَتَبَ إِلَيْهِ نَافِعٌ<sup>(٤)</sup>: " بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، أَمَا بَعْدُ . . . أَمَا هَؤُلَاءِ الْقَعْدُ فَلْيَسُوا كَمَا ذَكَرْتَ مِمَّنْ كَانَ بَعْدَ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ ، لِأَنَّهُمْ كَانُوا بِمَكَّةَ مَقْهُورِينَ مَحْضُورِينَ لَا يَجِدُونَ إِلَى الْهَرَبِ سَبِيلًا، وَلَا إِلَى الْإِتِّصَالِ بِالْمُسْلِمِينَ طَرِيقًا، وَهَؤُلَاءِ قَدْ فَقَهُوا فِي الدِّينِ وَقَرَأُوا الْقُرْآنَ، وَالطَّرِيقَ لَهُمْ نَهْجٌ وَاضِحٌ. وَقَدْ عَرَفْتَ مَا قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ فَيَمَنْ كَانَ مِثْلَهُمْ إِذَا قَالُوا ﴿ ٥ Z ä . \$ ö N s 9 r & ﴾ Ç Ū ö ' F { \$ # ' ĩ û t u ü ĩ ÿ y è ô ò t G ó j ä B Z p y è Å T M O u r « ! \$ # b Ū ö ' r & ô ` ä 3 s ? y y ĩ • s ü ﴾ (٦) \$ p k Ž ĩ ù ( # r ä • Å \_ \$ p k ç J s ù y # » n = Å z ö N ĩ d ĩ % y è ø ) y J ĩ / š c q à y - = y , ß J ø 9 \$ # u ä ! % y ` u r ﴾ (٧) « ! \$ # É A q ß T M u ' É > # { • ô ä F { \$ # š Æ ĩ B t b r â ' É j < y è ß J ø 9 \$ # t u ĩ ĩ % © ! \$ # y % y è s % u r ö N ç l m ; t b s Æ ÷ s ä < ĩ 9 ﴾ (٨) ¼ ä & s ! q ß T M u ' u r © ! \$ # ( # q ç / x < x . وَقَالَ:

(١) المراد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ج٢، ص٢١٠، مؤسسة المعارف، بيروت.

(٢) فاطر، الآية ١٨.

(٣) النساء، الآية ٩٥.

(٤) الكامل في اللغة والأدب ج٢، ص ٢١٠-٢١١.

(٥) النساء، الآية ٩٧.

(٦) النساء، الآية ٩٧.

(٧) التوبة، الآية ٨١.

(٨) التوبة، الآية ٩٠.

öNâk ÷] İ B ( # r ā• x yÿ2 tui İ %©! \$ # Ü=ŠĀĀã• y™  
 ئوحاً عليه السلام كان أعلم بالله يا نجدة مبي ومنك، فقال: ﴿ 00Ši 9r & ë># x < tā  
 tui Í • İ y »s3ø9\$ # z ` İ B ÇÜö' F{ \$ # ' n?tä  
 öNè dö' x < s? bÎ ) y 7 ` RÎ ) ÇËİ È # . ' \$ - fyŠ  
 žwĪ ) ( # yr à\$ Î # tf Ÿwur š, yŠ\$ t6i ā ( # q• =Ā0āf  
 # Y' \$ αÿÿ2 # \ • Ā\_ \$ sù  
 كان ذلك في قوم نوح ولا نكون نكول في قومنا والله يقول: ﴿  
 ö/ ä3Í - - »s9'r é& ô` İ i B x Žö• yz ö/ ä. â' \$ αÿä. r &  
 # t• t/ / ä3s9 ôQr &  
 كمشركي العرب لا نقبل منهم جزية وليس بيننا وبينهم إلا السيف أو الإسلام... .  
 وتُعطينا المراسلات السابقة صورة واضحة عن دور النص في صوغ الفكر السياسي ومحاولة قراءة  
 الحاضر بناءً على الماضي. ولعل من خصوصيات التفكير الخارجي أنه قائم على أساس الإيمان الديني الذي  
 يوحد حركة الإنسان في الحياة ويرد الأمر كله إلى الله<sup>(٤)</sup>. ومعنى ذلك أن السياسة عندهم شرعية كلياً  
 ومربطة ارتباطاً مباشراً بالنص. وهذا أنتج عندهم فهماً متراوحاً في البساطة والتعقيد، وذلك تبعاً لفاعلية  
 التعامل مع النص. وقد يصلون إلى نتائج فقهية بالغة الغرابة كما هو ماثل في قتل الأطفال عند  
 الأزارقة. ورسالة نافع بن الأزرق مثال واضح على تلك النتائج الاجتهادية، حيث قام بتمثل الماضي  
 حدو التعل بالتعل. وربما كان لهذه النظرات الاجتهادية دور في دفع مؤرخ للفرق الإسلامية كالشهرستاني  
 إلى القول بأن الخوارج "أشد الناس قولاً بالقياس"<sup>(٥)</sup>.

(١) التوبة، الآية ٩٠.

(٢) نوح، الآيتان ٢٦، ٢٧.

(٣) القمر، الآية ٤٣.

(٤) إن رؤية الخوارج مرتبطة بالتكوين الفكري لهم، فقد كانت بينهم الأساسية قائمة على القراءة الذين جعلوا السياسة خاضعة للرؤية الدينية، ولعلمهم أول من حاول تثبيت مفهوم ولاية الفقيه، ذلك المصطلح الذي تبناه عمر بن عبد العزيز عندما أصبح خليفة، لمزيد من الاطلاع على علاقة القراء بالخوارج، انظر الخوارج والشيعة، فلهوزن، ص ٤٧.

(٥) الشهرستاني، أبو محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، تحرير محمد بن فتح الله بدران، ج ١، ص ١٢٥، المكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٦م.

## التأويل:

كَانَ هُنَاكَ تَبَاطُؤٌ وَاضِحٌ عِنْدَ التِّيَّارَاتِ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي هَذِهِ التَّقْنِيَّةِ، وَسَأُحَاوَلُ بَسْطَ الْقَوْلِ فِي هَذَا عِنْدَ كُلِّ فِرْقَةٍ.

شَعَرَ التِّيَّارُ الشِّيْعِيُّ أَنَّهُ يَفْتَقِدُ النَّصَّ الثَّابِتَ الصَّرِيحَ الَّذِي يُؤَسِّسُ لَهُ أَحَقِّيَّةَ وَاضِحَةً فِي الْخِلَافَةِ. وَظَهَرَ هَذَا الْاسْتِشْعَارُ بِالْفِرَاقِ النَّصِّيِّ عِنْدَ الشَّاعِرِ الْكُمَيْتِ، شَاعِرِ الرَّيْدِيَّةِ، إِذْ يَقُولُ فِي بَاطِنِهِ الْمَشْهُورَةِ<sup>(١)</sup>:

وَأَنْتَ أَمِينُ اللَّهِ فِي النَّاسِ كُلِّهِمْ  
وَنُعْتَبُ لَوْ كُنَّا عَلَى الْحَقِّ نُعْتَبُ

فَهُوَ يُخَاطِبُ الرَّسُولَ ﷺ أَنَّهُ لَمْ يُنْصَ عَلَى خِلَافَةِ عَلِيِّ ﷺ وَلَمْ يَسْتَخْلِفْ أَحَدًا بَعْدَهُ. وَمِنْ هُنَا لَجَأَ الْعَقْلُ الشِّيْعِيُّ إِلَى تَقْنِيَّةٍ تُتِيحُ لِلْفَاعِلِيَّةِ الْبَشَرِيَّةِ أَنْ تَتَدَخَّلَ لِتَحْمِي وَجُودِهَا وَتَمَاسُكِ أَفْرَادِهَا، فَكَانَ التَّأْوِيلُ. إِذْ قَامَ التِّيَّارُ الشِّيْعِيُّ بِاسْتِنطَاقِ مَا هُوَ مَسْكُوتٌ عَنْهُ رَغْبَةً فِي تَحْقِيقِ طُمُوحِهِ، وَقَدْ يَصِلُ الْأَمْرُ إِلَى تَحْمِيلِ النَّصِّ دَلَالَاتٍ مُتَكَفِّفَةً لَا يَحْتَمِلُهَا السِّيَاقُ الْمَوْضُوعِيُّ لِلنَّصِّ، وَهَذَا مَائِثٌ فِي مُحَاوَرَةِ الْعَقْلِ الشِّيْعِيِّ لِنَصِّ (عَدِيدِ حُجْمٍ)، ذَلِكَ النَّصِّ الَّذِي أَصْبَحَ عِنْدَ الشِّيْعَةِ بِمِثَابَةِ قَمِيصِ عُثْمَانَ عِنْدَ الْأُمَوِيِّينَ. فَقَدْ رُوِيَ عَنِ الْبَرَاءِ بْنِ عَازِبٍ أَنَّهُ قَالَ<sup>(٢)</sup>: "أَقْبَلْنَا مَعَ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ فِي حَجَّتِهِ الَّتِي حَجَّ، فَتَزَلَّ فِي بَعْضِ الطَّرِيقِ، فَأَمَرَ الصَّلَاةَ جَامِعَةً، فَأَخَذَ بِيَدِ عَلِيٍّ، فَقَالَ: أَلَسْتُ أَوْلَى بِالْمُؤْمِنِينَ مِنْ أَنْفُسِهِمْ؟ قَالُوا: بَلَى. قَالَ: أَلَسْتُ أَوْلَى بِكُلِّ مُؤْمِنٍ مِنْ نَفْسِهِ؟ قَالُوا: بَلَى. قَالَ: فَهَذَا وَلِيُّ مَنْ أَنَا مَوْلَاهُ. اللَّهُمَّ وَالِ مَنْ وَالَاهُ. اللَّهُمَّ عَادِ مَنْ عَادَاهُ".

وَهَذَا النَّصُّ لَا يُشِيرُ بِاللَّفْظِ أَوْ الْإِيحَاءِ إِلَى أَحَقِّيَّةِ عَلِيِّ ﷺ بِالْخِلَافَةِ، فَالْنَّصُّ هُنَا لَا يَتَحَدَّثُ، بَلْ يَجْعَلُهُ الْمُتَأَوَّلُ يَتَحَدَّثُ طَبَقًا لِمَا يُرِيدُ. لِأَجْلِ ذَلِكَ وَعَى الْإِمَامُ عَلِيُّ ﷺ هَذَا الْقَفْزَ عَلَى النَّصِّ وَسِيَاقِهِ، فَعِنْدَمَا رَفَعَ الْخَوَارِجُ شِعَارَهُمْ (لَا حُكْمَ إِلَّا لِلَّهِ) قَالَ الْإِمَامُ عَلِيُّ: "كَلِمَةٌ عَادِلَةٌ يُرَادُ بِهَا جَوْرٌ"<sup>(٣)</sup>.

وَمِنْ هُنَا فَإِنَّ التَّنَاصُّ مَعَ النَّصِّ وَإِعَادَةُ تَوْظِيفِهِ يُعَدُّ تَشْكِيلًا جَدِيدًا لِلنَّصِّ، يَقُومُ فِيهِ الْفَرْدُ بِإِنْتِاجِ نَصٍّ (مُؤَدَّلِجٍ)<sup>(\*)</sup> مِنْ أَجْلِ صِيَاغَةِ خِطَابٍ جَدِيدٍ يَتَوَاءَمُ وَفِكْرَهُ، خَاصَّةً إِذَا وَجَدَ الْعَقْلُ (الْمُؤَدَّلِجِ) نُصُوصًا

(١) الهاشميات، ص ٤٣.

(٢) سنن ابن ماجه. الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، ج ١، ص ٤٣، كتاب السنة الحديث ١١٦.

ط ٢، دار الدعوة ١٩٩٢م.

(٣) الكامل في اللغة والأدب، ج ٢، ص ١٥٣.

(\*) من الأيديولوجيا.

تتعدد فيها القراءات. فقد أول التيار الشيعي المتأخر زمانياً قوله تعالى: ﴿ # qä9'r é&ur ﴾ (١)  
 <Ü÷è t7Î / 4†n<÷r r & öNâk ŸÖ÷è t/ Ì Q%tnö' F{ \$ #  
 «! \$ # É =»tFÄ2' Î û بتواصل الخلافة في بيت رسول الله ﷺ. (١)

وبهذا فقد اعتمد الفكر الشيعي على نصوص قرآنية وتبوية، هي في حقيقتها لا تتضمن إشارات صريحة أو ضمنية بإمامة علي أو أحد أبنائه. وبناءً على ذلك فقراءة النص هي نص جديد، وهي إنتاج جديد لدلالات النص. ومن هنا يصبح النص على مستويين: المستوى الأول هو النص الذي يتكون من أصوات وحروف وكلمات، وهذا هو نص القوة الكامن في وعي كل مسلم. والمستوى الثاني هو النص المولد من نص القوة وهو نص جديد منطوق نُتْرَكُ فِيهِ لِلْفَاعِلِيَةِ الْبَشَرِيَّةِ مَسَاحَةٌ وَاسِعَةٌ مِنَ التَّأْوِيلِ، وبذلك يتشكل نص جديد مُنْبَثِقٌ عَنِ نَصِّ الْقُوَّةِ يُدْعَى نَصُّ الْفِعْلِ، وهو نص يُلَاقِي هَوَى كَبِيراً فِي نَفْسِ أَتْبَاعِ الْمَذْهَبِ. إذ إنه يتشكل في ساعة الاضطهاد للتسرية عن أتباعه، وبذلك أصبح النص عند التيار الشيعي غير مُقتصرٍ على النص القرآني والتبوي بصيغتهما الخالصة، بل تشكلت نصوص تفوح منها رائحة التاريخ والزمان والمكان، وتجلت فيها بصفة التيار والفكر والمذهب، "وبدأ خطاب سياسي يمثّل تعاليم الدين المؤول حيث بدأ الاستدلال بالتصوص على غير الوجه الصحيح الذي أراده الله ورَسُولُهُ". (٢)

فعدت أقوال الأئمة من أهل البيت نصاً يكاد يصل في حقيقته النصية والشعورية والتوجيهية إلى مرتبة النص القرآني أو النبوي. ولم تكن قوة النص المنبثق عن الأئمة آتية من فراغ، فلقد أسبغ التيار الشيعي على مرجعيته وصف النص، تأسيساً على فكرة العصمة التي اكتملت أطرها في العصر العباسي، والتي بمقتضاها يُرفع الإمام إلى مرتبة رفيعة من حيث التلقّي والتشريع. فيصبح الإمام، عند بعض أنصار التيار الشيعي، المتفرد في إبانة الطريق للرعية، لأنه العالم بأحكام الشرع، ومن ذلك قول كثير عزة (الكيساني) مادحاً ابن الحنفية (٣):

(١) أخرج ابن بابويه القمي في كتاب (التصوص على الأئمة) بسنده إلى الحسين بن علي قال: "ولما أنزل الله تعالى (وأولو الأرحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله) سألت رسول الله في تأويلها، فقال: أهم أولو الأرحام، فإذا مت فأبوك علي أولى بمكاني، فإذا مضى أبوك فأخوك الحسن، فإذا مضى الحسن فأنت أولى به" [من لا يحضره الفقيه، إن بابويه القمي، ص ٢١١].

(٢) الحرية أو الطوفان، ص ١٠٧.

(٣) كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، ص ٤٩٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.

## بَيْنَ لَنَا وَانْصَحَ لَنَا يَا ابْنَ الْوَصِيِّ بَيْنَ لَنَا مِنْ دِينِنَا مَا نَبْتَغِي

وَرُوِي أَنَّ الْمَغِيرَةَ بْنَ سَعِيدٍ أَحَدَ الْمُتَشَيْعِينَ لِآلِ النَّبِيِّ أَتَى جَعْفَرًا بْنَ مُحَمَّدٍ بْنَ عَلِيِّ بْنِ الْحُسَيْنِ فَقَالَ لَهُ<sup>(١)</sup>: "أَفَرَّ بِعِلْمِ الْغَيْبِ حَتَّى أَجِيبَ لَكَ الْعِرَاقَ، فَقَالَ: أَعُوذُ بِاللَّهِ، ثُمَّ أَتَى مُحَمَّدًا بْنَ عَلِيِّ بْنِ الْحُسَيْنِ فَقَالَ لَهُ مِثْلَ ذَلِكَ، فَزَجَرَهُ وَشَتَّمَهُ".

وَيَبْدُو أَنَّ تَوْسِيعَ دَائِرَةِ النَّصِّ عِنْدَ التِّيَّارِ الشِّيْعِيِّ بِحَيْثُ تَشْمَلُ أَقْوَالَ الْأَئِمَّةِ، جَعَلَ النَّصَّ مُرْتَبِطًا بِإِمَامٍ حَاضِرٍ أَوْ غَائِبٍ يَقُومُ بِإِرْشَادِ مُتَّبِعِيهِ وَأَنْصَارِهِ. لِأَجْلِ ذَلِكَ ظَهَرَتْ فِي الْخِطَابِ الشِّيْعِيِّ فِكْرَتَانِ مُهِمَّتَانِ: الْأُولَى تَمَثَّلَتْ فِي الْعَيْبَةِ لِتُسُدَّ حَاجَةَ التِّيَّارِ فِي اتِّبَاعِ إِمَامٍ فِي كُلِّ زَمَانٍ وَلَوْ كَانَ غَائِبًا. وَالثَّانِيَّةُ تَمَثَّلَتْ فِي الرَّجْعَةِ بِوَصْفِهَا خَطَأً مُتَسَاوِقًا مَعَ الْعَيْبَةِ، إِذْ كَيْفَ يَغِيبُ الْإِمَامُ وَهُوَ لَا زِمَّ لِحِفْظِ الدِّينِ؟! وَقَدْ بَدَأَ هَذَا الْمَعْلَمُ عِنْدَ التِّيَّارِ الشِّيْعِيِّ بِنَظَرَةِ الْكَيْسَانِيَّةِ لِإِمَامِهِمْ ابْنِ الْحَنْفِيَّةِ، فَهَذَا كَثِيرٌ عَزَّةَ يَرَى أَنَّ ابْنَ الْحَنْفِيَّةِ لَمْ يَمُتْ، إِذْ إِنَّ الْمَوْتَ يَعْنِي الْعَيْشَ فِي ضَلَالَةٍ، فَلَا يَعْرِفُ الْعَامَّةُ أُمُورَ دِينِهِمْ، وَمِنْ هُنَا بَرَزَ فِي أَدْبِيَّاتِ الْفِكْرِ الشِّيْعِيِّ مُصْطَلَحُ الْعَيْبَةِ لَا الْمَوْتَ كِنَايَةً عَنِ اسْتِمْرَارِ الْوُجُودِ الشُّعُورِيِّ فِي وَعْيِ أَنْصَارِهِ، يَقُولُ كَثِيرٌ عَزَّةَ<sup>(٢)</sup>:

## مَا مِتَّ يَا مَهْدِيُّ يَا ابْنَ الْمُهْتَدِي أَنْتَ الَّذِي نَرْضَى بِهِ وَنَرْتَجِي

وَيَبْدُو أَنَّ هَذِهِ الصُّورَةَ الْمُقَدَّسَةَ لِلْإِمَامِ ابْنِ الْحَنْفِيَّةِ مِنْ صُنْعِ غُلَاةِ أَنْصَارِهِ، وَلَمْ يَكُنْ لِابْنِ الْحَنْفِيَّةِ تَوَجُّهُ فِي صَوْنِهَا. فَقَدْ بَلَغَ ابْنُ الْحَنْفِيَّةِ أَنَّ أَنْصَارَهُ يَقُولُونَ: "إِنَّ عِنْدَهُ شَيْئًا مِنَ الْعِلْمِ فَقَالَ: إِنَّا وَاللَّهِ مَا وَرَثْنَا مِنْ رَسُولِ اللَّهِ إِلَّا مَا بَيْنَ هَذَيْنِ اللَّوْحَيْنِ"<sup>(٣)</sup>.

أَمَّا الْإِسْتِخْدَامُ الْأُمُويُّ لِلنَّصِّ فَهُوَ يَخْتَلِفُ عَنِ الْإِسْتِخْدَامِ الشِّيْعِيِّ لَهُ. ذَلِكَ أَنَّ الْخِطَابَ الْأُمُويَّ لَمْ يَكُنْ فِي مُحَاوَرَتِهِ لِذَاتِهِ أَوْ مَعَ الْآخَرِ يَسْتَنْدُ إِلَى التَّأْوِيلِ (الْبَاطِنِيِّ) لِلنَّصِّ، بَلْ كَانَ اسْتِخْدَامُهُ لِلنَّصِّ اسْتِدْلَالِيًّا، بِحَيْثُ يُصْبِحُ النَّصُّ مُؤَيِّدًا لِأَفْكَارِ بَنِي أُمِيَّةٍ أَوْ مُنَاهِضًا لِلْفِكْرِ الْآخَرَ، وَهَذَا مَا قَامَ بِهِ يَزِيدُ بْنُ

(١) أنساب الأشراف، ج ٩، ص ٧٦.

(٢) ديوان كثيرة عزة، ص ٤٩٦.

(٣) طبقات ابن سعد، ج ٥، ص ٢٢٠.

معاوية بن أبي سفيان<sup>(١)</sup> " فَقَدْ كَانَ يَنْظُرُ إِلَى قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّى إِذْ رَأَى الْقُرْآنَ مَكْرَهُ﴾ " (٢) وإذا اعتراض أحدهم على خلافة معاوية قال له: ﴿إِنَّمَا هُوَ الْمَلِكُ يُؤْتِيهِ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ﴾ (٣).

فالخطاب الأموي، لم يدع أو يزعم أن آية من الآيات نزلت نصاً أو ضمناً في خلافة أحد أو الوصاية له. وأحسب أن اعتماد التيار الشيعي على قرابته من آل البيت، وعدم وجود سند متصل من القرابة بين الأمويين والرسول ﷺ، كان له أثر واضح في بروز التأويل عند الشيعة، وأقول نجمه عند بني أمية. ومما يؤكد ذلك خطبة عبد الله بن جعفر التي رد فيها على دعوى معاوية بالخلافة رابطاً بين النص والعقل، فهو يقول<sup>(٤)</sup>: " أما بعد، فإن هذه الخلافة إن أخذ فيها بالقرآن فأولو الأرحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله، وإن أخذ فيها بسنة رسول الله فأولو رسول الله، وإن أخذ فيها بسنة الشيخين أبي بكر وعمر، فأبي الناس أفضل وأكمل وأحق بهذا الأمر من آل رسول الله ﷺ ".

وعلى الرغم من أن الخطاب الأموي لم يلجأ إلى التأويل، إلا أنه (أتهم) باستخدام هذه التقنية. فقد رأى الكُميت أن بني أمية ينكرون ميراث الرسول ﷺ، ويتصرفون في معاني الكتاب ويفسرونه على ما يهونون، فإذا ساروا في أمر يرغبونه أظهروه على خلاف الحق، تبعاً لأهوائهم، فهو يقول<sup>(٥)</sup>:

بِأَفْوَاهِهِمُ وَالرَّائِضُ الدِّينَ أَصْعَبُ  
بِرُوضُونَ دِينَ الْحَقِّ صَعْبًا مُخْرَمًا  
طَرِيقُهُمْ فِيهَا عَنِ الْحَقِّ أَنْكَبُ  
إِذَا شَرَعُوا يَوْمًا عَلَى الْعَيِّ فِتْنَةً

(١) تاريخ الرسل والملوك، ج ٥، ص ٤٦٣.

(٢) آل عمران، الآية ٢٦.

(٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الإمامة والسياسة، ج ١، ص ١٩٤، تعليق خيرى سعيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٠م.

(٤) الإمامة والسياسة، ج ١، ص ١٧٧.

(٥) الهاشميات، ص ٤٥. [بروضون أي يذلون والمخرم من الإبل الصعب الذي يذل بالركوب].

وَرَأَى جُزْءًا مِنَ الْمَعَارِضَةِ أَنَّ بَنِي أُمَيَّةٍ يَتَلَاغِبُونَ بِالنِّصِّ، وَمِنْ هُنَا حَاوَلَ أَنْ يَطْعَنَ فِي شَرْعِيَةِ الْفَهْمِ الْأُمَوِيِّ لِلنِّصِّ، وَهَذَا مَا نَسْتَنْبِطُهُ مِنْ قَوْلِ الشَّاعِرِ الْحَارِجِيِّ حَبِيبِ بْنِ خَدْرَةَ الْهَلَالِيِّ، الَّذِي رَأَى أَنَّ بَنِي أُمَيَّةٍ يُحَرِّفُونَ النِّصَّ الثَّابِتَ فَهُوَ يَقُولُ (١):

يا ربّ إنهم عصوك وحكموا  
يدعوا إلى سبل الضلالة والردى  
فهم يروون سبيل طاغيبهم هدى  
في الدين كل ملعن جبار  
والحق أبلغ مثل ضوء نهار  
وأرى سبيلهم سبيل النار

وَمِمَّا سَبَقَ نُلَاحِظُ مَدَى اهْتِمَامِ الْفِكْرِ السِّيَاسِيِّ آنَذَاكَ بِالنِّصِّ، إِذْ كَانَ النِّصُّ مَوْثِقًا لِلْفِرْقِ وَالْأَحْزَابِ كُلِّ حِينٍ. فَلِلنِّصِّ قُدْرَةٌ كَبِيرَةٌ عَلَى إِزَالَةِ حُدُودِ الْأَزْمِنَةِ وَالْأَمَكِنَةِ لِيَتِمَّاهِيَ الْمَاضِي مَعَ الْحَاضِرِ، فَعِنْدَمَا يَتِمُّ الْفِعْلُ وَالْحَدِثُ فِي الْحَاضِرِ، تَلَجُّ الْأَفْكَارُ إِلَى الْمَاضِي الْمُمَثَّلِ فِي النِّصِّ لِكَيْ تَسْتَمِدَّ قُوَّتَهَا وَوُجُودَهَا. وَخَلَصْنَا إِلَى أَنَّ الْأَسْتِغْلَالَ التَّارِيخِيَّ وَالسِّيَاسِيَّ وَالاجْتِمَاعِيَّ لِلنِّصِّ لَمْ يَكُنْ ذَا اتِّجَاهٍ أَوْ طَائِعٍ وَاحِدٍ، إِذْ يَبْدُو هَذَا التَّأثيرُ مُتْرَاوِحًا بَيْنَ الْأَسْتِجْلَابِ وَالتَّأْوِيلِ، حَيْثُ يُوظَّفُ النِّصُّ فِي خِدْمَةِ الْأَفْكَارِ، فَيُقرأُ الْقُرْآنُ فِي ضَوْءِ التَّارِيخِ وَالْوَاقِعِ، عِنْدَهَا قَدْ يُضَيَّفُ الْوَاقِعُ السِّيَاسِيُّ الْمَتَأَخَّرُ أَبْعَادًا تَأْوِيلِيَّةً لَمْ تَكُنْ وَقْتًا تَسْرِيلَ النِّصِّ الْخَالِصِ، وَبِذَلِكَ تَكُونُ هَذِهِ الْأَفْكَارُ قَدْ اسْتَنْطَقَتْ مَا هُوَ مَسْكُوتٌ عَنْهَا اسْتِنْطَاقًا نَفْعِيًّا يَخْدُمُ مَصَالِحَهَا وَيُلَبِّي رَغْبَتَهَا، وَتُصْبِحُ مُنَاسِبَةً لِلنِّصِّ مُفَصَّلَةً لِلْفَرْدِ، فَيَعْدُو الْإِمَامُ الْمَعْصُومُ مَحْوَرَّ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ وَالذَّلَالَةِ.

وَإِذَا حَدَثَ تَبَايُنٌ بَيْنَ التِّيَّارَاتِ الْإِسْلَامِيَّةِ، فَإِنَّ مَرَدَّهُ إِلَى الْمَرْجِعِيَّةِ الْفِكْرِيَّةِ التَّاسِيْسِيَّةِ لِنَظَرِيَّتِهَا، إِذْ نَجِدُ الْإِطَارَ الْمَرْجِعِيَّ لِلشِّيْعَةِ قَائِمًا عَلَى التَّأْوِيلِ، وَفِي الْوَجْهَةِ الْأُخْرَى نَجِدُ نَظْرَةً مُسْتَمَدَّةً مِنَ النِّصِّ الْخَالِصِ تَمَثَّلَتْ فِي الْخَوَارِجِ، إِذْ يُشكِّلُ النِّصُّ فِي وَعْيِهِمْ نُقْطَةَ الْبَدْءِ وَالْحَدِثِ وَالْإِنْتِهَاءِ، مِمَّا يُعْطِي النِّصَّ سَيْطَرَةً كَبِيرَةً عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالْوَاقِعِ، فِي حِينٍ نَجِدُ تَفَاوُتًا فِي هَيْمَنَةِ النِّصِّ عَلَى الْوَاقِعِ عِنْدَ الشِّيْعَةِ وَالْأُمَوِيِّينَ، إِذْ عَمِلَتْ الْأَهْوَاءُ وَالتَّأْوِيلَاتُ عَلَى صِيَاغَةٍ وَإِنْتِاجِ نَصٍّ جَدِيدٍ مُتَنَاقِمٍ مَعَ الْحَدِثِ، فَأَحْدَثَ ذَلِكَ قَلْبًا لِعَلَاقَةِ التَّأثيرِ وَالتَّأثيرِ. فَإِذَا كَانَتْ الْعَلَاقَةُ بَيْنَ الْمُؤَثِّرِ وَالْمُؤَثَّرِ فِيهِ مُنْسَجِمَةً فِي الْإِطَارِ الْفِكْرِيِّ لِلْخَوَارِجِ، إِذْ يُشكِّلُ الْمُؤَثِّرُ (النِّصُّ) هَيْمَنَةً عَلَى الْمُؤَثَّرِ فِيهِ (الْوَاقِعِ)، فَإِنَّ هَذِهِ الْعَلَاقَةَ تَبْدُو مُعَايِرَةً فِي الْفِكْرِ الشِّيْعِيِّ خُصُوصًا، إِذْ يُصْبِحُ النِّصُّ مُتَأَثِّرًا بِالْوَاقِعِ مِمَّا يَعْكِسُ الدَّوْرَ الْبَشَرِيَّ وَالْمَذْهَبِيَّ فِي التَّشْكِيلِ وَالتَّأْوِيلِ.

(١) ديوان الخوارج، جمع وتحقيق إحسان عباس، ص ٢٣٢، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.

## مصادر البحث ومراجعته:

- ١- القرآن الكريم.
- ٢- الآبي، منصور بن الحسين، نثر الدر، تحقيق محمد علي القرنة، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٣- الأخطل، غياث بن غوث، الديوان، ط٤، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٦م.
- ٤- البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.
- ٥- البلاذري، أحمد بن يحيى، أنساب الأشراف، ١٣ ج، ط١، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.
- ٦- حاكم المطيري، الحرية أو الطوفان، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.
- ٧- ابن حنبل، أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، ٥٠ مج، حققه شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٩.
- ٨- ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب المصري، مصر، ١٩٩٩م.
- ٩- الخوارج، الديوان، ط٤، جمع وتحقيق إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.
- ١٠- ابن سعد، محمد بن سعد، الطبقات الكبرى، ٨ ج، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.
- ١١- ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ١٠٢، دار المعارف، القاهرة.
- ١٢- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٢م.
- ١٣- الشهرستاني، أبو محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، ٢ ج، تخرّيج محمد بن فتح الله بدران، المكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٦م.
- ١٤- الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك. ١٠ ج، ط٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.
- ١٥- العاملي، عدي بن الرقاع، الديوان، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة الجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.
- ١٦- ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد، ٥ م، شرحه وضبطه أحمد الزين وآخرون، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.
- ١٧- ابن عساکر، علي بن الحسين، تاريخ دمشق، ٨٠ م، تحقيق محب الدين عمر بن غرامة العمروي،

- دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م.
- ١٨- الفرزدق، همام بن غالب، الديوان، ط١، شرحه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.
- ١٩- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الإمامة والسياسة، تعليق خيرى سعيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٠م.
- ٢٠- كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.
- ٢١- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، ١٠م، ط٢، توثيق عبد الرحمن اللاذقي ومحمد بيضون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٧م.
- ٢٢- الكميت بن زيد الأسدي، الهاشميات، ط٣، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، ١٩١٢م.
- ٢٣- ابن ماجه، محمد بن يزيد، سنن ابن ماجه، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، ١٩٩٣م.
- ٢٤- المبرد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ٢ج، مؤسسة المعارف، بيروت.
- ٢٥- مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، شرح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الدعوة، استانبول، ١٩٩٢م.
- ٢٦- يوليوس فلهوزن، الخوارج والشيعة والمعارضة السياسيّة الدّينية، ط٥، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الجليل للكتب والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

صورة السحب في الشعر الجاهلي  
"دراسة في التشكيل والرؤيا"

د. خليل عبدسالم الرفوع\*

تاريخ قبوله : ٢٠٠٦/٤/٣

تاريخ تسليم البحث : ٢٠٠٥/٨/٢١

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تجلية صورة السحب في الشعر الجاهلي معتمدة التحليل الأسلوبي واستنطاق النص الجاهلي ضمن سياقه لتبيان تشكيل الصورة، وهي صورة ترتبط بالإحياء والخصب والشكل والحركة واللون، فجاء تشبيهها بالناقة تلقياً وحركة (رعياً) واستدراكاً ليرمز إلى الإحياء والخصب بينما يتحول هذا الرمز إلى حركة سريعة وقوة مدمرة حينما تُشبه بالجيش، وشبهت أيضاً ببعض الصور الحضارية فكانت أداة ورمزاً معاً للعبور إلى دوائر الحضارة بمظاهرها وألوانها، كما شبهت بالجبال والنعام المعلق، وفيهما دلالة على صورة الثابت المتحرك في آنٍ معاً، وشبهت حركة السحب الثقيلة بالإنسان الكسير والمقيد والنصارى الذين يلاقون الحنيف والأبشاش والسكارى المترنحين، وعصرها للماء بالرحى، وخروج الماء منها بانصبابه من المزادة، وحينما تكون خفيفة فإنها تشبه بيت العنكبوت، كان لتداخل لونها الأبيض بالشفق الأحمر معادل نادر في المخيال الشعري هو تناثر الدم بين أجزاء الشحم الرقيق.

Abstract

This study aims at discussing the image of clouds in Jahiliya poetry from a stylistic viewpoint. The study shows that the image is connotative of the idea of revival and fertility, and hence it is described in term of the mating of a female camel and of the idea of grazing. Sometimes the clouds are portrayed as an army to connote the idea of destructive force and stamina, as cultural tools that bespeak of certain cultural aspects, and as mountains and hovering ostriches that connote the idea of motion and stillness at the same time. The Jahiliya poetic imagination could portray the combination of the whiteness of the clouds and the redness of the twilight in a very fresh metaphor in which this combination is likened to the scattering of blood among the delicate parts of the fat.

\* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

## السحب مظاهر طبيعية متحركة:

شكلت الطبيعة في الشعر الجاهلي مصدراً خصباً وحقلًا دلاليًا لكثير من الصور، وقد وقف الشعراء الجاهليون بمشاهدتها، وتأملوا ما فيها من مناظر مدهشة تمور دائماً ولا تسكن، واستنطقوا حالها وأسبغوا عليها أحاسيسهم ومشاعرهم، فلم يكن تصويرهم لها تصويراً حسيّاً يختزل محاكاتهم لها. ويزخر الشعر الجاهلي بأנסنة المظاهر الطبيعية المختلفة، فلها مشاعر الإنسان وأحاسيسه وفلسفته ورؤاه، ولم يقف الشاعر عند هذا البعد التصويري، بل نرى مقارنة تصويرية بين مظاهر الطبيعة المختلفة والأشياء الحية من حولها، فقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يقيم مع الطبيعة علاقات وجدانية ديناميكية، شأنه في ذلك شأن الإنسان القديم "الذي تناول الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدّة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئاً هامداً ساكناً وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه أدرك الطبيعة حيّة عاملة تفرح وتأسى وتغضب وترضى"<sup>(١)</sup>. وكانت السماء بما فيها من موجودات متحركة وما تشتمل عليه من حقائق جليلة تشكل في المخيلة الشعرية في العصر الجاهلي قدراً عريضاً من الأفكار والصور المختلفة التي لم تنفذ بل كانت تلهم خيال الشعراء وتغريهم بالوقوف أمامها وتأمل مواطن الدهشة والجمال فيما تشكله وتبدعه، ومن تلك الموجودات المتحركة دائماً السحب.

## أسماء السحب وأنواعها:

مفردها سحابة، وهي: الغيم سواء أكان فيه ماء أم لم يكن، ومن صيغ جمعها الأخرى سحاب وسحائب<sup>(٢)</sup>. وسميت سحابة لانسحابها في الهواء من قولنا: سحبت الشيء أسحبه سحباً<sup>(٣)</sup>.  
أ - أسماءه العامة: السحاب، المزن، السماء، الغيم، الأسود، الأسحم، الجون، الحناتم، السدّ، العماء، الحمومي، الأحوى، الطخياء، العماية، الدجن، اليعبوب، السارية، الغادية، الغيث، البرّدة، الحريصة، الراتق، الطّفل، العان، العين .

## ب - أسماءه الدالة على هيئته:

١. المحمل بالماء: البكر، الحرّة، الخسيف، المقرّهف، المكرّهف، الخور، الدّلوح، الروي، المزن، الخلوج، المعصرات، الحبير، الرّيّق، السقي، الحناتم، الحمل، القنيف، القنيب، اللّهموم، المرثعن، المسفّ، الحبي، الطّريم، المرّجحن، النّفاض، الحير .

(١) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ط٣، ص٢٥٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م، سحِب.

(٣) لسان العرب، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الجليل، بيروت، سحِب.

٢. المتراكم : الركام، السدّف، العارض، الغملول، الغفارة، القرد، النّضد، الكرفعي، الكنهفور، المكفهر، الخال، النّشاص، الطّريم، الصّبير.
٣. الخفيف : السّماحيق، الزّعيج، الضّباب، الطّهاء، الطّخاف، الكدرة، الأكد، الرّهل، الهزيمة، السّخيف، السّدسم، الرّهج .
٤. المصوّت : الأحمش، الصّيب، المُجلجل، الهزيم، الرّواعد .
٥. المُبرق : البارقة، العرّاص .
٦. ذو الفتوق : البُرص، النّمرة، الحبير، الخلل، الطّخطّاخ .
٧. هراق ماءه : الهفّ، النّجو، الجهام، الطّخاء، السّبيل .

#### ج - أسماءه الدالة على أجزائه :

١. أول ما ينشأ : النّشء، الظّلة، الغمام، الخرج، القرّيح، وأوائله أفانين .
٢. أطرافه : الهيدب، الكفّاف، الوطفاء، المُسفّ، العُثون، الشمراخ، المُضِرّ.
٣. قِطْعُه : الكنهور، الأراعيل، القرّع، الرّمي، الباضعة، الفارق، الكيسف، القلع .

#### د - أسماءه الدالة على لونه :

١. الأبيض : الغمام، الصّبير، النّشاص، الرّباب، النّقح، بنات صخر، بنات مخز، اليعاليل، العقر .
٢. الأسود : الأسود، الأسمح، الجون، الحناتم، الخداري، السّد، العماء، الحمومي، الأحوى، الطّخياء، العمّاية، العمّاء .
٣. الأحمر : العصب، السّيرافي، العقر<sup>(١)</sup> .

#### هـ - تعريفه العلمي :

وأما التعريف العلمي الفيزيائي للسحب، فهي "تجمع مرئي لجزئيات دقيقة من الماء أو الجليد أو لكليهما معاً، تبدو ساجحة في الجو على ارتفاعات مختلفة كما تبدو بأشكال وأحجام متباينة ولتشكل السحب لا بد من توافر عدة شروط هي:

أ- وفرة بخار الماء في طبقة التروبوسفير<sup>(٢)</sup> الجوية التي تمثل طبقة السحب.

(١) انظر أسماء السحب اللغوية وأنواعه في: المخصص، علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٩: ٩٢ - ١٠١. فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور إسماعيل الثعالبي، دار الكتب العلمية، بيروت ص ٢٧٩-٢٨١. نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١: ٧٢-٧٣.

(٢) طبقة التروبوسفير: الطبقة الأقرب إلى سطح الأرض من الغلاف الجوي التي تمتد من مستوى سطح البحر حتى ارتفاع وسطي يقارب ١٢ كم.

ب- حدوث تبريد للهواء الجوي الرطب إلى درجة نقطة نذاه<sup>(١)</sup>.  
 ج- توافر الجسيمات الصلبة في الجو المعروفة بنوبات التكاثف كالدخان، والغبار والرماد البركاني والأملاح. إذ تشكل تلك الجسيمات نوى استقطاب لجزئيات بخار الماء. ومما لا شك فيه فإنّ مكونات السحابة من قطرات مائية دقيقة الحجم وبلورات جليدية لا بد من أن تنمو ويكبر حجمها، ويزداد وزناً، ليتيح لها ذلك فرصة السقوط باتجاه سطح الأرض، وإذا لم يحدث لها مثل ذلك النمو فإنها ستتبدد ويصحو الجو وتسطع الشمس في النهار، وتبدو السماء متألثة في الليل<sup>(٢)</sup>.

### أشكال السحب:

"رؤي أن شيخاً من العرب كان في غنيمة له فسمع صَوْتَ رعدٍ فتخوف المطر وهو ضعيف البصر، فقال لأمة له كانت ترعى معه، كيف ترين السماء؟ قالت: كأنها بغال دُهمٌ تجرّ جلالها، فقال ارعي، ثم قال: كيف ترينها" فقالت: كأنها ثروب معزى هزلى، فقال ارعي، ثم قال: كيف ترينها؟ قالت: أراها اسودّت وبيضت، ودنت من الأرض فكأنها بطون حمير ضحّر، قال: انجي ولا نجاء لك"<sup>(٣)</sup>.  
 وقال أبو سبيد: سمعت أعرابياً يقول؟ إذا رأيت السحابة كأنها بطن أتان قمراء فهي أغزر ما تكون"<sup>(٤)</sup>.

ويظهر النصان السابقان أن العرب كانوا يربطون السحب وغيرها من مظاهر الطبيعة بواقع حياتهم وما فيها من موجودات حية وغير حية فالروايتان تكشفان عن صور حيوانية للسحب، وتتفق الروايتان على أن أغزرها هي أن تكون سوداء مثل بطن الحمار الوحشي، أو بطن أتان، وهذا ما كان يحسه الجاهلي إذ يقرن الخير بالخير، فكثيراً ما يشبهون السحب بالنوق، وتنزاح صورة السحب عن المشهد الفضائي لتتداخل مع صورة الناقة، والحق أن الشاعر الجاهلي ربط السحابة بها، لأن الناقة في ذاكرة العرب رمز الخير والخصب والحياة.

ويرى بعض الباحثين أن تشبيه السحب بالنوق في الشعر الجاهلي ليس إلاّ ترديداً فنياً لأسطورة قديمة "فليس في تصويرهم غرابة فقد صور الفراعنة السماء على هيئة أنثى يتحلب المطر من ثدييها، وصوروها

(١) نقطة الندى: هي تعبير عن درجة الحرارة التي يبدأ عندها حدوث التكاثف في بخار الماء.

(٢) على حسن موسى، السحب الغيوم، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٣-١١.

(٣) ابن سيده: المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، بيروت، ١٠٣:٦.

(٤) المصدر السابق، ١٠٣:٦.

على هيئة بقرة كبيرة الضرع<sup>(١)</sup>.

والحق أن أصحاب المنهج الأسطوري لم يدرسوا هذا الشعر دراسة داخلية بل اكتفوا بالقول إن هذه الصورة لها نظير في المعتقدات القديمة، ونعلم جميعاً أن معتقدات العرب تختلف عن معتقدات الفراعنة، وأن الفراعنة لم يعبروا عن اعتقادهم بالشعر، وثمة فرق بين التعبير عن فلسفة ما بالطقوس والشعائر الدينية وبين التعبير عنها بالشعر، ثم إن الجامع بين صدري المرأة وضروع النوق والبقر هو ذلك الحليب المطر المتشكل من الأنوثة المتفجرة مصدر الحياة والخصب والبقاء، ولا يعني هذا التصور السابق أن العرب كانوا ينظرون إلى الناقة في الجاهلية، "كونها نوعاً من العبادة"<sup>(٢)</sup>.

ولعل الذي جعل أصحاب المنهج الأسطوري يزعمون ذلك هو أنهم أسقطوا المجاز والانزياحات الأسلوبية واللغوية عن الشعر فلم يبق إلا (هيكل الشعر المضموني) الذي استندوا إليه في زعمهم "بأن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً لا مجازاً كما نفترض اليوم"<sup>(٣)</sup>.

ولا أعرف ما قيمة الشعر دون المجاز والصور والانزياح اللغوي؟ ويبدو لي أن أصحاب المنهج الأسطوري قد أبعدهوا الصور الأخرى للسحب في الشعر الجاهلي كما أبعدهوا المجاز، فهناك صور أخرى للسحب غير الناقة ومنها: الجيش والجمال وبعض المظاهر الحضارية كالسفن والمنسوجات والقصور، وحيوانات أخرى كالجمال والنعام والخيل والبقر، واستعير لها مظاهر إنسانية حركية، ومنها كذلك البحر والرحى والمزادة وبيت العنكبوت، فهل لهذه التصورات ما يماثلها في معتقدات الأمم الأخرى؟!

والتفسير العلمي لمظهر السحب "يتحدد بطبيعة الجزئيات المكونة لها في الجو وحجمها وعددها وتوزيعها. ويعتمد أيضاً على شدة الضوء الساقط عليها ولونه وعلى موقعها بالنسبة إلى الراصد ومصدر الضوء"<sup>(٤)</sup> فالسحب تأخذ شكل الروابي أو الأبراج الضخمة أو الهيكل العظمي للسماك<sup>(٥)</sup> أو تشبه شبكة قرص شمع عسل النحل<sup>(٦)</sup>. وبعضها يكون على شكل نتوءات مماثلة لثدي الأم المرضعة<sup>(٧)</sup>.

ويستطيع المرء في فصل الشتاء إذا أنعم النظر في السحب أن يتخيل أشكالاً كثيرة لها تتماهى مع

(١) انظر: د. نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ط٣، ص١٦١.

مصطفى عبد الشافي الشوري، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٦، ص١٠٥. د. أنور أبو سويلم، الإبسل في

الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢، ١: ٢٦٣.

(٢) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص١٦١.

(٣) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٦١.

(٤) السحب الغيوم، ص٣٨.

(٥) المرجع السابق، ص٧٧.

(٦) المرجع السابق، ص٧٨.

(٧) المرجع السابق، ص٨٠.

الصور التي تستجلبها الذاكرة لحظة الرؤية، ولعلّ هذا ما كان يحدث للشعراء الجاهلين إذ كانوا يستبشرون خيراً بالسحب المحملة بالماء فشبهوها بالناقة، والرابط بينهما رمزيتهما للحياة واستمرارها، ومنهما يستمد القوة لمواجهة قسوة الطبيعة، والتغلب على الموت وجمود الأشياء من حوله، ولعلّ كثرة الصور التي تتعالق بالناقة في الشعر الجاهلي تُذهب عن تلك الصور التفكير الأسطوري لأننا ندرس نصوصاً شعرية وليس نصوصاً تعبدية، ولو فعلنا ذلك لحوّلنا الشعر إلى ترانيل لا يقرؤها إلا كهّان المعابد.

فلقد كان منظر السحابة وما فيها من ماء مُؤمّل يُرجى باعثاً على إبداع صورة جديدة في الشعر، كان أهم مصادرها الناقة ذات الرمز الغني المنداح على كل خير، أو لنقل بأنها الأم مانحة البقاء. إن تكوين السحاب هو العلة في الحياة، فهو يؤدي إلى المطر الذي هو أصل الحياة<sup>(١)</sup>، ولعلّ تسمية العرب للمطر بالحيا لإحيائه الأرض<sup>(٢)</sup>، ومثل هذا ورد في القرآن الكريم في عدد من الآيات أن الماء أصل الحياة وأنه يحيي الموات<sup>(٣)</sup>.

فالسحب تبعث الفرحة العارمة في الإنسان والحيوان والنبات، وهي تقيم في نفس الجاهلي معادلة شعورية يكون نتيجتها المطر إن قلّ أو كثر "فمصير المطر كان يمثل في معظم الأحيان مصير الإنسان في البداية يترجح معه بين الجذب والخصب والفقر والغنى والبؤس والسعادة وفي أحيان كثيرة بين الموت والحياة"<sup>(٤)</sup>.

ويتكرر في الشعر الجاهلي ارتباط السحب بالسقيا للربع ودار المحبوبة والأحبة الموتى في أحداثهم، وليس تلك الدعوة إلا محاولة من الشعراء لإعادة الحياة ونشر عناصرها في الأمكنة كي ينعم أهلها بالبشر والخصب والتجدد، ولا يخلص الأمكنة من الياب إلا ودقّ مُلثٌ ترجيه سحب مركومة، ومن الصور المكررة التي تعبر عن ارتباط السحب بسقيا منازل المحبوبة قول عمرو بن قميئة<sup>(٥)</sup>:

- 
- (١) انظر: د. ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ١٢.
- (٢) لسان العرب، حيا، وانظر: أحمد محمد الحوفي، أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٢٥.
- (٣) انظر مثلاً: البقرة، آية ١٦٤. هود، آية ٧. النحل، آية ٦٥. الأنبياء، آية ٣٠. النور، آية ٤٥. الفرقان، آية ٥٤. العنكبوت، آية ٦٣. الروم، آية ٢٤. لقمان، آية ١٠. السجدة، آية ٨. الزمر، آية ٢١. الجاثية، آية ٥.
- (٤) د. إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م، ط ٣، ص ٤٩.
- (٥) ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢١. وانظر كذلك: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٦٤، ص ٧٣، ص ٢٨٢. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ٨٩. ديوان المثقب العبدى، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٣٤. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦، ص ١١. ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥م، ص ١٤٦. ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م، حلب، ص ٣٤.

فَسَقَىٰ مَنَازِلَهَا وَحِلَّتْهَا      قَرَدُ الرِّبَابِ لَصَوْتِهِ زَجَلْ

ومن صور السحب المكرورة التي ترتبط بسقيا الأحبة الموتى قول قيس بن الخطيم يرثي ربيعة بن مَكْدَم<sup>(١)</sup>:

فَسَقَى العَوَادِي رَمْسَكَ ابْنَ مَكْدَمٍ      مِنْ صَوْبِ كُلِّ مُجَلِّجٍ وَكَافٍ

### حمل الرياح للسحب:

يظهر في الشعر الجاهلي أن الرياح هي القوة التي تنشئ السحب، وهي الحاملة والساقية لها، ويكشف أبو ذؤيب الهذلي عن الرياح التي حملت السحب فوق البحار ورفدتها بسحب جديدة، يقول أبو ذؤيب<sup>(٢)</sup>:

سَقَى أُمَّ عَمْرٍو كُلَّ آخِرِ لَيْلَةٍ      حَنَاتِمُ سُودٍ مَاؤُهُنَّ تَجِيحُ  
تَرَوَّتْ بِمَاءِ الْبَحْرِ ثُمَّ تَنْصَبَتْ      عَلَى حَبَشِيَّاتٍ لَهْنٍ نَثِيحُ  
إِذَا هَمَّ بِالْإِقْلَاعِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا      فَأَعْقَبَ نَشْءَ بَعْدَهَا وَخُرُوجُ  
يُضِيءُ سَنَاهُ رَاتِقًا مُتَكَشِّفًا      أَعْرَّ كَمِصْبَاحِ الْيَهُودِ دُلُوجُ  
كَمَا نَوَّرَ الْمِصْبَاحُ لِلْعُجْمِ أَمْرَهُمْ      بُعِيدَ رُقَادِ النَّائِمِينَ عَرِيحُ  
أَرَقْتُ لَهُ ذَاتَ الْعِشَاءِ كَأَنَّهُ      مَخَارِيقُ يُدْعَى وَسَطُهُنَّ خَرِيحُ  
تُكْرَرُ كِرُّهُ نَجْدِيَّةً وَتَمُدُّهُ      يَمَانِيَّةً فَوْقَ الْبَحَارِ مَعُوجُ

فهي سحب سود ممتلئة بالماء، وكان مصدرها بخار الماء المتصاعد من البحر ثم حملته رياح الجبشة بسرعة فائقة وقد أزرتها رياح الصبا فزادت عليها سحباً جديدة، وفرقت عنها سحباً أخرى، وكان السماء تحتفي بهذه السحب فيضيء البرق جوانبها، وكانت الرياح النجدية الشرقية (الصبا) ترد تلك السحب وتقلبها وتحافظ عليها، وأخذت رياح الجنوب اليمانية ترفدها بسحب جديدة، ففي النص السابق نلاحظ مصدر تشكل السحب، وأهمية الرياح في حمل السحب وسوقها عبر مسافات طويلة لتكون أكثر مطراً. وفي صورة أخرى نرى الرياح تسوق السحب سوقاً سريعاً، يقول خفاف بن ندبة<sup>(٣)</sup>:

إِذَا قُلْتَ تَزَاهَا الرِّيحُ دَنَا لَهُ      رَبَابٌ لَهُ مِثْلُ النَّعَامِ الْمَوْسِقِ

ومن الرياح التي أفرد لها الشعراء الجاهليون مساحة في حمل السحب رياح الجنوب، وهبوا من اليمن، وهي

(١) ديوانه، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص ٢٣٧. وانظر كذلك: ديوان النابغة الذبياني، ص ١٩٠. شعر الخنساء، تحقيق

أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص ١٠٩، ١٢٦، ١٣٤، ١٤٤.

(٢) ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ١: ١٦٤.

(٣) الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م، ص ٢٦.

من أكثر الرياح حَمَلًا للسحب ولعلَّ لها دلالة أخرى تعبر عن التعالق بين العربي وأصله اليماني، ثم إن بين اليُمن والغيث علاقة الخير والخصب، وعن هذه الرياح يقول أوس بن حجر<sup>(١)</sup>:

هَبَّتْ جَنُوبٌ بِأَعْلَاهُ وَمَالَ بِهِ      أَعْجَازُ مُزْنٍ يَسُحُّ الْمَاءَ دَلَّاحِ  
فَالْتَجَّ أَعْلَاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أَسْفَلُهُ      وَضَاقَ ذَرَعًا بِحَمَلِ الْمَاءِ مُنْصَاحِ

ويصف طرفة بن العبد ريح الجنوب حينما تمر السحب وتحملها برقة، ثم تهب لها ريح الصِّبَا (النجديّة) الرخيّة نسماً وهوناً، وتسوق طيب الغوادي لدار محبوبته، يقول<sup>(٢)</sup>:

مَرَّتُهُ الْجَنُوبُ، ثُمَّ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا      إِذَا مَسَّ مِنْهَا مَسَكْنَا عُدْمَلًا نَزَلْ

ومن الرياح التي تسوق السحب ريح الشمال ويسميتها بعض الشعراء الريح الشامية ومهبها منها، يقول النابغة الذبياني واصفاً سحبها<sup>(٣)</sup>:

وَهَبَّتِ الرَّيْحُ مِنْ تَلْقَاءِ ذِي أُرْلٍ      تُزْجِي مَعَ الصُّبْحِ مِنْ صُرَادِيهَا صِرَمًا  
صُهَبَ الظَّلَالِ أَتَيْنَ التَّيْنَ عَنْ عُرْضِ      يُزْجِينَ غَيْمًا قَلِيلًا مَاؤُهُ شَبَمَا

فهي ريح تبدو عبوساً جهاماً هبت من جبل أُرْلٍ بأرض غطفان، تسوق غيماً لا ماء فيه ولا يحجب ضوء الشمس لأن ظله غير كثيف.

ويظهر في شعر النابغة أن ريح الجنوب تسوق السحب وحتى لا تضل تلك السحب سبيلها تعدلها ريح الشمال وتحافظ عليها كيلا يتبدد منها شيء، يقول النابغة<sup>(٤)</sup>:

تُكْرِكِرُهُ رِيحٌ يَجُودُ بِصَوْبِهَا      وَتَعْدِلُهُ أُخْرَى شِمَالٌ فِيهِتْدِي

ويظهر لنا مما سبق أن الرياح هي التي تثير السحب وتؤلف بينه بعد أن كان قرعاً وتجعله متراكماً، وكلما كانت الرياح أكثر شدة كلما كانت السحب أكثر ثقلاً وحملًا للماء.

(١) ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م، ص ١٦. وانظر صورة ريح الجنوب في: المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ص ١١٩، والشعر لعلقمة الفحل.

(٢) ديوان طرفة، ص ١١٣، والعدمل: القدم.

(٣) ديوان النابغة الذبياني، ص ٢١٧.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص ١٠٠، تكرر: تعيده مرةً بعد مرة. وانظر سوق ريح الصِّبَا والجنوب للسحب في: ديوان سحيم عبديني الحسحاس، تحقيق عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٦٨م، ص ٨٥.

## صور السحب

### ١ - الناقة :

#### أ - التلقيح:

إذا كانت الرياح هي وسيلة لجميع السحب وسوقها فإنها أيضاً وسيلة تلقيحها، فهي تنقل اللقاح إليها من الغيث، يقول أبو دؤاد الإيادي<sup>(١)</sup>:

وَعَيْثُ تَوْسَنُ مِنْهُ الرِّيا      حُ جُونًا عِشَارًا وَعُونًا ثَقَالًا  
إِذَا كَرَّكَرْتُهُ رِيَا حُ الجُنُو      بِ أَلْقَحَنْ مِنْهُ عِجَافًا حِيَالًا

ويُظهر لنا البيتان أن السحبَ نوقاً ألقحتها الرياح بالغيث الذي تحمله، وأن من تلك النوق مَنْ أَلْقَحَتْ من قبلُ وأنتجت، وأنَّ منها من أَلْقَحَتْ وأتى عليها عشرة أشهر من حملها فهي سودٌ ثقيلٌ لكثرة ما تحمل في بطنها من حمل، وهي تذكرنا بالسحب السود المحملة بالغيث - وأن منها الحيال العجاف التي تنتظر اللقاح، وهي صورة توحى بأهمية الرياح في الإخصاب، وتكوين السحب الممطرة، وتكرر صورة السحب غير المحملة بالمطر التي تنتظر الرياح كي تلقحها بالغيث في شعر أبي ذؤيب في قوله<sup>(٢)</sup>:

إِذَا كَرَّكَرْتُهُ رِيَا حُ الجُنُو      بِ أَلْقَحَ مِنْهَا عِجَافًا حِيَالًا

فهي صورة مستوحاة من طريقة تلقيح الفحول للنوق، فإذا كان الفحل يلقيح الناقة بماء الحياة؛ فإن الرياح كذلك تحمل الغيث الذي تلقح به السحب التي انتظرتة طويلاً وهو قطرات قليلة لكنه سيتحول في بطون السحب إلى مطر كثير حينما تنجبه للحياة كفصلان الناقة. وللسحبِ كما للنوق جوف عظيم تحمل فيه أجتتها، وهي في السحب (قطرات الماء)، فجوفها يكبر كما يكبر بطن النوق حينما تحمل، يقول المتنخل الهذلي<sup>(٣)</sup>:

هَلْ هَاجَكَ اللَّيْلَ كَلِيلٌ عَلَى      أَسْمَاءَ مِنْ ذِي صُبْرٍ مُخْيَلِ  
أَنْشَأَ فِي الْعَيْقَةِ يَرْمِي لَهُ      جَوْفُ رَبَابٍ وَرِهِ مُثْقَلِ

وتبدو السحب الملقحة المثقلة بالماء نوقاً عشاراً متعبة، هرمة مبسوطة الصوت، مسترخية المشافر مكدودة الجسد من كبد الحمل ونغصه؛ بيد أنها بعيدة الولادة تحنو على فصلانها وتدرّ اللبن الغزير وتضعهم قربها على

(١) شعر أبي دؤاد الإيادي، فصل من كتاب "دراسات في الأدب العربي"، للمستشرق غوستاف فون غرنباوم، دار مكتبة الحياة، بيروت،

١٩٥٩م، ص ٢٣١. توسن: تلقيح. الجون: النوق السود. العون: جمع عوان وهي الناقة التي أنتجت.

(٢) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرح وتقديم سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٢٠٩.

(٣) ديوان الهذليين، ٦:٢. الصبر: جمع صبير: وهو الغيم الأبيض، العيقة: مكان. الوره: المتساقط.

صعيد مطمئن على عينها، لأنهم ما زالوا ضعفاء، فعلاقة السحب بالماء أثناء حملها وبعيد إنزاله هي علاقة الأمومة والرعاية الدائمة، يقول عبيد بن الأبرص مجلياً عناصر تلك الصورة<sup>(١)</sup>:

كَأَنَّمَا بَيْنَ أَعْلَاهُ وَأَسْفَلِهِ      رَيْطٌ مُنْشَرَّةٌ أَوْ ضَوْءٌ مِصْبَاحٍ  
كَأَنَّ فِيهِ عِشَارًا جَلَّةً شُرْفًا      شُعْتًا لَهَا مَيْمٌ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحٍ  
بُحًّا حَنَاجِرُهَا هُدَلًا مَشَافِرُهَا      تُسِيمُ أَوْلَادَهَا فِي فَرْقَرٍ ضَاحِي

ويشبه أبو ذؤيب الهذلي السحب المحملة بالمطر بالمخاض الحوامل السود التي أوهنها الحمل فتركها الرعاة حينئذٍ ثمّة في مراعيها حتى تستريح وتضع أحماها، يقول أبو ذؤيب<sup>(٢)</sup>:

رَأَيْتُ وَأَهْلِي بِوَادِي الرَّجِي—      عِ فِي أَرْضٍ قَيْلَةً بَرَقًا مُلِيحًا  
يُضِيءُ رَبَابًا كَدْهَمِ الْمَخَا      ضِ جُلِّلْنَ فَوْقَ الْوَلَايَا الْوَلِيحًا  
كَأَنَّ مَصَاعِيْبَ غُلْبِ الرَّقَا      بِ فِي دَارِ صِرْمٍ تُلَاقِي مُرِيحًا

### ب - الحركة « الرعي:

استوحى الشعراء الجاهليون صورة رعي الإبل في المراعي لحركة السحب في الفضاء، فهذا خفاف بن ندبة يقارب بين صورة السحب الكثيرة وحركتها في الفضاء بسوم الإبل التي ترعى ويقودها الرعاة إلى أرض صلبة بعد أن رعت الكلاً ومألت بطونها منه فأهجم الرعاة سيرها ومنظرها، وهم يجدونها فرحين، يقول خفاف<sup>(٣)</sup>:

كَأَنَّ الْهَدَاةَ وَالْمَشَايِعَ وَسَطَهُ      وَعُوذًا مَطَافِيلاً بِأَمْعَزٍ مُشْرِقِ

وفي شعر النابغة نلاحظ صورة السحب المتناثرة بأذواد النوق التي توحشت في المراعي وحدها فلا يوجد راعٍ يجمعها إلى بعضها في صعيد واحد، يقول النابغة<sup>(٤)</sup>:

أَصَاحَ تَرَى بَرَقًا أَرِيكَ وَمِيضَهُ      يُضِيءُ سَنَاهَ عَن رُكَامٍ مُنْضَدِ  
أَجَشَّ سِمَاكِيًّا كَأَنَّ رَبَابَهُ      أَرَاعِيْلُ شَتَّى مِنْ قَلَائِصِ أَبْدِ

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٣٥، ٣٦، الجلة: المسان من الإبل. الشرف: جمع شارف وهي الناقة المسنة الهرمة. الشعث: المتلبدة الشعر.

للهايميم: النوق الغزيرة. إرشاح: من أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوى. تسيم: ترعى. القرقر: الأرض اللينة.

(٢) ديوان الهذليين، ١: ١٢٩-١٣٠. الرجيع: ماء هذيل. المليح: الذي يلمع. قيلة: مكان. الولية: البرذعة. لوليحة: العدلية. الدهم: السود.

الصرم: الجماعة. غلب الرقاب: غلب رقابها الشعر. مريحا: أراحوا إبلهم.

(٣) شعر خفاف بن ندبه، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م، ص ٣٧.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ص ١٠. الركام المنضد: السحب المتراكبة. الأجش: غلظ الصوت، أي الرعد. السماك: من الأنواء الصيفية.

وتحن أطراف السحب إلى بعضها وهي تتحرك في الفضاء كما تحن النوق إلى بعضها حينما تنأى وتبتعد، يقول ملحمة الجرمي<sup>(١)</sup>:

تَحْنُ بِأَجْوَازِ الْفَلَا قُطْرَاتُهُ      كَمَا حَنَّ نَيْبٌ بَعْضُهُنَّ إِلَى بَعْضٍ

وتفرق السحب في الفضاء وتشتتها كي يعم خيرها يشبه نوقاً ضيقت فصلانها؛ فهي دائمة البحث عنهم، يقول طرفة<sup>(٢)</sup>:

كَأَنَّ الْخَلَايَا فِيهِ ضَلَّتْ رَبَاعَهَا      وَعَوُذًا إِذَا مَا هَزَّه رَعْدُهُ احْتَفَلُ

وبطء حركة السحب دليل على كثرة ما تحمل من ماء، وحركتها حينئذٍ مثل سير الناقة التي قيدت بالعقال في الأرض المرملة فهي تمشي وثيدة قريبة الخطو بقيدها، يقول ملحمة الجرمي<sup>(٣)</sup>:

وَبَاتَ الْحَبِيُّ الْجَوْنُ يَنْهَضُ مُقَدِّمًا      كَنْهَضُ الْمُدَانِي قَيْدَهُ الْمَوْعِثِ النَّقْضِ

ويستعير الحطيئة (النوم) ليصف بطء حركة السحب وثباتها وعدم قدرتها على مواصلة السير لكثرة ما تحمل من مطر فهي في تلك الصورة الثقيلة البطيئة تضارع الناقة حينما يحل عنها وضيئها فتسكن في مجثمها لما أصابها من وعثاء السير وشقة الطريق، يقول الحطيئة<sup>(٤)</sup>:

ثُمَّ انصرفت بمجذام عذافرة      سنن الربيع بها ترعية أنق  
في عازب نام ليل الساريات به      من الأوائل وانحلت به النطق

ويصف أبو ذؤيب الهذلي ثقال المزن لكثرة ما فيها من غيث بالنوق الباركة في مراعيها إذ لا تستطيع النهوض لكثرة ما في بطونها من كلاً وماء، يقول<sup>(٥)</sup>:

كَأَنَّ ثِقَالَ الْمَزْنِ بَيْنَ تَضَارِعٍ      وَشَامَةَ بَرَكٍ مِنْ جُدَامٍ لَيْبِجٍ

ويشبه حميد بن ثور الهلالي أوائل السحب السود بالإبل الكلبية العشار التي تغمز في مشيها وتطلع من

(١) أبو تمام، ديوان الحماسة براوية أبي منصور، الجواليقي شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ط١، ص٣٧٧.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، ص٩١.

(٣) ديوان الحماسة، ص٣٧٧. المدان: الذي قيد. الموعث: السائر في الوعث وهي الأرض اللينة الكثيرة الرمل. النقض: الضيف.

(٤) ديوان الحطيئة. برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط١، ص١٥١. وانظر: الفضليات، ص٣٧٤، والشعر لسبيع بن الخطيم التيمي.

(٥) ديوان الهذليين، ١: ٥٥. لبيج: لا يبرح.

كثرة أحمالها، يقول<sup>(١)</sup>:

كَأَنَّ الرَّيَّابَ الدُّهْمَ فِي سَرَعَانِهِ      عِشَارًا مِنْ الكَلْبِيَّةِ الجُونِ ظَلَعُ

ويشبه الشمردل بن شريك اليربوعي قطع الرياب الحمل بالماء بقطار من الإبل السائرة -العبادية -  
الحملة بالبضائع، ففي طرفي الصورة بطاء في الحركة وثقل في الحمل وبشرى لمن ينتظر حملها، يقول<sup>(٢)</sup>:

فجَادَكَ وَسَمِيَّ كَأَنَّ رَبَابَهُ      قَطَارًا عِبَادِيَّ عَلَيْهِ وَسُوقُ

ويستعير الشعراء للسحب بعض أجزاء جسم الجمل الضخمة المتحركة بتناقل ليصفوا سيرها البطيء  
بسبب ما تحمل من مياه، ومن ذلك قول أمية بن أبي عائذ في وصف سحاب مستعيرا له سنام الجمل  
الضخم وصدرة الواسع العريض وعنقه المستقيم الطويل:

وَكُلُّ حَبِيٍّ ذِي رَدِيفٍ لِعَرْضِهِ      سَنَامٌ وَهَادٍ مُتَأَيَّبٌ وَكَلْكَلٌ<sup>(٣)</sup>

وفي صورة أكثر تفصيلا، يقول حميد بن ثور<sup>(٤)</sup>:

وَلَقَدْ نَظَرْتُ إِلَى أَعْرَ مُشَهَّرٍ      بَكَرٍ تَوَسَّنَ بِالخَمِيلَةِ عُونَا  
مَتَسَّمٍ سَنَمَاتِهَا مُتَفَجَّسٍ      بِالهُدْرِ بِمَلَأُ أَنْفُسًا وَعُيُونَا  
بِتَّنَا نَرَاقِبُهُ وَبَاتَ يَلْفُنَا      عَمِدَ السَّنَامِ مُقَدَّمًا عُنُونَا

فهو يصف سحابا محملا بالماء طرق ليلا عند الوسن خميلة وأرضا مجدبة فأخذ يعلو التلال والآكام  
كالجمل القوي الهادر ذي السنام المرتفع على غيره من الإبل، فهو يعجب الناس لضخامته وبملا عيونهم، ثم  
شبه عثون السحاب أي ما تدلى منه بغارب الجمل وسنامه الذين أثقلهما الحمل وأثر فيهما، ولا ريب أن  
ما يحمله السحاب والجمل يشكل مصدرا متجددا للحياة والبشر والأمل.

### ج - استدرار السحب

من الصور التي اقتنصها الشعراء الجاهليون لما تقوم به الرياح لإنزال المطر من السحب صورة سوق

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعة عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م، ص ١٠٧.

(٢) الشمردل بن الشريك اليربوعي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٨، الجزء الثاني، ١٩٧٢م، ص ٣٤٢.

(٣) شرح أشعار الهذليين، ٢: ٥٣٣. المثلث: المستقيم.

(٤) ديوان حميد بن ثور الهلالي، ص ١٣٥. توسن: طرق ليلا عند الوسن أي النعاس. عون: الأرض التي أصابها المطر مرة. التسنم: العلو.  
السنمات: الإبل العظام السنمات. متفجس: متكبر.

الرعاة للإبل سوقاً سهلاً، متلطفين بها لتسكنَ ثم مسح ضروعها بتؤدة لتدرّ عروقها اللبن، فالرياح تحلب السحب حلباً بعد أن ألقحتها ومألت أجوافها غيثاً.

يقول عبيد بن الأبرص مصوراً سوق ريح الصبا للسحب ثم إنزال المطر منها بمسح الراعي الأجير لضروع النوق برفق لتدر ضروعها اللبن الغزير، فالرياح مؤنسنة لها صفات الإنسان من حركة وهدوء ومشاعر، يقول عبيد<sup>(١)</sup>:

سَقَى الرَّبَابَ مُجَلَّحِلُ      الأَكْنَفِ لِمَا حُ بُرُوقُهُ  
جَوْنٌ تُكْرِكِرُهُ الصَّبَا      وَهَنًا وَتَمْرِيهِ خَرِيقُهُ  
مَرِيَّ العَسِيفِ عِشَارُهُ      حَتَّى إِذَا دَرَّتْ عُرُوقُهُ

وتبدو ريح الصبا تسوق طيب الغواصي هوناً وتتلطف بها لتهدأ ثم تحلبها حلباً رقيقاً رخاءً فيأتي كرضاب سمية لذيذاً عذبا، يقول الحادرة<sup>(٢)</sup>:

وَإِذَا تُنَازِعُكَ الحَدِيثَ رَأَيْتَهَا      حَسَنًا تَبَسُّمُهَا لَذِيذَ المَكْرَعِ  
كَعَرِيضِ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا      مِنْ مَاءِ أَسْجَرَ طَيْبِ المَسْتَنْعَعِ

وتتكرر هذه الصورة أيضاً في شعر المسيب بن علس، ولكنها أكثر تفصيلاً واستدارة، وفيها تؤنسن ريح الصبا فتبدو مزجيةً للسحابة ثم مُدرّةً لمائها القليل الذي تحفظه بإبريق مطلي بالطين كما تُحفظ الخمرُ المعتقة، والرابطة بين ماء تلك السحابة والرضاب والخمر غير خافية، فعناصر الإحياء والخصب واللذة تسري فيها، يقول المسيب واصفاً رضاب محبوبته<sup>(٣)</sup>:

وَمَهَّأَ يَرْفُ كَأَنَّهُ إِذْ ذُقْتَهُ      عَائِيَّةٌ شُجَّتْ بِمَاءِ وَقَاعِ  
أَوْ صَوَّبُ غَادِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا      بَسْبَزِيلِ أَرْهَرَ مُدْمَجِ بِسِيَاعِ

وتبدو ريح الجنوب أكثر استدراراً للماء، فهي سائقة المزن الحوافل، فدرّها يكون غزيراً وينصبّ انصباباً، يقول عمرو بن قميئة<sup>(٤)</sup>:

- (١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٨٩. الرباب: جبل قرب المدينة. الخريق: الريح. العسيف: العبد الأجير.  
(٢) ديوان الحادرة، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص ٤٦، ٤٧. وانظر صورة ريح الصبا وهي تدر المطر في: ديوان امرئ القيس، ص ١٤٥.  
(٣) شعر المسيب بن علس، تحقيق د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٤م، ص ١١١، ١١٢. يرف: يقطر: البزِيل: الشق. الأزهر: الإبريق. مدمج: مغطى. السِيَاع: الطين.  
(٤) ديوانه: ص ٩٤. وانظر كذلك: ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م، ص ٧٦. ديوان الأعشى، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠، ص ٣٣٥.

مُتَحَلَّبٌ تَهْوِي الْجَنُوبُ بِهِ فَتَكَادُ تَعْدِلُهُ وَيَنْجَفِلُ

ومن الرياح التي تحلب السحب النكباء وهي الرياح الآتية من مصر، وهي شديدة تجتريف النبات والشجر، ويبدو أن تلك الشدة كانت مؤثرة في دَرِّ الماء الذي مرته من السحب الثقال، يقول الشماخ<sup>(١)</sup>:

مِنْ صَوْبِ سَارِيَةِ أَطَاعَ جَهَامُهَا نَكْبَاءَ تَمْرِي مَزْنَهَا أَوْدَاقًا

ويشبه امرؤ القيس نزول المطر الغزير ثم توقفه ثم نزوله جَذعة بحلب الناقة ثم تركها بُرْهَةً ثم معاودة حلبها، فقد جعل ما بين السّحين بمنزلة الفيقة للناقة، وقد استعار الشاعر الفيقة للسحاب ليكون ماؤها دافقاً سحاً فياضاً، يقول امرؤ القيس<sup>(٢)</sup>:

وَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ يَكُبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ

وداخل الشاعر أمية بن أبي الصلت بين نتاج السحب والإبل وأضاف إلى الماء واللبن العسل لما فيه من شفاء، فلم تعد السحب تشبه الإبل وحسب بل هي إبل خُلِّيت في السماء للحلب، وحينئذ فهي تقطر ماءً فراتاً ولبناً صافياً وعسلاً شافياً، وهي كلها تسر وتشفي الناس، يقول أمية<sup>(٣)</sup>:

فَنَسَّاهَا عَلَيْهِمْ غَادِيَاتٍ وَمَرَى مَزْنَهُمْ خَلَايَا وَخُورًا  
عَسَلًا نَاطِقًا وَمَاءً فُرَاتًا وَحَلِيًّا ذَا بَهْجَةٍ مَزْمُورًا

ولا ريب أن المطر يعيد الحياة للأرض ويغيث الإنسان والحيوان والنبات، وإذا كانت السحب في السماء هي مصدر الإحياء والإخصاب فإن الناقة في الأرض تنماهي معها في الدور والوظيفة والشكل أيضاً.

٢ - الجيش: لقد ربط الشعراء الجاهليون بين صورة الجيش المحارب وبين صور السحب والمطر والسيول عبر تشبيه دائري تكاملي في تشكيل الصورة عناصره الجيش ← السحب ← الجيش إذ يتراءى الجيش سحباً ومنها تنبثق قوة الجيش المدمرة، وإذا كانت صورة المطر والسيول تشترك مع الجيش في قوة السحق والدمار وقلع كل شيء وإغراقه، فإن السحب مصدر هذه القوة المتفجرة؛ فهي في هذا السياق لا تحمل الودق المسجور بأمواه العذاب ليسقي بلاداً أمحلت حِقْباً، بل هي سحب عبوس جهام مثقلة بالموت،

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ١٩٦٨م، مصر، ص ٢٦٤.

(٢) ديوانه: ص ٢٤، وانظر ص ٧٣.

(٣) بحجة عبدالغفور الحديثي، أمية بن أبي الصلت حياته وشعره، ط ٢، ص ٢١٩.

تدفعها ريح عاتية قاسية تطوُّحُ بها لتسحق كلَّ شيءٍ سحقاً، يقول حساس ابن نشبة التميمي<sup>(١)</sup>:

فَلَمَّا دَنَوْنَا صَلُّنَا فَفَرَّقَ جَمْعَهُمْ  
سَحَابَتْنَا تَنْدَى أَسْرَتَهَا دَمًا

ففي البيت السابق تظهر صورة قوم الشاعر المخاربين؛ فهم سحابة حمراء واحدة متجمعة حينما يغيرون على أعدائهم وليسوا سحباً متفرقة مشتتة، ولكثرة النجيع الذي علق بأجساد أعدائهم فإن تلك السحابة ترشح بدمائهم لا بالمطر، ولا شك أنها صورة بشعة كريهة أن تتشرب السحابة دماء العدو ثم ترشحه وتزجيه عليهم تارة أخرى، إنها سحابة محملة بالموت ولا تتحلب إلا أسبابه. ويجعل المخبل السعدي للسيوف سحباً تظللها ثم تدفع بها نحو الأعداء لتجعلها عليهم دماء وموتاً، يقول المخبل<sup>(٢)</sup>:

وَإِنَّا أَنَاسٌ نَعْرِفُ الْخَيْلُ زَجْرَنَا  
إِذَا أَمْطَرَتْ سَحْبُ الصَّوَارِمِ بِالْدَمِ

والجيش حينما يقبل على أعدائه فإنه كالسحب التي تدر عليهم الموت والهلاك، وإذا رأينا من قبل أن السحب تدر الدم على الأعداء، فإنها في مواطن أخر تدر البرد الصرد والريح الصر ثم تلقاهم السيوف فتكبهم في حياض الموت كبا، والسحب في كلا الحالتين يكون درهماً ذميماً مهلكاً، يقول هلال بن رزين<sup>(٣)</sup>:

وَأَيَقَنْتِ الْقَبَائِلُ مِنْ حَنَابِ  
وَعَامِرَ أَنْ سَيَمْنَعُهَا نَصِيرُ  
أَحَادَتٌ وَبَلٌ مُدَجِنَةٌ فَدَرَّتْ  
عَلَيْهِمْ صَوْبٌ سَارِيَةٌ دَرُورُ  
فَوَلُّوا تَحْتَ قَطْقِطِهَا سِرَاعًا  
تَكْبُهُمُ الْمَهْنَدَةُ الذُّكُورُ

وفي شعر أبي ذؤيب الهذلي تبدو صورة الجيش أكثر موراً وسرعة، فهم يتحركون في كل صوب ومكان كالسحب القريبة من أديم الأرض تحركها الرياح بشدة فينسكب منها المطر انسكاباً مميماً، يقول أبو ذؤيب<sup>(٤)</sup>:

غَدَاةَ الْمَلِيحِ حَيْثُ نَحْنُ كَأَنَّا  
رَمَيْنَاهُمْ حَتَّى إِذَا أَرَبَتْ أَمْرُهُمْ  
عَلَوْنَاهُمْ بِالْمَشْرِفِيِّ وَعُورِيَّتِ  
غَوَاشِي مُضِرٌّ تَحْتَ رِيحٍ وَوَابِلِ  
وَعَادَ الرَّصِيعُ نَهْيَةً لِلْحَمَائِلِ  
نِصَالُ السِّيُوفِ تَعْتَلِي بِالْأَمَائِلِ

(١) ديوان الحماسة، ص ٦٣. وانظر: المطر في الشعر الجاهلي، د. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م، ص ١٨٦، ١٨٩.

(٢) شعر بني تميم في العصر الجاهلي، تحقيق عبد الحميد المعيني، طبعة نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م، ص ١٢٥.

(٣) ديوان الحماسة، ص ٦٤. وقطقتها: بردها.

(٤) ديوان الهذليين، ١: ٨٤-٨٥. أربث: أبطأ. الرصيع: سيور تضفر. نهيمة: انتهت.

وفي شعر قيس بن الخطيم تظهر صورة السحب التي تُحلب حَلْباً ولا يكون نتاجها خيراً وحياء بل موتاً متفجراً وشرّاً مستطيراً، ثم يعقبها سيول تجترف النبات والشجر وتقتلع الصخور العظام، يقول قيس (١):

جَاءَتْ بَنُو الْأَوْسِ عَارِضًا بَرْدًا      تَحْلِبُهُ الرِّيحُ مُقْبِلًا حَلْبًا  
أَرَعْنَ مِثْلَ الْأَتِيِّ أَعْقَبَهُ      صَوْبُ مِثْلِ يُسِيلُ الْحَدْبَا

وقال بشر بن أبي خازم الأسدي (٢):

فَلَمَّا رَأَوْنَا بِالنَّسَارِ كَأَنَّنا      نَشَاصُ الشَّرِيَا هَيَّجَتْهَا جُنُوبَهَا  
فَكَانُوا كَذَاتِ الْقَدْرِ لَمْ تَدْرِ إِذْ غَلَّتْ      أَنْزَلُهَا مَذْمُومَةً أَمْ تُذِيهَا

فهم تحولوا إلى سحب تحمل كروب المنون وأسباب الرهبة والرعب حتى أصبح أعداؤهم يتقلبون بين رجاء الحياة وخطفة الموت، لكنهم يَوجَلون كلما أحسوا بدنوهم مسرعين كالسحب. ويصور أبو خراش الهذلي وقع الجيش بأعدائهم مثل وقع السحب الماطرة موتاً، يقول (٣):

فَسَائِلُ سَبْرَةَ الشَّجَعِيِّ عَنَّا      غَدَاةَ تَخَالْنَا نَجْوَاً جَنِيْبَا

وتشبيه الجيش بالسحب ضمن سياق الحرب يضيف على الصورة القوة التدميرية والنقمة العارمة، يضاف إلى ذلك أن السحب حينما ترد طرفاً في السياق الحربي تشتمل على عناصر أخرى منها: الرياح اللافحة المهلكة التي تزوي الوجوه، وجامد البرد أو السيل الجارف الذي لا يغيض والبرد الذي يصرد الأبدان، فقد تحولت السحب ضمن هذه المعطيات إلى عنصر موت للإنسان وسبب تدمير للأرض والحراث، وهو مشهد متضاد مع السياق الإحيائي الطبيعي لها.

### ٣ - صور حضارية

أ- السفن: ثمة صورتان فيهما مقارنة بين السحب والسفن، ولا شك أن السفن من الأدوات الحضارية الاقتصادية التي تحمل البضائع المتنوعة، فهي تحمل الخيز الكثير، وقد وردت الصورتان في شعر صخر الغي، إذ يشبه في الأولى أواخر السحب الثقال التي يتوالى بعضها في إثر بعض بسفن الفرس التي رست إلى الساحل، يقول (٤):

(١) ديوان قيس بن الخطيم، ص ١٤٦.

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ط ٢، ص ١٦.

(٣) ديوان الهذليين، ١٣٤:٢.

(٤) ديوان الهذليين: ٦٨:٢. وليفا: متتابعاً. أحش: سحاب. الربجل: الثقل. الریط: البرق. الملا: موضع.

لِشَمَاءَ بَعْدَ شَتَاتِ النَّوَى      وَقَدْ كُنْتُ أَحْيَلْتُ بَرَقًا وَلَيْفَا  
أَجَشُّ رِبْحَالًا لَهُ هَيْدَبٌ      يُكَشِّفُ لِلْخَالِ رَيْطًا كَشِيفَا  
كَأَنَّ تَوَالِيَهُ بِالْمَالِ      سَفَائِنُ أَعْجَمَ مَايْحُنَ رَيْفَا

وفي الثانية يصف السحب المثقلة بالماء بالسفن المقبلة من التجارة وقد حملت بضائع كثيرة اشترت جزافاً بغير سعر محدد، يقول (١):

فَأَقْبَلَ مِنْهُ طَوَالَ الدَّرَا      كَأَنَّ عَلَيَّهِنَّ بَيْعًا جَزِيفَا

ولا ريب أن الرابط الفني بين السحب والسفن هو الشكل المتخيل، والحركة الهادئة السريعة معاً، وما يجملان من أمل مرتقب وخير منتظر.

ب - المنسوجات: شُبه السحاب الأحمر بالملاء المزينة بالصبغ، بقول مليح بن حكيم (٢):

إِلَى أَنْ رَأَيْتَهَا كَأَنَّ سَحَابَهَا      وَقَدْ نَضِبَتْ فِيهِ مُلَاءٌ مُضْرَجٌ

وشبهها امرؤ القيس مع ما فيها من خطوط حمراء بالوصلات وهي ثياب مخططة حمراء، يقول (٣):

مَكَلَّلَةٌ حَمْرَاءَ ذَاتَ أَسِيرَةٍ      لَهْلُ حُبُكُ كَأَنَّهَا مِنْ وَصَائِلِ

وشبهت السحب بهذب القطيفة وهي الخيوط التي تبقى في أطراف الثوب دون أن يكمل نسجها، وقد شُبهت أطراف السحب حينما تتشقق بالماء بالهدب، وفي هذا التشبيه تتكشف الصورة اللونية البيضاء الناعمة ذات الخطوط الخافتة، يقول أبو كبير الهذلي (٤):

وَاهَى العُرُوضِ إِذَا اسْتَطَارَ بَرُوقُهُ      ذَاتَ العِشَاءِ بَهَيْدَبٍ مُتَهَزِّمِ

ويصف أوس بن حجر اقتراب السحاب من الأرض حينما يتزل المطر منها بالأهداب الناعمة حتى يكاد يدفعها الواقف براحة كفه، يقول (٥):

دَانٍ مُسِفٍّ فَوْقَ الأَرْضِ هَيْدَبُهُ      يَكَادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّحِ

وشبه عمرو بن قميئة حُسْنَ منظره بالشعر الأبيض الندي، والصورة تشي بالجمال اللوني لأنها تنكشف

(١) ديوان الهذليين، ٦٩:٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ٣: ١٠٣١. نضبت: غيبت.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص ٩٦. الأسرة والحبك: الطرائق.

(٤) ديوان الهذليين: ١١٣:٢.

(٥) ديوان أوس بن حجر، ص ٣٤.

في الليل الأسود، فجمال المنظر يبدو من خلل هذا التضاد الذي يمنح الصورة تكاملاً في التشكيل، يقول عمرو<sup>(١)</sup>:

أَبْدَى مَحَاسِنَهُ لِنَاظِرِهِ      ذَاتَ الْعِشَاءِ مُهَلَّبٌ خَضِلٌ

وشبهه ربيعة بن الكودن بقطع النسيج الموصولة مع بعضها بإحكام، يقول<sup>(٢)</sup>:

يَظَلُّ بِهَا غَاوِي السَّحَابِ كَأَنَّهُ      شَقَائِقُ نَسَاجٍ مَعًا لَمْ تُفَرِّقِ

ج- القصر: وورد هذا التشبيه في شعر أبي كبير الهذلي؛ إذ شبه السحب الجارية المتعطفة على إحدى الهضاب بالقصر الأبيض، يقول<sup>(٣)</sup>:

وَلَقَدْ رَبَّاتٌ إِذَا الرَّجَالُ تَوَاكَلُوا      حَمَّ الظَّهَيْرَةَ فِي الْيَفَاعِ الْأَطْوَلِ  
فِي رَأْسِ مُشْرِفَةِ الْقَذَالِ كَأَنَّمَا      أُطْرُ السَّحَابِ بِهَا بَيَاضُ الْمَجْدَلِ

وربط السحب ببعض المظاهر الحضارية يدل على وعي الشعراء بالعناصر المشكّلة لأطر الحضارة، وفيها ملحظ الخروج من البيئة البدوية إلى بيئة الحضارة التي عمادها التجارة والعمارة والصناعة، وهي المظاهر ذاتها التي ترمز إليها السفن والمنسوجات والقصور.

٤- الجبال: وشبهت مجموعة السحب الكثيفة المتوالية بجبال لبنان الممتدة العالية، يقول ملحمة الجرمي<sup>(٤)</sup>:

كَأَنَّ الشَّمَارِيخَ الْعُلَا مِنْ صَبِيرِهِ      شَمَارِيخُ مِنْ لُبْنَانَ بِالطُّوْلِ وَالْعَرْضِ

ويشبهه حسان بن ثابت ضخامة السحب ولونها الأسود الذي يدل على كثرة الماء فيها بالجبل الأسود الشامخ الضخم، يقول<sup>(٥)</sup>:

ضَعِيفِ الْعُرَى دَانٍ مِنَ الْأَرْضِ بِرُكُّهُ      مُسِفٌ كَمَثَلِ الطُّودِ أَكْظَمَ أَسْحَمِ

ويصف أبو صخر الهذلي السحاب الكثيف المتراكم بجبل عروان العالي ذي الهضاب المرتفعة العريضة، يقول<sup>(٦)</sup>:

(١) ديوان عمرو بن قميئة، ص ٩٥.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ٢: ٦٥٦.

(٣) ديوان الهذليين: ٢: ٩٦. ربأت: قُذْتُ. القذال: الهضبة.

(٤) ديوان الحماسة، ص ٣٧٧.

(٥) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١ م، ص ٤٤٧. الأكظم: الممتلئ.

(٦) شرح أشعار الهذليين، ٢: ٩١٩.

فَأَلْحَقْنَ مَحْبُوكًا كَانَ نَشَاصَهُ      مَنَاكِبُ مَنْ عَرَوَانَ بِيضُ الْأَهَاضِ

ويشبهه عبيد بن عبد العزى السلامي السحاب بالهضاب المحيطة بحصن المشقر بالبحرين حيث يحيط الرباب الأبيض بالسحاب الأسود، يقول<sup>(١)</sup>:

وَمُرْتَجَزٌ جَوْنٌ كَأَنَّ رَبَابَهُ      إِذَا الرِّيحُ زَجَّتْهُ هَضَابُ الْمُشَقَّرِ

وشبهه أبو كبير الهذلي لون السحب البيض بمضبة يغطيها حزن أبيض أو حجارة بيضاء، يقول في وصف عطشه<sup>(٢)</sup>:

صَدَيَانِ أَخَذَى الطَّرْفِ فِي مَلْمُومَةٍ      لَوْنُ السَّحَابِ بِهَا كَلَوْنُ الْأَعْبَلِ

٥ - النعام: إن عناصر صورة النعام في القصيدة الجاهلية هي: الرعي والمطر وتذكر القيض -البيض- الذي يضر به المطر والريح -وعود الظليم (ذكر النعام) إلى عرسه، إذ يوحي إليها بنقنقة كرطانة الروم وتجيئه هي بزمار مرثم<sup>(٣)</sup>.

وقد صور الشعر الجاهلي السحب المتراكمة بالنعام المعروف بكبير جسمه وطول عنقه وصغر رأسه، وتتكرر صورة النعام المعلق، وأغلب الظن أن هذا التعليق للنعام وكأنه يتحرك بجسمه الضخم، ورأسه الصعل الصغير ثابت، وهذا أوحى إلى الشاعر بصورة فنية جديدة وهي أنه معلق من رأسه، ولذا شبه به السحب العظيمة المرتبطة بسحابة صغيرة تجرها خلفها، فالصورة على أي حال توحى بالحركة الهائلة البطيئة، وهي تتسق مع حركة السحب الكثيرة التي تُجرّ جراً، يقول خفاف بن ندبة<sup>(٤)</sup>.

يَجْرُ بِأَكْنَفِ الْبِحَارِ إِلَى الْمَلَا      رَبَابًا لَهُ مِثْلَ النَّعَامِ الْمَعْلَقِ

ويقول سلامة بن جندل<sup>(٥)</sup>:

وَمَجْرٌ سَارِيَةٌ تَجْرُ ذُبُولَهَا      نَوْسَ النَّعَامِ تُنَاطُ بِالْأَعْنَاقِ

ويقول الأعشى مشبهاً تجمع السحب المتراكبة المتكاثفة بقطيع من النعام تهدل ريشه معلقاً في جو السماء<sup>(٦)</sup>:

(١) قصائد جاهلية نادرة، د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٢م، ط١، ص١٢٩.

(٢) ديوان الهذليين، ٢: ٩٨. الأخذى: الذي في طرفه استرخاء من عطش. ملمومة. هضبة مدورة.

(٣) انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٨٣.

(٤) الأصمعيات، ص٢٦.

(٥) ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م، ط٢، ص١٦٩.

(٦) ديوان الأعشى، ٢٨٩.

مثل النعام مُعَلَّقاً      لَمَّا دَنَا قَرْدًا رَبَابُهُ

### ٦- صور إنسانية حركية :

أ- الكسير : صورت السحب المحملة بالماء أثناء سيرها البطيء بحركة الكسير الذي كُسِرَتْ رجلاه فلا يستطيع المشي عليهما بل يزحف زحفاً، وهي حركة تثير تأمل الناظر لما فيهما من عطاء متواصل ونهاية مفرحة، وهي صور تتكرر عند بعض الشعراء، ومن ذلك قول عروة بن الورد<sup>(١)</sup>:

إذا قلتُ استهلاً على قديدٍ      يحورُ ربابُهُ حورَ الكسيرِ

واستعار خفاف بن ندبة للسحاب زحف الحية الكبيرة وزيف الكبير الذي يدفع جسمه بمؤخرته ليصور حركة الصبير الذي امتلأ بالماء فأنهمر منه أهماراً غزيراً، يقول<sup>(٢)</sup>:

فأضحى مُعْتَلِجِ الواديينِ      ييرقُ منه صبِيرُ نهارا  
حسيفَ يزيفُ كزيفِ الكبيرِ      ينهمرُ منه الماءُ أهمارا

ب - المقيّد : وهو الإنسان الذي قيّد بالأغلال، وشبّهت السحب به حينما يخطو، يقول صخر الغي<sup>(٣)</sup>:

وأقبلَ مرّاً إلى مجدلٍ      سيباقَ المقيّدِ يمشي رَسيفًا  
ج - النصارى : يقول صخر الغي<sup>(٤)</sup>:

كأنّ تواليه بالمالا      نصارى يُساقون لاقوا حنيفا

فاليبت السابق يشف عن صورة حركة جمع النصارى ونشوة احتفالهم بالرجل الحنيف، ففي حركتهم الهادئة فرح حقيقي يملأ القلوب كما تملأ السحب بالماء .

د- الأحباش : يقول ليبد بن ربيعة<sup>(٥)</sup>:

يُضيء ربابُهُ في المزنِ حُبشاً      قياماً بالحرابِ وبالإلالِ

(١) ديوان عروة بن الورد، دراسة وشرح وتعليق، أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٦٣. وانظر ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٦٥م، ص ٨٦. شعر أبي دواد الأيادي، ص ٣٣١.

(٢) شعر خفاف بن ندبة، ص ٨٠. حسيف : جرس الحية .

(٣) شرح أشعار الهذليين، ١ : ٢٩٥ .

(٤) شرح أشعار الهذليين، ١ : ٢٩٧ .

(٥) شرح ديوان ليبد بن ربيعة العاملي : تحقيق د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ط ٢، ص ٨٨.

فالشاعر يرسم لوحة شعرية حيث تتداخل الألوان وتنكشف، فالرباب الأبيض مع المزن السود يذكره بصورة الأحباش الذين يتحركون حاملين حراهم وسيوفهم اللامعة فهي صورة توحى بجمال لسوي حمل بالبشر والفرع معاً.

هـ - السكارى : بقول ملحمة الجرمي<sup>(١)</sup>:

أرقتُ وطالَ الليلُ للبارقِ الومضِ      حَيِّياً سَرَى مُجْتَازَ أرضٍ إلى أرضٍ  
نَشَاوى من الإِدْلاجِ كُدْرِيٍّ مُزْنِه      يُقْضِي بِجَدْبِ الأَرْضِ ما لم يَكْذُ يَقْضِي

ففي البيتين السابقين يتحدث الشاعر عن سحب يسير في جو السماء منتقلاً من مكان إلى آخر، وفيه تتجمع مزن محملة بالماء فلا تقوى على الحركة وترنحُ مثاقلةً كأنها سكارى، وقد أضاف الشاعر إليها ملمحاً إنسانياً آخر وهو: القضاء بالحياة في الأرض إن حلت وبالموت إن غابت.

٧- صور لونية : من الألوان التي شكَّلتْ بها السحب شعراً اللون الأسود وهو يدل على كثرة الماء فيها، يقول عبيد بن الأبرص واصفاً لونها الأسود الداكن حينما تكون مثقلةً بالماء ثم تصبه<sup>(٢)</sup>:

لَوَاقِحَ دُلُجٍ بالماءِ سُحْمٍ      تُتَّجُّ المَاءَ من خَلَلِ الخِصَاصِ

ويقول النابغة<sup>(٣)</sup>:

عفا آيَهُ رِيحُ الجَنُوبِ مع الصِّبَا      وأسْحَمُ دانٍ مُزْنُهُ مُتَّصِبٌ

وفي شعر شعر أبي ذؤيب الهذلي إشارة إلى الحناتم السود، وهي سحبات سود تضرب إلى السواد من كثرة مائها<sup>(٤)</sup>، ويقول أبو صخر الهذلي فيها<sup>(٥)</sup>:

تَقوُدُ نُعاماهُ حناتِمِ أثْرِ عَتِ      من المَاءِ يُتْلُوهُنَّ أسْحَمُ ساكِبُ

وصور عبيد بن الأبرص ظلمة إطباق السحاب الأسحم الكثيف المتراكم المترابك بعضه فوق بعض بالليل المظلم الشديد السواد والبحر الأدكن، يقول<sup>(٦)</sup>:

كَلِيلٍ مُظْلِمِ الحَجَرَاتِ داجٍ      بَهِيمٍ أَوْ كَبَحْرِ ذِي بَوَاصِ

(١) ديوان الحماسة ، ص ٣٧٧.

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٧٥. وانظر: ص ١٢٩.

(٣) ديوان النابغة ، ص ٥٨.

(٤) شرح أشعار الهذليين ، ١ : ١٢٨.

(٥) شرح أشعار الهذليين ، ٢ : ٩٤٩.

(٦) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٧٦. الحجرات : جمع حجرة وهي الناحية. البواص: البعيد الفسيح.

ومن الألوان التي وصفت بها السحب الأبيض، وقد مر معنا تشبيهها بالقصر الأبيض والهضاب البيض والحجارة البيضاء، يقول امرؤ القيس واصفاً أعالي السحب بالبياض<sup>(١)</sup>:

أَعْنِي عَلَى بَرَقِ أَرَاهُ وَمِيضٍ      يُضِيءُ حَيِّياً فِي شَمَارِيخِ بِيضٍ

وشبه لون السحب بطرائق الشحم التي يخالطها لون الدم الأحمر، فهي صورة لونية، ويبدو أن الشاعر طرفة بن العبد اقتنصها ساعة الغروب حينما تحاط السحب البيضاء بحمرة في الأفق، يقول طرفة<sup>(٢)</sup>:

وَإِنَّا إِذَا مَا الْعَيْمُ أَمْسَى كَأَنَّهُ      سَمَاحِيقُ تَرَبٍ وَهِيَ حَمْرَاءُ حَرَجَفُ

وشبه امرؤ القيس خيوطها بالثياب الحمراء<sup>(٣)</sup>.

واستعار الشعراء لون الفرس البيضاء مع سواد بطنها وهي المعروفة بالخيال البلق لوصف السحب السود حينما يلمع حولها البرق، وحينئذ تكون إضاءة البرق الخاطفة للسحب مقارنةً لانكشاف سواد بطن الفرس البيضاء حينما ترفع يديها لتتحي ذكور الخيل عن ولدها، كما يقول خفاف بن ندبة<sup>(٤)</sup>:

أَصَاحَ تَرَى الْبَرَقَ لَمْ يَغْتَمِضْ      إِذَا زَعَزَعَتْهُ الْجَنُوبُ اسْتَطَارَا  
فَسَلَّ مَصَابِيحَهُ بِالْعِشَاءِ      تَحَسَّبُ مِنْ حَافَتَيْهِ الْمَنَارَا  
كَأَنَّ كَشْفَهُ بِالنَّشَاصِ      بُلُقٌ تَكَشَّفُ تَحْمِي مَهَارَا

والصورة نفسها تتكرر في شعر عروة بن الورد<sup>(٥)</sup>، وأوس بن حجر<sup>(٦)</sup>، وامرئ القيس<sup>(٧)</sup>، وليبد بن ربيعة<sup>(٨)</sup>.

## ٨- أدوات :

أ- الرحي : وهما أداتان حجريتان ثقيلتان مستديرتان تستخدمان لطحن الحبوب، واستعارها النابغة الذبياني لتصوير السحابة الكثيفة المستديرة التي تُدخل فيها مجموعة من السحب الشديدة السرعة فتعصرها مُخرِجةً منها ماءً تُجَاجاً وافراً مدراراً، ولا يخفى نتاج كلٍ منهما في بعث الحياة والخصب،

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٧٢. وانظر: شرح أشعار الهذليين ، ٢: ٩١٩. والشعر لأبي صخر الهذلي .

(٢) ديوان طرفة بن العبد، ص ١٣٠. السماحيق: القطع الرقاق. التراب: شحم رقيق يغطي الكرش والأمعاء. الحرجف: الباردة.

(٣) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٦.

(٤) شعر خفاف بن ندبة ، ص ٧٩ .

(٥) ديوان عروة بن الورد، ص ٦٣.

(٦) ديوان أوس بن حجر ن ص ١٥.

(٧) ديوان امرئ القيس ، ص ٢٨١.

(٨) شرح ديوان ليبد بن ربيعة ، ص ٨٩ .

يقول النابغة<sup>(١)</sup>:

وَكُلُّ مُلْتٍ مُكْفَهَرٍ سَحَابُهُ      كَمِيشِ التَّوَالِي مُرْتَعِنِ الأَسَافِلِ  
إِذَا رَجَفَتْ فِيهِ رَحَى مُرْجَحِنَةٍ      تَبَعَّقَ نَجَّاجًا غَزِيرَ الحَوَافِلِ

ب — المَزَادَة : وهي إناء جلدي كبير يتزود فيه الماء، وشُبِّهَتْ به السحابة لحظة انصباب الماء منها، يقول أمية بن أبي عائذ<sup>(٢)</sup>:

وَزَمَزَمَ فِي ذِي هَيْدَبٍ لِسَحِيلِهِ      سِجَالٌ كَمَا انْسَحَّ المَزَادُ المُجَزَّلُ

٩ — بيت العنكبوت : وهي صورة للسحاب الرقيق المعترض الخالي من الماء الذي يبدو في رفته وضعفه كغطاء بيت العنكبوت ، وهي صورة يستعيرها حاتم الطائي ليكشف من خلالها كرمه حينما يشتد البرد وترتفع الثريا مع غروب الشمس وساعتئذٍ تخلو السماء من البروق والسحب الماطرة، يقول حاتم<sup>(٣)</sup>:

إِذَا النَّحْمُ أَمْسَى مَغْرَبَ الشَّمْسِ مَائِلًا      وَلَمْ يَكُ فِي الآفَاقِ بَوْنٌ يُنِيرُهَا  
إِذَا مَا السَّمَاءُ لَمْ تَكُنْ غَيْرَ حَلْبَةٍ      كَجَدَّةِ بَيْتِ العَنكَبُوتِ يُنِيرُهَا  
فَقَدْ عَلِمْتَ غَوْتُ بَاتَا سَرَاتُهَا      إِذَا أُعْلِمْتَ بَعْدَ السَّرَارِ أُمُورُهَا

#### الخاتمة:

تعالق الشاعر الجاهلي مع كثير من الموجودات الحية وغير الحية وعبر عنها شعراً، وكانت السحب مظهراً طبيعياً متحركاً ذات دلالات رمزية، أوحى بصور تتساق معاً شكلاً ودلالة، وهي صور مستمدة من البيئة البدوية كالناقة والجمال والنعام وشحم الحيوان أو من البيئة الحضارية كالسفن والقصور المشيدة، والمنسوجات المصنوعة بدقة، وقد استعار لها الشعراء صوراً حركية للإنسان هي : الكسير، المقيد، الحيش، النصرارى السكارى ، كما شُبِّهَتْ بالرحى والمزادة وبيت العنكبوت، ومن ألوانها الأبيض والأسود، والأحمر. وقد وظَّف الشعراء كلَّ صورةٍ من هذه الصور لتشكيل رؤية فنية للسحب.

وتبدو الرياح هي اللاعب الرئيسي في عالم الفضاء؛ فهي المحرك الوحيد للسحب التي تنشئها وتزججها

(١) ديوان النابغة الذبياني ، ص ١٩٥. ملت : السحاب الدائم . المكفهر : الشديد . كميّش التوالي : السريع . المرثعن : المسترخي . مرجحنة : ثقيلة مستديرة . تبعق : انشق . نجاج : كثير الصب .

(٢) شرح أشعار المهذليين ، ٢ : ٥٣٤. وانظر : قصائد جاهلية نادرة ، ص ٣٥. والشعر لعدي بن وداع الأزدي .

(٣) ديوان حاتم الطائي ، تقديم وشرح زهير عبدالله ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥م ، ص ٥٧ ، ٥٨ . الحلبه : سحابة مطرها قليل . الجدة : أي الجديد .

وترفدها بسحب آخر ثم تلقحها بقطرات الغيث لتمخض بالمطر كما تتمخض الناقة التوج، وكما أن الرياح تمرى السحب وتستدر مطرها كما يستدر الأجير لبن الناقة، والرابطة بين السحابة والناقة ليست رابطةً عقديةً أسطوريةً مستمدة من الأمم الأخرى كالفراعنة، بل هما يشتركان في الشكل والوظيفة، فكلاهما يبعثُ الأمل والحياة والخصب، ولهذا لم يقف الشعراء عند هذه الصورة الموجبة، بل شبهوها بالجيش الكثير في سرعة الانتشار والوصول، ثم ما ينشأُ عنهما من دمار وهلاك، فهي في هذا المعراض لا تمطر غيثاً مغيثاً بل دماً وموتاً.

وكان تصويرها بالسفن والجبال والنعام المعلق ملحظاً فنياً يشي بكبر حجمها ولونها الأسود ويشفُّ عن صورتها الثابتة حين رؤيتها لكنها في الحقيقة تتحرك ببطء هادئ يُخيّل لمن يعاينها أنها جامدة وهي ليست كذلك.

وكان للون السحب الأسود دلالة على كثرة الماء فيها فشبهت بالليل والبحر، وللون الأبيض وقع جمالي في تلوين الصورة فشبهت بالقصر والشحم وهذب الملابس، وشبه إضاءة البرق فيها بالخيال البلق، ولونها الأحمر بالوصلات، وحينما تتخلل الشفق الأحمر تشبه الشحم الرقيق الذي يخالطه الدم، وقارب الشعر بين سيرها البطيء وحركة الإنسان الكسير، والمقيد بالأغلال، والنصارى الذين يلاقون رجل الدين، والأحباش السود الذين يتحركون بحراهم البيض، والسكارى المترنحين، وشبه دخول السحب الصغيرة إلى الثقيلة ثم عصرها وإخراج ما فيها من ماء بطحن الرحي للحبّ وتحويله إلى طحين منثور، وأما انصباب الماء منها فقد شبه بانسكاب الماء من المزايدة، وحينما تكون خفيفة قليلاً ماؤها فإنها تشبه بيت العنكبوت .

وبعد، فإن الصور السابقة تتماهى مع السحب في الشكل، ولكل صورة أيضاً منحى دلالي يتسق مع غيره؛ لتؤلف مفاصل الصورة بقطبيها المتضادين الإحيائي والتدميري، وبمصدريها المتنافرين المتوازيين البادية والحضارة، وفي ذلك تعزيز متوال لما يكتنف وعي الشاعر الجاهلي من تكثيف وتنوع في مصادر الصورة ينبجح لحظة الإبداع. فهناك موجودات في السماء يماثلها أشياء حية وغير حية على الأرض بيد أن التعبير عن هذا التماثل فنياً يبقى هو المحفز الذي يستنفر الذاكرة لتُدرك جمالية التلازم التصويري، وكلما اتسعت دائرة استنطاق النص وتعمقت كلما انداحت دائرة الجمال وتبلرت.

### المصادر المراجع:

١. د. أحمد محمد الحوفي: أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م.
٢. الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٥٥م.
٣. الأعشى: الديوان، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠م.
٤. امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.
٥. د. أنور أبو سويلم، ١- الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢م.  
٢- المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م.
٦. أوس بن حجر: الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م.
٧. د. إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
٨. بشر بن أبي حازم: الديوان، تحقيق د. عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، ط ٢.
٩. بنو تميم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، تحقيق عبد الحميد المعيني، طبعة نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م.
١٠. د. بهجة عبدالغفور الحديثي، أمية بن أبي الصلت حياته وشعره، ط ٢.
١١. أبو تمام: ديوان الحماسة، بروية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١.
١٢. الثعالبي: أبو منصور إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٣. د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٤. حاتم الطائي: الديوان، تقديم وشرح زهير عبدالله، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م.
١٥. الحادرة: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
١٦. حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١م.
١٧. الخطيئة: الديوان، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق، د. نعمان محمد أيمن طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط ١.
١٨. خفاف بن ندبة: شعره، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م.
١٩. الخنساء: شعرها، تحقيق أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٦٣م.
٢٠. أبو دؤاد الإيادي: شعره، فصل من كتاب "دراسات" في الأدب العربي "للمستشرق غوستاف غرنباوم، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.

٢١. أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، شرح وتقديم سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٦٨م.
٢٢. سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان عبدالعزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٦٨م.
٢٣. سلامه بن جندل: الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م، ط ٢.
٢٤. ابن سيده: علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده، المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
٢٥. الشماخ بن ضرار الذبياني: الديوان، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ١٩٦٨م.
٢٦. الشمردل بن الشريك البربوعي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٨، الجزء الثاني، ١٩٧٢م.
٢٧. شهاب الدين النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر.
٢٨. طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥م.
٢٩. الطفيل الغنوي: الديوان، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.
٣٠. د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م، ط ٣.
٣١. عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م.
٣٢. عدي بن زيد العبادي: ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعبيد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٦٥م.
٣٣. عروة بن الورد: الديوان، دراسة وشرح وتعليق، أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
٣٤. علقمة الفحل: الديوان، تحقيق لطفي الصقال، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م.
٣٥. علي حسن موسى: السحب الغيوم، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٨م.
٣٦. عمرو بن قمئة: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.
٣٧. الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت.
٣٨. قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
٣٩. لبيد بن ربيعة: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العاملي، تحقيق د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ط ٢.
٤٠. المثقب العبدى: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧١م.
٤١. المسيب بن علس: شعره، تحقيق د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٤م.

٤٢. د. مصطفى عبد الشافي الشورى، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٦م.
٤٣. المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
٤٤. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م.
٤٥. النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦م.
٤٦. د. نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢م، الطبعة الثالثة.
٤٧. هذليون: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٤٨. د. يحيى الجبوري: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٢م، الطبعة الأولى.

صيغ المبالغة القياسية  
اتحاد المبنى والمعنى

د. محمد أمين الروابدة\*

تاريخ قبوله: ٢٠٠٦/٣/١٤

تاريخ تسليم البحث: ٢٠٠٥/٨/١٧

ملخص

وردت عن العرب أبنية صرفية متعددة تدل على المبالغة، تجاوزت أربعين بناء، بعضها قياسي وبعضها الآخر غير قياسي، والغريب أن الأبنية غير القياسية جاءت في معظمها تدل على المبالغة في السياقات اللغوية المختلفة فقط؛ بينما جاءت الأبنية القياسية مشاركة في دلالاتها لأبنية أخرى، ومن خلال دراسة صيغ المبالغة القياسية يحاول هذا البحث أن يجيب عن السؤال الآتي: هل معنى البناء الصرفي منفردا يؤدي المعنى نفسه حين يكون مركباً أو أن الأمر بحاجة إلى مدلول آخر ينضاف إلى تلك البنى الصرفية ليؤدي الدلالة المطلوبة؟ وتعبير آخر: اتحاد المبنى والمعنى اللذين ينتظمهما السياق اللغوي لو انفرد كل واحد منهما في الدلالة هل يحقق الغاية المطلوبة؟

Abstract

In the Arabic linguistic lore, there are more than forty morphological forms expressing intensification. Some of these are analogical, while the rest are sanctioned by use. What is unusual about the majority of the latter is that they denote intensification only, whereas the former can denote, in addition to intensification, other senses as well. The present research studies the analogical intensificational forms in an attempt to answer the question: "Does the form of the word in the morphological analysis conform to the signs that identify the grammatical functions of the words in the sentence?", or, "Does the form of the word require another sign in order to realize the required sense?" In other words, "Does the form of the word alone realize the required sense?", or, "Is it in need of a co-text or a register in which to be used?"

\* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.  
حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

## المدخل:

جاء في لسان العرب<sup>(١)</sup> أن المبالغة هي: أن تبلغ في الأمر جهدك، ويقال: بلغ في الأمر، أي: جهد. والبلاغ: الكفاية. وتحدث البلاغيون عنها، وهي من مصطلحاتهم التي أولوها العناية المطلوبة، وعندما ذكرها قدامة بن جعفر، نراه يدخلها في نعوت المعاني، ويصفها بأن ((يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكر من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له))<sup>(٢)</sup>، ويذكر النقاد<sup>(٣)</sup> أنه هو الذي سَمَّاهَا المبالغة، بينما سَمَّاهَا ابن المعتز: الإفراط في الصفة<sup>(٤)</sup>. وذكروا أنها فنّ من فنون الكلام، ونوع من محاسنه، ومتى كانت جارية على جهة الغلو والإغراق فهي مذمومة، وعلى هذا مذهب البلاغيين والنقاد<sup>(٥)</sup>.

ويلحظ من المعنى الكلي لما ذكره اللغويون والبلاغيون لهذا اللفظ أنه يدور حول تجاوز الحد المراد من المعنى العام للجملة، وألا يكتفى بما تيسر من معنى، أو ساواه فيه غيره، وألا يقتصر على ذلك بل يزيد فيه. والمعنى البلاغي كحال المعنى اللغوي لا يتوقف عند بناء منفرد، بل يأخذ في الاعتبار السياق اللغوي الذي تؤدبه الجملة، والدلالة المعنوية في ألفاظها.

أما الصرفيون، فيعرفونها بأنها: صيغ تشتق من الفعل الثلاثي قياسا للدلالة على وصف من قام بالحدث مع قصد المبالغة والتكثير في المعنى<sup>(٦)</sup>.

ويرتأى لي أن المعنى الصرفي للمبالغة لا يخرج في دلالته عمّا تعارف عليه البلاغيون بفن الإغراق في الصفة، أو الإفراط في الوصف، فالتكثير والمبالغة، وهو تعبير صرفي يلتقي في المعنى مع الإفراط في الوصف التعبير البلاغي، فهما صنوان في مقصدهما الكلي، والخلاف بينهما يدور حول أخذ الصرفيين في الاعتبار البناء في الشكل العام للسياق، بينما بنى البلاغيون واللغويون أيضا وصفهم على ما يؤدبه السياق من معنى.

ونحن في كلامنا المصنوع نصدر أحكاما على هذا القول، أو ذلك؛ تتمثل بها أقوال البلاغيين فنصفها بالمبالغة، فنقول: قول مبالغ فيه، وعبارة بليغة، ومعنى بليغ، ولا تبالغ في قولك، وذلك إذا أردنا أن نبين حالة من الحالات، أو وصفا من الأوصاف، زاد في حدّه عن المعهود من أمثاله، وكل ذلك يصرّح بالإفراط

(١) مادة: بلغ.

(٢) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ص ١٤٦.

(٣) البلاغة العربية: أحمد مطلوب ص ٢٩١.

(٤) نفسه: ص ٢٩١.

(٥) نفسه: ص ٢٩١.

(٦) النحو الوافي، عباس حسن ٢٥٧/٣، وانظر: التطبيق الصرفي: عبده الراجحي ص ٧٧.

في وصف الظاهرة، أو التكتير والمبالغة في دلالة الألفاظ.

ونلاحظ في كتب الصرفيين ربطا وثيقا بين اسم الفاعل، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة، من جهة أهما جميعا تشتق من الفعل المتعدي كما هو الحال في صيغتي: اسم الفعل والمبالغة، واللازم قياسا كما في: الصفة المشبهة، ثم تفرق هذه الثلاثة في المعنى العام الذي يؤديه البناء في سياق الجمل، من حيث: الثبوت، والحدوث، والمبالغة والتكتير. وفي تقريرهم هذا نتبين أهما ضوابط صرفية، وأبنية فرعية، وخصائص محددة يتميز بها هذا البناء عن ذاك في المعنى الأصلي، وفي الزيادة التي تتحقق في المعنى الكلي للبناء من خلال السياق. كما أهما -من جهة أخرى- ضوابط تنماز بها من غيرها من أبنية المشتقات، ووسائل تعين في فهم دلالة البناء العام حيث تعتمد اللغات على وسائل متعددة في توليد ألفاظها، وتنمية مفرداتها، وثناء مفرداتها، وفق أنظمة محددة، وطرائق معينة لا تحيد عنها.

وقد جاءت هذه الصيغ ضمن هذه المنظومة الاشتقاقية؛ لتؤدي دلالة محددة من خلال أبنية قياسية، وأخرى لها الدلالة نفسها لكنها لم ترق إلى درجة القياس؛ لندورة ما جاء من أمثلة على أبنيتها، وعدم تداولها فيما آل إلينا من منظوم الكلام ومنشوره.

وقد يشار هنا إلى درجة الالتقاء في المعنى المجرد بين هذه الصيغ، ودلالة اسم الفاعل كما نصّ على ذلك ابن بري حيث قال: ((إن باب فاعل ك: ضارب وقاتل، عام لكل من صدر منه الفعل قليلا كان أو كثيرا، فلا يمنع أن يقع (فاعل) موقع (فعل) المختص بالكثير لعمومه ألا ترى أن قوله تعالى: ((والذين في أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم))<sup>(١)</sup>، لا يقضي أن يكون السائل هنا من قلّ سؤاله، ومثله في صفات البارئ: الخالق، والخالق، والرازق والرّزاق... والمراد بأحدهما ما يراد بالآخر...))<sup>(٢)</sup>.

كما يشار -أيضا- إلى درجة التقاء الدلالة في المعنى المجرد -أيضا- بينها وبين الصفة المشبهة كما نص على ذلك الغلاييني، فقال: ((صيغ المبالغة ترجع عند التحقيق إلى معنى الصفة المشبهة؛ لأن الإكثار من الفعل يجعله كالصفة الراسخة في النفس))<sup>(٣)</sup>. لكن ذلك يبقى في حدود الممكن، لكنه لا يكون هو القاعدة المقيسة المتبعة في كل الأحوال إلا فيما يحتمل من دلالة المعنى العام الذي يؤديه في النهاية أبنية الفاعل وصيغ المبالغة والصفة المشبهة؛ من كونها مشتقة من الحدث للدلالة على وصف من قام بالفعل لكنها - كما قلت - تفرق بعد ذلك، وإلا فما الداعي إلى هذا الفصل بينها، وجعل كل واحدة منها على هيئة مخصوصة للدلالة على معنى خاص، في الوقت الذي نعلم فيه أن وظيفة البناء هو توجيه الذهن إلى دلالة معينة في

(١) المعارج ٢٤.

(٢) النحو الوافي، ٣ / ٢٣٩ هامش (٤) قال: جاء في نص ١٣٠ من: شرح درة الغواص ما نصه: قال ابن بري...

(٣) جامع الدروس العربية: مصطفى الغلاييني ١٩٣/١.

صورة معينة تنتظم الصورة الراسخة في الذهن المعنى الدلالي الذي يؤديه البناء؛ ولذا، فإنهم ملتزمون تعريفها في بدايات الحديث عنها، وبأنها ما اشتقت من كذا على وزن كذا؛ لتؤدي دلالة معينة، وهذا مدلول عليه في مظان الكتب القديمة والحديثة.

### صيغ المبالغة:

وردت عن العرب أبنية صرفية متعددة تدل على المبالغة، تومئ من أول وهلة إلى وجود تقارب في أصواتها، لا تفرق في معظمها إلا من جهة: تضعيف العين، أو مد الصوت وتقصيره، مع إغلاق المقطع الممدود في بعضها بالتاء، أو بالنون، مما يعني أنه يمكن رد بعضها إلى البعض الآخر، ووضعها في مجموعات بنائية وقد رأيت ذلك، فجعلتها في مجموعات سبع، هي (١):

### المجموعة الأولى:

- ١- فعيل ، مثل : عليم ، قدير ، بصير .
- ٢- فَعَل ، بتقصير صوت المدّ في البناء الأصلي (فَعِيل) مثل : حذر ، فكه ، مزق .
- ٣- فعيلة ، بزيادة التاء في آخر البناء الأصلي ، مثل: بصيرة ، في نحو قوله تعالى ((بل الإنسان على نفسه بصيرة)) (٢) ، فإن فيه زيادة للمبالغة ، قال أبو حيان: التاء للمبالغة (٣) ، وكذا قال محي الدين درويش: ((الهاء فيه ليست للتأنيث ، بل للمبالغة)) (٤) .
- ٤- فَعِيل ، بكسر الفاء وتشديد العين ، مثل: قديس ، سكير .
- ٥- فَعِيلِي ، بزيادة ألف مقصورة على البناء السابق ، مثل: قَتِيبي ، وهَجِيرِي (٥) .
- ٦- فُعِيل ، بضم الفاء ، مثل: سَكَّيت (٦) .
- ٧- فيعل ، قلب مكاني في موضعي العين وصوت المد في (فَعِيل) ، مثل: سيكب في قول عامر بن الطفيل (٧):

فَلتَخْبِرْتِكُ فاقْدُ عن شجوها      حَذِلْ مدامعها بدمع سيكب

(١) لا يعني من هذه المجموعات الحصر في أوزان صيغ المبالغة الواردة عن العرب .

(٢) القيامة ١٤ .

(٣) البحر المحيط : أبو حيان ٣٨٣/٨ .

(٤) إعراب القرآن الكريم وبيانه : محي الدين درويش ٢٩٩/١ .

(٥) القَتِيبي : لكثرة النيممة . والمهجيري : لكثرة الكلمة المترددة على لسان الرجل . الكامل: للمبرد ٢ / ٧١٤ - ٧١٥ وقد ذكر منها ابن سيدة في المخصّص نحو (٢٨) كلمة .

(٦) المعجم الوسيط ، مادة : سكت .

(٧) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل : هدى جنهوتيشي ص ١٥١ . حذل مدامعها : طول البكاء . بدمع سيكب : الماء المسكوب .

- ٨- فيعلان، بزيادة ألف ونون على البناء السابق، مثل: كيدبان<sup>(١)</sup>.
- ٩- فعلان، بحذف صوت المد من البناء السابق وتسكين العين، مثل: رحمن، وكذبان<sup>(٢)</sup>.
- المجموعة الثانية، هي:
- ١- مِفْعَل، جاء في فصيح ثعلب قال: ((امرأة مهذر، أي: كثيرة الهديان))<sup>(٣)</sup>، وأورد عامر ابن الطفيل هذا البناء للمبالغة في اسم واحد هو: محرب، في قوله<sup>(٤)</sup>:
- ولقد أبلت الخيل في عرصاتكم  
وسط الديار بكل خرق محرب
- وقال العيني: ((وسيف مجذم، فإنه مبالغة للجاذم، وهو القاطع))<sup>(٥)</sup>.
- ٢- مفعال، بمد صوت العين في (مفعّل) السابق، مثل: منحار، ومضراب، ومطعان، والشاهد: إنه لمنحار بوائكها<sup>(٦)</sup>.
- ٣- مفعالة، بزيادة التاء، مثل: مجذامة، جاء في الصحاح: رجل مجذامة: سريع القطع للمودة<sup>(٧)</sup>. وفي اللسان: رجل مجذام ومجذامة: قاطع للأموال<sup>(٨)</sup>.
- ٤- مفعيل، تبادل في صوتي المد اللذين يليان العين، (مفعال، مفعيل) يؤنس بذلك ورودهما معا في الوصف، جاء في لسان العرب ((فرس محضير: الذكر والأنثى في ذلك سواء، وفرس محضير ومحضار، بغير هاء للأنثى، إذا كان شديد الحضر، وهو العدو))<sup>(٩)</sup> ومنه: امرأة معطير كثيرة العطر<sup>(١٠)</sup>.

(١) لسان العرب، مادة: كذب. ومثلها: كيدبان، بضم الذال.

(٢) في لسان العرب ((الرحمن الرحيم)) بنيت الصفة الأولى على: فعلان؛ لأن: فعلان، من أبنية المبالغة. وفي أضواء البيان للشنقيطي ((الرحمن الرحيم)) هما وصفان لله تعالى، واسمان من أسمائه الحسنى، مشتقان من الرحمة على وجه المبالغة، والرحمن: أشد مبالغة من الرحيم. ٣٩ / ١ - ٤٠.

(٣) ص ١٢١.

(٤) يرى الخليل أن (مفعّل) مقصور عن (مفعال). انظر: المخصص ١٢٤/٢ و ١٩٩/١٤ والخمك لابن سيده ١٠/١ والأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: ص ١٥١. أبلت الخيل في عرصاتكم: قدتما حتى بالت في دياركم. الخرق: الشاب الوسيم. ومحرب: صاحب حرب.

(٥) شرح المراح في التصريف للعيني ص ١٢٤.

(٦) الكتاب: سيبويه ٥٦/١ والمقتضب للمبرد ١٤٤/٣ والكامل: ٣٢٦/١ وشرح المراح: ص ١٢٥.

(٧) الصحاح: مادة: جذم.

(٨) اللسان، مادة: جذم. وانظر: شرح المراح: ص ١٢٤.

(٩) مادة: حضر.

(١٠) القاموس المحيط، مادة: عطر.

٥ - مفعلان، بزيادة ألف ونون، مثل: مَكْذَبَان<sup>(١)</sup>.

- المجموعة الثالثة ، هي:

١ - فعال، بفتح الفاء والعين، مثل: فساق وفجار<sup>(٢)</sup>.

٢ - فعالة، بزيادة التاء، مثل: عزازة، قال المبرد ((والعزازة: العز، والمصادر تقع على (فعالة) للمبالغة، يقال: عز عزاء وعزازة، كما تقول: الشراسة والصرامة، قال الله تعالى: ((قال يا قوم ليس بي سفاهة))<sup>(٣)</sup>، وفي موضع آخر ((ليس بي ضلالة))<sup>(٤)(٥)</sup>.

٣ - فعالية، بإضافة ياء مفتوحة قبل التاء، مثل: صناعية، جاء عند عامر بن الطفيل<sup>(٦)</sup>:

سود صناعية إذا ما أوردوا      صدرت عتومتهم ولما تحلب

جاء في اللسان: قوم صناعية، أي: يصنعون المال، ويسمّون ... فصلاهم، ولا يسقون ألبان إبلهم الأضياف<sup>(٧)</sup>.

٤ - فعال، بضم الفاء وفتح العين، مثل: طوال، وعجاب، يقول عامر بن الطفيل<sup>(٨)</sup>:

ولجام في رأس أجرد كالجذ      ع طوال وأبيض قصّال

يقول فاضل السامرائي: ((ومن غير شك أن الطوال أكثر من الطويل ... ومثل هذا عظام وهو الكبير الضخم، وهو أكثر من العظيم))<sup>(٩)</sup> ومثل هذا ذكر في سبب الانتقال من ((عجيب)) إلى ((عجاب)) في قوله تعالى: ((بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب))<sup>(١٠)</sup> وقوله تعالى: ((أجعل الآلهة إلها واحدا إن هذا لشيء عجيب))<sup>(١١)</sup>، قال: ((وعدل من عجيب إلى عجاب وذلك أن

(١) مادة: كذب، وجاء فيه: مكذبانة.

(٢) الزهر: للسيوطي ٢/٢٤٣.

(٣) الأعراف: ٦٧.

(٤) الأعراف: ٦١.

(٥) الكامل: ٢١٧/١ - ٢١٨.

(٦) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: ص ١٥١. سود: عبید سود هجاء. صناعية: يصنعون المال ويسمّون فصلاهم ولا يكرمون أضيافهم. العتومة: الناقة الغزيرة اللبن.

(٧) مادة: صنع.

(٨) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: ص ١٥٠. قصال: السيف الذي لا ينثني. خفق حشاها: تُرعد في الجدة. ململمة: مجتمعة الخلق. تلاقيها بعيد: لا تلتحق في السبق.

(٩) العربية تاريخ وتطور، إبراهيم السامرائي ص ٢١٦.

(١٠) ق آية ٢.

(١١) ص آية ٥.

فعالاً أبلغ من فعيل عند العرب))<sup>(١)</sup>. ويحمل المصدر دلالة المبالغة في هذا الوزن، يقول السامرائي ((وقد يلتقي في بناء (فعال) بالضم الوصف ... والأدواء وهي مصادر، ومنها: الصداع والهيام ومنها: الخمال، وهو داء يصيب مفاصل الإنسان وقوائم الحيوان ... ومثله: القلاب لوجع القلب، وتحمل عليه: الزحار والحناق، ومن مصادر هذا الباب ما يدل على الأصوات: كالسعال والصراخ والبكاء والحداء))<sup>(٢)</sup>.

٥- فُعَّال، بتشديد العين، مثل: وضَّاء، وكَبَّار، وهو أبلغ من (فعال) بالتخفيف يقول العيني: ((فإذا أردت زيادة المبالغة شددت العين، وقلت: كَبَّار وطَوَّال، قال الله تعالى: ((ومكروا مكراً كَبَّاراً))<sup>(٣)</sup> وقرئ بالتخفيف))<sup>(٤)</sup>. ومثل هذا جاء عند محي الدين درويش في قوله تعالى السابق، قال: ((وهو بناء مبالغة أبلغ من (كبار) بالضم والتخفيف))<sup>(٥)</sup>.

ويكون هذا البناء جمع تكسير كما في كلمة (فَجَّار) من قوله تعالى ((كلا إن كتاب الفجار لفي حميم))<sup>(٦)</sup> وتقول: أنت رجل فَجَّار، أي: كثير الفجور. ومثله: هذا رجل فجار بأهله.

٦- فُعَّال، بفتح الفاء وتشديد العين، وهو أكثر من أن يحصى، مثل: حلاّف، همّاز، مشاء

- المجموعة الرابعة، هي:

١- فُعَل، بضم الفاء وتسكين العين، مثل: غفل.

٢- فُعَلَة، بضم الفاء وفتح العين وزيادة التاء، مثل: ضُجَعَة: الكسلان الكثير الضجوع<sup>(٧)</sup> وضُحَكَة، ولُعْنَة، وهُزَاة، ومنه قوله تعالى: ((ويل لكل همزة لمزة))<sup>(٨)</sup> وهو من الأبنية القياسية التي أقرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة<sup>(٩)</sup>.

٣- فُعَلَة، بضم الفاء والعين وهو انسجام صوتي، مثل: كُذْبَة<sup>(١٠)</sup>.

٤- فِعْلَة، بكسر الفاء والعين وهو انسجام صوتي مع تشديد اللام، مثل طمّرة في قول عامر بن الطفيل<sup>(١١)</sup>:

(١) التعبير القرآني ص ٣٦.

(٢) العربية تاريخ وتطور: ص ٢١٦.

(٣) شرح المراح في التصريف: ص ١٢٥.

(٤) وهي قراءة ابن محيصن، التبيان في إعراب القرآن للعكبري ٤٦٩/٢.

(٥) إعراب القرآن الكريم، لمحي الدين درويش ٨ / ٨٤.

(٦) المطلقين، ٧.

(٧) المعجم الوسيط، مادة: ضجع.

(٨) الهمزة آية ١.

(٩) تيسيرات لغوية، شوقي ضيف ص ٩٦ وجاء في فصيح ثعلب ص ٣٠٠ ((وإذا سكنت العين فهي تدل على اسم المفعول .)) وانظر:

شرح المراح، ص ١٢٥.

(١٠) لسان العرب، مادة: كذب.

(١١) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل، ص ١٥١.

مُلملمة تلاقِيها بعيـد وكلّ طِمْرَة خَفِقَ حشـاها

والطمرة: الفرس الوثابة، أو الجواد الشديد العدو<sup>(١)</sup>.

٥ - فُعَل، بضم الفاء وتشديد العين، مثل: قَلَب، وحوّل، ورجل حوّل قلب: محتمل بصير بتقليب الأمور<sup>(٢)</sup>.

- المجموعة الخامسة، هي:

١ - فعول، مثل: شكور وصبور.

٢ - فعولة، بزيادة التاء، قال ثعلب: ((امرأة ملولة، فالتاء فيه للمبالغة؛ إذ يقال أيضا: رجل ملولة))<sup>(٣)</sup>.

٣ - فعولة، بضم الفاء والعين وهو انسجام صوتي بينهما إضافة إلى زيادة التاء، مثل: فروقة، وهو: الشديد الفزع<sup>(٤)</sup>.

٤ - فُعُول، بضم الفاء وتضعيف العين، مثل: قدوس، وسبّوح.

٥ - فاعول، مثل: فاروق، قال جرير يمدح عمر بن عبد العزيز<sup>(٥)</sup>:

أشبهت من عمر الفاروق سيرته سنّ الفرائض وائتمت به الأمم

٦ - فاعلة، مثل: خائنة، وراوية<sup>(٦)</sup>.

ويكثر هذا الوزن في الدلالة على اسم الآلة، مثل: شاحنة، وحافلة، وقاطرة، وباخرة، وقاذفة.

٧ - فيعول، بزيادة الياء قبل العين، مثل: قيوم، قال أبو حيان في شرحه لقوله تعالى ((الحي القيوم))<sup>(٧)</sup> ((وقالوا: فيعول من صيغ المبالغة))<sup>(٨)</sup>.

- المجموعة السادسة، وتبدو رباعية الجذر، وهي:

١ - فعليل، بكسر الفاء، مثل: سرطيط، وهو: كثير البلع<sup>(٩)</sup>.

٢ - فعلعل، مثل: غشمشم، جاءت عند عامر بن الطفيل في قوله<sup>(١٠)</sup>:

(١) لسان العرب، مادة: طمر.

(٢) المعجم الوسيط، مادة: قلب.

(٣) الفصيح، ص ١٢٠. وانظر: المزهري ٢/٢٤٣.

(٤) شرح المراح في التصريف، ص ١٢٥.

(٥) ديوان جرير، ص ٤١٥.

(٦) فصيح ثعلب، ص ١٢١ والمزهري ٢/٢٤٣.

(٧) البقرة، ٢٥٥.

(٨) البحر المحيط، ٢/٦٠٨.

(٩) اللسان، مادة: سرط. وانظر: فصيح ثعلب، ٢٦٣.

(١٠) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل، ص ١٥١.

ونحن فعلنا بالخليقين فعلة نفت بعدها عنّا الظلوم العشمشما

وجاء في اللسان: العشمشم: الجريء الماضي<sup>(١)</sup>.

- المجموعة السابعة، تبدأ بصوت التاء، وهي:

١- تَفَعَّلَ ، بكسر التاء ، نحو: رجل تقول<sup>(٢)</sup>.

٢- تَفَعَّلَ ، نحو : رجل تقولُة : كثير القول<sup>(٣)</sup>.

٣- تَفَعَّلَ ، بفتح التاء، مثل: تلعب، وتحراق، قال هنري فلش: ((ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن (تفعال) مصدرا للصيغة الأولى<sup>(٤)</sup> يحتوي لونا من المبالغة لا يوجد في الفعل ذاته))<sup>(٥)</sup>.

٤- تَفَعَّلَ ، بكسر التاء ، مثل : تقوال ،وتكلام للذي يتكلم كثيرا ، إضافة إلى دلالة على المصدرية والتصغير<sup>(٦)</sup>.

ويبدو لي من خلال هذا العرض لصيغ المبالغة الواردة عن العرب، أن الأنماط المتبعة فيها تماثل إلى حد كبير الأنماط المتبعة في أبنية جموع التكسير، فكما أن هناك نمطا ضيقا مقتصرًا على البناء المجرد مع الاعتماد على الحركة كوسيلة وحيدة للتفريق بين المفرد والجمع، مثل: أسد وأسد؛ نجد مثل ذلك في صيغ المبالغة، مثل: غَفَلَ وغُفِلَ ، وغَدَرَ وغُدِرَ . وكما أن هناك نمطا موسّعا يعتمد على الزوائد واللواحق في بناء الجمع، مثل: أشقياء في جمع: شقي؛ نجد مثل هذا في صيغ المبالغة، مثل: تقوال، مبالغة: قال، أو: محضير، مبالغة: حضر. وكما أن هناك تحويرا في مكان الأصوات بإبدال صوت مكان آخر، كما في: ثور، وثيرة؛ نجد مثل ذلك في صيغ المبالغة، مثل: قَيوم. وكما أن هناك إطالة صوت من أصوات المدّ في مثل: جمل وأجمال؛ نجد مثل ذلك في أبنية المبالغة، كما في: علم وعليم. وكما أن هناك تحويرا يعتمد على تغيير في البناء ، وهو تغيير غير نمطي تكاثرت أشكاله، وتعددت صورته بطريقة مدهشة، مثل: قاضي وقضاة؛ نجد مثل هذا أيضا في صيغ المبالغة، مثل: وضّاء وكبّار. ويحكم هذه التغييرات مبدأ السهولة في البناء الجديد؛ لاعتماد جله على إطالة صوت من أصوات المدّ .

ويبدو لي أن هذا التعدد في هذه المجموعات قد يكون له صلة بعروض الشعر، حين يحتاج الشاعر لمثل ذلك في إقامة وزن أو قافية معينة، فهي مساحات أعطت للشاعر قدرا فسيحا في التصرف ولم تقيده، أو

(١) مادة : غشم.

(٢) مقالات التصريف ، للخليلي ١ / ٨٥.

(٣) نفسه.

(٤) يقصد (فعل).

(٥) العربية الفصحى ، هنري فليش ص ١١١.

(٦) نفسه.

تناسب لرؤوس الآيات القرآنية، كما يلاحظ في قوله تعالى ((ومكروا مكرا كباراً))<sup>(١)</sup> حيث جاءت مناسبة لما قبلها من رؤوس الآيات؛ خاصة إذا علمنا أن أرقى الوسائل التعبيرية لدى العرب هو الشعر إيقاعه محدود، والزيادة فيه كالتقص، فكانت صيغ المبالغة المتعددة لديه كجموع التكسير حالة ملحّة؛ لتقوم بوظيفة الجبائر العروضية لملء فراغات وخانات محددة.

إنّ خاصية التعدد في البناء في جموع التكسير تماثل إلى حدّ كبير خاصية تعدد البناء في صيغ المبالغة، فكلاهما ينطلق من مبدأ التكنين .

إنّ أبنية المبالغة غير القياسية التي عرضنا لها جاءت في معظمها تدل على المبالغة فقط، بينما جاءت الأبنية القياسية التي اتفق عليها معظم العلماء المحدثين والقدماء مشاركة في دلالتها لدلالات أخرى، كما سيتضح بعد.

الصيغ القياسية للمبالغة:

الصيغ القياسية للمبالغة هي: فعول، وفعليل، وفعل، وفعلال، ومفعال، وللعلماء وقفة في بناءي:

فعل، وفعليل، وهل هما من أبنية المبالغة القياسية أم لا ؟

أما (فعل) ، فقد عدها سيبويه من أبنية المبالغة صراحة<sup>(٢)</sup> وفي قول أبي حيان: ((ومنع أكثر البصريين من إعمال (فعليل وفعل) منهم المازني والزيادي والمبرد))<sup>(٣)</sup> ما يشير إلى إخراج هذه الصيغة من أبنية المبالغة، ونص في معرض حديثه عن دلالات أبنية المبالغة إلى أن (فعل) ((لمن صار كالعاهة))<sup>(٤)</sup> في إشارة إلى أنّها صفة مشبهة، ولا دلالة فيها للمبالغة. وكذا رأي ابن مالك<sup>(٥)</sup>. ووافق الجرمي سيبويه، وكذا الزجاجي وابن عصفور والسيوطي وابن خالويه<sup>(٦)</sup>.

ورأى شوقي ضيف أنه لا يوجد لها قياس في الدلالة على المبالغة بينما تنقاس - كما يقول - في الصفة المشبهة - كما نصّ النحاة - قياساً مطّرداً من (فعل) اللازم الدال على الأدواء والعيوب والهيجانات والفرح والحزن، مثل: وجع وحذب وعطش وبطر ونكد ومرح... وما دامت هذه الصيغة مطّردة في القياس في باب الصفة المشبهة ولا قياس لها في الدلالة على المبالغة، فينبغي أن نخرجها من باب صيغ المبالغة ونقصرها على باب الصفة المشبهة<sup>(٧)</sup>.

(١) نوح ٢٢.

(٢) الكتاب ٥٦/١.

(٣) ارتشاف الضرب من لسان العرب، لأبي حيان ٥/٢٢٨٣.

(٤) نفسه ٥/٢٢٨١.

(٥) نفسه.

(٦) المقرب، لابن عصفور ٢٨/١ وشرح المفصل، لابن يعيش ٦/٧٣.

(٧) ص ٩٥.

ويبدو لي أن ما ذكره شوقي ضيف متابعا بذلك أكثر النحاة أقرب إلى الصواب، وأقوى في الاتباع، يقوّي هذا التوجه ما يؤخذ من دلالة في قول ابن يعيش فيما يتعلق ببناء (فعل) قياسا إلى غيره من أبنية المبالغة والتي جاءت أبنيتها القياسية وغير القياسية دالة على تكثير في البناء فضلا عن تكثير في المعنى، يقول: ((زيد ضراب عبده وقتل أعداءه، كما قالوا: زيد يضرب عبده ويقتل أعداءه إذا كثر ذلك منه وكان: ضراب وقتال بمترلة: ضارب وقاتل، كما كان: يضرب ويقتل بالتشديد بمترلة: يضرب ويقتل من غير تشديد؛ لأنه يريد به ما أراد بفاعل من إيقاع الفعل إلا أن فيه إخبارا بزيادة مبالغة))<sup>(١)</sup>. فالمعنى المأخوذ من تشديد الفعل يقابله المعنى نفسه المأخوذ من دلالة التشديد في الاسم، وهو دلالة التكرير والمبالغة والقوة أيضا، ونحن في دلالة الصفة المشبهة لا نروم التكرير والمبالغة في معناها بقدر ما نقصد ثبوت المعنى ولزومه.

### صيغة (فعل):

وأخرج شوقي ضيف بناء (فعل) أيضا من أبنية المبالغة القياسية، وجعلها من أبنية الصفات المشبهة، وجاء بجملة من الاستدلالات التي ترجح رأيه، فقال: ((هذه الصيغة - مثل سابقتها (فعل) - ليس لها قياس في الدلالة على المبالغة بينما تنقاس في الصفة المشبهة، باعتبار النحاة قياسا مطردا من (فعل) مضموم العين الدال على الغائر، والأوصاف الخلقية والخلقية، مثل: قبيح وجميل وحليم... ولاحظ سيبويه من قديم أن هذه الصيغة من صيغ المبالغة نادرة الاستعمال فقال: ((فمما هو الأصل الذي عليه أكثر المبالغة: فعول ومفعال وفعل وفعل، وقد جاء (فعل))<sup>(٢)</sup>. وفي ذلك ما يشير إلى ندرة مجيء (فعل)، واستعماله، وتبعه ابن مالك فذكر أنه قليل الورد، وقد يقال: إن (فعل) تشتق أحيانا من أفعال متعدية، مثل: رحمه الله، فهو رحيم، وعلمه، فهو عليم، وكأنها معدولة في هاتين الصيغتين وما يماثلهما عن (فاعل) للمبالغة، إذ يقال: راحم ورحيم، كما يقال: عالم وعليم.

وفي رأينا أن تحمل هاتان الصيغتان المعدولتان عن (فاعل) وما يماثلهما على دلالة الصفة المشبهة المفيدة للثبوت والاستمرار؛ لأن حمل الأمثلة على المبالغة شذوذ في قياسية صيغة (فعل) وخروج عن أصلها، وفي اللسان لابن منظور L الرحمن الرحيم) بنيت الصفة الأولى على (فعلان)؛ لأن (فعلان) من أبنية المبالغة، و(رحيم) (فعل) بمعنى (فاعل)، كما قالوا: سميع بمعنى: سامع، وقدير بمعنى: قادر. ومما يؤكد أن صيغة (فعل) من الأفعال المتعدية إنما تدل على معنى (فاعل) دون مبالغة استخدام القرآن الكريم لكلمتي: عليم وعالم، في وصف الذات العلية هما دون أي فارق، في مثل: ((عالم الغيب والشهادة))<sup>(٣)</sup> ((والله عليم

(١) ٧٣/٦.

(٢) الكتاب ١/٥٦.

(٣) الرعد ٩.

بالمعتادين))<sup>(١)</sup> و ((كان الله بكل شيء عليماً))<sup>(٢)(٣)</sup>. وهو بهذا يتفق مع المبرد الذي يقول: ((فأما ما كان على (فعليل) نحو: رحيم وعليم، فقد أجاز سيبويه النصب فيه، ولا أراه جائزاً؛ وذلك أن (فعليلاً) إنما هو اسم الفاعل من الفعل الذي لا يتعدى<sup>(٤)</sup>، فما خرج إليه من غير ذلك الفعل فمضارع له، ملحق به، والفعل الذي هو لفعليل في الأصل إنما هو ما كان على (فعل)، نحو: كرم فهو: كريم، وشرف فهو: شريف، وظرف فهو: ظريف، فما خرج من باب: علم وشهد ورحم، فهو ملحق به))<sup>(٥)</sup>. فهما متفقان في أن الأصل في هذا البناء هو صفة مشبهة، وأن ما خرج عنه من أفعال متعدية ملحق به حسب تعبير المبرد أو يحمل دلالة الصفة المشبهة المفيدة للثبوت والاستمرار، حسب تعبير شوقي، إلا أن المبرد لم يفهم من عبارة سيبويه، كما فهمها شوقي، كما لم يومئ مجيء (قد) في تعبير سيبويه هذه الإماء، بل إن العلماء مجمعون على أن سيبويه يرى أن (فعليلاً) كباقي أخواتها من صيغ المبالغة، ويكفي التذليل عليه بعبارة المبرد السابقة ((فقد أجاز سيبويه النصب فيه ولا أراه جائزاً)) ويقول ابن يعيش: ((والصحيح ما ذهب إليه سيبويه، وهو القياس؛ لأن صفات المبالغة إذا كانت معدولة جاز أن تتعدى، فمن ذلك: فعول ومفعال وفعال، فهكذا سبيل فعليل إذا كان معدولاً، كقولك: رحيم من: راحم، وعليم من: عالم، فيجوز: زيد رحيم عمراً، كما تقول: راحم عمراً))<sup>(٦)</sup>.

كما لا يفهم من كلام ابن منظور أنه أخرج ((رحيم)) من دلالة المبالغة، وأرى أن قول ابن منظور: ((بنيت الصفة الأولى)) ما يشير إلى أن ((فعالن)) تأتي للمبالغة، لا إنكار مجيء ((فعليل)) للمبالغة، جاء في الكشاف (وفي الرحمن) من المبالغة ما ليس في (الرحيم) ولذلك قالوا: رحمان الدنيا والآخرة ورحيم الدنيا))<sup>(٧)</sup>، وهذا ما يشير إلى أنهما للمبالغة إلا أن (الرحمن) فيه زيادة مبالغة، وهو ما أشار إليه صاحب أضواء البيان أيضاً، قال: ((هما وصفان لله تعالى واسمان من أسمائه الحسنين مشتقان من الرحمة على وجه المبالغة، والرحمن أشد مبالغة من الرحيم))<sup>(٨)</sup> وفي البحر المحيط ((الرحمن (فعالن) من الرحمة، وأصل بنائه في اللازم من المبالغة... والرحيم فعليل محول من فاعل للمبالغة))<sup>(٩)</sup>. بل إن الصفة إذا تكررت، فإنها

(١) آل عمران ١١٥.

(٢) الفتح ٢٦.

(٣) تيسيرات لغوية ٩٥-٩٦.

(٤) يقصد بذلك: الصفة المشبهة.

(٥) المقتضب، ١١٤/٣-١١٥.

(٦) شرح المفصل ٧٣/٦، وانظر: ارتشاف الضرب من لسان العرب، ٢٢٨٣/٥، والمقرب، ٢٨/١.

(٧) الكشاف، ٦/١.

(٨) أضواء البيان، ٣٩/١-٤٠.

(٩) البحر المحيط، ٣١/١.

تفيد زيادة في المبالغة والتكثير نص على ذلك القرطبي في قوله تعالى: ((قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم))<sup>(١)</sup> قال: ((والعليم فعيل للمبالغة والتكثير في المعلومات في خلق الله تعالى، والحكيم معناه: الحاكم وبينهما مزيد المبالغة))<sup>(٢)</sup> ثم إنني لم أجد أحدا من المفسرين من يوافق أسلوب التوكيد الذي أشار إليه شوقي من أنه لا فارق في الدلالة بين: عالم وعلیم، أو بين: فاعل وفعيل، في وصف الذات الإلهية، يقول أبو حيان في قوله تعالى: ((من لدن حكيم عليم))<sup>(٣)</sup> ((وعدل من صيغة الحاكم إلى الحكيم لأجل المبالغة ولمناسبة العزيز... فإن قلت: لم حملت الحكيم على أنه محول من فاعل إلى فعيل للمبالغة، وهلا جعلته فعيلًا بمعنى: مُفعل، فيكون معناه: المُحكّم... ولئن سلمنا ذلك فهو من الدور والشذوذ والقلة بحيث لا ينقاس، وأما: فعيل، المحوّل من: فاعل، للمبالغة فهو منقاس كثير جدا خارج عن الحصر، كعلیم وسمیع وقدير وخبير وحفيظ، في ألفاظ لا تخصي، وأيضا فإن العربي القح الباقي على سليقته لم يفهم من حكيم إلا أنه محول للمبالغة من: حاكم، ألا ترى أنه لما سمع قارئنا يقرأ: ((السارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله والله غفور رحيم))<sup>(٤)</sup> أنكر أن تكون فاصلة هذا التركيب السابق ((والله غفور رحيم))، فقيل له: التلاوة ((والله عزيز حكيم))، فقال: هكذا يكون عزّ فحكّم، ففهم من: حكيم أنه محول للمبالغة من: حاكم، وفهم هذا العربي حجة قاطعة بما قلنا))<sup>(٥)</sup>. وقال عن قوله تعالى ((والله بما تعملون عليم))<sup>(٦)</sup> ((فانظر إلى هذه المبالغة والتأكيد في حفظ الأموال))<sup>(٧)</sup>.

وأما قول شوقي ضيف من أنه لا يوجد فرق دلالي بين: عالم وعلیم، في وصف الذات الإلهية، وإنما وردا بالدلالة نفسها فقد تكفّل عباس حسن بالرد على من قال بذلك، يقول: ((ليس في صيغة (عالم) دليل صريح على أن تلك الذات تفعل العلم قليلا أو كثيرا بخلاف صيغة عليم، فإنها تدل بذاتها وصيغتها الصريحة على الكثرة والمبالغة في ذلك الفعل؛ ولذا تسمّى: صيغة مبالغة، ومن ثم كان الذي يستخدم صيغة (فاعل) يرمي إلى بيان أمرين: المعنى المجرد مطلقا وصاحبه، دون الاهتمام ببيان درجة المعنى: قوّة أو ضعفا، وكثرة وقلة، بخلاف الذي يستخدم صيغة المبالغة، فإنه يقصد إلى الأمرين، مزيّدا عليهما بيان

(١) البقرة ٣٢.

(٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ١/ ١٠٤.

(٣) النمل، ٢٧.

(٤) المائدة، ٢٨.

(٥) البحر المحيط، ٣/ ٤٤.

(٦) البقرة، ٢٨٣.

(٧) البحر المحيط، ٢/ ٧٤٩.

الدرجة كثرة وقوة، ولهذا لا يصاغ من مصدر فعل لا يقبل الزيادة والنقصان، فلا يقال: موات ولا قتال في شخص مات أو قتل؛ إذ لا تفاوت في الموت والقتل<sup>(١)</sup>.

### اتحاد المبني والمعنى:

يقول سيبويه ((وقالوا: الخلق، فسوّوا بين المصدر والمخلوق، فاعرف هذا النحو، وأجره على سبيله)).<sup>(٢)</sup> في إشارة دالة على أن العرب أدركت النظر في المعاني المحتملة للبناء، وأنه صالح للدلالة -أحيانا - على أكثر من معنى، وأن تحقق هذه الكثرة بحاجة إلى إمعان النظر في دلالات الصيغ وتفسيرها على الوجه الذي تحتملها، وفيه إشارة واضحة إلى أن مقصد البناء، أو دلالته لا تظهر في كثير من الأحيان إلا إذا وضع في سياق لغوي معين، بحيث يتعاقد البناء مع المعنى ويتحداهما ليكوّنا الدلالة المعينة. وخاصة إذا ما علمنا أن وظيفة البناء هو توجيه ذهن إلى دلالة معينة مختزنة في الذاكرة في صورة من الصور تنتظم الصورة الراسخة في ذهن المعنى الدلالي المعين في حالة تلاقيهما، ولا يمكن لهذا المعنى الكلي أن يتضح إلا إذا وجد في سياق لغوي معين، فالمبني منفرد لا يؤدي الدلالة المطلوبة، والمعنى الصرفي لا يتضح في كثير من الحالات إلا من خلال المبني القياسي، يقول تمام حسان: ((المعاني الوظيفية التي تعبر عنها المباني الصرفية هي بطبيعتها تتسم بالتعدد والاحتمال، فالمبني الصرفي الواحد صالح لأن يعبر عن أكثر من معنى واحد ما دام غير متحقق بعلامة ما في سياق ما)).<sup>(٣)</sup> فكما أن السياق اللغوي هو ((حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاوزة وكلمات أخرى مما يكسبها معنى خاصا محدودا)).<sup>(٤)</sup> وأنه يوضح كثيرا من العلامات الدلالية<sup>(٥)</sup> وأن ((دراسة معنى الكلمة من خلال السياق اللغوي... توقف المرء على المعنى الدقيق الذي يحدد تحديدا نابعا من معطيات الاستعمال الفعلي البعيد عن الوصف التقريبي للمعنى)).<sup>(٦)</sup> وأن المعنى الذي يقدمه المعجم اللغوي للكلمة هو معنى عام ومتعدد، ويتصف بالاحتمال في حين أن المعنى الذي يقدمه السياق اللغوي هو معنى معين له حدود واضحة، وسمات محددة، غير قابلة للتعدد، أو المشاركة في التعميم.

كذلك الأمر، فإن السياق اللغوي يؤدي الغرض نفسه بالنسبة إلى كثير من الأبنية أو الصيغ الصرفية، فهو يلعب دورا أساسيا في توضيح المعنى المراد، ولا أدل على ذلك مما نبهه - مثلا - في التفريق بين اسمي الزمان والمكان والمصدر الميمي من الفعل الثلاثي، وبينها وبين اسم المفعول من غير الثلاثي، فلا يوجد دالة

(١) النحو الوافي، ٣ / ٢٥٨.

(٢) الكتاب، ٢ / ٢٢٩.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان ص ١٠٠.

(٤) مبادئ اللسانيات، أحمد قدورة ص ٢٩٥.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه، ص ٣٠٢.

أخرى غير السياق توضح المدلول المطلوب<sup>(١)</sup>.

فهل أبنية المبالغة القياسية يمكن أن تندرج في هذا المفهوم؟

## ١ - وزن (فعليل):

هو من الأوزان القياسية للمبالغة كما رأينا ، لكنه لم يقتصر فيما آل إلينا من أقوال العرب على هذه الدلالة، بل تعداها إلى دلالات أخرى ، فجاء دالا على الصفة المشبهة ، ودالا على اسم المفعول ، ودالا على معنى الجمع ، كما جاء دالا على المصدر ، يقول أبو حيان ((الرحيم فعيل محوّل عن فاعل للمبالغة ... وقيل : وجاء : رحيم ، بمعنى : مرحوم ، قال العمّلس بن عقيل :

فأما إذا عضّت بك الأرض عضة فإنك معطوف عليك رحيم<sup>(٢)</sup>

وفي قوله تعالى ((من لدن حكيم عليم))<sup>(٣)</sup> قال أبو حيان ((وعدل من صيغة الحاكم إلى حكيم لأجل المبالغة))<sup>(٤)</sup> بينما لا يمكن أن نلاحظ هذه الدلالة ل(حكيم) في قوله تعالى ((تلك آيات الكتاب الحكيم))<sup>(٥)</sup> لفساد المعنى؛ إذ لا يمكن أن يوصف الكتاب بأنه حكيم، فالدلالة الواضحة التي يؤدّيها وهي: اسم المفعول، حيث تعني: الكتاب المحكم، ومثله في الدلالة على المفعولية، وجاء على وزن فعيل: جريح وأسير وسليب وظنين، وغيرها ونحن نقول: الرجل الحكيم، لمن وصف بالحكمة، وشهر بها، فتكون دالة على صفة مشبهة. ومثله لفظة (عليم) في قوله تعالى ((والله عليم بالمتقين))<sup>(٦)</sup> مقارنة بقولنا: الموضوع عليم لدينا، الأولى: صيغة مبالغة بينما تحمل الأخرى دلالة اسم المفعول وورد في معنى الجمع في قوله تعالى ((وحسن أولئك رفيقا))<sup>(٧)</sup> ف(رفيقا)) بمعنى: رفقاء. وقوله تعالى ((والملائكة بعد ذلك ظهير))<sup>(٨)</sup> ف(ظهير)) أي: أعوان، بمعنى: ظهراء، وفي قوله تعالى ((فلما استيأسوا منه خلصوا نجيا))<sup>(٩)</sup>، فقوله ((نجيا)) واحد يؤدّي عن الجمع ، ويقع على الواحد كقوله تعالى ((وقربناه نجيا))<sup>(١٠)</sup> وجمعه: أنجية<sup>(١١)</sup>. وقس على ذلك من الأمثلة

(١) شرح المراح في التصريف ، ص ١٣٣.

(٢) البحر المحيط ، ٢٩/١.

(٣) النمل ، ٦.

(٤) البحر المحيط ٣ / ٤٤.

(٥) لقمان ٢.

(٦) آل عمران ١١٥.

(٧) النساء ٦٩.

(٨) التحريم ٤.

(٩) يوسف ٨٠.

(١٠) مريم ٥٢.

(١١) البرهان في علوم القرآن ٨٥/٣ وانظر : الجامع لأحكام القرآن ١٧٦/٥ و١٢٦/١٨.

التي يؤدي فيها البناء دلالتين مختلفتين في سياق الجملة.

كما جاء هذا البناء مصدرا، قال البغدادي: ((والنكير : الإنكار ، وهو من المصادر التي أتت على (فعليل) ، كالنذير والغدير ، وأكثر ما يأتي هذا النوع من المصادر في الأصوات ، كالنذير والمهديل))<sup>(١)</sup>. ومنه: صهيل، ونعيق، ونقيق، وزفير، ويعدّ هذا البناء - كما قلنا - من أبنية الصفة المشبهة ويأخذ حكم القياس المطرد من الأفعال التي جاءت من وزن: فُعْل، الدال على الغرائز والأوصاف الخلقية والحُلُقِيَّة، مثل: كريم، وقبيح، وجميل، وعظيم.

## ٢ - فَعَال:

وهو من أبنية المبالغة القياسية المتفق عليها قديما وحديثا، كقوله تعالى: ((ولا تطع كل حلاف مهين، هَـمَّاز مَشَاء بنميم، مَنَاع للخير معتد أثيم))<sup>(٢)</sup> وقوله تعالى ((سَمَاعُونَ للكذب أَكَّالُونَ لِسِحِّ سَمَاعُونَ لقوم آخرين))<sup>(٣)</sup> وقوله تعالى: ((لكل صَبَّارٍ شَكُورٍ))<sup>(٤)</sup> وهو كثير مطرد. زيادة التاء:

وتزاد على هذا البناء التاء لزيادة المبالغة ك: رجل علامة ونسابة لكثير العلم، والمعرفة بالأنساب؛ فإن فيه زيادة مبالغة على قولهم: علام ونسب، وفي فصيح ثعلب: ((ولتأكيد المبالغة، نحو: علام ونسب))<sup>(٥)</sup>.

لكن هذا الوزن لا يستقر عند هذه الدلالة، فقد يتجاوزها إلى دلالة أخرى، فيؤدي معناها، وفي عبارة أبي حيان ما يشير إلى هذا، قال: ((وفعال لمن صار له كالحرفة))<sup>(٦)</sup>. وتحت عنوان: التأثير العميق للقياس، ذكر هنري فليش في: العربية الفصحى، هذا المعنى، فقال: إن صيغة (فَعَال) ((تلك التي لم تكن في لغة الشعر القديمة، وفي لغة القرآن سوى اسم فاعل للمبالغة قد تحوّلت بتأثير الآرامية إلى التعبير عن أسماء الحرف، ومن ذلك: نَجَّارٌ وبنَّاء... وزادها القياس في هذه الوظيفة التعبيرية الجديدة خصوبة وسعة، حتى نجدها - أيضا - مستعملة لقباً في مثل: كلاب، مربّي الكلاب، وجمال: حادي الإبل، وقِيَال: مروّض الفيلة))<sup>(٧)</sup>. وهو ما نقرّوه في قول شوقي ضيف: ((ويستقط معنى المبالغة في هذه الصيغة حين تستخدم لتدلّ على الصانع

(١) خزائن الأدب ، ٤١٦/٧ .

(٢) القلم ، ١٠ - ١٢ .

(٣) المائة ٤٢ .

(٤) إبراهيم ٥ .

(٥) فصيح ثعلب ، ١٢١ .

(٦) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، ٥ / ٢٢٨١ .

(٧) العربية الفصحى ، ٧٩ .

صاحب الحرفة))<sup>(١)</sup> وفي قول عباس حسن -أيضا- ((كثر في الآساليب الفصيحة المسمومة استعمال صيغة (فَعَّال) للدلالة على النسب بدلا من يائه، وكثر هذا في الحرف، فقالوا: حدّاد، لمن حرفته الحدادة، ونجار، لمن حرفته: النجارة، وكذلك: لبّان.)) وأضاف: ((وجعلوا من استعمالها في النسب قوله تعالى: ((وما ربّك بظلام للعبيد))<sup>(٢)</sup>. أي: ليس بمنسوب إلى الظلم، وحثّهم أن صيغة (فَعَّال) لو كانت للمبالغة، وليست للنسب؛ لكان النفي منصبا على المبالغة وحدها، فيكون المعنى: وما ربّك بكثير الظلم، فالنفي هو الكثرة وحدها دون الظلم الذي ليس كثيرا، وهذا معنى فاسد))<sup>(٣)</sup>.

وللرازي ملمح آخر في تفسير هذه الآية، ويبدو أنه يلتقي مع كثير من الآيات القرآنية، يقول: ((صيغة المبالغة جيء بها لكثرة العبيد، لا لكثرة الظلم، كما قال الله تعالى: ((ولا يظلم ربك أحدا))<sup>(٤)</sup>. وقال: ((عالم الغيب))<sup>(٥)</sup> و((علام الغيوب))<sup>(٦)</sup> لما أفرد المعمول لم يأت بصيغة المبالغة، ونظيره قولهم: زيد ظالم لعبده وعمرو ظلام لعبيده))<sup>(٧)</sup>. فهو يلتقي مع الصيغ الأربع الواردة في أواخر سورة التوبة في قوله تعالى: ((لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم))<sup>(٨)</sup>. والصيغ هي: عزيز، حريص، رؤوف، رحيم، وهي من أبنية المبالغة، وهي مطابقة في دلالة الكثرة التي يشير إليها معنى ((ما عنتم)) وموافقة للكثرة -أيضا- في قوله تعالى: ((عليكم)) و((بالمؤمنين)) كما يبدو لي.

كما تأتي صيغة (فَعَّال) بكثرة لتدل على اسم الآلة، وذكر العيني أن الوسيلة الوحيدة للتمييز بين اسم الآلة وصيغة المبالغة في هذا الوزن لا تكون إلا من خلال السياق، يقول: ((ويجيء اسم الفاعل للمبالغة نحو: صَبَّار، فإنه مبالغة للصابر، وجَبَّار: مبالغة للجبار، وقَهَّار مبالغة: للقاهر، وسيف محذام؛ فإنه مبالغة للحادم، وهو القاطع، وهذه الأبنية مشتركة بين اسم الآلة وبين مبالغة اسم الفاعل، والفرق بالقرينة))<sup>(٩)</sup>. ومثل ذلك: هذا الرجل سَمَّاع للكذب، ولدى الطبيب سَمَّاعة أذن. وكذلك: وهل وظيفتك قَطَّاع طرق؟ ولديّ قَطَّاعة للحم. وقالوا: المؤمن وزان لكلامه خزّان للسانه، وفوق السطح خزّان مياه.

(١) تيسيرات لغوية، ٩٣.

(٢) فصلت، ٤٦.

(٣) النحو الوافي، ٣/ ٢٦٩ هامش رقم ١٢.

(٤) الكهف، ٤٩.

(٥) الأنعام، ٧٣.

(٦) المائدة ١٠٩.

(٧) مسائل الرازي وأحويتها من غرائب آي التنزيل، للرازي / ص ٣٨.

(٨) التوبة، ١٢٨.

(٩) شرح المراح في التصريف، ص ١٢٤.

## ٣ - صيغة (فعل):

من الأبنية المتفق عليها عند القدماء والمحدثين في الدلالة على المبالغة، ويطرد قياسها من الأفعال المتعدية واللازمة، لكن هذا البناء -أيضا لا ينفرد بهذه الدلالة، بل يلتقي مع دلالات أخرى، فيأتي منه الصفة المشبهة، وإن كانت أمثلته نادرة، مثل كلمة: حصور، بينما أمثلتها الدالة على المبالغة كثيرة جدا، وكثرها تقتضي عدّها من أمثلة المبالغة، - كما - قلنا نحو: منوع: لمن كثر منعه، وجزوع: لمن عظم جزعه، قال تعالى: ((إذا مسّه الشر كان جزوعا، وإذا مسه الخير كان منوعا))<sup>(١)</sup>(٢). ويأتي على بنائه المصدر كما في قوله تعالى ((فتقبلها ربّها بقبول حسن))<sup>(٣)</sup> ف (قبول) جاءت هنا مصدرا، ولم تشعر بالمبالغة، وكذا في قوله تعالى: ((وأولئك هم وقود النار))<sup>(٤)</sup> وقوله: ((النار ذات الوقود))<sup>(٥)</sup> قال العكبري: ((الجمهور على فتح الواو، وهو الحطب، وقرئ بالضم وهو لغة في الحطب، والجيد أن يكون مصدرا بمعنى التوقّد))<sup>(٦)</sup>. كما يدل على اسم المفعول، يقول المبرد: ((إذا قلت: رسول لم ترد به معنى فعل؛ إنما تريد أن غيره أرسله))<sup>(٧)</sup>. وذكر أبو حيان من المصادر التي جاءت على وزن (فعل): الوضوء والطهور والولوع والقبول<sup>(٨)</sup>.

## ٤ - وزن (مفعال):

وهو من الصيغ القياسية المشتركة بين المبالغة واسم الآلة إضافة إلى دلالاته على المصدرية، ويبدو أن صيغ: مفعّل ومفعّال ومفعّيل، لعبت المصوّتات القصيرة فيها دورا بنائيا، وأن ملمح المبالغة ما زال فيها رغم هذا التعدد البنائي؛ بدليل ورود أمثلة ثرة دلّت عليها، في مظان الكتب، نصّ عليها العلماء في أكثر من موضع، فيرى الخليل<sup>(٩)</sup> أن: مفعّل، مقصور عن: مفعّال، وفي لسان العرب يقرن بين: مفعّال ومفعّيل، في الدلالة على المبالغة، يقول: ((فرس محضير، وامرأة معطير: كثيرة العطر والحضر، وشاع فيه: مفعّال، أيضا - كمحضار، ومعطار، ومهدار))<sup>(١٠)</sup>. وكذلك في القاموس المحيط، يقول: ((فرس محضير: الذكر والأنثى

(١) المعارج، ٢٠ - ٢١.

(٢) شرح المراح في التصريف، ص ١٢٤.

(٣) آل عمران، ٦٣.

(٤) آل عمران، ١٠.

(٥) البروج، ٥.

(٦) التبيان في إعراب القرآن، ١/١٩٥.

(٧) المقتضب، ٣/١١٧.

(٨) البحر المحيط، ١/١٠٢.

(٩) المخصص، ٢/١١٤، والمحكم، ١/١٠.

(١٠) لسان العرب، مادة: حضر.

في ذلك سواء، وفرس محضير ومحضار، بغير هاء للأنتى إذا كان شديد العدو<sup>(١)</sup>. وفي فصيح ثعلب: ((امرأة مهذر، أي: كثيرة الهذيان))<sup>(٢)</sup>. وفي العربية الفصحى يقول: ((الأسماء أو الصفات التي تفيد التكبير تأتي في صورة: مفعول ومفعول ومفعيل، مثل: مزحم ومحرب ومحراب (محارب شجاع)، ومكثر ومكثار (الذي يحب الكلام كثيرا) ومعطر ومعطير (الذي يستعمل العطر كثيرا) وهي ما زالت مستعملة في العربية الأدبية الحديثة، كقولك: مفضال. وقد جرت العادة على اعتبار هذه الصيغ التكبيرية تبعا لرايت أسماء آلة مستخدمة على سبيل المجاز))<sup>(٣)</sup>. ويسقط معنى المبالغة<sup>(٤)</sup> في هذه الصيغة حين تستخدم للدلالة على اسم الآلة، مثل: ميزان ومنشار، ومفتاح، ومقصّ ومقود، وجاء في التزليل: ((فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره))<sup>(٥)</sup>. ومما خرج عن معنى المبالغة إلى معنى المصدرية قوله تعالى: ((وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل))<sup>(٦)</sup>. فالميثاق هنا بمعنى: الإثاق، وفي قوله تعالى: ((وأوفوا الكيل والميزان بالقسط))<sup>(٧)</sup>. وقوله تعالى: ((إن الله لا يخلف الميعاد))<sup>(٨)</sup>. فالميزان: مصدر، بمعنى: الوزن، والميعاد: كذلك بمعنى: الوعد، وكلاهما جاء على وزن: مفعال<sup>(٩)</sup>.

صيغ خالية من معنى المبالغة:

ورد عن العرب بعض الصيغ، والتي جاءت على بناء من أبنية المبالغة، خالية من المبالغة مقتصرة في دلالتها على المعنى المجرد الذي لا مبالغة فيه، بل يدل على ما يدل عليه اسم الفاعل، كقول الشاعر:

وكلّ جمال للزوال مآله      وكلّ ظلوم سوف يبلى بظالم

فإن لفظة (ظلوم) هنا ليست للمبالغة؛ إذ المقام يقتضي أن يكون المراد منها هو: ظالم، وليس: كثير الظلم؛ لأن كلا من الاثنين سيلقى ظالما، من غير أن يتوقف هذا اللقاء إلا على مجرد وقوع الظلم من أحدهما، دون نظر لقلّة أو كثرة. ومثله لفظة (فخور) في قوله تعالى: ((إن الله لا يحبّ من كان محتالا فخورا))<sup>(١٠)</sup>. فليس

(١) مادة: حضر.

(٢) الفصح، ١٢١.

(٣) ص، ١١٥.

(٤) تيسيرات لغوية، ص ٩٣.

(٥) الزلزلة، ٨٧.

(٦) البقرة، ٨٣.

(٧) الأنعام، ١٥٢.

(٨) آل عمران، ٣ والرعد، ١٣.

(٩) التبيان في إعراب القرآن، ٤١/١.

(١٠) النساء، ٣٦.

المراد هنا: كثرة الفخر؛ لأن الله يكره صاحب الفخر مطلقا، بغير نظر إلى كثرة فخره أو قلته<sup>(١)</sup>. وجاء في : البرهان في علوم القرآن، ((أن صفات الله التي هي صيغة المبالغة كغفار ورحيم وغفور ومنان كلها مجاز ، إذ هي موضوعة للمبالغة ولا مبالغة فيها ؛ لأن المبالغة هي أن تثبت للشيء أكثر مما له ، وصفات الله متناهية في الكمال لا يمكن المبالغة فيها. والمبالغة أيضا تكون في صفات تقبل الزيادة والنقصان وصفات الله متهمة عن ذلك))<sup>(٢)</sup>. وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى ((وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ))<sup>(٣)</sup> ((والمبالغة في (التواب) للدلالة على كثرة من يتوب من عباده ، أو لأنه ما من ذنب يقترفه المقتترف إلا كان معفوًا عنه بالتوبة ، أو لأنه بليغ في قبول التوبة مثل صاحبها منزلة من لم يذنب قط))<sup>(٤)</sup>.

#### الخلاصة:

- ١ - أن العرب أدركت النظر في المعاني المحتملة للبناء وأنه صالح للدلالة -أحيانا- على أكثر من معنى، وأن مقصد البناء لا يظهر إلا إذا وضع في سياق لغوي معين .
- ٢ - يجب أن يتعاقد البناء مع المعنى المراد ، ويتحددا معا ليكونا الدلالة المعينة ، أي أن السياق اللغوي يلعب دورا أساسيا في توضيح المعنى المراد في أبنية المبالغة .
- ٣ - أن أبنية المبالغة القياسية هي : فعيل ، فعول ، فعّال مفعال بإخراج صيغة فعّل منها ، على الأرجح من الآراء.
- ٤ - أن أبنية المبالغة القياسية جاءت مشاركة في دلالتها لدلالات أخرى ولا يمكننا الحكم عليها بأنها للمبالغة إلا من خلال السياق .
- ٥ - أن أبنية المبالغة غير القياسية جاءت في معظمها تدل على المبالغة فقط .

(١) النحو الوافي ، ٣ / ٢٦٢ .

(٢) البرهان في علوم القرآن ٣/٨١-٨٢ .

(٣) الحجرات ١٢ .

(٤) الكشف ٤/٣٧٤ .

## المصادر :

- ١ - البغدادي ، عبد القادر ، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب** ، تحقيق : عبد السلام هارون ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٦
- ٢- ثعلب ، أبو العباس ، **كتاب الفصيح** ، تحقيق ، د. عاطف مدكور ، دار المعارف.
- ٣ - ابن جعفر ، أبو الفرج قدامة ، **نقد الشعر** ، تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨
- ٤ - جنهوتشي ، د . هدى ، **الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل** ، دار البشير ، الطبعة الأولى .١٩٩٥
- ٥ - الجوهري ، إسماعيل بن حماد ، **تاج اللغة وصحاح العربية** ، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار ، القاهرة .١٩٦٦
- ٦ - حسان ، د . تمام ، **اللغة العربية معناها ومبناها** ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ .
- ٧ - حسن ، عباس ، **النحو الوافي** ، دار المعارف الطبعة الثامنة ، ١٩٧٧ .
- ٨ - أبو حيان ، محمد بن يوسف أثير الدين ، **ارتشاف الضرب من لسان العرب** ، تحقيق : د. رجب عثمان محمد ، مراجعة : د . رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ .
- ٩ - الخليلي ، سعيد بن خلفان ، **مقاليد التصريف** ، دار التراث القومي ، سلطنة عمان ، ١٩٨٦ .
- ١٠ - درويش ، محي الدين ، **إعراب القرآن الكريم وبيانه** ، دار اليمامة ، الطبعة السابعة ، ١٩٩٩ .
- ١١ - الراجحي ، د . عبده ، **التطبيق الصرفي** ، دار النهضة العربية .
- ١٢ - الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، **مسائل الرازي وأجوبتها من غرائب الترتيل** ، تحقيق : إبراهيم عطوية عوض ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ .
- ١٣ - الزركسي ، بدر الدين محمد بن عبد الله : **البرهان في علوم القرآن** ، دار المعرفة ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٤
- ١٤ - الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ، **الكشاف** ، دار عالم المعرفة .
- ١٥ - السامرائي ، د . إبراهيم ، **العربية تاريخ وتطور** ، مكتبة دار المعارف ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ .
- ١٦ - السامرائي ، د . فاضل صالح ، **لمسات بيانية في نصوص من الترتيل** ، دار عمار ، الأردن ١٩٩٨ .
- ١٧ - سيوييه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، **الكتاب** ، طبعة بولاق .
- ١٨ - السيوطي ، جلال الدين ، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها** ، تحقيق : محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٨٧
- ١٩ - ابن سيدة ، علي بن إسماعيل ، **المخصص** ، دار الأوقاف الجديدة ، بيروت .

- ٢٠- ابن سيدة ، المحكم واخيظ الأعظم في اللغة ، مكتبة مصطفى الباي الحلبي ، ١٩٥٨ - ١٩٦٢ .
- ٢١- الشنقيطي ، محمد أمين ، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن ، عالم الكتب ، بيروت .
- ٢٢- ضيف ، د . شوقي ، تيسيرات لغوية ، دار المعارف .
- ٢٣- ابن عصفور ، علي بن مؤمن ، المقرب ، تحقيق : أحمد عبد الستار الجوارى ، وعبد الله الجبوري ، الطبعة الأولى ١٩٧١
- ٢٤- ابن عطية ، جرير ، ديوان جرير ، دار صادر .
- ٢٥- العكبري ، أبو البقاء ، عبدالله بن محمد : التبيين في اعراب القرآن ، تحقيق : علي محمد البحراوي ، مكتبة عيسى الباي الحلبي
- ٢٦- العيني ، بدر الدين محمود بن أحمد ، شرح المراح في التصريف ، تحقيق : د ، عبد الستار جواد .
- ٢٧- الغلاييني ، الشيخ مصطفى ، جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ٢٠٠٢ .
- ٢٨- فليش ، هنري ، العربية الفصحى ، تعريب : د . عبد الصبور شاهين ، دار المشرق ، الطبعة الثانية ١٩٨٣ .
- ٢٩- الفيروز أبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ .
- ٣٠- ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم ، أدب الكاتب ، شرح وتقديم : الأستاذ : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ .
- ٣١- قدورة ، د . أحمد ، مبادئ اللسانيات ، دار الفكر المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ .
- ٣٢- القرطبي ، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري ، الجامع لأحكام القرآن . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٩٦ .
- ٣٣- المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والأدب ، تحقيق : محمد أحمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، الطبعة الثانية ١٩٩٣ .
- ٣٤- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الوسيط ، الطبعة الثانية ٣٣ .
- مطلوب ، د . أحمد ، البلاغة العربية ، المعاني والبيان والبديع ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ .
- ٣٥- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت .
- ٣٦- ابن يعيش ، موفق الدين بن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت .

المعايير النقدية والبلاغية في أدب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -

د. يوسف القماز \*

تاريخ قبوله : / / ٢٠٠٦

تاريخ تسليم البحث : / / ٢٠٠٥

### ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز شخصية عمر بن الخطاب في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وبيان مدى مساهماته - رضي الله عنه - في مجال النقد والبلاغة خاصة إذا علمنا أن الدراسات في هذا المجال شحيحة يشوبها شيء من الضبابية في أذهان الدارسين ، وهي نوع من الرد على الذين ذهبوا إلى القول بأن الأدب قد ضعف ولان مع مجيء الإسلام، ناهيك عن أن الدراسات التي تناولت ابن الخطاب - رضي الله عنه - كانت تدور في فلك تأثيراته الدينية في مجالات قيادة الأمة والمجتمع الإسلامي، دون التركيز على جوانب حياته الأدبية . وقد استطاعت هذه الدراسة أن تخلص إلى القول بان شخصية ابن الخطاب - رضي الله عنه - لم تكن لتؤثر في مجالات الدولة الإسلامية في قضاياها الدينية والإدارية فحسب ، بل تعدت ذلك إلى جوانب لا تقل أهمية عن ذلك، ألا إنه الجانب الأدبي الذي ارتبط بإحكام مع الجانب الديني في عقلية عمر الفذة . ومن جهة أخرى استطاعت أن تمنع تمرير مقالة ليونة الشعر عند مجيء الإسلام ؛ فالناظر لأول وهلة على الكم والنوع الأدبي والإنتاج الشعري في فترة الخلفاء الراشدين فقط - وهي فترة لم تقطع سوى القليل القليل في بحر الزمن قياسا مع فترة الأدب الجاهلي التي امتدت عبر ثلاثة قرون على اقل تقدير- يجد أنه قد تفوق على الأدب الجاهلي كما وكيف ، كما يجد تقدما وازديادا في الملاحظات النقدية ، والبلاغية أيضا على يد الخلفاء الراشدين خاصة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وعنهم أجمعين - بفضل عوامل شتى أبرزها القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف.

### The Critical and Rhetorical Criteria that Omar Ibin Al-Khattab Possessed

#### Abstract

This study aims at shedding light on the contributions of Omar Ibin Al-Khattab to literary and critical studies. This aspect in the Life of this caliph is ignored or unknown as his religious and great leadership obtain what we all know about him. The significance of these contributions arises as some researchers are imbued with the belief that literary and critical studies became weak due to the advent of Islam. This belief is refuted based on the rich literary and poetic products during the limited sovereignty period of the four Islamic caliphs compared with the product of the Jahili Period that lasted for three centuries. The increase of literary and critical observations of Omar Ibin Al-Khattab is due to various factors, such as the Holy

Quran and the traditions of the Prophet (PBUH).

\* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

## المقدمة:

ليس هناك مجال للشك في أن شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قد ارتبطت في أذهان الدارسين وتصوراتهم في مجالات ما أنجزه - رضي الله عنه - من قضايا هم المسلمين في شؤون إدارة الدولة الإسلامية، فقد كان له قصب السبق في إرساء القواعد وتقنين الكثير من القوانين في إدارة المال العام ومصادر تمويل الجند والفتوحات وتنظيم الأسرة وقضايا الولاية والرعية والعلاقات الدولية ومسائل أهل الذمة وبناء المدن ومتابعة مجالس شورى المسلمين، وحقوق الرعية والمرأة وغيرها مما يصعب حصره في هذه العجالة، وكل من هذه الجوانب قد أخذ حقه في جهود الدارسين المتناثرة هنا وهناك تحت عناوين متعددة مثل إسلام عمر، غزوات عمر، فتوحات المسلمين في عهد عمر، موقف عمر من أهل الذمة، عدل عمر، مسند عمر إلخ... أما في جانب الأدب ومساهمات عمر في هذا الجانب فالدراسات شحيحة، أما في جانب مساهماته في النقد والبلاغة فلم أجد من خص هذا الجانب بالدراسة علماً بأن حياة (عمر) وطول مدة خلافته وكثرة ما ورد عنه من أقوال تختص بالأدب تكفي معينا لاستجلاء مذهبه الأدبي، وتبين مقدار مساهماته في جانب إثراء الملاحظات النقدية والبلاغية، وهو ما تحاول هذه الدراسة القيام به، بالإضافة إلى كونها محاولات جادة لوضع لمسات ونقاط مضيئة في طريق من يحاول أن يؤرخ للنقد والبلاغة في فترة من صدر الإسلام .

## حياته ونسبه :

إنه لمن فضول القول بالإشارة إلى أن معرفة حياة الأديب الناقد وثقافته وشخصيته تعين الدارس على استجلاء مذهبه وآرائه ومواقفه من القضايا المطروحة في عصره، والتي قد يمتد الحديث عنها لاستجلاء رؤى مستقبلية في مجال النقد الأدبي، فلم تكن شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - كشخصية أي فرد قرشي بل كان من الذوائب من عدي، ولا أدل على مكانته في قومه من طمع النبي - صلى الله عليه وسلم - في إسلامه حيث قال: (اللهم أعز الإسلام بأحب الرجلين إليك: بعمر بن الخطاب أو بأبي جهل بن هشام)<sup>(١)</sup>.

وتحدثنا كتب التراجم عن نسبه أنه: أبو حفص أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بن نفيل بن عبد العزى بن رياح بن عبد الله بن قرط بن رزاح بن عدي بن كعب بن لؤي بن غالب القرشي العدوي، وأمه حنتمة بنت هاشم بن المغيرة المخزومية، وولد لثلاث عشرة سنة من ميلاد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - قبل الفجار الأعظم بأربع سنين أي قبل المبعث النبوي بثلاثين سنة، وكان إليه السفارة في الجاهلية،

(١) الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد . تذكرة الحفاظ ، ط، الهند، ١٣٣٣هـ - ج ٢ ص ٥.

وكان عند المبعث شديدا على المسلمين، ثم أسلم؛ فكان إسلامه فتحا على المسلمين وفرجا لهم من الضيق، وسمي بالفاروق يوم خرج من بيت الأرقم ورسول الله بينه وبين حمزة، فعلمت قريش أن النبي - صلى الله عليه وسلم - امتنع .

كان عمر عزيز الجانب في قومه مشهورا بالشدة وصدق العزيمة وقوة الشكيمة، وقد رعى الغنم لأبيه الخطاب، وجمع الحطب في صغره ، كما اشتغل بالتجارة بين مكة والشام. وهذه الأمور أكسبته خبرة واسعة في حياته اليومية وتعامله مع الآخرين، ومكنته من قيادة الدولة الإسلامية والعمل كوزير ثان للنبي - صلى الله عليه وسلم - طيلة فترة حياته، فشخصية الإنسان تعكسها التأثيرات التي حدثت له أبان طفولته في الفترة التي يرى فيها علماء النفس تشكل شخصية الفرد .

**صفاته الخلقية :** ما من شك أن صفات الإنسان الشكلية التي يكون عليها تلعب دورا في بيان مكوناته الداخلية؛ فالمظهر الخارجي غالبا ما ينم عن الداخل، واكتمال الشخصية في مظهرها الخارجي، مقاربة لاكتمالها الداخلي، وبهذا المعنى يقول صاحب الوساطة: "فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وجرسه ولهجته" (١)، وقد كان عمرطويلا جسيما، قد فرع الناس كأنه على دابة، يشب على فرسه فكأنما خلق على ظهره، أصلع أشعر، شديد الحمرة كثير السبلة في أطرافها صهوبة، وفي عارضيه خفة (٢).

#### ثقافته وشخصيته :

في الوقت الذي تكاد تنعدم فيه القراءة والكتابة بين أهل مكة نجد أن ابن الخطاب كان واحدا من القلائل ممن يجسنون ذلك، فقد ورد أنه تعلم الكتابة على يد أبيه الخطاب، كما جاء أيضا أنه تعلم الكتابة مع معاوية بن أبي سفيان عن سفيان بن حرب الذي تعلمها من بشر بن عبد الملك الكندي (٣)، وكان أحد كتاب الوحي، وقد اشتهر بين الصحابة بأداب السفارة حيث كان يسافر بين القبائل للصلح (٤). وهي مهمة

(١) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز الوساطة بين المتبني وخصومه، حققه وشرحه محمد أبو الفضل وعلي البيجاوي، المكتبة العربية ، بيروت (د) ص ١٨ .

(٢) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (ت ٨٥٢) الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، ط: ١ دار الكتب العلمية - بيروت ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م ج ٤ ص ٤٨٤-٤٨٦ . انظر : أ- الذهبي، تذكرة الحفاظ ج ١ ص ٥-٨ ب - النجار، عبد الوهاب، الخلفاء الراشدون، ط، دار الفكر، ص ١١٢ .

(٣) القلقشندي، أحمد بن علي (٨٢١هـ / ١٤١٨م) صحح الأعشى في صناعة الإنشا ط الأميرية (نسخة مصورة)، وزارة الثقافة، القاهرة، ج ٣، ص ١٠ .

(٤) فروخ، عمر . تاريخ الفكر العربي، ط ٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣م، ص ١٩٥ .

لا تسند إلا لمن له باع في المعرفة وسداد الرأي، وظهرت مقدرته الحقيقية في هذا الجانب عندما استطاع بعون الله حسم الخلاف في أمر الخلافة في سقيفة بني ساعدة، وهو أمر - لعمرى - ما زالت الأمة الإسلامية تتفياً في ظلاله إلى قيام الساعة، وكذلك كان أبو بكر الصديق - رضي الله عنه - يحيل عليه فصل القضايا<sup>(١)</sup>، وورد أيضاً أنه كان أعلم الناس بالشعر، وكذلك كان من أهل الخطابة والنقد، وتورد الكتب أيضاً أنه كان على علم بالجغرافيا، وكان يسأل ولاته عما يليهم من البلدان، وحدود ولاياتهم كذلك كان على علم بتاريخ العرب وأيامها ومفاخر أنسابها، كل ذلك فضلا عن علمه الدقيق بالشريعة الإسلامية والقرآن والسنة، وقد جاء في الخبر أن ابن مسعود قال: "كان عمر أعلمنا بكتاب الله وأفقها في دين الله" وقال أيضاً: "لو أن علم عمر بن الخطاب في كفة ميزان، ووضع علم الأرض في كفة، لرجح علم عمر بعلمهم، ولقد كانوا يرون أنه ذهب بتسعة أعشار العلم"، وقال ابن سيرين: "إذا رأيت الرجل يزعم أنه أعلم من عمر فشك في دينه"<sup>(٢)</sup>. ولا أدل على تمكن عمر وشخصيته الرائدة في كل المجالات من قول النبي (صلى الله عليه وسلم) في الرؤيا المشهورة: "بينما أنا على بئر أنزع منها جاعني أبو بكر وعمر، فأخذ أبو بكر الدلو فترع ذنوبا أو ذنوبين، وفي نزعها ضعف، ثم أخذها ابن الخطاب من يد أبي بكر، فاستحالت في يده غربا. فلم أر عبقريا من الناس يفري فريه، فترع حتى ضرب الناس بعطن"<sup>(٣)</sup>.

وهذا سبق المفهوم من قول النبي (صلى الله عليه وسلم)، من الجهالة بمكان أن نحمله على الجانب السياسي فحسب بل هو سبق وتفرد وابتكارات في جانب الدين والأدب والنقد، والحياة. وورد أيضاً في الجامع الصحيح عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قوله: "بينما أنا نائم أتيت بقدر لبن، فشربت منه ثم أعطيت فضلي عمر بن الخطاب. قالوا: فما أولته يا رسول الله؟ قال: العلم"<sup>(٤)</sup>.

ولا أدل على ذلك أيضاً من خطبته يوم تولى الخلافة حيث قال: (إنما مثل المؤمن كمثل جمل أنف، اتبع قائده، فلينظر قائده أين يقوده. أما أنا: فورب الكعبة، لأحملنكم على الطريق<sup>(٥)</sup>). وهذا خير تشخيص لحال الأمة الإسلامية مع قائدها في عهده، فهي مطيعة سهلة تعطي ما عندها دون الحاجة إلى الزجر والضرب؛ إذا أمرت ائتمرت، وإذا نهيت انتهت، والمسؤولية الكبرى ساعته على القائد في تجنبها المهالك، وتبصيرها بما يحفظها ويجلب لها الخير، وحمل عمر لها على الطريق الأقوم يفهم منه دفعها إلى الاحتجاج على القائد عند انحراف المسيرة، وكفالة حرية القول بما فيه الصلاح، وهو ما ظهر على السنة بعض الصحابة في

(١) الخضري، محمد بك. تاريخ الامم والملوك، ط، المكتبة التجارية، مصر ١٩٦٩ م، ج ١ ص ١٩٨.

(٢) العقاد، محمود عباس. عبقرية عمر، ط، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ١٩٥-١٩٦.

(٣) البخاري، محمد بن اسماعيل (ت ٢٥٦هـ) الجامع الصحيح، حديث رقم ٣٦٧٦، ط ١، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٤٠٠هـ.

(٤) البخاري. الجامع الصحيح، حديث رقم ٧٠٣٢.

(٥) الخضري، تاريخ أمم الإسلام، ١٩٦٩، ج ١، ص ١٩٨.

مثل المواقف التاريخية المشهورة : (أخطأ عمر وأصاب امرأه، وقول الإعرابي-وعمر على المنبر في مسألة البرود اليمينية-: لا سمع ولا طاعة. واعتراض مشيخة قريش على دخول ابن عباس بينهم دون أبنائهم وهو في مثل سنهم كما سيأتي. لقد كان ابن الخطاب قبل أن ينصب نفسه ناقدا، ومراقبا على أعمال الناس وأقوالهم، يحث الناس على نقده، ويبان حقيقة ما هو عليه، ويسمح بذلك بل يتمنى ألا يسكت أحد عن كلمة حق تسدى إليه، وكان يقول: "رحم الله امرأ أهدى إلي عيوبي"، وقد أوردت الكتب أن حذيفة بن اليمان قال: "دخلت على عمر بن الخطاب يوما، فرأيتهم مهموما حزينا، فقلت: ما يهملك يا أمير المؤمنين؟ قال إني أخاف أن أقع في منكر فلا ينهاني أحد منكم تعظيما لي. فقلت: والله لو رأيناك خرجت عن الحق لنهيناك. وفرح عمر وقال: الحمد لله الذي جعل لي أصحابا يقوموني إذا عوججت"<sup>(١)</sup>.

ومن المعلوم أن المنكر قد يقع من خلال القول، أو الفعل، ولا يقتصر على مفهوم العبادات والفرائض بل يتعدى إلى التطبيق السلوكي والإبداع القولي في مجالات القول وفنون الأدب عامة. وخير نقد ما ابتدأ به المرء بنفسه، وقد علم في التاريخ الأدبي أن مدرسة شعرية كانت تبتدئ نقد الشعر بإنتاجها أولا وهي مدرسة عبید الشعر .

مما سبق يمكننا أن نخلص إلى القول: إن عمر شخصية قيادية فذة، قد أخذ بحظ وافر في جانب السياسة والقيادة بالإضافة إلى الحظ الوافر من العلم والثقافة؛ فهو المفسر والمحدث والفقير والمؤرخ والأديب، قد طال بآه في فنون وعلوم مختلفة صبغت معرفته وثقافته بالشمولية، وصقل هذه الشخصية والثقافة مراقبته لنفسه ونقدها، والاستنارة بنقد الآخرين وقبوله، وكان لهذه الثقافة الواسعة أثر فعال في نقده وبلاغته .

### البلاغة والنقد والأدب :

إن امتداد الفترة الحياتية التي عاشها ابن الخطاب جعلت النصوص الأدبية الصادرة عنه ثرة ومتنوعة، منها ما يصنف على أنه : خطب، ووصايا، وأمثال، ورسائل، وأقوال عامة، وتمثل بالأشعار المناسبة للمقامات، مما يجعلنا ننظر إلى مساهماته في النقد والبلاغة من زاويتين : أولاهما جانب الابتكار والتأليف للأعمال الأدبية في أحسنها المعروفة في عصره، وهو إنتاج يفاخر به كما وكيفا، ويمكن عده أمثلة ونماذج يحتذى بها في مجالها، ولا أدل على ذلك من ذهاب أقواله أمثلة شرودة في الورى والناس من مثل قوله: (أخوف ما أخاف عليكم إعجاب المرء برأيه) وقوله: (أعقل الناس أعذرهم للناس) وقوله: (احترسوا من الناس بسوء الظن)، و(أظهروا لنا حسن أخلاقكم والله أعلم بالسرائر)، و(لست بالخب ولا الخب يخدعني)، و(بم استعبدتم الناس، وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا) و(إياكم والسمنة؛ فإنها عقلة)،

(١) خليل، عماد الدين. النقد الأدبي المعاصر، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٢هـ، ١٩٨١م، ص٣٥.

و(من كثر ضحكك قلت هيبته، ومن كثر سقطه قل ورعه) وغيرها كثير، و عمر في هذا الجانب يصدر عن منهج متكامل اختطه في ضوء تتلمذه على يد سيد المرسلين محمد - صلى الله عليه وسلم -، وفي ضوء عمله مع صاحبه أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - في إدارة شئون الدولة الإسلامية، فلم يكن ابن الخطاب - رضي الله عنه - بدعا من القول في إنتاجه الأدبي بقدر ما هو صدور عن ذلك النهج الرباني الفريد. والجانب الآخر يتمثل في وضعه - رضي الله عنه - لمجموعة من المقاييس النقدية والبلاغية سواء أكان ذلك من طريق العبارة والمنطوق من القول أم كان من طريق الإشارة والمفهوم، فكلاهما طريق عمرية ومن هذه المقاييس النقدية والبلاغية.

**الفن للمجتمع:** كانت حرية التعبير عن المشاعر الذاتية في الشعر الغنائي العربي الجاهلي مفتوحة غير مقيدة بضوابط إلا ما كان من بعض من يراعي العرف العام في المجتمع، وتظهر هذه الحرية فيما ذهب إليه الشعراء الجاهليون من طرق مواضيع شتى وأغراض متعددة: في العقيدة الوثنية، والأصنام، و وصف الخمر، والحديث عن النساء بطريقة الغزل المكشوف - كما عند امرئ القيس - واستخدام المدح والذم على حد سواء، والفخر والرثاء، وغير ذلك. ولما جاء الإسلام ودخلت جزيرة العرب وما حولها في دين الله أفواجا، اختلف الوضع، وحدثت ثورة عارمة تناولت شتى مناحي الحياة، الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، وأصبح الشعراء والأدباء يصدرون عن تصورات جديدة مختلفة، وأبرز مظاهر هذا الاختلاف كان على يد عمر، فقد وقف موقفا حازما إزاء التعابير المنحرفة عن القيم الإسلامية ومقاصد الشريعة ووسائلها؛ لأن من شأن هذا الانحراف أن يؤدي إلى زعزعة قيم المجتمع في الأخلاق والعقائد، فوضع أول قاعدة نقدية مفادها: إن حرية التعبير عند الفنان يجب أن تخضع في التصور الإسلامي إلى مجموعة قيمه ومفاهيمه، وإن الخروج على خلاف ذلك لن يكون إلا بمقدار اتهام الرجل في دينه وانتمائه العقدي؛ فنجدته ينهى عن إنشاد أشعار كانت في ذم المشركين للمسلمين أو ذم المسلمين للمشركين قبل الفتح؛ لما تؤديه من أثر في إعادة الشحناء والبغضاء في نفوس الناس، فقد قال يوما - على مسمع من عبد الله بن الزبير، وضرار بن الخطاب الفهري - شاعري قريش قبل الإسلام - وحسان بن ثابت - شاعر الإسلام -، عندما دارت بينهم مناقضات - "إني قد كنت نهيتمكم أن تذكروا ما كان بين المسلمين والمشركين شيئا دفعا للتضاغن عنكم وبث القبيح فيما بينكم، فأما إذا أبوا فاكتبوه، واحتفظوا به" (١).

كما نجده يجسب الخطيئة لتناوله بعض أعراض المسلمين بالذم، وكذلك حده للنجاشي عند ما ثبت عليه أنه هجا بني العجلان رهط تميم بن مقبل بقصيدته:

(١) الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين بن محمد (ت ٣٥٧هـ) الأغاني، ط، دار الكتب المصرية، القاهرة ج ٤ ص ١٤٠.

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة فعادى بني عجلان رهط ابن مقبل<sup>(١)</sup>

كما نجده قد توقع القتل لعبد بني الحسحاس بسبب التشبيب بنسائهم بقصيدة منها :

توسدني كفا وتثني بمعصم علي ونحوي رجلها من ورائي<sup>(٢)</sup>

وذلك أن طبيعة المضامين التي أوحى إلى الشاعر الإبداع، تقف على طرفي نقيض مما هو سائر بالعرف الاجتماعي العام حيث يشكل هذا العرف تواجدا لا يقل مكانة بقوته وضغطه عن القانون، وكلاهما يشكل رفضا لقيم تلك المضامين التي جاء بها الشاعر، مما يستدعي التفاعل معها بشكل سلبى، يصل إلى درجة إزالة المبدع عن الوجود بقتله، وإغراقه باعتباره ساجحا عكس التيار، وهذه التوقعات والمدارك من الأمور التي لا يتعامل مع كنهها إلا من هو على بصيرة بطبيعة العلاقة بين المجتمع كمتلقي، والإبداعات الأدبية كرسائل موجهة لذلك المجتمع. وقد وقع ما توقعه عمر - رضي الله عنه - فقد قتل عبد بني الحسحاس في خلافة عثمان<sup>(٣)</sup>.

واستمر العمل بهذا المفهوم النقدي (الفن للمجتمع) إلى أن ضعف اهتمام الخلفاء بمضمونه؛ فانفلت شذاذ الآفاق في العودة إلى حرية التعبير الحر المطلق المعبر عنه اليوم بمصطلح الفن للفن، كما هو الحال في أشعار النقائض في العصر الأموي، وخمريات أبي نواس، ومجون بشار وابن سكرة ووالبة بن الحجاج في العصر العباسي، ونجد ذلك أيضا في الحركات الصوفية القائلة بالحلل والائحاد وغيرها.

إن موقف عمر النقدي في مسألة حرية التعبير، هو ما يعبر عنه اليوم عند النقاد بـ (الفن للمجتمع)، فمنه ينطلق، وإلى قيمه وأعرافه وحاجاته يستجيب، والمبدع مصهورة جزئية في بوتقته الممتدة ليس شيئا خارجا عنه "فكاتب النص وهو مبدعه لا يقوله كفرد معزول بل كفرد متكون في موقع اجتماعي"<sup>(٤)</sup> والناقد في هذا الاتجاه ينصب من نفسه نائب عن المجتمع وقيمه، ويعمل فكره وحسه تجاه مراقبة ما يصدر عن المبدعين من رسائل إبداعية يتلقفها، ويتقمصها ويتغلغل من خلال ثناياها للوصول إلى روح المبدع فيتشرب مضامينه وإشارات ليكون حكمه على النص أقرب ما يكون إلى الصواب من حيثية كون هذا الإبداع قد أدى رسالته الوظيفية من الزاوية الاجتماعية التي ينتمي إليها، ويضع يده على مدى تناغم الأداء الإبداعي مع طبيعة المجتمع، وأين مكان القبول أو الرفض فيه، وما هو المتوقع في الاستجابات ممن

(١) ابن عبد ربه، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد (ت ٣٢٨هـ) العقد الفريد، تحقيق، أحمد أمين ورفاقه، ط ٣، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م، ج ٥ ص ٣١٨.

(٢) الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، ج ٢٠، ص ٦ -

(٣) ضيف، شوقي. تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي) ط ٤، دار المعارف، مصر، ص ٧٥.

(٤) المومني، د- قاسم. في قراءة النص، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، ١٩٩٩م، ص ١٢.

ينظر إلى النص الإبداعي ووصفه كوثيقة اجتماعية مهمته الدلالة على المجتمع وواقعه<sup>(١)</sup>. والنظر من هذه الزاوية إلى الإبداع الأدبي لا يعني إغفال الروايات الأخرى المتمثلة في الطبيعة الجمالية للنص، أو كونه انعكاساً لمستخرجات نفسية عند المبدع، لكنها ليست بذات الكثافة والتركيز على الهدف والمقصد الأساسي للنص باعتباره قيمة إبداعية تتفاعل عبر مضامين تعمل على تحريك دوافع بشكل مزدوج تتمثل بالاستجابة إلى جوانب الخير والسمو بها من جهة، والسير بدوافع الشر نحو الضمور والانحسار من جهة أخرى. وأكثر ما ينسحب هذا المفهوم على التصور الإسلامي للفن من خلال وسمه بأنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود<sup>(٢)</sup> وقضية الفن للفن، أو الفن للمجتمع مسألة نقدية لا يزال الخلاف فيها غير محسوم. مع أن المجتمعات البشرية عبر تاريخها الطويل تكاد تحصر القضية في كون الفن للمجتمع، ولم يرتبط المصطلح الثاني (الفن للفن) في الدراسات النقدية الحديثة إلا مع ظهور الرومانسية والرمزية، الذين ينظرون إلى الإبداع الفني من جهة حملة لقيم جمالية مجردة عن أية قيمة أخلاقية، أو سياسية، أو دينية، فليس للشعر غاية إلا أنه شعر، وما دام شعراً فليكن خالصاً، ومن هنا شاع مصطلح الشعر الخالص<sup>(٣)</sup>. فهذا (إدجار الن بو) يعترض على الربط بين الشعر والأخلاق ويسفه تعلق الأمريكيين في عصره بالربط بينهما<sup>(٤)</sup>.

#### التأني والمشورة عند إصدار الحكم :

لما كانت النظرة العجلة حمقاء - كما يقال -، فإننا نجد ابن الخطاب قد وضع منهج التأني في إصدار الأحكام؛ إذ الرجوع إلى الحق - عنده - خير من التماذي في الباطل، والخطأ في التبرئة خير من الخطأ في الحد، ورسالته إلى أبي موسى الأشعري في القضاء خير دليل على ذلك منها قوله : ( ... فإن القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة، فافهم إذا أدلي إليك، فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفاذ له ... لا يمنعك قضاء قضيته اليوم فراجعت فيه عقلك، وهديت فيه لرشدك أن ترجع إلى الحق؛ فإن الحق قدم، ومراجعة الحق خير من التماذي في الباطل، الفهم الفهم فيما تلجلج في صدرك)<sup>(٥)</sup>. وهو منهج تظهر فيه أعلى درجات العدالة والخوف من الزلل، والدقة في القراءة، فالتأني مدعاة طريق الحكم المحكم، الخالي من التكهنات، وقد أجرى عمر منهجه هذا في الأمور الدينية، كما أجراه في قضاياها النقدية، ويظهر ذلك في تطبيقاته العملية عندما شكاه إليه الزبرقان بن بدر ما قام به الخبيثة من ذم وهجاء بحقه حيث قوله :

(١) السابق، ص ٢٤.

(٢) قطب، محمد. منهج الفن الإسلامي، ط دار الشروق، بيروت، ب.ت.، ص ١٧٧.

(٣) عبد الرحمن، د- نصرت. في النقد الأدبي الحديث، ص ١٥٩.

(٤) السابق، ص ١٢٥.

(٥) الخلفاء الراشدون النجار ص ٢٢٣-٢٢٢.

دع المكارم لا ترحل لبغيتهها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

لم يتسرع عمر في الحكم في شكوى الزبرقان حتى استشار في ذلك حسان، فثبت لديه أن الأمر كما قال الزبرقان، فأصدر حكمه في حق الحطيئة في هذا التجاوز. ومن تطبيقاته لهذا المبدأ وصيته لأبي عبيد بن مسعود -رضي الله عنه- بقوله: "اسمع من أصحاب النبي -صلى الله عليه وسلم- وأشركهم في الأمر، ولا تجتهد مسرعاً حتى تبين"<sup>(١)</sup> وهي دعوة تطلب إلى الناقد الوقوف طويلاً والتحليل والنظر في آراء الآخرين واستحضار أقوالهم قبل إصدار الحكم، وهي فكرة أوحى إلى النقاد فيما بعد بضرورة تمثل المبدع وتقمص شخصيته عند قراءة نصه، مع تكرار القراءة للوصول إلى أفضل مستوى في معرفة كيفية تفكير المبدع، والمؤثرات التي وقعت عليه عند إبداع العمل الأدبي، وهذا ما جرت عليه في عصرنا الحاضر بعض الدراسات الأسلوبية التي ترى ضرورة النظر إلى العمل الأدبي من أكثر من زاوية وضرورة تضافر الجهود لإبراز الحكم على النص من عدة محاور، فقد كان (ريفاتير) يستعين بمجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها الخلل من عدد من القراء ليصل إلى الحكم عليه<sup>(٢)</sup> وقد يتطلب الأمر أحياناً الإسراع في الحكم، والأخذ بالظاهر إذا كان في ذلك مصلحة عامة، فمن ذلك عزله -رضي الله عنه- للنعمان بن نضله واليه على ميسان من بلاد فارس عندما تنامى إليه أنه كان يقول :

ألا هل أتى الحسناء إن حليلها	ميمسان يسقى في زجاج وحتتم
إذا شئت عنتي دهاقين قريفة	وصناجة تشدو على كل ميمسم
فإن كنت ندماني فبالأكبر اسقني	ولا تسقني بالأكبر المثلم
لعل أمير المؤمنين يسوءه	تنادمنا بالجوسق المتهدم

فقال عمر : أي والله إنه ليسوعي ذلك. وعزله فقدم على عمر وقال: والله ما أحب شيئاً مما قلت ولكنني كنت امرأ شاعراً وجدت فضلاً من القول فقلت فيه الشعر. فقال عمر: والله لا تعمل إلي عمل ما بقيت<sup>(٣)</sup>. فحساسية الموقف وصدور مثل هذا الكلام من رجل في السلطة التنفيذية، يستدعي من عمر الأخذ بالظاهر وإن كان غير مقصود حرصاً على مصلحة العامة من المسلمين. وكان -رضي الله عنه- يقول: (إن ناساً كانوا يؤخذون بالوحي في عهد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- إن الوحي قد انقطع وإنما نأخذكم الآن بما ظهر لنا من أعمالكم، فمن أظهر لنا خيراً أمناه وقربناه وليس لنا من سريره شيء،

(١) عبقرية عمر ص ١٧٧.

(٢) عياد، شكري. اتجاهات البحث الأسلوبي، ط ١، دارالعلوم، الرياض، ١٩٨٨، ص ١٢٣.

(٣) النجار. الخلفاء الراشدون ص ٢٣٢.

الله يحاسبه في سريرته، ومن أظهر لنا شرا لم نأمنه، ولم نصدق، وإن قال إن سريرته حسنة... (١).

#### ١ - الإعداد المسبق والصنعة :

سارت مدرسة أوس بن حجر في الجاهلية على مذهب العمل والصنعة ، فلا يخرجون أشعارهم حتى تستوي قائمة على سوقها، وقد يستغرق ذلك منهم حولا كريتنا، فهذا كعب بن زهير أحد رموز مدرسة عبيد الشعر يبين مذهبه في ذلك حيث يقول:

فمن للقوافي شأنها من يحوكها  
كفيتك لا تلقى من الناس واحدا  
إذا ما ثوى كعب وفوز جرول  
تنخل منها مثلما تنتخل  
نثقفها حتى تلين متونها  
فيقصر عنها كل ما يتمثل<sup>(٢)</sup>

وقد امتد تأثير الصنعة إلى ما بعد العصر الجاهلي، ولم يقتصر هذا التأثير على الشعر، بل تعدى إلى الخطابة أيضا، فالخطيب البليغ إذا ما عرض له أمر جليل فإنه لا يقف عند حدود الارتجال، بل يدير المعاني في الذهن، ويختار لها الألفاظ المناسبة، ويوازي بينها وبين مقاصد المقام مراعيًا أحوال السامعين، وهذا ما كان يعنيه عمر بقوله، عندما حزم الناس أمر اجتماع الأنصار في سقيفة بني ساعدة لاختيار خليفة للمسلمين - إنه زور كلاما في نفسه يرى أن يسبق به أبا بكر للحديث أمام الأنصار في السقيفة . ويفصح عمر عن بعض هذه المعاني التي زورها في نفسه فيرى أنها نفسها التي تكلم بها أبو بكر، وزاد عليه في الجودة، فقد جاء في البخاري أن عمر قال: " ...أردت أن أتكلم ، وقد زورت مقالة أردت أن أقدمها بين يدي أبي بكر ... فلما أردت أن أتكلم، قال أبو بكر : على رسلك يا عمر، فكرهت أن أغضبه، فتكلم أبو بكر فكان هو أحلم مني وأوقر، والله ما ترك من كلمة أعجبتني في تزويري إلا قال فيها بيديته مثلها أو أفضل منها حتى سكت<sup>(٣)</sup> . وفي رواية : " ...والله ما أردت بذلك (يقصد تقدمه على أبي بكر في الحديث يوم السقيفة) إلا أني قد هيأت كلاما قد أعجبتني خشيت أن لا يبلغه أبو بكر، ثم تكلم أبو بكر، فتكلم أبلغ الناس"<sup>(٤)</sup> . من خلال النص السابق يمكنني القول: لقد كان عمر على إدراك ووعي تام بطبائع الكلام، وأن منه ما يحتاج إلى تزوير وترتيب في الذهن وروية في الانتقاء، ومنه ما يكون عفواً لا يحتاج إلى عمل مسبق، وذلك يعود إلى قدرة المبدع وعمق موهبته وتجربته وصقل ثقافته. وكل من العمل وعضو الخاطر مندوب إليهما عند أرباب الخطابة والفصاحة. كما يمكننا أن ندرك أن ثمة تغييرا حاصلًا بين الشيخين (أبي

(١) السابق، ص ٢٣٦ .

(٢) ضيف ، شوقي . البلاغة تطور وتاريخ ، ط٦، دار المعارف، القاهرة ، ص ١٢

(٣) صحيح البخاري ٦٨٣٠ .

(٤) البخاري ٣٦٦٧ .

بكر وعمر) من حيث القدرة على الأداء؛ فاعتماد ثانيهما (عمر) على التزوير وترتيب المعاني المسبق في الذهن، واعتماد الأول (أبي بكر) على البداهة والعفوية لا يمنع من قبول هذه الثنائية المتغايرة بل إنها ترسم وتظهر سير القدرات الكامنة عند الصديق كمبردع، وتوحي بتقدمه على ابن الخطاب في الاقتدار الأدبي؛ فعمر حتى في حالات استكمال العملية الإبداعية في الذهن بعد تزويرها لم يستطع أن يصل إلى درجة البداهة عند أبي بكر. كما وتوحي هذه المقولة أن التعمل والتزوير مذهب يلجأ إليه ابن الخطاب عندما تحزمه الأمور، ويدخل في دائرة الجواز والقبول فعمر في مذهبه ذلك يبين لنا أنه لا بأس بأن يستعين المبدع للنصوص الأدبية بطول الفكرة وأن يديرها في رأسه قبل أن يتحدث بها أمام الناس.. والمسألة النقدية المستفادة هنا تتمثل في الإشارة إلى جواز الإعداد المسبق وتحضير المعاني وتنقيحها في النفس قبل الشروع في الحديث، وذلك يجعل من البليغ أبعد عن السقط، وأقرب إلى الإقناع، وبالتالي حمل الناس إلى الاستجابة، وإن من مقامات الكلام ما يصلح له الإعداد المسبق، ومنه ما يكون بداهة. وقد أشارت كتب النقد الأدبي إلى مسألة الإعداد المسبق والعفوية، من ذلك ما نراه عند ابن طباطبا في عيار الشعر حيث يرى أن المبدع يجب أن يكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشبهه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه وكالتقاش الرفيق الذي يضع الاصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان"<sup>(١)</sup>. وقد تكون مسألة تزوير المعاني المسبق في النفس وترتيبها في العقل هذه، هي التي أوحى إلى الإمام عبد القاهر خيوط نظرية النظم في كتابه الدلائل؛ فهو يرى أن نظم الكلام يقتضى فيه آثار المعاني، وأن ليس الغرض بنظم الكلام أن توالى ألفاظها بالنطق بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"<sup>(٢)</sup>. وقد تكون هذه الفكرة أيضا، هي التي أوحى إلى النقاد في الخوض في مسألة الطبع والصنعة، فيرى الجاحظ أن الصنعة عند عمر ترد بمعنى العمل المتقن"<sup>(٣)</sup> والشاعر المطبوع عند الأصمعي هو الذي يرمي الكلام على عواهنه"<sup>(٤)</sup>.

وتناول الفكرة ابن قتيبة تحت عنوان: التكلف والطبع، والمتكلف من الشعراء عنده هو من قوم

(١) ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، شرحه وحققه عباس عبد الستار، ط ١ دار الكتب العلمية بيروت ٥١٤٠٢-١٩٨٢م، ص ١١.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر ت ٤٠٠-٤٧١ هـ، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي ط مكتبة القاهرة ١٩٧٦م - ١٣٩٦هـ، ص ٢٦.

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ٢ ص ٣٢٩.

(٤) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر. الزهر، تحقيق محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل و علي البيحاوي، ط ٣، دار التراث، القاهرة (دت) ج ٢ ص ٤٩٨.

شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة<sup>(١)</sup>، والمطبوع منهم من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر"<sup>(٢)</sup>.

### النقد الإشاري :

إن أبسط تعريف يمكن أن يقارب هذا المصطلح أنه النقد الذي ينظر في معنى المعنى ويستخرجه عبر النظر في أعماق النص مخلفا وراءه المعنى المعجمي، ودراسة الكلمة المفردة كوحدة أساسية يركز عليها في الفهم، بل ينظر إلى الكلمة باعتبارها تحوي جزأين هما صيغة مرتبطة بوظيفتها الرمزية، ومحتوى مرتبط بالفكرة. فهذه النقد يعتمد النظرية الإشارية التي ترى أن معنى الكلمة هو إشارتها إلى شيء غير نفسها، أي أن معناها يتمثل في العلاقة بين التعبير وما يشير إليه<sup>(٣)</sup>. يرى ابن الخطاب أن على الناقد أن لا يقف عند حدود النص الظاهرية بل يجب عليه أن يغوص إلى أعماق النص ليستنبط منه أموراً لا يصل إليها غير الناقد، فيدرك مرامي الكلام وفحواه، ويستغني بالإشارة عن العبارة، فشخصية الناقد عنده تتميز عن غيره بهذه السمة سمة القدرة على استشعار ما وراء الألفاظ وقراءة ما بين السطور، فلا يجب على الناقد أن يتوقف عند حدود الدلالة الظاهرية لعبارة النص، بل يجب أن يتعداها إلى أنواع من الدلالات كالاقتضاء والتضمين والإشارة وغيرها، ويظهر هذا الأمر جلياً في تفضيل عمر لابن عباس - رضي الله عنه - على أبناء الصحابة، وإدخاله مع مشيخة قريش؛ لماله من هذه الميزة، وعندما اعترض عليه في ذلك من قبل بعض الصحابة، بين لهم أسباب تقديمه له لما يتمتع به من هذه الخاصية، فقد أورد البخاري في صحيحه: "كان عمر بن الخطاب يدني ابن عباس فاعترض عبد الرحمن بن عوف بقوله: إن لنا أبناء مثله. فقال عمر: إنه من حيث تعلم، فسأل عمر ابن عباس عن هذه الآية (إذا جاء نصر الله والفتح)<sup>(٤)</sup> فقال ابن عباس: أجل رسول الله أعلمه إياه فقال عمر: ما أعلمه منها إلا ما تعلم"<sup>(٥)</sup> وكان يقول عنه: "ذلكم فتى الكهول، له لسان سؤول، وقلب عقول"<sup>(٦)</sup> وفي رواية يقول ابن عباس: "كان عمر يدخلني مع أشياخ بدر، فكأن بعضهم وجد في نفسه وقال: لم يدخل هذا معنا وإن لنا أبناء مثله؟ فقال عمر: إنه من أعلمكم، فدعاهم

(١) الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة (٢١٣-٢٧٦) الشعر والشعراء، مراجعة وتقديم الشيخ حسن تميم والشيخ محمد عبد المنعم العريان، ط٣، دار إحياء العلوم بيروت ١٤٠٧-١٩٨٧ ص٣٣.

(٢) السابق، ص٤١.

(٣) عمر، أحمد مختار. علم الدلالة، ط٥، عالم الكتب ١٩٩٨ م، ص٥٤.

(٤) سورة النصر، آية١

(٥) البخاري، الجامع الصحيح، حديث رقم: ٤٤٣٠، ٣٦٢٧.

(٦) العسقلاني، ابن حجر. الإصابة في تمييز الصحابة، ج٤، ص١٢٥.

ذات يوم، فأدخلني معهم، فما رأيت أنه دعاني يومئذ إلا ليربهم، فقال: ما تقولون في قوله تعالى (إذا جاء نصر الله والفتح...)؟ فقال بعضهم: أمرنا أن نحمد الله، ونستغفره إذا نصرنا وفتح علينا، وسكت بعضهم ولم يقل شيئاً، فقال لي: أكذلك تقول يا بن عباس؟ قلت: لا. فقال: ما تقول؟ قلت: هو أجل رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أعلمه الله له، قال: إذا جاء نصر الله والفتح فذلك علامة أجلك، فسبح بحمد ربك واستغفره إنه كان تواباً، فقال عمر: لا أعلم منها إلا ما تقول<sup>(١)</sup>. ولم يكن هذا رأي عمر فحسب بل رأي من له قصب السبق في معرفة أرباب الكلام أمثال الشاعر الخطيئة، فقد نظر إلى ابن عباس في مجلس عمر وقد فرع بكلامه فقال: من هذا الذي نزل عن القوم بسنه وعلاهم في قوله؟ قالوا: هذا ابن عباس. فأنشأ يقول:

إني وجدت بيان المرء نافلة      يهدي له ووجدت العي كالصمم  
المرء يبلى ويبقى الكلم سائرة      وقد يلام الفتى يوماً ولم يلم<sup>(٢)</sup>

### النقد التأثري:

إن أشد الحالات التي يتعرض لها الناقد والتي تصل إلى درجة الذرورة، هي الاستجابة لأهداف النص والوقوع تحت تأثيره، وهذه الحالة هي نقد المفهوم العملي يمكننا أن نطلق عليه اصطلاحاً - ولا مشاحة في الاصطلاح - النقد التأثري، ونعني به أيضاً الحكم على النص بقوة الفاعلية وشدة التأثير بالمتلقي، وهو نوع أيضاً من النقد الذي يعتمد الانطبعية الذاتية التي تقوم على تذوق النص والاستجابة الواعية له، كما تعني الحكم على النص بالقوة وشدة التأثير حكماً عملياً يتمثل في تطبيق سلوكي لمضامين النص المبدع، وهي أعلى درجات الاستحسان والقبول. فإذا كان النقد العربي الجاهلي يتصف بأنه لا يزيد على درجة إبداء العبارات الدالة على الاستحسان والقبول للنص كقولهم في قصائد علقمة بن عبدة التميمي: هذه سمط الدهر، هاتان سمط الدهر، وقول النابغة للأعشى: أنت أشعر من في السوق، ويصفون الخطب بالبرود الموشاة والديباج، والقصائد بالحوليات والمحكمات، والشعراء بالمرقش والمهلل والمنتحل... الخ<sup>(٣)</sup>.

فإننا نجد عند مجيء الإسلام هذا النقد يتحول إلى تطبيق عملي وتحول من وضع إلى آخر في خصوصية القرآن الكريم؛ فلم يقف الحد عند إظهار عبارات الإعجاب فحسب، بل تحول نقده في نفوس الناقدين إلى الاستجابة لما دعا إليه، والعمل بأحكامه، والدفاع عنه، ودحض آراء وأفكار مناوئيه إلى درجة التفاني، وفدائه بالمهج والأرواح، وجل من أسلم من العرب كان إسلامهم من هذا الباب، إلا أن تكون

(١) الذهبي، محمد حسين. التفسير والمفسرون، ط٢ دار الكتب الحديثة ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م، ج١، ص٦٦.

(٢) العسقلاني، ابن حجر. الإصابة في تمييز الصحابة، ج٤، ص١٣٠.

(٣) ضيف، شوقي. البلاغة تطور وتاريخ، ط٦، دار المعارف، القاهرة، ص٩-١٤.

مؤثرات أخرى تجعل من الناقد يغير ما في قلبه ويتخلى عن قناعته كحب البقاء في مناصب الزعامة، واستمرار نظرة التعالي مع الملأ؛ فهذا الوليد بن المغيرة يصف القرآن بوصف دقيق يصل فيه إلى سبر حقيقة القرآن يفهم منه موافقته على ما جاء به ودعا إليه، ويدل لدرجة أنه أسلم بعد كفر - وذلك عندما استمع إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - وهو يتلو القرآن فقال: "والله إني سمعت من محمد كلاماً، ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، وإن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه يعلو وما يعلى<sup>(١)</sup> حتى قالت قريش صبأ الوليد، مما جعله يخاف على نفسه ومنصبه، فرجع عما ذهب إليه في وصف القرآن السابق ليصفه من جديد بالتفريق بين المرء وزوجه، وأنه سحر يؤثر - مع يقينه بصدق القرآن - وهي حالات توصف بالشذوذ .

ومن الذين أصابهم خير القرآن من خلال هذا النقد التأثري، عمر بن الخطاب فقد ورد في بعض روايات إسلامه أنه تم من خلال تأثره بالقرآن الكريم ، فقد ورد في الجامع الصحيح ما نصه: "خرجت أتعرض لرسول الله - صلى الله عليه وسلم -، فوجدته سبقي - إلى المسجد ، فقامت خلفه، فاستفتح سورة الحاقة، فجعلت أتعجب من تأليف القرآن، فقلت: هذا والله شاعر كما قالت قريش، قال: فقرأ (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون)<sup>(٢)</sup>، فقلت كاهن؛ قال: (ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون)<sup>(٣)</sup>، حتى ختم السورة، قال : فوقع الإسلام في قلبي كل موقع"<sup>(٤)</sup>. وفي رواية أخرى أنه قرأ في بيت أخته صحيفة فيها آيات من سورة طه<sup>(٥)</sup>. ومن النقد التأثري أيضاً موقف عمر من عيينة بن حصن الفزاري عندما قال: يابن الخطاب، والله ما تعطينا الجزل، ولا تحكم بيننا بالعدل. فغضب عليه عمر بسبب سوء كلامه، وهم بأخذه، فقال الحر بن قيس: يا أمير المؤمنين، إن الله تعالى قال لنبيه - صلى الله عليه وسلم - : (خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين)<sup>(٦)</sup> وإن هذا لمن الجاهلين. والله ماجاوزها عمر حين تلاها عليه، وكان وقافاً عند كتاب الله<sup>(٧)</sup>. ولم يقف النقد التأثري في حدود النصوص القرآنية عند عمر، بل تعدى ذلك إلى الشعر ، وهذا موقف من الشعر يتمثل في استعطاف الحطيئة لعمر أن يخرجها مما

(١) الزمخشري ، جار الله، محمود بن عمر. ٥٣٨هـ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل ، ط، دار المعرفة ، بيروت، ج٤ ، ص ١٨٣ .

(٢) سورة الحاقة، آية ٤٠ .

(٣) سورة الحاقة آية ٤٢ .

(٤) العسقلاني، ابن حجر. الإصابة ج ٤ ص ٤٨٦ .

(٥) العقاد، عبقرية عمر، ص ٨٠-٨٢ .

(٦) سورة الأعراف، آية ١٩٩ .

(٧) البخاري، الجامع الصحيح ، حديث رقم ٤٦٤٢ .

هو فيه بعد أن حبسه، - بسبب هجائه للزبيرقان بن بدر - بأبيات مؤثرة قال فيها:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ  
ألقىت كاسبهم في قعر مظلمة  
زغب الحواصل لا ماء ولا شجر  
فاغفر عليك سلام الله يا عمر

ومنها:

فامنن على صبية بالرمل مسكنهم  
أهلي فداؤك كم بيني وبينهم  
بين الأباطح تغشاهم بما القـرر  
من عرض داوية تعمى بها الخـبر

فبكى عمر من هذه الأبيات التي دعت له لإخراجه من السجن، وأن يشتري منه أعراض المسلمين<sup>(١)</sup> ومن هذا النقد أيضا، استجابته لأمية بن حريثان اليشكري، الذي كبرت سنه، وكف بصره في استعادة ابنه الذي ذهب إلى الجهاد؛ فكتب إلى أبي موسى الأشعري والي البصرة أن يرد كلابا إلى أبيه عندما تنامي إلى مسامعه قول اليشكري:

لمن شيخان قد نشدا كلابا  
إذا هتفت حمامة بطن ود  
كتاب الله إن حفظ الكتابا  
تركت أباك مرعشة يدها  
على بيضاها ذكرا كلابا  
وأملك ما تسيغ لها شرابا

وقال أيضا :

ساستأوي على الفاروق ربا  
إن الفاروق لم يردد كلابا  
له عمد الحجيج إلى سبـاق  
على شيخين هامهما رواقـي<sup>(٢)</sup>

ومن ذلك ما روته بعض الكتب عن أبي بكر "وقف أعرابي على أمير المؤمنين عمر بن الخطاب -رضي الله عنه فقال:

يا عمر الخير جزيت الجنة أكس بنياتي وأمهنه  
أقسم بالله لتفعلنه

فقال عمر: وإن لم أفعل يكون ماذا؟ فقال: إذا أبا حفص لأمضيته. فقال عمر: فإن مضيت يكون ماذا؟ قال:

(١) الأصفهاني، أبو الفرج . الاغانى / بتصرف ج٢ ص١٠٧ .

(٢) الجمحي أبو عبد الله محمد بن سلام طبقات الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، ط، القاهرة ، ص٤٤ .



المرأة عن زوجها .؟ فتجيبه: تصبر شهرا، وشهرين، وثلاثة، وينفذ مع الشهر الرابع صبرها..  
فيسن من فوره قانونا، بألا يغيب في الجهاد جندي متزوج أكثر من أربعة أشهر .. ويرسل إلى زوج السيدة  
يستدعيه من فوره .. (١)

وخطب زياد بن سمية وهو شاب فأحسن كعادته في مجال الخطابة ، فأعجب به عمر وهتف به:  
لله هذا الغلام؟ لو كان قرشيا لساق الناس بعصاه" (٢) ونخلص من هذه القضية إلى القول بأن الأدب عند ابن  
الخطاب - رضي الله عنه - لا تتوقف فاعليته عند إثارة النفوس ومقدار المتعة العقلية التي يحدثها ، بل  
يتعدى ذلك إلى التحريك للعمل بالمقتضى، فالأدب خير ما يكون إذا كان أدب تلقى وتنفيذ، فالأدب عنده  
والشعر خاصة " جذل من كلام العرب يسكن به الغيظ ، وتطفأ به النائرة ، ويبلغ به القوم في ناديهم ،  
ويعطى به السائى" (٣).

ولا نبعد كثيرا إن قلنا أن هذا النوع من النقد يقارب بعض المقولات النقدية الحديثة خاصة التي  
تشير إلى التعلق والتفاعل بين المتلقي والنص والتي تبرز تحت عناوين شتى في المؤلفات الحديثة وقد اهتمت  
هذه النظريات بالمتلقي إلى درجة جعلته لا يقل أهمية عن المبدع (فقد فسحت نظرية التلقي المجال أمام  
الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال والتخاطب  
الأدبي) (٤)

كما ( يعد القارئ محورا رئيسيا في المفاهيم النظرية والإجرائية في اتجاهات نقد استجابة القارئ ...  
وشكلت فاعلية القارئ المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارئ) (٥) وأية فاعلية أشد من استجابة  
القارئ لعملية الإبداع من تحويل المضامين إلى سلوكيات عملية. وتذهب بعض الآراء النقدية إلى ما هو  
أبعد من ذلك في مسألة المتلقي تصل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الموجد الحقيقي للمعنى كما أشارت إلى  
ذلك بشرى موسى" وبطبيعة الحال لا تشكل الاتجاهات المختلفة التي تنطوي تحت باب نقد استجابة  
القارئ نقدا موحدًا من الناحية المفهومية بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات إلا أنها  
تكاد تجتمع في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص  
وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الموجد الحقيقي للمعنى" (٦) ويقول نصرت عبد الرحمن: "التأثيرية هي رؤية

(١) محمد خالد. خلفاء الرسول، ط، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، ص ٢٠٩.

(٢) العقاد عبقرية عمر ص ٦٧

(٣) السابق، ص ١٩٢.

(٤) صالح، د. بشرى موسى . نظرية التلقي ط ١، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ٢٠٠١م، ص ٣٣.

(٥) نظرية التلقي بشرى ص ٤١.

(٦) بشرى ص ٤١.

فردية عاطفية، وفي هذا النقد يتأثر الناقد بالأثر الأدبي ويحاول أن ينقل إلى المتلقي ذاك التأثير، وقد يتحول النقد إلى أثر أدبي آخر... وهو نقد ينظر إلى الحياة بصورة متفائلة"<sup>(١)</sup>.

وفي ضوء الاعتبارات السابقة يمكننا القول إن ابن الخطاب رضي الله عنه يعد متلقيا متميزا للنص الأدبي ومتأثرا عمليا بالإبداعات الأدبية إلى درجة تحويلها إلى سلوك وفعل فهو ناقد متلقي. ويرى ابن الخطاب أن للأدب مزية، فهو يحفظ للرجل مكانته، وقد يرفع ذميما أو وضيعا عنده؛ فهذا هرم بن قطبة - على دمامته، وضآلته، ومنظره المزري - تقدمه العرب لحذقه.

### أهمية الأدب :

الحديث، وقدرته على الإبانة، والمنطق الحصيف، ولما عنده من الحكم والعلم. وفيه يقول عمرو وقد نظر إليه ملتفا في بت بناحية المسجد: "لهذا العقل تحاكت إليه العرب"<sup>(٢)</sup>. وجاءه وفد وفيه الأحنف بن قيس - وكان دميم الخلق - فتركهم جميعا واستفتح ما عنده من الحديث، فأعجبه، وأعظم قدره، وعقد له الرئاسة إلى أن مات<sup>(٣)</sup>. لم يضيق ابن الخطاب واسعا فيما يتعلق في فضاء ما يتناوله فن القول ومساحته، وهو عنده يشمل الإنسان وعلاقاته الفسيحة بالمخلوقات الكونية ويشمل الأجناس الأدبية من خطابة وشعر ووصايا وما هو معروف في عصره ويشمل الأغراض الشعرية المتعددة من مدح وذم وهجاء وغزل وشعر عقائد وحكمة وغير ذلك، ويشمل أنواع الخطابة من وعظية وسياسية ونكاح وكلها يربطها منطلق واحد من التصور الإسلامي، ومقاصد الشريعة السمحة، وأكثر المجالات بروزا في اهتمامات عمر هو الشعر، فقد اهتم ابن الخطاب في هذا الجانب من فنون القول الأدبية، ووردت عنه مقولات كثيرة تبين تشجيعه للتعامل مع هذا الجنس الأدبي، ومقدار شمولية نظره فيه، فقد أورد ابن رشيقي في العمدة أنه كان أنقذ أهل زمانه للشعر، وأنفذهم فيه معرفة<sup>(٤)</sup>. وفي البيان والتبيين يورد الجاحظ عن ابن سلام الجمحي أنه كان راوية للشعر جيد الاستحضار له، لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر"<sup>(٥)</sup>. قيل لعمر رحمه الله، قيل للأوسية: أي منظر أحسن؟ فقالت: قصور بيض في حدائق خضر، فأنشد عند ذلك بيت عدي بن زيد العبادي :

(١) نصرت عبد الرحمن . في النقد الحديث، ص ١٦٣-١٦٤.

(٢) نصرت عبد الرحمن . في النقد الحديث ، ص ١٩٣.

(٣) العقاد، عبقرية عمر / بتصرف ، ص ١٩٣.

(٤) القيرواني ابن رشيقي(ت٤٥٨هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ٣، المكتبة التجارية ، مصر ، ج ١ ص ٢٠ .

(٥) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ / ٧٧١م)، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط ٣، مؤسسة الخانجي ، مصر ، ج ١ ص ٣٤١ .

كدمى العجاج في المحاريب أو كالبيض في الروض زهر مستنير

ومن ذلك أنه كان يصف حالته مع أبيه في الجاهلية فيقول: "يدنيني إذا عملت، و يضربني إذا قصرت ثم يتمثل قول ورقة بن نوفل:

لا شيء مما ترى تبقى بشاشته  
لم تغن عن هرmez يوما خزائنه  
ولا سليمان إذ تجري الرياح له  
أين الملوك التي كانت نوافلها  
يقي الإله ويودى المال والولد  
والخلد قد حاولت عاد فما خلدوا  
والإنس والجن فيما بينها تـرد  
من كل أوب إليه راكب يـفـد  
لا بد من ورده يوما كما وردوا<sup>(١)</sup>  
حوض هنالك مورود بلا كذب

إن لتمثل بالأشعار المناسبة للمقام، تنم عن قدرة الحافظة الذهنية على الاستدعاء الشعري وقت الزوم، وقوة في تداعي المعاني الناتجة عن دقة في الفهم، تعين على مد القدرة النقدية بالطاقة المتمثل في استدعاء الصورة المشتركة بوجه شبه ما مع الحدث عند حضوره، وجمع الشيء إلى لفقه تحت نوع من التشابه غير المتبدل نوع من القدرة الذهنية يعين على تكونه الفطرة النقدية عند عمر .

ومن أقواله التي تدل على تشجيعه للشعر ونقده نورد طائفة: قال يوما لابنه عبد الرحمن: "يابني انسب نفسك، تصل رحمك، واحفظ محاسن الشعر، يحسن أدبك، فإن من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقا، ولم يقترف أدبا،" وقال للمسلمين عامة: "ارووا الأشعار فإنها تدل على الأخلاق"<sup>(٢)</sup> "محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنتهي عن مساوئها"<sup>(٣)</sup> "علموا أولادكم العوم والفروسية ورووهم ما سار من الأمثال وحسن من الشعر"<sup>(٤)</sup> "كتب إلى أبي موسى الأشعري: مر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"<sup>(٥)</sup> "نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته"<sup>(٦)</sup>. وورد أنه كان - وهو منطلق إلى مكة - يستمع إلى حذاء القوم حتى مطلع الفجر، ثم قال للقوم: إيه، قد طلع الفجر، اذكروا الله<sup>(٧)</sup>.

(١) البدرى، علي. قيس من بلاغة الفاروق، مجلة الجامعة الإسلامية السنة ١١ العدد الثاني، ص ٢٦٥.

(٢) العقاد، عباس محمود. عبقرية عمر، ص ١٩٢.

(٣) عتيق، د. عبد العزيز. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط ٤، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م، ص ٥٧.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، ج ٢ ص ١٨٠.

(٥) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة ج ١ ص ١٥.

(٦) السابق، ج ١ ص ٦٥.

(٧) العقاد، عباس محمود. عبقرية عمر ص ٧٣.

وكان يجب الاستماع للشعر، فقد دخل هشام بن البخترى في أناس من بني مخزوم ( رهط خالد بن الوليد ) عليه فاستنشد شعره في خالد وقال له- وقد أطال الإصغاء إليه- : قصرت في الثناء على أبي سليمان رحمه الله، إن كان ليحب أن يذل الشرك وأهله، وإن كان الشامت به لمتعرضا لمقت الله. رحم الله أبا سليمان... ما عند الله خير مما كان فيه"<sup>(١)</sup>. مما سبق يتبين لنا تشجيع عمر - رضي الله عنه - لرواية الأشعار، كما أن رواية الأشعار عنده لا لذاتيتها بقدر ما هي لما توجده من الأثر في النفوس؛ فالحافظ للأشعار والراوي لها كالإناء الممتلئ بالحكمة يغرف ما فيه فيستفيد المتلقي والسامع، ومن هنا تبين الأخلاق في النفوس، وما من شك أن جملة ( تدل على الأخلاق ) توحى إلى السامع نوعية تلك الأشعار المراد روايتها وكونها تصب في الجوانب الإيجابية لتكوين المجتمع السليم. ورسالته - رضي الله عنه - إلى أبي موسى تحمل دلالات كثيرة تستفاد من الشعر أدركها عمر بن ثاقب فكره، فأهمية الشعر لا تقف عند مجرد الإنشاد للتسلية والسمر، بل هو كثر من الكنوز يتولد عنه معارف شتى تعين على تكوين معالي الأخلاق، وتكوين الرأي النير ومعرفة الأنساب، وهو بهذا يترجم موقف الرسول - صلى الله عليه وسلم - من الشعر وتعريفاته له؛ فقد ورد عنه - صلى الله عليه وسلم - أنه قال: " الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بواديها، وتسل به الضغائن من بينها".

وقوله: "إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه". وقوله: "إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب"<sup>(٢)</sup>.

#### نقد عمر للشعر ومسألة الانتحال :

رأيه في تفسير ظاهرة قلة الكم في الشعر الجاهلي: إن امتداد فترة الجاهلية على مساحة زمنية تقدر بثلاثمائة عام يقتضي أن يكون الكم الشعري الناتج أضعاف أضعاف ما هو معروف الآن، وها هو ابن الخطاب بنظره الثاقب يضع أيدينا على أسباب ذلك كما يروي ابن سلام عنه قوله: " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته"<sup>(٣)</sup>، وهذه الفكرة قد تكون أوحى إلى المستشرق د.س. مارجليوث، وطه حسين في تأليف كتابيهما أصول الشعر العربي وفي الشعر الجاهلي المبينين على الشك في الشعر الجاهلي والقول بقضية الانتحال على ما فيهما من التعسف وكثرة الافتراضات وغبابة الاستنتاج .

\* **الحمل على ظاهر النص** : قد يتطلب النص من الناقد أن يحمل ما فيه من معاني على ظاهرها؛ درءا

(١) السابق ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢) القيرواني، ابن رشيقي. العملة ج ١ ص ١٤ - ١٥.

(٣) الجمحي، ابن سلام. طبقات الشعراء، ص ١٠.

للمفاسد وجلبا للمصالح والوفاق، وذلك في حالات الحمل على غير الظاهريتها يؤدي إلى خصومات وتوتر؛ مما يجعل من الشعور وروايته مجافيا للمقاصد العامة للشريعة، والمتمثل ببناء مجتمع عالي الأخلاق، ومن المعلوم أن من الدم ما يترتب عليه عقوبة، فدرء الحد بشبهة أولى من التاويل وإخراج الكلام على غير الظاهر. وهذا هو منهج عمر - رضي الله عنه - نجده يحمل النصوص على ظواهرها كلما كان ذلك أسلم وأحكم في درء الخلاف، و يتمثل لذلك شخصية الناقد القاضي في مثل هذه الحالات، ومن الشواهد في مثل هذا التصور ما أورده صاحب العقد الفريد من قصة الزبيرقان بن بدر عندما اشتكى لأمير المؤمنين عمر من ذم الخطيئة في قوله:"

دع المكارم لا ترحل لبغيته      واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فقال عمر: ما أرى به بأسا. قال الزبيرقان: والله يا أمير المؤمنين ما هجيت بيت قط أشد علي منه. فبعث إلى حسان بن ثابت وقال: انظر إن كان هجاءه. فقال: ما هجاه ولكن سلح عليه. ويعلق ابن عبد ربه على موقف عمر بقوله: ولم يكن عمر يجهل موضع الهجاء في هذا البيت ولكنه كره أن يتعرض لشأنه" (١) فحمل عمر هنا للنص على ظاهره يجد أنه أولى لدفع الشبهة عن الخطيئة وهي هنا محاولة لم ترض الخصم (الزبيرقان). ومثال آخر على الحمل على الظاهر موقف عمر من النجاشي ورهط تميم ابن مقبل فقد ورد ما نصه: "ولما هجا النجاشي رهط تميم بن مقبل، استعدوا عليه عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - وقالوا يا أمير المؤمنين إنه هجانا. قال وما قال فيكم؟ قالوا: قال:

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة      فعادى بني عجلان رهط ابن مقبل

قال عمر: هذا رجل دعا، فإن كان مظلوما، استجيب له، وإن لم يكن مظلوما لم يستجب له. قالوا: فإنه قال بعد هذا :

قبيلته لا يخفرون بذمة      ولا يظلمون الناس حبة خردل.

قال: ليت آل الخطاب مثل هؤلاء. قالوا: فإنه يقول بعد هذا :

ولا يردون الماء إلا عشية      إذا صدر الورد عن كل منهل

قال: فإن ذلك أجم لهم وأمكن. قالوا: فإنه يقول بعد هذا :

وما سمي العجلان إلا لقولهم      خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل.

(١) ابن عبد ربه . العقد الفريد، ج ٥ ص ٣١٨.

قال عمر: سيد القوم خادهم ، فما أرى بهذا بأساً<sup>(١)</sup>. وهذا النهج من الحمل على الظاهر لمدفع الشبهات، نجدته انتشر بعد عمر، فقد استخدمه معاوية بن أبي سفيان مع أبي بردة بن أبي موسى الأشعري عندما استعداه على الشاعر عقيبة الأسدي، وكذلك استخدمه زباد عندما استعداه قوم على الفرزدق واستخدمه معاوية مع ابنه يزيد عندما استعداه على حسان بن ثابت<sup>(٢)</sup>.

\*معايير الجودة في الشاعر: "قال ابن عباس: قال لي عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -: أنشدني لأشعر شعرائكم. قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير. قلت: ولم كان كذلك؟ قال: كان لا يعاقل بين الكلام، ولا يتتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه"<sup>(٣)</sup>.  
كان عمر بليغا حسن النقد للبلاغة، هواه منها الصدق والطبع وجمال التفصيل، فكان يطرب لقول زهير:

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

ويقول كلما أنشده معجبا: ما أحسن ما قسم، وسماه شاعر الشعراء ... وجاءه يوما بعض آل هرم بن سنان ممدوح زهير، فقال عمر: أما وإن زهيراً كان يقول فيكم فيحسن، فقيل له: كذلك كنا نعطيه فنجزل. فعاد عمر يقول: ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم<sup>(٤)</sup>. ولعل عمر يقصد قصيدة زهير التي مطلعها:

بجومانة الدراج فالمتلثم

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم

وقصيدته التي مطلعها:

وعلق القلب من أسماء ما علق

إن الخليط أجد البين فانفرقا

ومنها:

والسائلون إلى أبوابه طرقا  
تلق السماحة منه والندى خلقا<sup>(٥)</sup>

قد جعل المبتغون الخير في هرم  
إن تلق يوما على علاته هرما

(١) السابق، ج ٥ ص ٣١٨ - ٣١٩.

(٢) السابق، ج ٥ ص ٣١٩ - ٣٢٢.

(٣) القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٢، ص ٩٧.

(٤) العقاد، عبقرية عمر، ص ٨٣.

(٥) مشكل إعراب الأشعار الستة، شرح محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي تحقيق الهروط ط جامعة مؤتة ١٩٩٥ ص ٣٧-٤٢ ط ١.

وجاءه وفد غطفان فسألهم: من الذي يقول:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة      وليس وراء الله للمرء مذهب

قالوا: نابغة بني ذبيان ، فسألهم ومن الذي يقول:

أتيتك عاريا خلقتا ثيابي      على وجل تظن بي الظنون  
فألفيت الأمانة لم تخنها      كذلك كان نوح لا يخون؟

قالوا: هو النابغة، فقال: هو أشعر شعرائكم. وطالما أعجب بقول عبدة بن الطيب:

والمرء ساع لأمر ليس يدركه      والعيش شح وإقبال وتأميل

وينشده فيقول : على هذا بنيت الدنيا<sup>(١)</sup>.

إن الناظر في أحكام عمر في هذه الأَشعار يمكن أن يحدد منطلقات الجودة عنده، وهي تتمثل في: اختيار الألفاظ الخالية من عيب الوحشية، والبعد عن الغلو في المعاني، ثم الصدق الفني، والصدق الشعوري، بالإضافة إلى حسن التقسيم؛ فزهير لا يتبع الألفاظ الغريبة الحوشية، ولا يبالغ في معاني المدح بحيث تخرج الكلام مخرج المستحيل ، كما أنه كان يمدح صادقاً في مدحه فتأتي أشعاره متناغمة بعيدة عن التناقض، فنظر عمر يقع على الأسلوب الشعري ثم مضامين الكلام ثم ذاتية الشاعر، وقد تبارت أقلام العلماء من أهل البلاغة في الاستفادة من نقد عمر لـ(زهير) بتلك الألفاظ المشعة التي تحمل دلالات متنوعة، وحلّلوا المعاطلة، وبينوا ما يمكن أن تحمل من معانٍ أوردها صاحب المعجم المصطلحات البلاغية قال: "عاضل معاطلة: لزم بعضه بعضاً، وتعاطلت الجراد: إذا تداخلت، وعاضل الشاعر في القافية عظاماً: ضمن (بتشديد الميم)، وروي عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - أنه قال لقوم من العرب: أشعر شعرائكم من لم يعاضل الكلام، ولم يتبع حوشيه، أي لم يحمل بعضه على بعض ولم يتكلم بالرجيع من القول ولم يكرر اللفظ والمعنى. والمعاطلة من عيوب اللفظ عند قدامة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - زهيراً بمجانبتها لها فقال: "كان لا يعاضل" وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة كقول أوس بن حجر:

وذات هدم عار نواشرها      تصمت بالماء تولبا جدعا

بين الكلام "ولا يريد عمر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض أو فيما كان من جنسه، وإنما أنكر أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به. قال قدامة: فسمى الصبي تولبا وهو ولد

(١) العقاد، عباس محمود. عبقرية عمر ، ص ٨٣- ٨٤

الحمار، ومنه قول جبيهة الأسدي:

وما رقد الولدان حتى رأيته      على البكر يمر به بساق وحافر

فسمى رجل الإنسان حافرا. ومن المعاني التي تحملها كلمة عمر أيضا: الاستعارة غير المفيدة كما عند عبد القاهر الجرجاني، وتنافر الكلمات كما عند الأمدي، وسوء النظم كما عند العسكري، أو التضمنين كما عند ابن رشيق، وسوء الاستعارة كما عند الخليل بن أحمد، والتكرار وتتابع الاضافات والتعقيد المعنوي كما عند ابن الأثير<sup>(١)</sup>.

إن ما أشارت إليه كتب البلاغيين السابقة لتدل على مقدار ما أوحى به كلمة عمر -

الخبر المتمرس في فن القول - من معان. وكأن لسان الحال يتمثل قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها      ويسهر الخلق جراها ويختصم

#### خلود الأدب:

كما نلمح من قوله: "ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم." إلى قضية الخلود في الشعر وأن الشعر الذي يكتب له الخلود بالإضافة للمواصفات السابقة يشترط أن يتمتع بمعاني الحكمة الثابتة التي لا تهتز مفاهيمها وإن تعاقبت عليها السنون والأيام أو يكون مصورا لأحداث تاريخية جسيمة. بمعنى أن القصيدة تخرج عن حيز الأدب الذاتي إلى الأدب الإنساني، كما هو الحال في ملحمتي اليونان الإلياذة والأوديسا، وقصيدة زهير التي أكثر فيها من مدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان التي تصور أحداث حرب داحس والغبراء بين عيس وذبيان:

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله      رجال بنوه من قریش وجرهم  
يمينا لنعم السيدان وجدتمنا      على كل حال من سحيل ومبرم  
تداركتما عيسا وذبيان بعدما      تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

إلى أن يقول:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش      ثمانين حولا لأبأ لك يسأم  
رأيت المنايا حبط عشواء من تصب      تمته ومن تخطئ يعمر فيه رُم  
وأعلم علم اليوم والأمس قبله      ولكنني عن علم ما في غد عم  
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله      على قومه يستغن عنه ويذمم<sup>(٢)</sup>

(١) مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية / بتصرف، ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٩٦م، ص ٦٢٩-٦٣١.

(٢) الحضرمي، محمد. مشكل إعراب الأشعار الستة، ص ١٠-١٨.

وغني عن القول ما في هذه القصيدة من حكم وأحداث تاريخية ومواقف إنسانية وصدق التصوير وأمانة الخبر ما يجعلها من القصائد الشعرية الخالدة، وقد كان الخلفاء الأمويون لما حين لهذا المطلب (خلود الشعر) فيما بعد؛ فقد اعترض عبد الملك بن مروان على مدح الشعراء بقوله للأخطل التغلبي: "إن كنت تشبهني بالحية والأسد فلا حاجة لي بشعرك"<sup>(١)</sup>، واعترض على عبيدالله بن قيس الرقيات بقوله: يابن قيس، تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتقول في مصعب: إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء، فأعطيته المدح بكشف الغم وجلاء الظلم، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه"<sup>(٢)</sup>.

### الفصاحة والبلاغة عند عمر:

ضعف التأليف ومخالفة القياس الصرفي:

كان لابن الخطاب - رضي الله عنه - مساهمات في تحلية بعض مفاهيم الفصاحة والبلاغة عند البلاغيين، ومن ذلك الإشارة إلى ضعف التأليف الناتج عن وقوع المتكلم بأخطاء نحوية وصرفية، أي الخروج على خلاف قواعد النحاة المؤدي إلى غموض المعنى، فنجده يبحث على تعلم النحو ويعده واجبا لا يقل أهمية عن تعلم أصول الدين فقد ورد عنه أنه قال: "تعلموا النحو كما تعلمون السنن والفرائض"<sup>(٣)</sup>. وورد عنه أنه كان يعاقب على اللحن: كتب على عامله الحصين بن الحر يأمره بضرب عامله سوطا لأنه لحن في حرف قال: "قع كاتبك سوطا"<sup>(٤)</sup>. ومرو - رضي الله عنه - على قوم يسيئون الرمي فغضب وقرعهم، فقالوا: إنا قوم متعلمين فاشتد غضبه وقال: والله لخطؤكم في لسانكم أشد علي من خطئكم في رميكم، سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول: "رحم الله امرأ أصلح من لسانه"<sup>(٥)</sup>. وفي رواية أنه - رضي الله عنه - أمر أبا الأسود بوضع قواعد النحو<sup>(٦)</sup>. ولم يكن ابن الخطاب بدعا في هذا المجال بل اقتدي بصاحبيه الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم - وأبي بكر الصديق، فقد ورد في المزهر: أن رجلا لحن بحضرة النبي - صلى الله عليه وسلم - فقال: "ارشدوا أخاكم فقد ضل"، وروي عن أبي بكر - رضي الله عنه - قوله: "لأن أقرأ فأسقط أحب إلي من أن أقرأ فألحن"<sup>(٧)</sup>. ومن فضول القول الإشارة

(١) أبو محمد بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) الشعر والشعراء، ط، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩، ج ١، ص ٤٨٣.

(٢) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص ١٨.

(٣) الجاحظ، عمرو بن الجاحظ البيان والتبيين، ج ٢، ص ٦١.

(٤) السابق، ج ٢، ص ٢١٨.

(٥) الشاطر، محمد. الموجز في نشأة النحو، ط ١، دار الزين، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م، ص ٧.

(٦) الحلواني، محمد خير، المفصل في تاريخ النحو العربي، ط ١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م، ج ١ ص ٤٠.

(٧) السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين (ت ٩١١هـ) المزهر في علوم اللغة، شرح: محمد أحمد جاد الله وزملاؤه، ط، عيسى البابي الحلبي،

إلى أن البلاغيين قد عدوا الصحة النحوية والفطرة اللغوية السليمة الدرجة الدنيا التي تبتدئ بها البلاغة العربية، وما دونها من كلام يلحق عندهم بأصوات الحيوانات، فللبلاغة طرفان: أعلى إليه تنتهي، وهو حد الإعجاز وما يقرب منه، وأسفل منه تبتدئ، وهو ما إذا غير الكلام عنه إلى ما هو دونه التحق عند البلغاء بأصوات الحيوانات<sup>(١)</sup>.

### أهمية مخارج الحروف في الفصاحة :

ويدي ابن الخطاب - رضي الله عنه - أهمية لمخارج الحروف؛ لما لها من أهمية في فصاحة الكلام، فقد كان هو نفسه يستطيع إخراج الضاد من أي شذقيه شاء، فأما الأيمن والأعسر والأضبط فلا يمكنهم ذلك إلا بالاستكراه الشديد<sup>(٢)</sup> ومخرج الضاد عند الناس هو الشدق الأيمن. وكان على علم بما يحدثه ذهاب بعض الأسنان من الفم، وأن نزع بعضها يمنع القدرة على الإفصاح، ويؤدي إلى تداخل في الحروف وتنافرها، ويعلم ضرورة اكتمالها عند البليغ من الخطباء، فهذا هو يطلب من الرسول - صلى الله عليه وسلم - أن ينتزع ثنيتي سهل بن عمرو الذي كان يقف خطيباً يحرض قريشا ضد الإسلام، قال المفصل في عمر: "يا رسول الله ، دعني أنزع ثنيتيه السفليين حتى يدلع لسانه فلا يقوم عليك خطيباً أبداً". ومن المعلوم أن سهلاً كان أعلم الشفة السفلى<sup>(٣)</sup>. وكان عمر - رضي الله عنه - إذا رأى رجلاً يتلجلج في كلامه يقول: "خالق هذا وخالق عمرو بن العاص واحد"<sup>(٤)</sup>. واللجلجة: التردد في الكلام<sup>(٥)</sup>، ومدار الحديث هنا عن أهمية مخارج الحروف وبعض عيوب النطق، لأن أول مراتب البلاغة، اجتماع آلة البلاغة.

### استخدام أسلوب التجريد :

من الأساليب البلاغية ما يسمى بالتجريد ، وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه، ومن أنواعه : مخاطبة الإنسان نفسه كقول الأعشى :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

ولعل إكثار عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - في استخدام هذا الأسلوب (التجريد) في مخاطبته - فيجرد من نفسه شخصية يخاطبها من ذلك: بخ يخ يا عمر، ويحك يا ابن الخطاب، ماذا يقول عمر، كفى بالموت واعظا يا عمر - ألهم البلاغيين للحديث عنه. أما عن أسرار هذا الاستخدام فيحدثنا العقاد بقوله عن

(١) القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ) الإيضاح ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ص ١١ .

(٢) الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان والتهيين ، ج ١ ، ص ٦٢ .

(٣) السابق، ج ٥٨١ .

(٤) السابق، ج ٣٩١ .

(٥) القاموس المحيط ، مادة لج .

عمر: "...ورسخت في طويته خليقة المساواة في العدل حتى أصبحت كالوظيفة العضوية التي لا تنفصل منه، وحتى أصبح يتجرد من نفسه أو يجرد منها شخصا آخر غريبا عنه لا فرق بينه وبين أحد في حدود الله وحرماته، وتمكنت هذه الخليقة منه حتى جرت على لسانه عامدا وغير عامد، فكان يتكلم عن نفسه كما يتكلم عن غريب: بخ بخ يا عمر، ويحك يا ابن الخطاب ... إلى أشباه هذه التجريدات التي تنبعث فيه من خليقة التسوية بين جميع الناس، وبينهم وبين نفسه قبل جميع الناس" (١). إن استخدام أسلوب التجريد عند عمر لم يكن مجردا عن إدراك ما يعني ذلك الأسلوب وما يوحيه من معان في النفس، وهو استخدام البليغ المدرك لحقيقة ما يقوم به من اختيار لتركيب أو تفضيل أسلوب على أسلوب كما تتطلب مقتضيات الأحوال. ولم يكن عمر بهذا الاستخدام بدعا، بل سار على طريقة الرسول الأعظم - صلى الله عليه وسلم -، فقد ورد في أحاديثه استخدام هذا الأسلوب ومن ذلك: "...والذي نفس محمد بيده لولا أن أشق على المسلمين ما قعدت خلاف سرية تغزو في سبيل الله أبدا..." (٢).

#### المعارضة الشعرية:

إذا كانت المعارضة الشعرية يقوم بها الشعراء بالنسج على منوال قصيدة ما مع التوافق في الوزن والقافية. فإن غير الشعراء يعارضون الشعراء باستلهم بعض ما قالوه والنسج على منواله نثرا لا شعرا، فمن معاني المعارضة أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبة، أو شعر فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه (٣). وهي مسألة أسلوبية نجدها عند عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - تضيف جديدا لأساليب البيان العربي، ومن ذلك معارضته لقول طرفة بن العبد في قوله:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى	وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة	كमित متى ما تعل بالماء تبرد
وكري إذا نادى المضاف مجنبا	كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب	ببهكنة تحت الطراف المغمد (٤)

فقال عمر: "لولا أن أسير في سبيل الله، وأضع جهتي على الأرض، وأجالس أقواما ينتقون أطايب الحديث كما ينتقون أطايب التمر، لم أبال أن أكون قدمت" (٥). فقد استبدل عمر المعاني الإسلامية بالمعاني

(١) العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر، ص ٢٣٤.

(٢) الصابوني، محمد علي. من كنوز السنة، ط مؤسسة مناهل العرفان، بيروت، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م، ص ١٦٩.

(٣) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية ص ٦٢٩.

(٤) الحضرمي، محمد. مشكل إعراب الأشعار الستة (ديوان طرفة)، ص ١٧.

(٥) عتيق، عبد العزيز. تاريخ النقد الأدبي، ص ٦٩، وانظر: العقاد، عبقرية عمر، ص ١٩٢.

الجاهلية؛ فالجهاد مكان النصر الجاهلية، والسجود والعبادة المتمثلة في الصلاة مكان المعصية في شرب الخمر، والاستماع إلى الحديث الطيب مكان الاستمتاع بالنساء .

**الاقتباس والتناص عند عمر :** يفهم من تعريفات البلاغيين أن الاقتباس هو الأخذ والاستفادة من إبداعات الآخرين الأدبية خاصة النصوص عالية الجودة، التي يصل منتهاها إلى الاقتباس من القرآن والسنة، وكانوا ينعنون الخطب التي ليس فيها شيء من القرآن أو السنة بالبراء، وعرفه الحلبي بقوله: "أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به"<sup>(١)</sup>. كما عرفه الخطيب بما يقارب هذا المعنى، ومثل له بقول الحريري: "فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب، حتى أنشد فأغرب"<sup>(٢)</sup>. وفي الدراسات الأسلوبية الحديثة يطلق على هذه العملية مصطلح التناص أو الاقتراض<sup>(٣)</sup> وهي تتمثل في لمح العلاقات بين النصوص الأدبية "وهي مثار اهتمام النقد الحديث، وكل نص إنما هو نتاج لتداخل نصي إذ تترأى فيه نصوص أخرى بمستويات مختلفة وبصيغ يصعب أو يسهل إدراكها، وهي تمثل مكونات الثقافة في ماضيها وحاضرها"<sup>(٤)</sup> وعرفه الزعبي بأنه "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"<sup>(٥)</sup>، وقد ظهر على يد (جوليا كرستيفا) عام ١٩٦٦م في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) حيث عرفته بأنه "التفاعل النصي في نص بعينه"<sup>(٦)</sup>، وعند التحقيق والدرس فإننا لا نعدم وجود تباينات بين تناول الموضوع في الدرس البلاغي القديم الذي تناول المادة تحت مجموعة من المسميات كالتضمين والسرقفة والعقد والحل والتلميح، وبين ما اصطلاح عليه في الدراسات الأسلوبية الحديثة، إلا أن أصل الفكرة تجعل حد التقارب كبيراً. وعمر - رضي الله عنه - ممن وعوا هذه الفكرة وعمل على تطبيقها في أقواله، فكان - رضي الله عنه - يكثر من الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وفي ذلك إشارة إلى الاقتداء بهما في أساليب الكلام، والحث على ترطيب الألسنة بأساليب مشابهة لهما، ومن اقتباساته في وصيته للجند: "لا تجنّبوا عند اللقاء، ولا تمثّلوا عند القدرة، ولا تسرفوا عند الظهور، ولا تقتلوا هرماً، ولا امرأة، ولا وليداً، ونزهوا الجهاد عن عرض الدنيا، أبشروا بالأرباح الذي بايعتم بهن وذلك الفوز العظيم"<sup>(٧)</sup>، وهي اقتباس من الآية ١١١ سورة التوبة

(١) مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية ص ١٥٩، ٤.

(٢) القزويني، الإيضاح ص ٤١٦.

(٣) أبو الرضا، سعد. الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون، ط ١، المجموعة المتحدة، ١٤٢١هـ، ص ٨٢.

(٤) نظرية التلقي بشري موسى ص ٥٩.

(٥) الزعبي، أحمد. التناص نظرياً وتطبيقياً، ط ٢، مؤسسة عمون للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م الأردن، ص ٥٠.

(٦) الغدامي، د-عبدالله. الخطيئة والتكفير، ط ٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ص ٣٢٥ - ٣٢٦.

(٧) العقاد، عباس محمود. عبقرية عمر، ص ٧٦.

(فأبشروا ببيعكم الذي بايعتم به وذلك الفوز الكبير)، وقوله: "ما هبت الصبا إلا وجدت منها ريح زيد"<sup>(١)</sup>، وهي اقتباس من الآية ٩٣ من سورة يوسف: (إني لأجد ريح يوسف)، ومن ذلك كتابه إلى أبي عبيدة ابن الجراح - رضي الله عنه - عندما أراد أن يخرج الجند من أنطاكية لطيب هوائها، ووفرة خيراتها، فقال له: "إن الله عز وجل لميحرم الطيبات على المتقين الذين يعملون الصالحات، فقال تعالى: (بأيها الرسل كلوا من الطيبات واعملوا صالحا إني بما تعملون خبير)، وكان يجب عليك أن تريح المسلمين من تعبهم، وتدعهم يرغدون في مطعمهم، ويريحون الأبدان النصبية في قتال من كفر"<sup>(٢)</sup>. ومنها: "إن الذين يشتهدون المعصية ولا يعملون بها، أولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة وأجر كريم". وهو مقتبس من قوله تعالى في سورة الحجرات، آية ٣: (أولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة وأجر كريم). ومنها قوله: "إن بعض الطمع فقر، وإن بعض اليأس غنى، وإن بعض الشح شعبة من النفاق، ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون"<sup>(٣)</sup>، والاقتباس من الآية ١٦ من سورة التغابن: (فاتقوا الله ما استطعتم واسمعوا وأطيعوا وأنفقوا خيرا لأنفسكم ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون)<sup>(٤)</sup>. وكان عمر - رضي - يقول: "اللهم قلبي فلا أملك، وأما ما سوى ذلك فأرجو أن أعدل" وهو مقتبس من قوله تعالى: (ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم)<sup>(٥)</sup>. ومن اقتباساته من الحديث قوله: "لا تنظروا إلى صيام أحد ولا إلى صلاته، ولكن انظروا من إذا حدث صدق، وإذا اتتمن أدى، وإذا أشفى - أي هم بالمعصية - ورع"<sup>(٦)</sup>. وهو مقتبس من قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - في الحديث المشهور "آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان" متفق عليه<sup>(٧)</sup>.

وكذلك منها قوله: "لا يعجبكم من الرجل طنطنته، ولكن .. من أدى الأمانة إلى من ائتمنه، وسلم الناس من يده ولسانه"<sup>(٨)</sup>. وهو مأخوذ من قول النبي - صلى الله عليه وسلم - : "المسلم من سلم

(١) محمد، خالد. رجال حول الرسول، ص٤٣٧.

(٢) العبقريه ص٩٣.

(٣) آية١٢٩، النساء.

(٤) البدرى، علي. قيس من بلاغة الفاروق، ص٢٦٦.

(٥) الزركشي، بدرالدين محمد بن عبد الله. (ت٧٩٤هـ) البرهان في علوم القرآن، محمد أبو الفضل، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ج٢ ص٥٨.

(٦) العقاد، عباس محمود. عبقرية عمر، ص٩٠.

(٧) النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (٦٧٦هـ) رياض الصالحين، ت: شعيب الأرنؤوط، ط٦، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ص٣٢١.

(٨) العقاد، عباس محمود. عبقرية عمر، ص٩٠.

المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهى الله عنه" متفق عليه<sup>(١)</sup>. ومن اقتباساته: "لا يقعد أحدكم عن طلب الرزق ويقول اللهم ارزقني وقد علم أن السماء لا تمطر ذهباً ولا فضة، وإن الله يرزق الناس بعضهم من بعض"<sup>(٢)</sup>. وهو مقتبس من حديث: لأن يأخذ أحدكم فأسه فيحتطب خير له من أن يسأل الناس". ومنها: "لا يكن حبك كلفاً، ولا بغضك تلفاً"<sup>(٣)</sup>. وهو مقتبس من حديث: "أحب حببيك هونا ما عسى أن يكون بغضك يوماً ما، وابغض بغضك هونا ما عسى أن يكون حببيك يوماً ما..."<sup>(٤)</sup>. وما من شك أن هذه الاقتباسات تحمل إشارات من عمر إلى الأدباء للإكثار منها في كلامهم لأنها توشح المعنى وتزينه، وترفع من قيمته الفنية.

### بلاغة التقديم والتأخير عند عمر:

لا نعدم بعض الإشارات الدالة على ذلك عند ابن الخطاب الذي يرى وضع الشيء في موضعه حسب مكانته وأهميته من ذلك اعتماده على قول سحيم:

هريرة ودع إن تجهزت غازياً كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً

فقال عمر: لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك<sup>(٥)</sup>، وعلى الرغم من أن كثيراً من أرباب البلاغة ذهبوا إلى أن الواو لمطلق الجمع لا تفيد تقديماً ولا تأخيراً إلا أننا مع من يرى عكس ذلك، فقد أدرك عمر بحسه النقدي أن الأمر يتقدم على غيره حسب أهميته، ومن خلال النص السابق، لا أرى مسوغاً للتأخير.

**موافقات القرآن الكريم لأقوال عمر:** لقد كان ابن الخطاب - رضي الله عنه - أديباً مطبوعاً على السهولة والبعد عن الالتواء والغموض، ذا أذن حساسة في استقبال المعاني قبل الألفاظ، فكان أحياناً يدرك فواصل النصوص وخواتيمها قبل أن تصل ألفاظها إلى سمعه، وهذا مؤثر فعال ذو دلالة قوية على علو درجة النص، وقد قيل: إن خير القول ما كان معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك، ويقول الجاحظ: "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومترها عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب

(١) النووي، أبو زكريا يحيى بن شرف (٦٧٦هـ)، رياض الصالحين، شعيب الأرنؤوط، ط٦، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م، ص٥٩٣.

(٢) العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر، ص٩١.

(٣) العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر، ص١٩٧.

(٤) الطبري، محمد بن جرير (ت٥٣١هـ). تهذيب الآثار وتفصيل الثابت عن رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، ط مطبعة المدني، ص٢٨٣، بدون تاريخ.

(٥) عتيق، عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٦٨.

صنيع الغيث في التربة الكريمة<sup>(١)</sup>، وعمر من الأدباء الذين كانوا يحسنون القول كما يحسنون الاستماع، فيوردون العبارات الدالة على عمق الاستيعاب والفهم؛ فيكملون النص قبل تمامه، ولسان الحال يقول: هكذا ينبغي أن يكون. وقد وردت عدة أمثلة تدل على تمكن عمر من ذلك قوله تعالى: (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين...) فقال عمر: "فتبارك الله أحسن الخالقين" قال الرسول - صلى الله عليه وسلم - هكذا أنزلت فكتبها. وقد سمي البلاغيون ما يشابه هذه الحالات في الشعر برد الأعجاز على الصدور ويستشهدون له بمقولة ابن عباس - رضي الله ما لعمر ابن ربيعة - عندما أورد عليه صدر بيت من شعري معرض سؤاله له ماذا أحدثت يا عمر؟ فأنشد ابن ربيعة: (تشط غدا دار جيراننا)، فقال ابن عباس: (وللدار بعد غدا أبعد)، فقال له عمر كذلك قلت - أصلحك الله - أفسمعته؟ قال لا، ولكن كذلك ينبغي. وبهذا الخصوص ينقل شوقي ضيف عن ابن المقفع قوله: "إن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره، عرفت قافيته"<sup>(٢)</sup>.

**السجع المطبوع** : كان عمر ممن يتعامل مع السجع في عباراته وأقواله لكنه سجع أبعد ما يكون عن التكلف بل يأتي على سجيته دون تعمل منه، ومن ذلك قوله: لرجل: ارفع ثوبك، فإنه أنقى لثوبك، واتقى لربك"<sup>(٣)</sup>. ومن ذلك وصيته للخليفة من بعده بقوله: "أوصي الخليفة من بعدي بالمهاجرين الأولين، أن يعرف لهم حقهم، ويحفظ لهم حرمتهم، وأوصيه بالأنصار خيرا، الذين تبوءوا الدار والإيمان من قبلهم، أن يقبل من محسنهم، وأن يعفي عن مسيئهم، وأوصيه بأهل الأمصار خيرا، فإنهم رداء الإسلام، وجباة المال، وغيظ العدو، وأن لا يؤخذ منهم إلا فضلهم عن رضاهم، وأوصيه بالأعراب خيرا، فإنهم أصل العرب، ومادة الإسلام، أن يؤخذ من حواشي أموالهم، ويرد على فقرائهم، وأوصيه بذمة الله، وذمة رسوله - صلى الله عليه وسلم - أن يوفى لهم بعهدهم، وأن يقاتل من ورائهم، ولا يكلفوا إلا طاقتهم"<sup>(٤)</sup>. ومنه أيضا قوله في الحب والبغض "لا يكن حبك كلفا ولا بغضك تلفا"<sup>(٥)</sup>. ومن الجناس قوله: السؤدد مع السواد"<sup>(٦)</sup>، ويعني أن الرياسة مع الشباب حيث يكون الشعر أسود والسن قابلة للاستيعاب، لأنه يمكنه في ذلك الوقت أن يدرك ما يسود به في طلب العلم، فإذا جاز حد الشباب لم يمكنه من السيادة.

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص٨٣.

(٢) ضيف، شوقي، البلاغة تطور وتاريخ ص٧١.

(٣) البخاري، محمد بن اسماعيل، الجامع الصحيح رقم ٣٧٠٠.

(٤) السابق، حديث رقم ٣٧٠٠.

(٥) العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر ص١٨٩.

(٦) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص١٩٧.

## الخاتمة:

مما سبق ذكره وتحليله في هذا البحث أستطيع أن أؤكد ما ورد في ثنايا كتب الأدب العربي القديم من كون عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - يعد ناقدا أدبيا في جانب من جوانب شخصيته، وأن نقده يقوم على الذوق العربي الأصيل المعلن تارة وغير المعلن تارة أخرى وأن شخصيته في هذا المجال ذات طابع أدبي واستعداد منحته الله إياه، ناهيك عما اكتسبه من خلال الخبرة وسعة الثقافة والاطلاع وطول العمر، بل لا أبعد أن أعده أول ناقد تعرض نصا للصياغة والمعاني وحدد خصائص لهذه وتلك، وهو أول من أقام حكما في النقد على أصول متميزة، كما كان عمر قوي التمحيص في كل ما يخوض فيه صحيح الاستنباط موفقا في استخراج الأحكام الشرعية، وهذه الروح سرت إلى الأدب كذلك. وهذه الأحكام لا تبعد كثيرا عما توصل إليه طه أحمد إبراهيم في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري).

ويتبين أيضا أن ابن الخطاب صاحب نقد موجه، يعتمد على الموجودات الواقعية من النصوص الأدبية، وهو نقد غير قائم على الافتراضات المسبقة، فكان يشيد أو يوجه أو يصوب أو يرفض ما يتنامى إلى مسامعه من النصوص الأدبية الحية في ضوء القيم والتصورات الإسلامية للكون والحياة .

لقد كان لابن الخطاب دور بارز في الإشارة إلى كثير من القضايا النقدية والبلاغية التي وضعت لها مصطلحات في وقت متأخر كالفن للفن، وشخصية الأديب، وقضية الانتحال، ومسائل الفصاحة وغيرها مما له ارتباط مباشر بالبلاغة والنقد .

وختاما فشخصية عمر في مجال النقد لا يمكن تجاهلها أو الغض منها فأقواله في هذه الفترة الزمانية تعد معينا ثرا للدارسين في مجال الأدب والنقد.

## جماليات بنية السرد ومستوياته في قصص سورة الكهف

د. موسى إبراهيم منصور أبو دقة \*

تاريخ قبوله : / / ٢٠٠٦

تاريخ تسليم البحث : / / ٢٠٠٥

### ملخص

يسعى هذا البحث إلى مقارنة جماليات بنية السرد ومظاهرها، وآليات إنتاجها في قصص سورة الكهف، بعدها إشارات دلالية قصدية، ذات قدرة فنية عالية على استكناه النص، وكشف علاقة بنيته التركيبية بإطارها المرجعي؛ لأن السرد يشكل السند الأول، والمؤسس الجمالي الذي يضطلع - تقريباً - بكافة التصورات والمنطلقات التي تستند عليها سورة الكهف، انطلاقاً من قصتها الأولى، وهي قصة أصحاب الكهف، التي شكلت بنية مركزية للسورة، كما وأخذت قصة صاحب الجنتين بدلها ومدلولها دورها في إحصاب السرد ومخزونه الإعجازي، وتبدو فلذات السرد أكثر احتضاناً للنص في قصة موسى والعبء الصالح عليهما السلام، وتأتي القصة الرابعة لرحلات ذي القرنين، بأزمنتها وأمكنتها ومواقفها المختلفة؛ لتشكّل مركزاً سردياً جمالياً مسكوناً بأفق التأويل والانكشاف.

الكلمات الدالة (keywords):

مقاربة جماليات بنية السرد ومظاهرها في قصص سورة الكهف.

### The Aesthetic Narrative Constructive Levels in the stories of Surat AL-Kahf (The Cave)

#### Abstract

This research aims at the approximation of the theoretical, narrative and structural aesthetics in the stories of Surah AL-Kahf (Owners of the Cave). This aesthetic side constitutes high intentional and purposive indications . Narration constitutes the major pillar of aestheticism , which undertakes approximately all the logical imagination upon which the Surah is lased . This emanates from its first story, i.e. the story of the Cave Owners, which constitutes the main surah structure. After that the story of the Owner Of the two paradises, with its connotations and denotations, plays its role in the enrichment of the miraculous. It seems that the fragments of narration are more inclusive of the text in the light of the story of Moses and Allah's slave (Khidr) -Peace Be Upon Them-. the fourth story narrates the journeys of Dhul-Qarnain (The Two-Horned man) temporally, spatially and situation ally. This story constitutes an aesthetic and narrative axis inhabited by horizons of interpretation and discovery.

(keywords):

The Aesthetic Constructive Narrative Approach in the stories of Surat AL-Kahf (The Cave).

\* قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿لله الأمر من قبل ومن بعد﴾ الروم (٤):

بداية : إن هذا البحث يعتوره ما يعتور الفهم البشري للنص القرآني من نقص وعجز وقصور؛ سوغ وجوده الاجتهاد في العلم، الذي نروم من خلاله الوقوف على مسلمات إعجاز السرد، والنظر في تشكلاته، ومستوياته، وجمالياته التي تزداد إعجازاً وتألُقاً بتعدد قراءاته، واختلاف مناهج تفسيره وتأويله، وتباين زوايا الرؤى والمنطلقات فيه، وهي جميعاً - في مجملها - تتواشج في بناء فهم معمارية السرد القرآني. فالنص القرآني لا تستنفده القراءات وإن تعددت، أو التفاسير وإن اختلفت، أو التأويلات وإن تباينت، ولكنه يتضمن استجابات تختلف في درجة تأثيرها باختلاف طبيعة القراء .

المتلقي ينظر إلى أي نص مكتوب، يتمتع بالصفة الإبداعية أو التعبيرية، بوصفه لازمة معرفية تقوم على أصول بديهية : أصول دلالية، ونحوية، وصرفية؛ وما لهذه الأصول من طبائع في تداخل مكوناتها، وتعلق تراكيبها، مما يشي بجذرية منطلقاتها المرجعية، وهي أساس في المنظور التحليلي، الذي يتخذ من إجراء المقاربات التداولية وسيلة كشفية؛ للبرهنة على فهم محمولات السرد القرآني و سيميائية أبعاده، التي تتجاوز باندياح جمالياتها قدرة العقل البشري على استيعاب استحضاراتها، أو تمثلها على نحو كلي، إلا في حدود المنقول والمعقول .

وأعتقد أنني لست بحاجة إلى التذليل، على أن كل حرف من حروف القرآن الكريم يستحق الوقوف عند جماليات إعجازه السياقية ، بوصفه جذراً لغوياً في نص معجز ، فهو كلام الله الخالد الذي ﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه﴾ (٤٢) فصلت؛ مما جعل فرادته لا تقاس بنظائر أو أشباهه، فاستوجبت دراسته فريدة في الإجراءات، وآليات الكشف عن معطياته، واستقصاء خصائصه، التي لا يمكن حصرها بتقانات فنية اتفق البشر على جمالياتها؛ مما جعلهم يكتفون بشيء وغابت عنهم أشياء، مهما أوتوا من علم عظيم، أو نظريات فهم وتحليل، تعد كثيراً من الكليات المعرفية التي تعجز عن فهمها. يقول عز وجل: ﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾ (١٥) الإسراء ولعل هذا القليل لا يأتي دفعة واحدة ، كما هو معروف بداهة، إذ أن كثيراً من أبعاده المعرفية والجمالية التي محص العلماء قدراتهم على فتح آفاقها انغلقت دونهم حيناً من الدهر، متجاوزة أفق توقعهم العقلي في مرحلة زمنية قرائية ما، لتتكشف في مرحلة قرائية لاحقة، محققة قدر الله في فهمها وإدراكها على نحو جزئي مقدر بقدر.

ويقيني أن السرد القرآني يثوى في كل قصة من قصصه، سرديات متناصلة ذوات تراكيب سيميائية معجزة، تدل قراءاتها المتعمقة على أنها تمتلك مخزوناً فنياً خالداً له متعلقاته الجمالية، التي تشغف بالشخصية وملاحظها، وآليات فاعليتها الإنتاجية؛ لترسخ مفاهيم يسعى النص القرآني لبلورتها في ذهن المتلقي حيناً،

وتشغف بالمكان أو بالحدث حيناً آخر، كما لا يمكن إدراك هذه المتعلقات الجمالية دون حضور الذات المتلقية حضوراً إيمانياً؛ يشعرها بالتلذذ الروحي .

يقول د. إبراهيم السعافين: " يشترط في المتلقي أن يكون إيجابياً وفاعلاً"<sup>(١)</sup>، إذ لا يمكن اقتصار مقارنة النص القرآني على التلقي المجرد، الذي يعتمد على الحواس كمحرك أساسي ووحيد في استقبال النص وكشف حقائقه، فلعل أهم ما ينطوي على الاكتفاء بهذا المحرك من نقصان ومخاطرة للسرد، عدم إدراكه لحساسيته الفنية، وعدم تحقيق محايلته؛ التي هي في الأساس درجة مقروئية خاصة؛ تميز قدرة الوعي ونزوعه نحو استشراف الوظائف الجمالية لعناصر السرد، كما تبقى العنصر الأقدر على الاستجابة لحدوس المتلقي، " إن النص يرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها."<sup>(٢)</sup> يقول سيد قطب رحمه الله: "لا بد لمن أراد أن يجد الهدى في القرآن أن يجيء إليه بقلب سليم، بقلب خالص، ثم أن يجيء إليه بقلب يخشى ويتوقى، ويجذر أن يكون على ضلالة، أو أن تستهويه ضلالة... عندئذ يفتح القرآن عن أسراره وأنواره، ويسكبها في هذا القلب الذي جاء متقياً، خائفاً، حساساً، مهيباً للتلقي."<sup>(٣)</sup>

- ولعل اختياري سورة الكهف كمسوغ لتطبيق إجراءات البحث؛ تعود لجملة من المبررات، منها :
- طبيعة البنية السردية، وألق كشفها الجمالية، وتعدد آليات إنتاجها الفاعلة، التي تهض على قواعد استراتيجية، تتساوق مع الطبيعة السنية الربانية، وإحالاتها مرجعية النص، وبنيته الفنية، وهي نصره الحق، وإن كان هناك تنوع وتفاوت في مشاهدتها؛ فإن ذلك يدل على أن طبيعة نسجها مؤسس وفق معمار فني مشبع بتعدد خيارات الفهم البشري للنص القرآني، الذي يستنقذه الإيمان بأن القرآن هو كلام الله المعجز الخالد .
  - سورة مؤسسة، لها حركيتها القصصية القائمة على تناوب أشكال القصص، التي استوعبت خصائص الإيمان في حالاته المختلفة، وعلاماته ومراحلها التي تسير فيها الحركة نحو بناء أساس إيماني متين.

تناولت القصة الأولى أصحاب الكهف ومأزق التحدي مع الذات، وتغليب قيمة الآخرة الباقية على الدنيا الفانية، وما يترتب على هذا التحدي من تضحية بالنفس.

(١) السعافين، إبراهيم: "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة"، (فصول، المجلد ١٦، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٩٧)، ص ٩٤ .

(٢) ليتفلت، جاب: مقتضيات النص السردى الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو، ط ١، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات ١/٩٢، الرباط، ١٩٩٢، ص ٨٩.

(٣) قطب، سيد (ت ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م): في ظلال القرآن، ط ٢٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، المجلد الأول، الجزء ١، ص ٣٩.

والقصة الثانية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بطبيعة النفس البشرية، وهي قصة صاحب الجنتين. والثالثة التي سعت لتأكيد معاني الصبر على طلب العلم، كانت مع سيدنا موسى والعبد الصالح عليهما السلام.

والرابعة قصة ذي القرنين التي تمثل هيمنة السلطان ودوره في تسييد الحق ومحاربة الباطل، وإعلاء مبدأ قوة الحق وليس حق القوة. هذه القصص التي توزعت في سورة الكهف، انصهرت في بوتقة الخطاب القرآني، الذي يخاطب النفس الإنسانية وخلقاتها في جميع أحوالها.

يقول سيد قطب رحمه الله فيها: " يستغرق معظم آيات السورة، فهو وارد في إحدى وسبعين آية من عشر ومائة آية، ومعظم ما تبقى من آيات السورة هو تعليق أو تعقيب على القصص فيها." (١)

حين ندلف إلى استجلاء منطلقات السرد نجد أنساقه تتأسس وفق ثوابت مرجعية، لها حضورها الأسنى في عملية إرساء عناصر السرد؛ وخضوعيته لقواعد منضبطة، لا مجال لتجاوزها، أو مفارقة دالها ومدلولها؛ للتدليل على أن ما يلي هذه اللوازم الربانية ينسحب على جميع المؤمنين في كل زمان ومكان.

﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا، فَيَمَّا يَلِيهِ يَأْسَأُ شَدِيدًا مِنْ لَدُنْهُ وَيُشْرَرُ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنْ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا﴾ (١) الكهف

يمثل نتاج هذا الخطاب غاية السرد وأساسه، إذ يشكل حضوره مهاداً حتمياً، مكثفاً ومقدماً على عناصر السرد والقصص؛ ليدفع بالمتلقي إلى المنطقة الأكثر أمناً وأماناً؛ وليجعل من جاهزيته قادرة على تحمل مفارقات ومفاجآت التصوير الدرامي؛ على نحو يثير الرغبة لديه لمعرفة تفاصيله، وإن تعددت قراءاته وتحليلاته. وهذا الإعجاز الفني؛ يشكل تألقاً وفردة لا يمكن قياسها، أو تماثل مقارباتها بتقانات السرد البشري، مهما كان مبدعاً، إذ تحترق بنية السرد القصصي البشري حال وصول المتلقي إلى الأفق الدلالي المقصود، وهذا الاحتراق يمثل حالة تفكيكية تجعل المتلقي يشعر - أحياناً - برغبة ذهنية في إسقاط بعض عناصر السرد؛ لضعف علة وجودها أو لعدم قدرة آلياتها على التفاعل على نحو يسقطها من خيارات الإهمال. وقد يشعر المتلقي بمرارة؛ لسيطرة النهاية وسلطتها الكامنة في المتن، على نحو يخلخل مطمئناته، بدءاً من تفوق المتلقي على النص البشري، وانتهاءً بغياب أساليب التمرس السردية الجمالي، الذي ينطوي على إحالات غير قادرة على معاودة ممارسة قراءات جمالية تحمي النص وتحفظه من خطر الانغلاق.

حين بدأ السرد الإجمالي ممارسة دوره الحكائي في قصة أصحاب الكهف، نلاحظ أن مفتحتها يسترعي الانتباه، من حيث مخالفة المؤلف في طريقة عرض الأحداث، وهذا ينعكس بدوره على سياق السرد، التي برزت معالمه السيميائية في علاقته المباشرة بالاستفهام، كإشارة أولى للحديث عنهم، وذلك

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٥٦.

إمعاناً في إحداث هزة إعجازية، تبدد حالة التحدي التي أعلنها اليهود، حين سألوا الرسول صلى الله عليه وسلم عن الفتية الذين خرجوا أول الدهر، فكانت الإجابة تتساق مع طبيعة البناء الرباني للرسول صلى الله عليه وسلم، ولتشي - أيضاً - بإجاءات وجيزة دالة، من أهمها:

١ - إحالة الخطاب للرسول صلى الله عليه وسلم يعد تكريماً وتعزيراً له، دون ذكر لليهود أصحاب التحدي والسؤال.

٢ - أن أمر خروج الفتية لا يشكل منتهى الإعجاز الإلهي؛ ليجعل منه اليهود موطناً للتحدي والإعجاز. وقد ذكر ابن كثير في تفسيره لهذه الآية: "أي ليس عجيباً في قدرتنا وسلطاننا، فإن خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار و تسخير القمر والكواكب وغير ذلك من الآيات العظيمة الدالة على قدرة الله، وأنه على ما يشاء قادر ولا يعجزه شيء أعجب من أخبار أصحاب الكهف." (١)

٣ - شكل هذا المفتح في الآية السابقة إطاراً مرجعياً لخاصية السرد الحكائي ودلالته؛ ليتوق المتلقي لاستقبال تفصيلات القصة وتشكلات معانيها المضمرة فيها. ولقد ذهب الشيخ العلامة محمد بن صالح العثيمين في تفسير هذه الآية بقوله: ﴿أم حسبت﴾ (أم) هنا منقطعة فهي بمعنى بل، وحسبت بمعنى ظننت، هنا أتى بـ (أم) المنقطعة التي تتضمن الاستفهام من أجل شد النفس إلى الاستماع إلى القصة لأنها حقيقة عجب" (٢) ﴿إذ أوى الفتيّة إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمةً وهيباً لنا من أمرنا رشداً﴾ (١٠)، ﴿فصرتنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً﴾ (١١)، ﴿ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمداً﴾ (١٢) الكهف

لم تشكل الآيات الثلاث السابقة مركزية السرد القصصي وبؤرته الحكائية، على نحو يفى بحاجة المتلقي للإجابة على الاستفهام السابق فحسب، بل شكلت بسيميائيتها الصائغة مناخاً ترتبط فيه عناصر السرد ارتباطاً مبدعاً ومجسداً للبنية الفنية التي أثرت القيمة الجمالية للنص .

من المعلوم أن القرآن الكريم كلام الله المتزل، منه بدأ وإليه يعود ﴿لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد﴾ (٤٢) ﴿فصلت وعلى الرغم من بدهة معرفتنا بهذه الحقيقة، نجد إعلاناً رباً بتولي السرد؛ ليحقق للقصة أهمية خاصة وتميزة، من حيث حقيقتها، وجمال سردها وطبيعتها أحداثها؛ لتتناظر وتتماثل في أهميتها مع أكثر الأحكام الشرعية التي أمر الله بها أو نهي عنها، إلا أنها تخرج من دائرة التشريع إلى القص ﴿نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى﴾ (١٣) الكهف لهذا الإعلان تبدو مناقشة النظام السردية تكتسب بعداً عميقاً في ركائزها، ليس

(١) ابن كثير، إسماعيل الخطيب (ت ٧٧٤هـ): تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٤، ج ٣، ص ٧٢-٧٣.

(٢) العثيمين، محمد بن صالح: تفسير سورة الكهف من موقع <http://www.ibnothaimen.com/index.shtml>

من حيث كونها مستنداً وظيفياً غايته الإخبار، أو الحضور الاستدعائي التاريخي بوصفه شاهد الحدث؛ إنما بقدرتها على التشابك الدلالي، الذي يفتح خيارات الحيثية والسببية لدى المتلقي؛ لذا نلاحظ الإسباغات الربانية على شخصياتهم التي تكاد تكون متحدة في منطلقها ورؤاها وسماتها.

ولعل ارتباط الحدث بالبنية المكانية (الكهف) شكل الحركة الإجرائية الأولى للسرد، والتي بدأت من قوله تعالى: ﴿إِذْ أَوْى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ (١٠)﴾ الكهف ومن المعروف إجرائياً أن عملية الإيواء متبوعة ومسبوقة بعلل ومسببات وأحداث؛ دفعت أصحاب الكهف والرقيم إلى اللجوء إليه، ومع ذلك اقتضت حكمة السرد القرآني تقديم فعل الإيواء على علله وأسبابه ومسبباته، حيث اكتسبت حكمة المعرفة بأمرهم أولوية وضمانة تتقدم على تفاصيل حكايتهم الكلية، التي أخذت عناصرها في التبلور، وخاصة ملامح شخصياتهم، بوصفها المكون السردى الأقوى والأكثر فهوضاً بالحدث، والقادر على الإيفاء بمتطلباته الدالة، إذ جاءت سماتهم الشخصية واضحة على نحو طاع، مما يشي بتبهيته وانسباكها في مكون سردي يكفل تحقيق الأطر الإيمانية المقصودة.

ولم يكن من قبيل الصدفة مطلقاً، أن تقترن عملية الإيواء بالدعاء، إذ توجه الفتية إلى الكهف ودعوا الله مباشرة، فكانت أيضاً الإجابة مباشرة: ﴿إِذْ أَوْى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (١٠) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (١١)﴾ الكهف إذا كانت بداية الإيواء تمثل البنية المرجعية المكانية في قصة أصحاب الكهف؛ فإن ما نقرؤه من ارتباطات إيمانية ربانية، وتواصلية بين الفتية وربهم؛ تمثل المشهد الأكثر بروزاً في معاناة بيان سببية اللجوء والإيواء، وكيفية نصره الله لهم: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (١٣)﴾ الكهف هذه الثوابت بين الإيمان والهداية والنصرة؛ تمثل سنة ربانية تستجيب لها نهايات القصص، استجابة ملزمة، وإن كانت نسبية أو متفاوتة في درجاتها، وذلك حسب طبيعة التجربة ودلالاتها. كما أن هذه الثوابت واستجاباتها، ونسبية درجاتها تنطوي على قدر عظيم من الاكتمال السردى، الصائغ لحركية البناء الكتابي ومرجعيته. هذا يعني أن الأمر لا يتعلق بملامح شخصياتهم التي بمقتضاها نسج الحدث فحسب؛ بل بتكوينات ثوابت لها قدرتها الفائقة على اختراق تفاصيل السرد: ﴿رَبِّطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا (١٤) هُوَ لَاءَ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيْنَ يَمِينٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا (١٥)﴾ الكهف

يقول سيد قطب: " وإلى هنا يبدو موقف الفتية واضحاً صريحاً حاسماً، لا تردد فيه ولا تلعثم... إنهم فتية، أشداء في أجسامهم، أشداء في إيمانهم، أشداء في استنكار ما عليه قومهم. ولقد تباين الطريقان، واختلف المنهجان، فلا سبيل إلى الالتقاء، ولا للمشاركة في الحياة"<sup>(١)</sup>.

(١) قطب، سيد: في ظلال القرآن، ص ٢٢٦٢.

الملاحظ في الآيتين السابقتين أن دواخل السرد وحوارجه، تسير وفق منطق الاستنباط الرياضي البدهي، فهما تشيران بمعالما الأسلوبية إلى توالي صيغ الشرط وتجاولها دون تعميم؛ لتضع المتلقي أمام إطار سياقات ربانية؛ تتجاوز في دلالاتها حدود الزمان والمكان، فالربط والشد على القلوب بالصبر؛ يكون متبوعاً بغاية ودلالة؛ تحمل في مضمراها صيغاً لفتن ومحن متوقع حدوثها: ﴿الم (١) أَحَسِبَ النَّاسُ أَنْ يُتْرَكُوا أَنْ يَقُولُوا آمَنَّا وَهُمْ لَا يُفْتَنُونَ (٢) وَلَقَدْ فَتَنَّا الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَلَيَعْلَمَنَّ اللَّهُ الَّذِينَ صَدَقُوا وَلَيَعْلَمَنَّ الْكَاذِبِينَ (٣)﴾ العنكبوت هذه الغاية أخذت مساحة كبيرة في عملية التكتيف الدلالي؛ لتمتد في أفق شمولي للوصول إلى الإطار الدلالي العام المقصود، الذي لا يلبث أن يخرج كنتيجة صحيحة لمفوضات المشروطات السابقة: ﴿فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً (١٥)﴾ الكهف إجماع هذه الآية ومدلولها يضيف على السرد شيئاً من التحدي؛ يتعين على المتلقي أن يدرك أبعاده خارج سببية التزول إلى عموم الحكم. وفي تفسير هذه الآية يقول الشيخ محمد بن صالح العثيمين: "لا أحد أظلم ممن افترى على الله كذباً، واعلم أن الاستفهام إذا ضمن معنى النفي صار فيه زيادة وفائدة، وهي أن يكون مشرباً بمعنى التحدي؛ لأن النفي المجرد لا يدل على التحدي" (١).

طرائق هذه المتواليات النحوية لها صيغة بناء تركيبية، ذات بعد دلالي مكثف، ترصد مواطن التماثل والتناظر؛ لتستحوذ عليها؛ وتجعلها محكومة بالغاية التي هي في الأساس جوهر الخطاب وشرعته، وهذا يعلل بدوره اهمارها في اتساق جمالي مبدع: ﴿وَإِذِ اعْتَرَّتْكُمْ مَوَدَّةُ اللَّهِ فَأَوَّوْا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفَقاً (١٦) وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشَّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضِلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُرْشِداً (١٧) وَتَحْسَبُهُمْ آيَظَاناً وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشَّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَاراً وَكَلِمَاتٍ مِنْهُمْ رُعباً (١٨) وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْنَا قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً (١٩) إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذًا أَبَداً (٢٠) وَكَذَلِكَ اعْتَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنْ وَعَدَ اللَّهُ حَقٌّ وَأَنْ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا﴾ الكهف.

هذه المتواليات واتساقها الجمالية تشكل انتظاماً جمالياً متصاعداً؛ تدفع بالسرد إلى ذروته الفنية والدلالية، بحيث تتوالى الصيغ؛ على نحو لا يشعر فيه المتلقي بمنطق المخالفة الفجائية التي تخالف السائد الحكائي، بالفدر الذي يلمس فيها إعجازاً وإبداعاً، لا يمكن مجاورته بمنطق أهل الفلسفة التاريخية، الذين

(١) العثيمين، محمد بن صالح: عبر موقع <http://www.ibnothaimen.com/index.shtml>.

يحتفون بالخداع العقلي للتاريخ؛ كوسيلة سرد حكائي تخيلي، لا يستند على قدر كاف من منطق التاريخ وأحداثه، أو منطق الواقع وتنبؤاته. يقول سيد قطب رحمه الله: "وفي القصة روايات شتى، وأقويل كثيرة. فقد وردت في بعض الكتب القديمة وفي الأساطير بصور شتى، ونحن نقف فيها عند حد ما جاء في القرآن، فهو المصدر الوحيد المستيقن. ونطرح سائر الروايات والأساطير التي اندست في التفاسير بلا سند صحيح. وبخاصة أن القرآن الكريم قد نهي عن استفتاء غير القرآن فيها، وعن المراء فيها والجدل رجماً بالغيب" (١).

غرة حركية السرد في الآيات السابقة؛ تكمن في جدلية العلاقة الثنائية المتسقة بين وسائط السرد، والتي انتشرت فيها على نحو أصبحت فيه بنية مؤسسة للدلالة وهذا يفسر حكمة التتابع السبي الاقتراني: فاعتزلهم وعبادتهم لله اقترنت بالإيواء إلى الكهف، الذي اقترن أيضاً بنشر الرحمة، وهيئة المكان بمقتضيات ربانية، لتحفظ للطبيعة البشرية المضي في منظومتها البيولوجية والإيمانية لأجل مسمى.

يقول سيد قطب في ظلاله: "مشهد تصويري عجيب، ينقل بالكلمات هيئة الفتية في الكهف، كما يلتقطها شريط متحرك، والشمس تطلع على الكهف فتميل عنه كأنها متعمدة" (٢).

الملاحظ أن المولد التعبيري للسرد المكاني هو الكهف، وهو مناط المشهد التصويري، الذي قامت عليه أحداث القصة بأكملها، لم يتم الإخبار عن حيزه على نحو تفصيلي منفرد؛ إنما كشفت حركة السرد عن ملامحه دون أن تصفه، فالدلالة الناجمة عن تزاور الشمس لكهفهم حين طلوعها وغروبها، وتقلبهم ذات اليمين وذات الشمال، دفعت بالمفسرين إلى الدخول في مغامرة تشكيل المكان ووصف تفصيلاته، فهو لم يعد مكاناً عادياً، لكهف في جبل؛ إنما مارس حضوراً جمالياً وتميزاً وتغاييراً، يتجاوز ظلمة ورتابة الكهوف وجمودها إلى منطقة ذات حساسية جمالية عالية؛ مؤهلة ومؤمنة لهم؛ ليحقق للإعجاز نكهته البشرية؛ وليستجيب العقل البشري لمنطق المعجزة، التي يستشعر من خلال امتداد أحداثها مع أصحاب الكهف أن لها التقاء مع ذاته؛ وإن لم يكن جلال المعجزة في طبيعة المكان، ولا في تقلبهم فيه، ولكنها عناصر مرئية؛ تحقق للمتلقي رغبته في امتلاك عناصر معينة؛ تنقذ عجز عقله من انهيار قدرته على استيعاب المعجزات العظمى، كخلق السموات والأرض، والإسراء والمعراج، ولكن حقيقة المعجزة فيها، أنها آية بسيطة من آيات الله .

هذا يعني أن كل ما قيل عن سرد المكان وتبدياته الجمالية وتميزاتها، هي نقاط تأسيس جزئية تندمج مع الإطار السردى العام؛ الذي يؤسس لصيغة إيمانية مستصفاة من قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضِلِّ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا﴾ (١٧) الكهف ويعقب الآية، مشهد مرئي عجيب في

(١) قطب، سيد: في ظلال القرآن، المجلد الرابع، ص ٢٢٦١.

(٢) قطب، سيد: في ظلال القرآن، المجلد الرابع، ص ٢٢٦٣.

تصويره، خلخل الصورة النمطية المألوفة للإنسان في حالة رقاده ونومه، وأدهش عقله وأقبض وجدانه: ﴿وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاطًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾ الكهف الإيغال في كثافة دلالات الإعجاز انتقلت بفواعل السرد إلى وصف طبيعة الهيئة التي كانوا عليها حين مكثوا في الكهف، فلم يموتوا ليتحقق إعجاز بعثهم، ولم يكونوا من النيام، بل تميزوا في رقودهم تميزاً لم يكن لأحد من قبلهم، بل إن هذا التميز شكل وظيفة مفصلية في توالي مسارات السرد ودلالته، إذ أعلن عن بعض الكشوف الجمالية التي لم تتكرر في الحياة الإنسانية، والتي تتمثل في الجمع بين العناصر المتضادة المركبة (أيقاظ - رقود - نقلابهم) لتمارس نوعاً من المفاجآت التي تحتاج لمن يتصدى إلى تحليلها وتفسيرها على نحو سليم لقدر إيماني وعلمي كبير.

نحن حيال مشهد مرئي تصويري يسقط حسابات الموت لأصحاب الكهف، الأمر الذي يتصور فيه الرائي أنهم أيقاظ، وعلّة هذا التصور والظن تعود إلى لفظه "وتحسبهم" التي شكلت فاعلاً إلى ظنية الإبصار. ذهب بعض المفسرين إلى أن أعينهم كانت مفتوحة، "أي لو رأيتهم أيها الناظر لظننتهم أيقاظاً لتفتح عيونهم وتقلبهم والحال أنهم نيام"<sup>(١)</sup>. ويعلل ابن كثير حكمه بقاء أعينهم مفتوحة بقوله: لما ضرب الله على آذانهم بالنوم لم تنطبق أعينهم لئلا يسرع إليها البلى؛ فإذا بقيت ظاهرة للهواء كان أبقى لها.<sup>(٢)</sup> والظن أن الوظيفة الجمالية لبنية ﴿وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاطًا﴾؛ تتجاوز شكلية بقاء أعينهم مفتوحة لحفظها؛ لأن المعجزة قائمة على كل الأوجه؛ فحق العين الطبيعي بأن تتحرك وترمش للدلالة على وظيفتها لدى الأحياء، دون أن يكون لها ارتباطات عصبية لردة فعل الإبصار، وبذلك تصبح فاعلية الظن في أنهم أيقاظ أقوى، خاصة إذا ارتبطت بالتقلب، وهي سمة الأحياء؛ لتمارس عللها البيولوجية، ومباطنها الإعجازية التي تسير بالتوازي مع المشهد العام، الذي بدا مكتملاً بوجود الكلب: ﴿وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ (١٨)﴾ الكهف الصورة وما يكتنفها من فعل الحركة في ﴿بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ﴾ تجعل المشهد مربعاً، يجمّل في طياته شحنات هائلة من التأثير المخيف الذي يلحق بالرائي، مما يدفعه للفرار مباشرة؛ لو قدر له الاطلاع عليهم، بل إن الرعب يتجاوز أبنيته اللغوية المعجمية المألوفة، إلى حالة استعارية تعكس امتلاء الذات به، وهي وسيلة سردية تشي بمشغولية النفس بأكملها بالرعب، وليس القلب وحده.

ويمكث هذا المشهد إلى أجل حُدّد زمنياً بنص من القرآن الكريم: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (٢٥)﴾ الكهف ليتلوه الحدث المركزي الذي يطرح إشكالية القصة وبعدها الدلالي المقترن بعلاها؛ ويتمثل في أن واحداً منهم أثار تساؤلاً بريئاً - لحكمة ربانية - عن المدة الزمنية التي قضوها نياماً: ﴿وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ (١٩)﴾ الكهف ويأتي الجواب من بعضهم، بعد

(١) الصابوني، محمد علي: صفوة التفسير، ط ٩، دار الصابوني للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، المجلد الثاني، ص ١٨٥.

(٢) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج ٣، ص ٧٦.

انتقال السرد من حال الحوار المفرد إلى الجمع، ليحمل دلالات تدل على أن شعوراً موحداً استغرقهم، وأن تماثلاً نفسياً وإيمانياً بلغ ذروته حين أسندوا أمر مدتهم إلى ربهم: ﴿قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ﴾ (١٩) الكهف.

يلاحظ أنهم لم يكثرثوا للمدة الزمنية التي قضوها في الكهف، لذلك ظنوا أنها ﴿يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ﴾؛ بل تركوا المرء والجدل فيها فوراً، وتدخّل فاء التعقيب الفوري في ﴿فَابْعَثُوا﴾؛ لتنتقل السرد إلى وجهة أخرى، دون أن تترك فراغاً يشعر من خلاله المتلقي أن القوم قد شغلوا أنفسهم كثيراً بالمدة؛ الأمر الذي يكشف عن التحام وتلاحق بين صيغ السرد؛ على نحو يجعل مفاصله ومقاطعته؛ تتوزع وفق وحدات متتالية، تعكس درجة عالية من التناغم والاستغراق. ﴿فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا﴾ (١٩) الكهف.

من خلال تتابع الوقائع؛ يبدو أن وعيهم قد انصرف إلى أمر شعروا به، وهو الجوع؛ الذي شكل مثيراً دليلاً خلاقاً؛ استرجع للحياة الإنسانية طبيعتها البيولوجية؛ كما حمل في طياته توتراً ممزوجاً بهواجس القلق والتحذير؛ ونهض سردياً لتكثيف فواعل المفارقة الآسرة للخطاب: فهم أرادوا طعاماً من المدينة وليس ممن حولها، بل أرادوا أفضل الطعام وأحسنه وأجوده؛ هذه الملامح تشير إلى قوة انتماء الفتية لمدينتهم، وإلى يسر حالهم، فهم لم يكونوا من الفقراء. ويلاحظ أن توالي فاء التعقيب ثلاث مرات في مطالع أفعال الأمر: ﴿فَابْعَثُوا - فَلْيَنْظُرْ - فَلْيَأْتِكُمْ - وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ﴾؛ الحكمة منها إقامة تشاكل بين حركية السرد الدالة على سرعة إيقاع المشهد والرغبة في تجاوزه وتفادي نتائجه، التي دخلت في حسابات السرد، كما تدل عليها أسلوبية الشرط وإيقاعات أحوبتها في قوله تعالى ﴿إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذًا أَبَدًا﴾ (٢٠) الكهف هذه المتواليات التعبيرية ﴿يَرْجُمُوكُمْ - يُعِيدُوكُمْ - لَنْ تُفْلِحُوا﴾ ذات صنو دلالي واحد، ترتبط بتحقيق شرطها لتصبح فاعلة ﴿إِنْ يَظْهَرُوا﴾ وتكشف كذلك عن عمق الإطار العقيدى للفتية؛ وإلحاحهم على المضي في طريقهم، وبذلك استحالت هذه المتواليات إلى دلالات واضحة؛ مدارها استشارة الجانب الأمني؛ والحرص على تأمين مرادهم دون الوقوع في شرك التراخي والإهمال.

بعد هذا المشهد الحوارى الأخير للفتية، والذي شكل نهاية فعلية بنص القرآن لقصة أصحاب الكهف؛ تغيب كثير من تفاصيل حالهم داخل الكهف؛ ويعتبر هذا الغياب من أفضل جماليات السرد لدى المتلقي، يعقبه طرح الأبنية السردية لاعتبارات المبنى الحكائي للقصة والحكمة منها: ﴿وَكَذَلِكَ أَعْتَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا﴾ (٢١) الكهف.

ركزت السردية القرآنية في الآية السابقة على إعادة تنضيد اللوازم العقائدية في الخطاب القرآني، والتي

تمثل في " وعد الله الحق، وأمر الساعة " والتي اشتهرت كصيغة لافتة تؤول إليها نتائج الأحداث. ولما كانت أحداث القصة قد انتهت بالعثور عليهم، "هنا يسدل الستار على مشاهدهم في الكهف ليرفع إلى مشهد آخر" (١).

وهذا المشهد الجديد ينبئ بتصاعد تشكلات سردية ذات طابع جمالي متميز، قوامها الاختلاف، ولوازما تقود إلى الدخول في أفق التأويل؛ الذي لا يضمن اتفاقاً بشأنهم؛ ليتحرر من الظنية: ﴿إِذِ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ﴾ هذا التنازع كما ينبئنا به السرد القرآني يعتمد على الظنية وصيغها، ولا يظفر بالمعرفة اليقينية بأمرهم، فاختلقت وجهات النظر في أمرهم، وتناقضت في عددهم. بيد أن هذا الأمر، حسم بالمعرفة الحقيقية المطلقة بالنص القرآني: ﴿قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِبْدَتِهِمْ مِمَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا﴾ (٢٢) الكهف.

وأحسب أن حسم أمرهم بعد ذكر الاختلاف بشأنهم، منح السرد جمالاً وألقاً للمعنى المقصود؛ لكشفه طبيعة النفس البشرية؛ وورودها مراتب الاحتمالية التي لا تخضع لأرضية صلبة أو حقائق تستند عليها، وبالتالي جاء النهي بدلالاته القاطعة؛ ليشكل مفصلاً ينظم استراتيجية السرد المقصود؛ وليقطع على صيغة التنازع والاختلاف مشروعها في الاستمرار في التشكل؛ إذ لا قيمة دينية أو دنيوية ترجى في معرفتنا لعددهم أو لمكائهم أو عددهم، " فهذا الجدل حول عدد الفتية لا طائل ورائه. والعبرة حاصلة بالقليل وبالكثير. لذلك يوجه القرآن الرسول -صلى الله عليه وسلم- إلى ترك الجدل في هذه القضية، وإلى عدم استفاء أحد من المحادلين في شأنهم تمشياً مع منهج الإسلام في صيانة الطاقة العقلية أن تبدد في غير ما يفيد" (٢).

وتبقى البنية السردية المسيطرة على الدلالة تكمن في عدم الخوض في أمور المستقبل، إذ لا يجوز إقامة تصورات تقتضي أفعالاً دون أن تكون مرتبطة بمشيئة الله: ﴿وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا﴾ (٢٣) إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَادُّرُّ رَبِّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِّي رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا﴾ (٢٤) الكهف بصدد هذه الآيات، يقول سيد قطب رحمه الله: " ومناسبة النهي عن الجدل في غيب الماضي، يرد النهي عن الحكم على غيب المستقبل وما يقع فيه، فالإنسان لا يدري ما يكون في المستقبل حتى يقطع برأي فيه.. إن كل حركة وكل نامة، بل كل نفس من أنفاس الحي، مرهون بإرادة الله. وسجف الغيب مسبل يحجب ما وراء اللحظة الحاضرة، وعين الإنسان لا تمتد إلى ما وراء الستر المسدل؛ وعقله مهما علم قاصر كليل" (٣).

(١) قطب ، سيد : في ظلال القرآن ، ص ٢٢٦٤ .

(٢) قطب ، سيد : في ظلال القرآن ، ص ٢٢٦٥ .

(٣) قطب ، سيد : في ظلال القرآن ، ص ٢٢٦٥ .

وتأتي آية التحديد الزمني؛ كفلذة سردية تعلن أسرار جمالياتها؛ وتكون فصل الخطاب، بعد أن تكشفت أحداث القصة وشخصياتها، وتتحفر المعنى المقصود في ذهن المتلقي، ليفضى به إلى الحقيقة الخالدة؛ والتي تشكل بؤرة الدلالة ومقصدها في المبنى الحكائي: ﴿وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (٢٥) قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا (٢٦)﴾ الكهف.

لم يتوقف السرد عند حدود إعلان المدة الزمنية؛ كعنصر بنائي يتوق المتلقي إلى معرفة حقيقته منذ بداية القصة، لما له من دلالة تعبيرية خاصة تضيء على تقانة السرد حساسية جمالية فحسب، بل التحم بجماليات سردية ذات عمق عقائدي تنبئ بوحداية الله وقدرته.

### السرد وإشكالية المعرفة في قصة صاحب الجنتين

يشي الإطار السردى لقصص سورة الكهف بعلاقة دلالية متينة بينها، وإن تنوعت خواصها القصصية، فإذا ما انتقلنا إلى قصة صاحب الجنتين، ألفينا إجراءاتها الأسلوبية تختلف عن سابقتها، فبنيتها تستشرف الدخول في تجربة ذات خاصية عالية من التشكل في الذات الإنسانية.

تبدأ القصة بعطف على سابق ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا﴾؛ ليشف عن مثير سردي، يفسر تتابع المنطق الحكائي؛ ومهيئاً الوعي لاستقبال مبنى حكائي جديد، مهد له فعل الأمر للرسول صلى الله عليه وسلم ﴿واضرب﴾؛ مفسحاً المجال أمام البنية السردية وعناصرها؛ لتباشر الشخصية إجراءاتها في صياغة الحدث، حيث مثلت مركزاً للثقل الدلالي، وحادقة للتركيز السردى، حتى بدت شخصياتها "شخصيات شاخصية مجسمة بشكل بارز، وهي شخصيات حية متحركة، واضحة الملامح، بارزة السمات، ترسم على محياها شتى العواطف والانفعالات، وتبرز من خلالها (نماذج إنسانية) كاملة خالدة تتجاوز حدود الشخصية المعينة إلى الشخصية النموذجية. من هذه الشخصيات التي بينها سيد قطب، شخصية صاحب الجنتين في سورة الكهف، شخصية الكافر البطر المتكبر. وشخصية صاحبه المؤمن المتوكل على الله الواثق بما عنده" (١). فعل الأمر شكل مفتوحاً قوياً للسرد؛ ليتلاءم مع صرامة الموقف وحدته، ولتهيئة المتلقي لإدراك التفاصيل التي تنسج الأحداث، كما في قوله تعالى: ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا رَجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زُرْعًا (٣٢) كِلْتَا الْجَنَّتَيْنِ آتَتْ أُكُلَهَا وَلَمْ تَظْلِمْ مِنْهُ شَيْئًا وَفَجَّرْنَا خِلَالَهُمَا نَهْرًا (٣٣) وَكَانَ لَهُ ثَمْرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا (٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا (٣٥) وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا

(١) الخالدي، صلاح عبد الفتاح: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٣، ص ٢٣٨.

مِنْهَا مُنْقَلَبًا (٣٦) قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا (٣٧) لَكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَدًا (٣٨) وَلَوْ لَا إِذِ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاءَ اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ إِنْ تَرَىٰ أَنَا أَقْلَ مِنْكَ مَالًا وَوَلَدًا (٣٩) فَعَسَىٰ رَبِّي أَن يُوْتِيَنِي خَيْرًا مِّنْ جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عَلَيْهَا حُسْبَانًا مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحُ صَعِيدًا زَلَقًا (٤٠) أَوْ يُصْبِحَ مَاءُهَا غَوْرًا فَلَنْ تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَبًا (٤١) وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا (٤٢) وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنْصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِرًا (٤٣) هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ هُوَ خَيْرٌ ثَوَابًا وَخَيْرٌ عُقْبًا (٤٤) ﴿الكهف﴾.

نلاحظ أن ملاذ السرد ثنائية محتقنة بالنسق الاجتماعي والإيماني المتضاد؛ الذي أفضى بدوره لنشوء صراع شديد، أخذ شكل حوار عنيف، اجتهد كل طرف من طرفي هذه الثنائية، فرض قناعاته وأفضليته على الآخر، في الواقع الدنيوي والأخروي، على حد سواء، غير أن السرد اتسم بكثافة وصف حال أحدهما، وهو صاحب الجنتين، ودخل إليه مدخلا سيميائياً بارزاً؛ وذلك لعظم الحقل الدلالي الذي يشغله في الوجدان والوعي الإنساني. كما تكشف السردية عن تقانة الحوار، بوصفه الأجل والأقدر على بث حراك فني ممتلئ بدلالات معيارية متعددة؛ تنهض على جدلية الخلاف بين وعين متضادين، يمثل كل واحد منهما وعياً مغايراً للآخر، وأكثر امتلاءً بقناعاته وأفضليته؛ مما أفضى إلى تعميق الإحساس إلى التزوع صوب صيغ جمالية قادرة على منح السرد تقاناته الفاعلة والبنائية؛ لمواجهة الأنساق والرؤى الاجتماعية الزائفة المتطلعة إلى صياغة وجودها على أسس ضعيفة وواهنة.

يبدأ السرد في بناء متخيل يجسد فيه طبيعة مشاهد هذا المثل ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلًا﴾ وبنيت الدلالية، وتحولاته التعبيرية، بطريقة ديناميكية؛ تشف عن مهاد القصة وفروض بداياتها؛ لتهيئ المتلقي للاستجابة للحالة المتفاعلة الناتجة عن الأحداث. فالبنية المكانية (الجنيتين) تأخذ موقعاً سردياً، دالاً ومدلولاً؛ لتؤهل الخطاب وتحمل تبعاته. فوصفها لفظياً شكل إعجازاً بلاغياً تصويرياً؛ افترض تفعيل الوعي المضاد؛ كما أن العلاقة بين وصفهما والنسق الاجتماعي والحوار حتمي نسقي، اقترنت بكونهما أداة رهان ومستند؛ اعتمد الرجل الكافر عليهما في محاجته، "فالوصف يمثل روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية"<sup>(١)</sup>. يقول الله عز وجل: ﴿وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا (٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا (٣٥)﴾ الكهف.

ينطوي مفتتح السرد في هذه الآيات على مفارقة بينة، بوجود الفعل الماضي الناقص "كان" غرة له؛ ليثير تساؤلاً معيارياً ألقاً عن طبيعة الأحداث وارتداداتها ونتائجها، وما تتضمنه من خاصية رفض وإنكار

(١) قاسم، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥ ص ١١٣.

مكتنفة؛ لمنطق الرجل الكافر، ومكونات خطابه، التي نشعر بأنها مسكونة بالتفاخر والتميز من خلال استخدام ضمير المتكلم "أنا"، ولكن السرد لم يلبث أن فضح هذه الشخصية، ووصفها بالظلم، ثم ألحقها بمتواليات دلالية تعكس قناعاتها، ورغبتها الشديدة في جمع هذه الأضداد، إذ لا يمكن لجنة في الأرض أن تحتفظ بخاصية الخلود والبقاء، فهي معرضة لنذر التغيرات الطبيعية، وما دام السرد ووظف لها هذه الخاصية؛ فذلك لينبئنا بمتوالية إنكار الساعة أيضاً، التي جاءت لتكشف عن جانب آخر من جوانب الكفر ﴿ وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً ﴾.

ثم يأتي الملمح الأسلوبي الأكثر استحواذاً وهو الغرور؛ ليدلل على عدم قدرة هذه الشخصية على الالتفاف والانسجام في نفسها، فهي أسيرة الاختلاف والتناقض والحيرة، تعيش حالة نرجسية، بما تملكه من قدرة على التلون في جميع الأحوال، إلى أن وصلت إلى ذروة غرورها؛ بأن حاولت فرض ذاتها على الاصطفاء الإلهي؛ ليحفظ لها مكائنها في الآخرة: ﴿ وَلَئِن رُّدِدْتُ إِلَىٰ رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِّنْهَا مُنْقَلَبًا ﴾ (٣٦) يقول سيد قطب رحمه الله: "إنه الغرور يخيل لذوي الجاه والسلطان والمتاع والثروة، أن القيم التي يعاملهم بها أهل الدنيا الفانية تظل محفوظة لهم حتى في المأل الأعلى! فما داموا يستطيعون على أهل الأرض فلا بد أن يكون لهم عند السماء مكان ملحوظ" (١).

بهذه المواقف التي عبرت عن عمق هيمنة هذه الشخصية وانشدادها نحو الحياة، ورغبتها في ممارسة مركزيتها وذاتيتها، بدا المقروء من خطاب ضمير المتكلم أكثر كشافاً لآليات تفكيرها، التي تتسم بوهم دوام الواقع، والتشبث بمفردات تلغي وتناهض أنماط التفكير التي تختلف معها.

وفي ظل هذا المشهد المأزوم، لا تلبث أن تبدأ الشخصية الثانية، المقابلة لها، في ممارسة حضورها اليقظ، مع القيام بدورها، الذي ينم عن تصلب في المبدأ، وقوة في العقيدة؛ لتدفع بوعي مختلف، مستغيث ومستجير بالله، خالقها؛ ولترد على هذا المنطق الهابط الذي يخالف الفطرة، ويتنكر لأبسط المعتقدات الدينية؛ موضحة موقفها من مجمل القضايا التي طرحت، دون أن ترجى أو تستبعد أيّاً منها. "وهكذا تنتفض عزة الإيمان في النفس المؤمنة، فلا تبالى المال والنفر، ولا تداري الغني والبطر، ولا تتلثم في الحق، ولا تجامل فيه الأصحاب" (٢).

يشكل الرد بالصيغة الاستفهامية الاستنكارية عصفاً عقلياً وغضباً دلاليّاً: ﴿ أَكْفَرْتَبِ الَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّكَ رَجُلًا ﴾ (٣٧) الكهف.

استدعت الصيغة الاستفهامية التي استحوذت على المعطى الدلالي للنص؛ إبراز القدرة الإلهية للمحاور

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٧٠.

(٢) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٧١.

في نفسه؛ ليكون الشاهد عليه من صلب ذاته، فأعاده استفهامياً إلى حقيقة خلقه من تراب، ثم تصويره نطفة قبل أن يكون رجلاً، ليحسم لديه في بداية الأمر، أمر خلقه هو، وهي رؤية مؤسسة لما بعدها؛ ومفسرة لإيقاع الحياة وكيفية التعامل معها، بعد الإقرار بما كحقيقة أولى، مما يجعل من الإقرار بعد ذلك ينسحب دلاليًا على سائر السرد، بل يصبح دلالته المتميزة؛ لينتقل إلى بؤرة السرد: ﴿لَكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَدًا﴾ (٣٨) الكهف.

يأتي الإقرار بربوبية الله ووحديته؛ عنصر درء للتفكير السلبي، الذي أقام صاحبه عليه منطقته وحواره، كما أن الإقرار بربوبية الله ووحديته تشكل بنية تراتبية هرمية تؤسس حركية فاعلة لهذه الشخصية، ويتبدى ذلك في أعماق مستوياتها، من خلال كشف السرد لآليتي الإصرار والمغايرة: الإصرار على مواجهة الفكر الآخر ومواجهته ومساءلته والخوض في مفاهيمه وتصوراته، والمغايرة لمنطق ينهض على أسس تخالف في بنيتها التفكير الوجودي الذي طرحه الأول، مع تأسيس منطلقات تنبثق من إهاب عقيدة ورؤية واضحة متكاملة. بعدها يفتح السرد، بألية الحوار؛ نحو تصحيح الأفكار وتقويمها، مع طرح حقائق الأفضلية والنجاة، ويتضح ذلك من خلال قوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاءَ اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ إِنْ تَرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنْكَ مَالًا وَوَلَدًا﴾ (٣٩) الكهف.

إذن من خلال إدراك ألق كشوف هذه الشخصية؛ نجد بأن منطلقات حوارها وافترضاها تختلف مع الأخرى. فهي في مطلع ردها، لا تفترض إلغاء كاملاً لحق النفس في التملك أو التكاثر أو التفاضل بالأموال والبنين. وليست ثمة حاجة لإثبات أن هذه الصفة ملازمة للإنسان، ولكن هذا الحق يجب أن يكون مرتبطاً بقواعد، ومنضبطاً بأصول متينة، أساسها المشيئة الإلهية وإرادتها، وهي قيمة معيارية لها أهميتها القصوى في السرد، فهي غير قابلة لرهانات الاختيار الفردي، أو الجماعي، ولا يمكن زحزحة مكائنتها في فعل الأشياء، فهي تمثل القاعدة البانية في الفعل وعليها يبني اللاحق.

ينتقل السرد إلى تحريك مفصل جمالي هام في طبيعة حوار الشخصية المؤمنة؛ للبرهنة على سلامة منطلقاتها، ورسوخ ثوابتها الموقفية؛ وذلك عن طريق آلية الدعاء؛ لما له من ممارسة نافذة؛ بحيث تتعلق به الأشياء، فلم يكن التركيز على الذات لتحقيق ما تريد؛ إنما بالرجاء، والإقرار بالربوبية؛ للوصول إلى المأمول والمرتبجى.

يقول الله عز وجل: ﴿فَعَسَىٰ رَبِّي أَن يُؤْتِيَنِي خَيْرًا مِّنْ جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عَلَيْهَا حُسْبَانًا مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيدًا زَلَقًا﴾ (٤٠) أو يُصْبِحَ مَأْوَهَا غُورًا فَلَنْ تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَبًا﴾ (٤١) الكهف.

بدا هذا الناجز السرد محققاً للأحداث، أكثر من كونه حالة إشارية، تنم عن العجز أو احتمالية تحقق الفعل أو لا، فهو لم يعد في طور المحاورة أو المساجلة، فهو قد تجاوزها متخطياً صدمة الإنكار، التي

وردت في صيغة الاستفهام وعدم الشكر، إلى منطقة واعية تحمل في أعطافها شوّما وسوء عاقبة. يقول الله عز وجل: ﴿أُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا (٤٢) وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنْصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِرًا (٤٣) هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ هُوَ خَيْرٌ ثَوَابًا وَخَيْرٌ عُقْبًا (٤٤) وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَا أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا (٤٥) الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا﴾ الكهف.

يجسد هذا المشهد قوة السرد في خلعه صفة الدمار الفوري الذي لحق بصاحبه، وإدانتته الذاتية؛ بإيقاعه لوحة بصرية نادرة نادرة؛ لها إيقاعها الدلالي العميق؛ في ترسيخ الشعور بالحسرة المتناعية، وتفطر القلب ندماً وكمداً على ما فرط في جنب الله، يقول الله عز وجل: ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا (٤٢)﴾ الكهف. هذه اللوحة لها تشكالاتها في رسم ملامح خواصها، المنذرة بسوء العاقبة؛ لتجعل من نسيج دلائلها أنموذجاً معيارياً يشكل مقاصد النص، الذي يقترح بعضه بعضاً اقتراحاً تراتيبياً، فكان الهدف المقصود للوحة في قوله تعالى: ﴿وَلَمْ تَكُن لَّهُ فِئَةٌ يَنْصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مُنتَصِرًا (٤٣)﴾ الكهف. هذا المقصد الذي يختم به السرد الأحداث يتجاوب مع البنية الدلالية للقصة برمتها؛ ويرسم ذروة احتدامها وانسحاقها؛ حين لا تجد هذه الشخصية من ينصرها؛ فيؤول الأمر إلى مرجعيته الأساسية، إلى الله، بعد انهيار وسقوط خطاب النرجسية والاصطفاء والاستحواذ الذي مارسه الشخصية المتألهة والمتندمة في آن.

### مسافات المعرفة وحدوس الموقف:

تبتدئ قصة سيدنا موسى -عليه السلام- في سورة الكهف بمطلع سردي يوفر للمتلقي مناخاً فنياً حافلاً بالإثارة، ومفعماً بإرهافات جمالية، تخضع لتحويلات السرد، ومواصفاته وجزئياته، التي تنبئ أحياناً بمآزق الموقف، كما تشير إليه بنى و دلالات النص بوضوح، دون بطء في الفهم. ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا (٦٠)﴾ الكهف. هذه اللغة الكاشفة تستشرف استراتيجية فنية؛ باستحواذها تقانة الحوار؛ لتفتح أفقه الدلالي الذي يتسم بالتحدي، كشكل من أشكال الكشف المعرفي، واختراق مسافته وتجاوز أمكنته .

يقول سيد قطب: "فهو يعلن تصميمه على بلوغ مجمع البحرين مهما تكن المشقة، ومهما يكن الزمن الذي ينفقه في الوصول. وهو يعبر عن هذا التصميم بما حكاه القرآن من قوله: ﴿أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا﴾. والحقب قيل عام وقيل ثمانون عاماً".<sup>(١)</sup>

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٧٨ .

واعتماداً على دلالة السرد، وتجاوزاته لسلسلة من متتاليات الأحداث التفصيلية والهامشية، بدأ اندماجها في النتيجة المشهدية أمثلة تصويرية، حققت صيغة اختزالية جمالية متألفة: ﴿فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنَهُمَا نَسِيًا حَوْتُهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا﴾ (٦١) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا (٦٢) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا (٦٣) ﴿الكهف.

يمارس النص القرآني خواص سردية، ذات قدرة عالية في فتح دلالات الإعجاز، على نحو أبعد ما يمكن لصياغات تفسيرية، أو تأويلية، أو تحليلية أن تفلح في الوصول إلى تركيباتها، التي تتجاوز وحدانية الفهم؛ ليس باعتبارها قوة بلاغية مصدرية في بعث المدلول الحكائي فحسب؛ بل لكونها تقانات فنية تمنح المتلقي رؤية تصويرية ذات إرهاف جمالي نافذ في الذات، كما تصيبه بالإرهاق التفكيري؛ إذا ما حاول الإحاطة بالأحداث والشخصيات إحاطة كاملة، فهي ممارسة سردية تركيبية من نوع خاص؛ تقوم على إجبار المتلقي على الدخول في أتون النسيج السردية، الذي يتجاوز حد الإمام بالعرف المعجمي للألفاظ، وعدم تجاهل خواص إدراكها السياقية المرتبطة بحركية نصية؛ وذلك لتسمح لمسافات المعرفة بالتأثير في منجزات التلقي المتفرقة في الوجدانيات الإيمانية، والتقانات الفنية الجمالية، أو الاستقصاءات العقلية وإنجازاتها.

ولعل نهوض السرد على جدلية المكان؛ كنقطة انطلاق دون توصيفه، شكل حضوراً نسقياً مؤثراً وفعالاً، ومؤسساً لبنية الحدث، الذي يفتح بخاصية النسيان، وهي خاصية مركزية وامتددة في صلب أحداث القصة؛ بل إنها تمثل بؤرة مفارقتها؛ وأقصى جدليتها.

كلما أخفق سيدنا موسى في موقف ما، أقر واعترف بالنسيان؛ كخاصية إنسانية مقنعة، لا تحتاج إلى تأويل أو تفسير، بل إنها أصبحت بنائية في إرباكها الموقفية، مظفرة في محاجتها، تضمن للمتلقى كشفاً سردياً يتناسب مع قدراته الإنسانية إزاء مثيرات قصة كقصة العبد الصالح وموسى عليهما السلام، التي تبني أحداثها على علل وأسباب لا تقع في إطار التجريب السردية، الذي يحقق للانكسار أو الانتكاس نسبة ما، مهما تكن ضئيلة؛ ولكنها تبني وفق قاعدة صلبة، لها رؤيتها الفنية في محاوره المتلقي، مع إشعاره بمرارة المفارقة وإدهاشه بمستوياتها التصويرية، وذلك لما بين مسافات المعرفة بين العبد الصالح وموسى عليهما السلام، وتجاوزات الأمكنة، دون أن تني في تماسكها الدلالية المتناثرة فيها؛ لارتباطها بالعصمة الربانية التي تحترق المؤلف من الفعل؛ ولتخضع إحالاته التفسيرية لمرجعية آجلة مبتغاة، تقترن بالصورة الكلية. يقول عز وجل: ﴿فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا﴾ (٦٥) ﴿الكهف.

تعرضت شخصية موسى -عليه السلام- قبل وصولها إلى مبتغاه، وهو العبد الصالح -عليه السلام-؛ للتعب والنصب والنسيان، وكأنها استعراض لمسلمات القهر الرباني لعباده؛ لتتجاوز مع طبيعة السرد،

ولتؤهل شخصية موسى -عليه السلام-؛ لاستقبال شخصية محاطة برعاية الله وعصمته، كما تشير إلى ذلك كل مفردة من مفردات الآية السابقة، إذ بدت مصطفاة و متميزة مارست حضورها المعلم؛ بحدوسها الموقفية مباشرة حين التقت بشخصية موسى -عليه السلام-، وهذه الممارسة أضحت بنية فنية لها صورها المترعة بالمفارقة، ذات الدلالة المكثفة والعميقة. يقول عز وجل: ﴿ قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰ أَنْ تُعَلِّمَ مِنَّمَا عَلَّمْتَ رُشْدًا (٦٦) قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (٦٧) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَىٰ مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا (٦٨) قَالَ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا (٦٩) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا (٧٠)﴾ الكهف.

يقول سيد قطب رحمه الله: "بهذا الأدب اللائق بنبي، يستفهم ولا يجزم، ويطلب العلم الراشد من العبد الصالح العالم، ولكن علم الرجل ليس هو العلم البشري الواضح الأسباب القريب النتائج، إنما هو جانب العلم اللدني بالغيب أطلعه الله ي بالقدر الذي أراده؛ للحكمة التي أرادها. ومن ثم فلا طاقة لموسى بالصبر على الرجل وتصرفاته، ولو كان نبياً ورسولاً؛ لأن هذه التصرفات حسب ظاهرها قد تصطدم بالمنطق العقلي وبالأحكام الظاهرة ولا بد من إدراك ما وراءها من الحكمة المغيبة، وإلا بقيت عجيبة تثير الاستنكار"<sup>(١)</sup>.

وعى سيدنا موسى -عليه السلام- شروط الصحبة التي أمليت عليه، وكأن حكمة السرد اقتضت إبراز تشوفه للمعرفة والعلم المرهون بالطاعة والصبر، وعدم العصيان، وهي ضرورات افتراضية فاعلة، لها حساسيتها الجمالية في كشف ألق المفارقة التي صاغت متغيرات الحدث، وأخضعتها لناموس رباني، لا يقوم على جدلية العلة أو تناظرات الواقع ومنطقه؛ لذا يلاحظ المتلقي فاعليتها منذ المشهد الأول الذي يفترض مبدئياً ضمان هذه الضرورات، التي هددت من قبل نقائضها فأصبحت عصبها الحساس، والذي يتمثل في عدم الصبر وخاصة النسيان. يقول عز وجل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا (٧١) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (٧٢) قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا (٧٣)﴾ الكهف.

ما بين قواعد الضرورات وهواجس نقائضها، بدا السرد يكشف مشاهد و تداعيات الوحدة التصويرية الأولى، وكيفية بروز قوام فعل المفارقة، دون أن يكشف خاصيتها الدلالية؛ وذلك حين قام العبد الصالح -عليه السلام- بخرق السفينة، وهو خرق لمألوف الأشياء ومنطقها ونظامها؛ مما جعل موسى -عليه السلام- يندفع بسؤاله الاستنكاري، "ولقد نسي موسى ما قاله هو وما قاله صاحبه أمام هذا التصرف

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٧٩.

العجيب الذي لا مبرر له في نظر المنطق العقلي! و الإنسان قد يتصور المعنى الكلي المجرد، ولكنه عندما يصطدم بالتطبيق العملي لهذا المعنى والنموذج الواقعي يستشعر له وقعاً غير التصور النظري." (١) هذا النسيان يمثل مفارقة دون أن تغيب خاصية دلالتها الفاعلة، وآلية تشكيلها كجسر نحو العلم الراشد الذي طلبه موسى -عليه السلام-؛ فكان بمثابة عذر ينفي القصدية التي تعتمد موقفها، وتصر على رأيها؛ مما يجعل من عملية متابعة السرد لبقية الوحدات التصويرية تشكل تناسقاً مثالياً، وتجاوزاً يكشف اتساع الفجوة المعرفية بينهما؛ وبالتالي ينتقل المتلقي إلى الوحدة الثانية، وقد بدت نسبية الاستعداد لاستقبال المفارقة ترتفع. يقول الله عز و جل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقْتَلْتَنِي نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا﴾ (٧٤) الكهف.

يبدأ فعل الانطلاق في المشهد الثاني " فانطلقا " في استعادة مناخ البداية للمشهد الأول؛ ليشكل مكوناً جذرياً له مكوناته و دلالاته في مرصودات السرد، وفي الوقت نفسه يقلص من فرص تمدد الرحلة، و يجعلها مغشاة - دائماً - بلحظة الانطلاق المرتبطة بالمفارقة التي تشكل بدورها رصيماً درامياً يكسر الأطر و النظم المألوفة، فحين قتل العبد الصالح -عليه السلام- الغلام دون أن يرى موسى في قتله قصاصاً انفعلاً انفعالاً جارفاً، متجاوزاً خاصية النسيان التي أنقذته من مقصدية الخطأ في السابق.

يقول د . شارف مزارى في كتابه مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية في وصفه لشخصية سيدنا موسى -عليه السلام-: ألفتنا السردية القرآنية تشي ببعض مقوماتها الداخلية و الخارجية" (٢)؟

و حين ننظر في هذه المقومات وجدناها تنطوي على تمايزات في مستويات السرد، تضطلع بمهام دلالية مختلفة ، فموسى -عليه السلام- " ليس ناسياً في هذه المرة و لا غافلاً ولكنه قاصد؛ قاصد أن ينكر هذا المنكر الذي لا يصير على وقوعه، و لا يتأول له أسباباً، و الغلام في نظره بريء" (٣).

في ظل هذه المفارقة التي ترفع بها المشهد، بدت الفجوة المعرفية بينهما تتسع الحدوس الموقفية بدلالاتها تتشكل، وفق أيقونة سردية وصلت ذروة مستوياتها الإعجازية.

يبقى العبد الصالح -عليه السلام- العنصر السياقي الأكثر تحكماً في مسيرة السرد؛ بما تكشف عنه دلالة النص؛ إذ يعمل على إيقاظ ذاكرة موسى -عليه السلام- من وهدهتها في كل مواقفها؛ بحيث يشكل التعبير الاستفهامي التذكيري، و بمفهومه الدلالي المغاير لحقيقة طلب الجواب وسيلة سردية أو هنت حالة

(١) قطب، سيد ، في ظلال القرآن ، ص ٢٢٧٩.

(٢) مزارى، شارف: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، ص ٤٣.

(٣) قطب، سيد ، في ظلال القرآن ، ص ٢٢٨٠.

القصدية والإنكار المقصود لقتل الغلام، كما سبق أن أوهنتها في المشهد الأول، فجاءت في المشهد الثاني في قوله تعالى: ﴿ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَّكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴾ (٧٥) الكهف. وذلك للتعيين في " لك " وكأنه استبصار حدسي لدرجة الطاقة المخبوءة في شخصية موسى - عليه السلام -؛ وما يترتب عليها من تحمل لمسئولياتها السردية، والتي وجهت دفة السرد نحو فروضه الأخيرة. ﴿ قَالَ إِنْ سَأَلْتِكِ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبِي قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْرًا ﴾ (٧٦) الكهف أصبح السرد محكوماً بوسائل دلالة النص وسلطته وانبناءاته الفنية؛ وهي وسائل تعكس أزمة المعرفة، "ولكنه يندفع ويقطع على نفسه الطريق ويجعلها آحر فرصة" (١).

هذا الافتراض الأخير، يشخص التجربة ويجعلها وضاءة في تنظيمها لمستويات الخطاب ومضاعفات دلالاته؛ وإن كانت محكومة بآليات سردية تشي بحضور النهاية؛ كنتاج طبيعي لقدرة موسى - عليه السلام - البشرية.

ولعل حضور فعل الانطلاق "فانطلقا" للمرة الثالثة في مطلع المشهد الأخير، يشكل دالاً على أن مقتضيات السرد تتمفصل بترابط في علاقتها الجدلية بين كل مشهد وآخر، بصيرورة حركية تتوقع حلول المفارقة، وتفترض من جديد صيغ قرينتها الاستفهامية الباحثة عن علل المقاومة ودوالها. يقول عز وجل: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا آتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَاقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا ﴾ (٧٧) الكهف.

طبيعة هذا المشهد كسابقيه، لا يقوم على فروض سببية الحدث أو الكشف عنه، أو الخوض في استكناه دلالاته مبدئياً؛ ولكنه صوغ سردي يتكئ على فنية التصوير؛ باعتباره متناً إستراتيجياً لتجربة لا تنفصم عن العلل وأسبابها ومسببات أحداثها، التي تشكل بنية فنية ذاهلة لمفارقات تفوق قدرة العقل البشري في حدس عللها، أو استيعاب مفرداتها.

وجد موسى - عليه السلام - نفسه مرغماً على إعلان موقفه من إقامة الجدار، لقوم لم يضيفوهما وكان هذا الإعلان بمثابة تساؤل مبطن، يفسر عدم قدرة الوعي على إدراك حقيقة ما يجري "وهنا يشعر موسى بالتناقض في الموقف. ما الذي يدفع هذا الرجل أن يجهد نفسه ويقيم جداراً يهيم بالانقضاء في قرية لم يقدم لهما أهلها الطعام وهما جائعان، وقد أبوا أن يضيفوهما؟ أفلا أقل من أن يطلب عليه أجراً يأكلان منه؟" (٢) وفي الوقت نفسه شكل هذا الإعلان مفصلاً فارقاً في مسار السرد ومستوى الخطاب، فكانت تداعياته بقوله تعالى: ﴿ قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ﴾ ليتلوه منطق عملية الإنشاء التي ارتهنت بالصبر، وهي

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٨٠.

(٢) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٨١.

عملية لها حركيتها الدلالية الخاصة، بأسلوبها الاسترجاعي الذي يضمن للمشاهد السابقة بلورة منطقية؛ لنتائج بقيت مرهونة بعلل وأسباب لم يكشف عنها السرد حتى اللحظة، إذ ارتبطت بالصبر. يقول الله عز وجل: ﴿سَأْتِبُكَ بِتَأْوِيلٍ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا﴾ (٧٨) الكهف.

وتعلن مفسرات السرد بعد لأي عن براءة المفارقات من الوقوع تحت وطأة هوى الذات في أفعالها، بدءاً من عملية حرق السفينة. ﴿أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾ (٧٩) الكهف، هذا يعني أن عملية كشف تجليات حرق السفينة شكلت ترابطاً دلالياً مبدعاً؛ يتجاوز حدود المفارقة التي أدهشت موسى -عليه السلام- والمتلقي حين وقوعها؛ لتسير في اتساق مبدع محكوم بجدلية العلم المطلق، وفاعليته في تخليق الأفعال، وفق منظور غيبي لا يعلمه إلا الله، ثم من يشاء من عباده، وسواء أوعينا ذلك الترابط أم لم نعه، فالخرق شكل بؤرة للمفارقة، وملجأ للدلالة على إنقاذ السفينة من الاغتصاب.

وتتجلى جمالية العلاقة بين المفارقة وجدليتها العلية في أهي صورها في قصة قتل الغلام في قوله عز وجل: ﴿وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنِينَ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا﴾ (٨٠) فأردنا أن يبدلهم ربهم خيراً منه زكاةً وأقرب رُحماً﴾ (٨١) الكهف. ولأن صفة القتل سلبية؛ ما لم تكن مقترنة بعللة أو بقصاص؛ فإن انشغال السرد في تفصيل كشوف مفارقتها وارتباطاتها، على نحو جلي وواسع؛ جعل من تقبل عواقب مشهدياتها أكثر فاعلية في نفس المتلقي؛ باعتبارها مدخلات طبيعية تمارس حقها في تعزيز الإيجابي ورفض السلبي، "فهذا الغلام الذي لا يبدو في حاضره ومظهره أنه يستحق القتل، قد كشف ستر الغيب عن حقيقته للعبد الصالح، فإذا هو في طبيعته كافر طاغ، تكمن في نفسه بذور الكفر والطغيان، وتزيد على الزمن بروزاً وتحققاً... فلو عاش لأرهبك والديه المؤمنين بكفره وطغيانه، وقادهما بدافع حبهما له أن يتبعاه في طريقه. فأراد الله، ووجه إرادة عبده الصالح إلى قتل هذا الغلام" (١).

وآية مفارقة المشهد الثالث تتجلى في تجاوزها الآني لتستشرف الغيبي؛ اعتماداً على السند السردى، وهو صلاح الأب، وهي إشارة تحمل قسطاً دلالياً مكثفاً في تحليل بنية المفارقة وتمايزها. يقول الله تعالى: ﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ﴾ (٨٢) الكهف.

السرد قائم نسجه على أسس مرجعية بنائية، بحيث غدا المختلف متجانساً، والمتعدد والمتفرع في نسوجه متوحداً، يصدر من صنو واحد، لا بالتخييل أو التوهم: ﴿وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا﴾ (٨٢) الكهف.

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٨١.

تبدو جمالية السرد في توظيف الضمير، فهو ظاهرة أسلوبية جوهرية، تقصد إسناد الإيجابي من الفعل إلى الذات الإلهية؛ وهي عملية تحقق في النفس تفاعلاً دلاليًا ألقاً. وقد بين الدكتور/ فاضل السامرائي في بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف: "الملاحظ في القرآن كله أن الله تعالى لا ينسب السوء إلى نفسه، أما الخير والنعم فكلها منسوبة إليه ... لا ينسب العيب إلى نفسه أبداً، فكان العبد الصالح الذي عاب السفينة فجاء الفعل مفرداً. ﴿فَأَرَدْنَا أَنْ يُبَدِّلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا﴾ (٨١) الكهف في هذه الآية اشتراك في العمل، قتل الغلام والإبدال بخير منه حسن فجاء بالضمير الدال على الاشتراك... أما في قصة الجدار فالأمر كله خير فتحت الجدار كثر وأبو الغلامين كان صالحاً والأمر كله خير ليس فيه جانب سوء فأسند الفعل إلى الله تعالى فقال: ﴿فَأَرَادَ رَبُّكَ﴾<sup>(١)</sup>.

بيد أن تناوب أساليب السرد-على هذا النحو- يعتبر بمثابة تكون وتراكب جمالي؛ يتجاوز حدود فوارق المنجز المفهومي، والدلالي، والزمكاني للمتلقي؛ ليحقق شمولية تحمل في تضاعيفها تفوقاً للمفارقة على المكاشفة، وهي ميزة تراوح في بنيتها سرمدية النص وقوته، وتجعل من تمثله تمثلاً دلاليًا مغلقاً إعجازاً، وتجاوزاً؛ لقدرات المتلقي جمالية؛ لتحطم روح الفردية وسمتها الاحتكارية للمعرفة؛ ولتبقى دائماً مدفوعة نحو الاستكشاف.

### ذو القرنين: الدلالات والمدلولات:

بداية يفترض التسليم بأن التاريخ يعجز بمناهجه وتقاناته الحديثة، ورواياته القديمة الولوج في ذكر تفاصيل قصة ذي القرنين، أو استفتاءه في أمرها على نحو يقيني؛ ومرد هذا الافتراض أن أحبار اليهود حين طلبوا سؤال الرسول- صلى الله عليه وسلم- عن أمر ذي القرنين لم يكن ليسألوا عن أمر جلي أو واضح لهم، أو للناس، بل جعلوا من معرفته بأمره رمزاً دالاً عن نبوته، و لم يكن هذا المطلوب بالأمر اليسير في ظل تيقن الذين سألوا غياب تواترات الرواية التاريخية التي تحيط علماً بأحداث هذا الرجل وقصصه. وعليه؛ غدا الإخبار بأمره اختراقاً معرفياً معجزاً، وعميقاً للتاريخ بالإضافة إلى أن هناك إشارات جذرية للتاريخ، وذلك لجهالته بأمر تبدو كثيرة، فتتزيهه عن الخطأ أو التحريف، أو تبرئته من التوهم والظن، أمور تحتاج إلى معايير علمية، و حجج قوية يستند عليها، بحيث يحقق مراده دون نقائص أو نقائص.

و يجمل سيد قطب هذا الأمر بقوله: "و من البديهي أنه لا تجوز محاكمة القرآن الكريم إلى التاريخ لسببين واضحين:

(١) السامرائي، فاضل: بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف، من موقع إسلاميات،

أولهما: أن التاريخ مولود حديث، فاتته أحداث لا تحصى في تاريخ البشرية لم يعلم عنها شيئاً، والقرآن يروي بعض هذه الأحداث التي ليس لها لدى التاريخ علم عنها. ثانيهما: أن التاريخ وإن وعى بعض هذه الأحداث، وهو عمل من أعمال البشر القاصرة يصيبه ما يصيب جميع أعمال البشر من القصور والخطأ والتحريف... فمجرد الكلام عن استفتاء التاريخ فيما جاء به القرآن الكريم من القصص كلام تنكره القواعد العلمية المقررة التي ارتضاها البشر قبل أن تنكره العقيدة التي تقرر أن القرآن هو القول الفصل. وهو كلام لا يقوله مؤمن بالقرآن ولا مؤمن بوسائل البحث العلمي على السواء إنما هو مرء !!!<sup>(١)</sup>.

يبدأ السرد في قصة ذي القرنين بتعبير إيجائي يحمل قسطاً وافراً من التحدي الإلهي للساتلين. يقول الله عز وجل: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا (٨٣)﴾ الكهف.

أكد هذا الخطاب بصيغته الإشارية العلم والمعرفة، وجعل من بنيتهما الأساس الارتكازي للغة السردية الواصفة لرحلة ذي القرنين: ﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا (٨٤)﴾ الكهف. الدلالة الجذرية الرامزة في السرد تدل على تمكين ذي القرنين من الحكم؛ وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بإرادة الله ومشيئته، بل إنها شكلت منطلقاً موقفياً إجرائياً ومؤسساً لبنية السرد في القصة؛ باعتبارها الضامن المعياري الذي يرافق البطل طوال رحلته.

بناء عليه "لقد مكن الله له في الأرض فأعطاه سلطاناً وطيد الدعائم ويسر له أسباب الحكم والفتح، وأسباب العمران، وأسباب السلطان والمتاع... وسائر ما هو من شأن البشر أن يمكنوا فيه في هذه الحياة."<sup>(٢)</sup> ولعل طغيان هذه الدلالة الجذرية أدى إلى غياب تفاصيل وسمات شخصية ذي القرنين؛ ليكون المكون الإشاري في السرد قابلاً للتفاعل الدلالي؛ وأكثر استشرافاً لجمالياتها المرتبطة بهذه الدلالة، دون الحاجة إلى تعريفها على نحو تفصيلي، ومن ثم فإن اندماجها على نحو مركب مع دلالتها الجذرية، يمنحها فريدة الارتباط، وقوة التجرد من الذات، وهي أصول سردية مؤسسه للقصة.

وتأتي اللبنة الإجرائية الأولى لحركة ذي القرنين ﴿فَاتَّبَعَ سَبَبًا (٨٥)﴾ الكهف كدالة إخبارية ضاحجة بالحركة الإيجابية؛ وكسياق طبيعي تركيبى؛ قائم على مستندات العلاقة الجذرية، التي أناطت بمهام التمكين فاعليتها النسقية المتعاقبة؛ لتدل على أن الأصل في التمكين الحركة وليس الخمول. يقول الله عز وجل: ﴿حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَرْبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِنْدَهَا قَوْمًا قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَنْ تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَنْ تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا (٨٦)﴾ الكهف

(١) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٩٠.

(٢) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٩٠.

يسير السرد وفق دوال تصويرية صانعة، وكاشفة للمشاهد البصرية، "ومن المعروف أن الصور البصرية تأتي في مقدمة علوم الجمال، وتأتي بعدها بمدى كبير بقية الحواس"<sup>(١)</sup>.

و لعل أكثر آليات إنتاج الدلالة في الصور البصرية في هذا الوطن؛ تجلياتها الجمالية الدالة دون حتمية في تعيين، أو تحديد اسم المكان تحديداً قطعياً، يقول سيد قطب: "و مغرب الشمس هو المكان الذي يرى الرائي أن الشمس تغرب عنده وراء الأفق، وهو يختلف بالنسبة للمواضع فبعض المواضع يرى الرائي فيها أن الشمس تغرب خلف الجبل، وفي بعض المواضع يرى أنها تغرب في الماء... ولكن يتعذر علينا تحديد المكان، لأن النص لا يحدده"<sup>(٢)</sup>. الأمر الذي يطوي جدل حضور المكان كفاعل دلالي في ذهن المتلقي؛ لعدم تعادله مع متاليات السرد الخاصة بالمنطلقات القيمية المؤسسة لبنية السرد التركيبية "فإن هذه البنية التركيبية عادة ما تنفتح بأدوات شرطية ذات صبغة سببية عليّة تجعل ما سيرد من أخبار رهيناً بقريضة الشرط هاته"<sup>(٣)</sup>.

ويلاحظ أن السرد في قصة ذي القرنين بكل تفصيلاته، وهوامش فعله؛ يقوم على آليات الشرط التي لا يمكن استبعاد فاعليتها؛ بصفتها تشكل حقلاً دلالياً، يرصد مسافات التباعد أو التقارب بين مقتضيات الاحتمال السردية؛ القائم على مرجعية ثابتة كلية لا تجزؤ فيها، و لا احتمالية في تغير معياريتها؛ التي تفترض بدءاً العدل نواة صلابة لها في الحكم والقضاء، دون اكرات بمعطيات المكان، أو الزمان، أو الشخصيات، خلال رحلاته الثلاث: مغرب الشمس، مطلع الشمس، وبين السدين. وتحققت هذه النواة بحطاب الفصل في آية الحكم؛ بما ورد في القرآن على لسان ذي القرنين في قوله عز وجل: ﴿قَالَ أَمَّا مَنْ ظَلَمَ فَسَوْفَ نَعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَىٰ رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَابًا نُكْرًا﴾<sup>(٨٧)</sup> وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَلَهُ جَزَاءُ الْحُسْنَىٰ وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنَا يُسْرًا<sup>(٨٨)</sup> الكهف. هذا الميزان يؤكد أن العدالة أبدية في الحكم و لا احتمال لتغيرها أو تبدلها بتغير الزمان، أو المكان، أو الأقوام، سواء أكان ذلك في مغرب الشمس التي بدئت بها الرحلة أم في مطلعها؛ فالجميع يخضع لقانون واحد، دون النظر إلى صفة خلقهم أو شدة بأسهم، ولعل صياغة السرد الوصفية لاختلاف طبيعة شخصياتهم تشكل دالاً فاعلاً، يتجاوز فيه الوعي إمكانية اللجوء إلى مآمن الجهل؛ رغبة في سيادة الفوضى والظلم، الأمر الذي يفسر وقوع جميع شخصيات الرحلة تحت جبرية السرد، دون الحاجة إلى بيان توضيحي أو تفصيلي لكل منها.

من هنا واصل السرد حتميته في الامتداد الدلالي الذي يجذر هذا الوعي. يقول الله عز وجل: ﴿ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَبًا﴾<sup>(٨٩)</sup> حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطَّلِعُ عَلَىٰ قَوْمٍ لَمْ تَجْعَلْ لَهُمْ مِّنْ دُونِهَا سِتْرًا<sup>(٩٠)</sup> كَذَلِكَ

(١) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ط ١، ص ٥٠.

(٢) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٩١.

(٣) البشري، قمرى، "صنعة الشكل الروائي في كتاب التحليلات"، (القااهرة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ٢٤، مارس ١٩٨٥)، ص ١٥٤.

وَقَدْ أَحْطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خَيْرًا<sup>(٩١)</sup> ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَبًا<sup>(٩٢)</sup> حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِنْ دُونِهِمَا قَوْمًا لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا<sup>(٩٣)</sup> قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا<sup>(٩٤)</sup> قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا<sup>(٩٥)</sup> أَتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ أَتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا<sup>(٩٦)</sup> فَمَا اسْتَطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا<sup>(٩٧)</sup> قَالَ هَذَا رَحْمَةٌ مِّنْ رَبِّي فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقًّا<sup>(٩٨)</sup> الكهف.

تجدد الصياغة النصية في الآيات السابقة بجماليات أساليبها المتنوعة فيما بين الشرط، والاستفهام ودلالتهما، والحوار والتشخيص، على نحو يسمح للوعي استحضر تماثلات ذهنية افتراضية، تجسد رغبته في صياغة الواقع؛ صياغة تتوازى مع المدركات الاستنتاجية التي تفترض الإثراء الدلالي للقصة، أكثر من افتراضها الإمام التفصيلي بمبتناها أو بسياقها التاريخي المغلق.

وعليه نلاحظ أن حيز السرد في المحطة الثانية للرحلة ﴿مطلع الشمس﴾ يتجاوز اعتبارات المتلقي السببية في بحثه عن تفاصيل الأحداث و طبيعة شخصها؛ مما يتعين عليه التجاوب الاستغراقي مع انتقال السرد إلى المحطة الثالثة ﴿بين السدين﴾ على الرغم من وجود " تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم وقص المناظر، بما يؤديه في المسرح الحديث، إنزال الستار، وفي السينما الحديثة انتقال الحلقة؛ بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق ... وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب"<sup>(١)</sup>.

يبد أن هذا الانتقال بينته التركيبية مع النسق السردى العام السابق؛ يفجونا بمفتتح مغاير لسابقه، حيث حقق ذو القرنين النصر وهى المنطق الإستراتيجي للرحلة، "لقوم متخلفين"<sup>(٢)</sup>. ﴿حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِنْ دُونِهِمَا قَوْمًا لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا<sup>(٩٣)</sup>﴾ الكهف ضعفاء في قدراتهم العقلية و النفسية على مواجهة قوم يأجوج ومأجوج.

كما و يلاحظ أن صيغة الاستنصار بذى القرنين تحمل في طياتها استغاثة شديدة، مع رغبة في إثارة مواطن الحمية والنصرة لديه. قالوا: ﴿إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ﴾ سوغ وجود هذه الصيغة معرفتهم بصلاحه وقوته وقدرته على نصرتهم، ومحاربه للفساد و المفسدين. ويدل انبحاس اقتراحهم بأن يجعلوا له خراجاً من خراجهم؛ إن عمل على بناء السد، على صورة معاناهم الرهيبة، و شعورهم بالانسحاق، والصغار، و تردي أحوالهم. ﴿فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ

(١) قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، ط ٨، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ١٨٧ - ١٨٨.

(٢) قطب، سيد، في ظلال القرآن، ص ٢٢٩٢.

سَدًا<sup>(٩٤)</sup> الكهف. ولما كانت العدالة في الحكم وعمل الخير والنصرة أبدية في الخطاب القرآني، سواء أكان ذلك على لسان الأنبياء و الرسل، أم الصالحين، و أولياء الله، مارس ذو القرنين حتمية دوره في إجابته لهم بصيغة عفوية، تقوم على أسس إيمانية، ﴿ قَالَ: مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ ﴾ الكهف. هذا الجواب محكوم بالدلالة الجوهرية للسرد، وهي التوكل؛ باعتبارها تشكلاً مؤسساً ومنجزاً لمقصدية الحدث، وأولوية من أولويات الخطاب القرآني التي تتعلق ببراهين إعجازه.

و من ثم فإن انكشاف هذه الدلالة بمخزونها الخيري أمام القوم، غايتها تأسيس عنصر التفوق، والقدر الإلهي، دون أن يتناقض ذلك مع ضرورة العمل البشري الجاد من جهة ثانية؛ بوصفه سبباً يحقق للحدث أجدبته الواقعية، التي تتوافق مع القدرة البشرية ﴿ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا<sup>(٩٥)</sup> أَتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ أَتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا<sup>(٩٦)</sup> ﴾ الكهف شكلت هذه الأوامر المتتالية مشهداً تصويرياً متتابعاً، انتظمت فيه أفعال السرد انتظاماً متعاطفاً؛ لتلاءم مع معطيات الدلالة المفترضة التحقق للقصّة.

وتنكشف عناصر عظمة السد، الغارسة لمئات البناء وصلابته، دون تفصيلها أو إبرازها على نحو مباشر من خلال استشرافها من صورة الإطار الدلالي المقصود في قوله تعالى: ﴿فَمَا اسْتَطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا<sup>(٩٧)</sup>﴾ الكهف.

ويأتي التسليم بقدر الله و رحمته و مشيئته بدهياً، و هو أمر لا يقل في عمقه و مدى أهميته عن بناء السد العظيم؛ و حتى لا ينصرف الوعي إلى قدرات شخصية ذي القرنين، دون تعليقها بإرادة الله: ﴿ قَالَ: هَذَا رَحْمَةٌ مِّن رَّبِّي فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقًّا<sup>(٩٨)</sup> ﴾ الكهف.

#### الملاذ:

و بمنطق الذي يلتاذ بقصور العقل البشري، إن أبداع أو أخفق، أقول: إن كلامنا يبقى مقهوراً بالقصور؛ حين نتحدث عن كلام يقهر القصور؛ فهو الكلام الذي ﴿ لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه<sup>(٤٢)</sup> ﴾ فصلت.

### المصادر والمراجع:

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - السعافين، إبراهيم: "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة"، فصول، المجلد ١٦، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٩٧.
- ٣ - ابن كثير، إسماعيل الخطيب (ت ٧٧٤هـ): تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة، ج ٣، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.
- ٤ - قطب، سيد (ت ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م): في ظلال القرآن، ط ٢٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، الجزء ١.
- ٥ - ليتنفلت، جاب: مقتضيات النص السردي الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ط ١، منشورات اتحاد كتاب المغرب سلسلة ملفات ١/٩٢، الرباط، ١٩٩٢.
- ٦ - العثيمين، محمد بن صالح: تفسير سورة الكهف من موقع: <http://www.ibnothaimen.com/index.shtml>
- ٧ - الصابوني، محمد علي: صفوة التفاسير، ط ٩، دار الصابوني للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، م ٢.
- ٨ - الخالدي، صلاح عبد الفتاح: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ط ١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٣.
- ٩ - قاسم، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥.
- ١٠ - مزارى، شارف: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.
- ١١ - السامرائي، فاضل: بعض اللمسات البيانية في سورة الكهف، من موقع إسلاميات، <http://www.islamiyyat.com/cave.htm>
- ١٢ - فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- ١٣ - البشري، قمري: "صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات"، (القاهرة، مجلة فصول، ٥م، ٢٤، مارس ١٩٨٥).
- ١٤ - قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، ط ٨، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م.

## تجليات الصمت في رواية علي عشا "ضد من؟"

د. زهير محمود عبيدات\*

تاريخ قبوله: ٢٠٠٦/٣/١٤

تاريخ تسليم البحث: ٢٠٠٥/٨/١٧

### ملخص

تتوقف هذه الدراسة عند مفهوم الصمت، وكيفية استخدامه تقنية فنية في قراءة ما يدور في مكونات الشخصية، كما تتوقف عند دور الصمت في العمل الروائي وعند دور المتلقي في قراءته، وعند ثقافة الصمت وآثارها على حركة المجتمع العربي، وعند محاولات الشخصيات للخلاص من آثارها. ولا بد من الإشارة إلى أن هذا المفهوم قد ارتبط بالموت وبالكلام وبعملية الاتصال وبالمرحلة الحضارية التي يمر بها مجتمع أو أمة من الأمم. وقد ظهر لي أن الكاتب قد استثمر هذه التقنية في التعبير عن الشخصيات الصامتة والمجتمع الصامت إلى جانب تقنية "البوح"، وأن لثقافة الصمت آثاراً سلبية على المجتمع العربي، كما ظهر لي أن مفهوم الصمت في التراث العربي مفهوم أخلاقي، وأن أحداً من القدماء لم يتوقف عند دوره من الناحية الفنية، على عكس ما وجدناه لدى الروائيين العرب الذين التفتوا إلى هذا الجانب الفني واستخدموه في رواياتهم، كما فعل علي عشا في روايته هذه.

الكلمات الدالة: مفهوم الصمت، أدب الصمت، قراءة الصمت، القراءة والتأويل، المخفي والمكبوت، موت المتلقي الداخلي.

### Abstract

This study stands at the concept of silence and how it is used as an artistic tool to explore what is going on in the hidden character. It also stands at the role of silence in fictional work, the recipients' reading role, the culture of silence along with its effects on the Arab Society and the characters trials to get ride of it.

Also, it is essential here to indicate that this concept has been correlated with death and talk as well as communication process and civilization stage lived by any society or nation.

Accordingly, the writer seems to have invested this technique to talk on behalf of the silent characters and the silent society besides the disclosure technique. Hence, the culture of silence was evident and subsequently had negative effects on the Arab society. As a result, the concept of silence in the Arab heritage was a moral one; and none of the ancients have stood off his artistic role. This, of course, was opposite to the current Arab novelists who have turned into this technique and used it in their novels exactly like what Ali Asha did in his novel "Against Who ?".

**KEYWORDS:** The Concept of Silence The literature of Silence, Reading Silence, Reading and Interpretation, The Hidden and Forbidden, The recipients' inner self death

\* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

## مقدمة:

دفعني إلى الوقوف عند الصمت وتجلياته ومعانيه في الرواية العربية جملةً من المواقف والوقائع، لعلّ من أبرزها صمتُ الفتى العراقي "علي" على شاشة التلفاز، غداة الغزو الأمريكي للعراق، حين فقدَ العراقَ وأهلَه وعضديَه دون أن ينس بنت شفة، وصمتُ الأم الفلسطينية وهي تودّع ابنها قبل استشهادها، احتجاجاً على الصمت العربي والعالمي على الجريمة الأمريكية في العراق والجريمة الصهيونية في فلسطين، وصمتُ الشاب الذي خيِّط شفتيه بخيط أسود احتجاجاً على أزمة الحرية في المجتمع العربي. وقد ظهر لي بعد القراءة الأولى أنّ هذا المفهوم يشكّل ظاهرة لافتة في الرواية العربية، وأن له أبعاداً سياسية واجتماعية وأخلاقية وحضارية وفكرية وفنية.

لم أفع على دراسة وفتت عند الصمت بوصفه تقنيةً، في الرواية العربية الحديثة، لذا لم تعتمد هذه الدراسة على دراسات سابقة لعدم توافرها، بل جعلت من النص أساساً وموجّهاً ومنطلقاً، فجاءت دراسةً داخلية. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الصمت بمفهومه الأخلاقي هو الذي يشيع في كتابات السلف، من غير أن نغفل وقوفهم عند "الحذف" بوصفه من أشكال الصمت، في حين أنه في الرواية العربية جاء تقنيةً فنيةً وثقافةً ولغةً تفصح خلالها الشخصية عن رؤاها.

حاولت هذه الدراسة أن تتوقف عند جماليات الصمت وتجلياته في الرواية العربية، وتسخره في البناء الفني للرواية، ومن هنا جاء اختيار رواية "ضد من؟" لعلي عشتا مثلاً على حضور الصمت فيها. قامت الدراسة على قسمين: الأول: نظري، والثاني: تطبيق عمليّ على رواية "ضد من"، ففي الجانب النظري سلّط الضوء على المعنى اللغوي للمفهوم، وحاولت أن أتبيّن دلالاته في التراث، وفي الجانب التطبيقي وفتت عند مفاهيم الصمت في رواية "ضد من؟" وعند علاقة الصمت والصوت بالموت والكلام، وعند دور الصمت في العمل الإبداعي لاسيما الروائي منه، وعند "ثقافة الصمت" في المجتمع العربي بعد شيوع سياسات التصميت في النظام العربي والاجتماعي، وكيف صارت هذه الثقافة من أسباب انحطاط المجتمع العربي، وأخيراً وفتت الدراسة عند محاولات الخلاص من واقع الصمت.

تثور في هذا السياق مجموعة من الأسئلة بحاجة إلى وقفة متأنية، منها: هل للصمت سلطة كسلطة الكلام؟ وهل هو فعل يصدر عن إرادة؟ وهل نستطيع القول: إنّ الصمت فصيحٌ يتكلم؟ وهل من مسؤوليةٍ على الصامت كالتكلم؟ وهل يلاحق الإنسان على صمته كما يلاحق على كلامه؟

## إضاءات:

الصمت: السكوت في اللغة<sup>(١)</sup>، قالوا في البكر " إذفها صماتُها "، أي سكوتها<sup>(٢)</sup>، وقد حثت الأحاديث النبوية الشريفة على التحلي بالصمت (( مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ، فَلْيُكَلِّمْ خَيْرًا أَوْ لِيَصْمُتْ ))<sup>(٣)</sup>، وعن معاذ بن جبل -رضي الله عنه- أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: (( ثَكَلْتُكَ أُمَّكَ، وَهَلْ يَكْبُّ النَّاسُ فِي النَّارِ عَلَى وَجُوهِهِمْ إِلَّا حَصَائِدَ أَلْسِنَتِهِمْ ؟ ))<sup>(٤)</sup>، وعن سهل بن سعد، قال عليه الصلاة والسلام (( مَنْ يَضْمَنُ لِي مَا بَيْنَ لِحْيَيْهِ وَمَا بَيْنَ رِجْلَيْهِ أَضْمَنَ لَهُ الْجَنَّةَ ))<sup>(٥)</sup>. وَمِنْ أَوَائِلِ مَنْ كَتَبَ فِي هَذَا الْمِيدَانِ مِنَ الْقَدَمَاءِ أَبُو بَكْرٍ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ عَمِيدِ بْنِ أَبِي الدُّنْيَا الْبَغْدَادِيُّ الْمَتَوَفَى ٢١٨هـ، حَيْثُ صَنَّفَ كِتَابًا أَسْمَاهُ " كِتَابُ الصَّمْتِ وَآدَابِ اللِّسَانِ " <sup>(٦)</sup>، أثبت فيه بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأقوال والأمثال والأشعار التي تحث على الصمت وتجبب فيه، وذكر أسماء مصنفات تناولت مادة " الصمت وآداب اللسان "، ككتب الزهد والجوامع والسنن والمسانيد والمعاجم<sup>(٧)</sup>. وأشار إلى أن الصمت تفكر وتأمل واجتماع العقل<sup>(٨)</sup>، كما أشار إلى أن الصمت من العبادة<sup>(٩)</sup>. وعقد الجاحظ باباً في " البيان والتبيين " عن " اللسان " وآخر عن " الصمت "، بين فيهما مزالقة

(١) ابن منظور، (٦٣٠-٧١١ هـ) : لسان العرب . اعنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ج٧، ط٣، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، مادة ( صَمَتَ ) .

(٢) مصطفى، إبراهيم وآخرون " أخرجهم : إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبدالقادر ومحمد علي النجار " : المعجم الوسيط . ج ١، ط ٢، مجمع اللغة العربية، القاهرة، إستانبول - تركيا، ربيع الأول ١٣٩٢هـ/ مايو ١٩٧٢م ، مادة " صَمَتَ " .

(٣) النووي، الإمام أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف، (٦٣١-٦٧٦هـ) : رياض الصالحين . ط ١، تحقيق جماعة من العلماء، تخرجه محمد ناصر الدين الألباني، إشراف زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمان، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص ٥١٩، رقم ١٥١٩

(٤) السابق، ص ٥٢٢، رقم ١٥٣٠ .

(٥) السابق، ص ٥٢١، رقم ١٥٢٧ .

(٦) ابن أبي الدنيا البغدادي، الحافظ الإمام أبو بكر عبدالله بن محمد بن عميد (ت ٢١٨هـ) : كتاب الصمت وآداب اللسان . دراسة وتحقيق نجم عبدالرحمن خلف، ط ١، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦، ينظر : " باب حفظ اللسان، وفضل الصمت " ص ١٧٣-٢٣٣ .

(٧) السابق، ص ١٣١-١٣٧ .

(٨) السابق، ص ٢١٧ رقم ٤٩، وفي هذا ذكر قول وهيب الورد " إنَّ الرجلَ ليصمُّتُ فيجتمع إليه لَبه " .

(٩) السابق، حاشية ص ١٧٣ رقم ١، وفي هذا ذكر ما أخرجه هناد بن السري في كتاب الزهد ١٠٥ عن الحسن مرفوعاً " أول العبادة الصمت "، وفي الترغيب للمنذري ٣/٥٣٤ " الصمت أول العبادة " .

اللسان ومزايا الصمت، وذكر أقوالاً تحثُّ عليه مقابل الكلام. ونقل ما يشيع في ثقافتنا العربية من أقوال عن الصمت والكلام، من مثل " لو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب "، و " مقتل الرجل بين فكّيه ولحييه "، و " اللسان سبع عقور ". وذكر ما نقل عن أبي بكر، رحمه الله، وهو يأخذ بطرف لسانه، أنه قال: " هذا الذي أوردني الموارد" (١).

وعقد أبو حامد الغزالي في كتابه " إحياء علوم الدين " (٢) فصلاً عن فضيلة الصمت وآفات اللسان بعنوان: " بيان خطرٍ عظيم اللسان وفضيلة الصمت "، بين فيه أنّ فضل الصمت الكبير يعود لكثرة آفات اللسان وإيذاء الخلق، وأنّ " في الصمت سلامه، لذلك عظمت فضيلته مع ما فيه من جمع دوام الوقار والفراغ للفكر والذكر والعبادة والسلامة من تبعات القول في الدنيا " (٣)، ويرى أن لا نجاة من خطر اللسان إلا بالصمت.

وقد جمع محمد عبد الرحيم في كتاب له أبياتاً من الشعر العربي قيلت في الصمت (٤)، وباستقراء هذه الأبيات يبدو أنّ الحفاوة بالصمت تنبع من كونه درعاً وحصناً ومانعاً من الوقوع في مزالق اللسان. وإذا كان اللسان يدفع صاحبه أحياناً إلى المهالك والعثرات والندم والخطر، فإنّ الصمت نجاة وسلامة، لهذا فلا غرابة أن يكون الصمت ذهباً ومغماً ومكسباً وأماناً، وأن يبدو الصامت مصيباً وحسن العاقبة، في مأمن من الذلّ والزلل. أمّا فضائل الصمت التي وردت في هذه الأبيات (٥)، فهي أنه يُكسب صاحبه المحبة والمودة والهيبة والسلامة، ويحمي من الندم واللوم والمهالك، وأنه تجارة رابحة " وتاجرُهُ يعلو على كلّ تاجر "، وأنه خيرٌ وحلمٌ وزينةٌ للعقل، وأنه " شاهدٌ بفضل الحكيم " و " حارسٌ من زلل اللسان " و " حليفُ السلم " و " راحةٌ للصموت ". وقد وردت صيغة الأمر في الحضّ على الصمت، إذ نقرأ " الزم الصمت إن أردت نجاته "، و " كن صامتاً تسلم " و " أدمن على الصمت المزيّن للعقل " و " اصمت " و " أطل الصمت فإنّ الصمت حلمٌ " و " مُت بداء الصمت خيرٌ لك من داء الكلام ".

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ): البيان والتبيين. ج١، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، بيروت، " بلا تاريخ "، ص١٩٤، وينظر: الفصل الذي عقده ص١٧٢-٢٠٩.

(٢) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (ت ٥٠٥هـ): إحياء علوم الدين. ج٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩، ينظر: ص١٠٥-١٠٨.

(٣) السابق، ص١٠٨، وفي هذا السياق أورد عدداً من الأحاديث النبوية التي تحثُّ على الصمت، منها قوله عليه الصلاة والسلام (( ألا أحرّكم بأيسر العبادة وأهونها على البدن الصمت وحسن الخلق؟ ))، وقوله عليه السلام " من سرّه أن يسلم فليزم الصمت )) ينظر: ص١٠٦، ١٠٧ على التوالي.

(٤) عبد الرحيم، محمد: السرّ والصمت والسكوت في الشعر العربي. ط١، دار الراتب الجامعية، بيروت ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ينظر: ص٧٣-٩١.

(٥) السابق، ينظر ص: ٩٠، ٧٧، ٨٦، ٧٧، ٧٣، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٧٥، ٨٣، على التوالي.

تشير كثيرٌ من المقولات السردية والشعرية إلى قيمة الصمت في الثقافة العربية، وهي مقولات أقرب إلى النصائح الأخلاقية، وتركز على جماليات المعنى وعلى الصمت الفردي، بعيداً عن صمت الجماعات المقهورة. وقد صدرت هذه المقولات، في أغلبها، عمّن يملك "سلطة الكلام"، الذي يعنيه أن يصمت الآخرون، كي يبقى صوته وحيداً مسموعاً في السياق. وقد بدا الصمت غايةً ووسيلةً في ترويض الآخر: المخالف أو المشاكس أو المحاور وصاحب الرأي، وهكذا، ساهمت هذه المقولات في بناء أنساق ثقافية واجتماعية، ورسمت سبيل من ينشُد السلامة بالصمت. ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الثقافة تقابل بين "الكلام" و"الصمت"، فحسناً الصمت هي سيئات الكلام أحياناً. كما ركزت على بلاغته وارتفاع مستواه عن مستوى الكلام، غير أنه أحياناً قد يكون سترَ الجاهل، واقتربت صورة الصامت أحياناً بصورة الكتيب والنادم، وأخيراً، قد يصلح الصمت، بالتأمل والتفكير والرؤية الصائبة، ما تفسده الأيام.

والصمت عند المتصوفة دربٌ لتلقي الإلهام الإلهي، وهو طقسٌ من طقوس العبادات. وهناك أنواع من الصمت في العبادة المسيحية، إذ تحدّد بعض الأديرة فترات لممارسة "الصمت العظيم"، وقد يرتبط الصمت بإخفاء الحقيقة والموقف، وقد يكون تعبيراً عن التحدي الاجتماعي، أو رسالةً عن الحب أو الكراهية، ويبرز هنا صمت الفئات المقهورة. وهناك صمت الفلاسفة أو "صمت الحكيم" (١).

يتكامل الصمت والكلام في عملية الاتصال، فهناك اتصالٌ بالكلام وآخر بالصمت، يتضمن الكلام الصمت باستمرار، فما من قولٍ إلا وفيه صمتٌ عن شيءٍ آخر، وقد يكون الصمت المتضمن في الكلام أكثر أهميةً من الكلام (٢). وغالباً ما يسبق الكلام تفكّرٌ وصمتٌ وتدبّرٌ لإدراك الحقيقة، وفي هذا يذكر الجاحظ في "البيان والتبيين" "لسان العاقل من وراء قلبه، فإذا أراد الكلام تفكّر، فإن كان له قال، وإن كان عليه سكت، وقلب الجاهل من وراء لسانه، فإن همّ بالكلام تكلم به له أو عليه" (٣). وقد يكون الصمت فعلٌ مقاومة ووسيلة دفاع عن الوجود والهوية، لهذا تخفي الشخصيات في "ثلاثية غرناطة" مواقفها الحقيقية عن القشتال، وتلوذ بـ "الصمت" المعبر عن الرفض، في الوقت الذي تعلن فيه من داخلها "أرفض، ولا أريد". وينطبق الأمر نفسه على حركة التحرر الفلسطينية، إذ يلجأ المناضلون إلى "الصمت" أحياناً وسيلةً من وسائل الدفاع والمقاومة، وذلك لإخفاء أساليب مقاومتهم للاحتلال، وقد انعكس ذلك في رواية "باب الشمس".

(١) إمام، إمام عبد الفتاح: "دراسة في معاني الصمت". المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٨٦، ربيع ٢٠٠٤، السنة الثانية والعشرون،

مجلة النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ص ٨٠-٨٦.

(٢) السابق، ص ٧٤-٧٧.

(٣) الجاحظ، مرجع سابق، ص ١٧٢.

ولا بدّ أن نفرّق بين شكلين من أشكال الصمت : الأول بوصفه أسلوب حياة ينشُد فيه المرء السلامة والبعد عن الزلل والخطأ ، والشكل الآخر حين يكون الصمتُ تقنيةً فنيّةً له أبعاد جماليّة، ينشُد الكاتب من خلاله أن يكشف رؤيته. ويبدو لنا أنّ مفهوم الصمت في التراث العربي مفهوم أخلاقي، غير أنّ السلف لم يغفلوا الوقوف عند موضوع " الحذف " بوصفه تقنيةً ومن أشكال الصمت والمخفيّ والمسكوت عنه. ولا بدّ من الإشارة إلى أنني لم أقع على دراسة حديثة متخصصة تتبّع هذه التقنية في الرواية العربية. ونخلص أخيراً إلى أنّ للصمت معاني كثيرة وربما متناقضة أحياناً، يكتسب دلالاته من السياق وزاوية الرؤية والشرط التاريخي، وله وظائف حياتية وأخرى جماليّة.

- ٢ -

### محاولة تأصيل مفهوم " الصمت " في رواية " ضد من ؟ " :

نحاول الآن أن نتوقف عند مفاهيم الصمت كما وردت في رواية " ضد من ؟ ". ومن أجل تتبيّن هذه المفاهيم تتبّعنا ألفاظ " الصمت " حيثما وردت في الرواية وقرأناها في السياق الذي وردت فيه، حتى إذا ما فرغنا من ذلك، ومن أجل إضاءة مفاهيم " الصمت "، تتبّعنا ألفاظ " الصوت " حيثما وردت وقرأناها في ضوء السياق الذي وردت فيه أيضاً، فكان أن أضاءت هذه المفاهيم بعضها بعضاً. وحاولت الدراسة أن تؤصل لهذه المفاهيم من خلال محوريّ : الصمت والصوت. وقفت في المحور الأول عند الصمت والموت، والصمت والكلام، والصمت بالمفهوم الحضاري الذي يعبر عن الهوية والمرحلة والشخصية، ووقفت عند صمت التأمل والتفكير، وعند الصمت حين يكون جداراً يلوذ به العاجز. كما وقفت في المحور الثاني عند الصوت وعلاقته بالموت وبالكلام، والصوت بالمفهوم الحضاري أيضاً. وقد توسّلت الدراسة بالإحصاء، إذ تبين أن عدد مفردات الصوت يفوق كثيراً عدد مفردات الصمت، مما يعكس هيمنة الصوت على الصمت. ونودّ أن نشير إلى أنّ ثمة مفاهيم أخرى للصمت في الرواية العربية لم تتضمنها هذه الرواية " ضد من ؟ "، مع الإشارة أيضاً إلى أنّ الرواية التي نحن بصددتها ركّزت بوجه عام على الصمت بالمفهوم الاجتماعي.

### أولاً : الصمت :

#### ١ - الصمت والموت :

يرتبط مفهوم الصمت في الرواية بالموت، وتقوم العلاقة بين الصمت والموت على التلازم، فإذا ما حدث الموت حلّ معه الصمت، تعبيراً عن التسليم والخوف والعجز أمام قوة الموت الجبّارة، لهذا يستسلم الإنسان للموت ويصمت اعترافاً بالحقيقة والهزيمة، وهكذا، يصير الصمت صوتاً ولساناً ولغةً. وفي إطار

هذه العلاقة تتردّد في الرواية صيغ، مثل "صمتٌ جنائزيّ" و "صمت الموتى الجنائزي" و "صمت المقابر والموتى" و "مواجهة الموت بصمت" و "حتى لا أموت صبراً أو صمتاً". وفي هذا السياق، نشير إلى أنّ "الموت الهادئ أو الصامت" لا يترك صدًى، كموت الشاويش، مقابل "الموت الصاحب" الذي يحدث "دويّاً" بعد وقوعه، كانتحار جميلة وقتل فاطمة الشايب.

يرتبط الصمت بالبرودة والليل والوحدة، تعبيراً عن الحرمان والعجز وخنق الحريات والضياع والاستلاب. ويتصل بهذا المفهوم "صمت الجبال"، الذي يوّلّد الخوف كالخوف الذي يوّلّده الموت، وكثيراً ما يوصف الصمت بـ "الرهيب"، حيث يتعلّق الصمت مع الخوف والإعياء، "أعيها الصمت الرهيب"، و "تراجعت خطواتي بصمت رهيب". وربما كان استخدام تعبير "خيم الصمت" للدلالة على "صمت الجبال"، لأنّ الخيمة تُرفَع عند نصبها، وإذا ما خيم الصمت أي حطّ وملاً الفراغ، غاب الصوت والحركة وصار الصمت مربعاً. ويرز في هذا السياق تعبير "أطبق الصمت" بمعنى "حلّ" أي ليست هناك فرصة لحركة أو صوت، فيشيع عندئذ الخوف والحزن والرعب على صورة "صمت الموت"، و "صمت الجبال"، و الصمت الرهيب". كما نقول "ران الصمت" بمعنى عمّ المكان، وتملّك الفضاء كلّهُ. وهكذا تشيع تعبيرات "خيم، أطبق، ران، جلّ" للتعبير عن شيوع الصمت والخوف في الواقع العربي، وهكذا فالصمت صورةٌ من صور الموت ولغةٌ تعبير عن الخوف وعن العار أحياناً، فنقول "الصمت الذي يجلّله العار".

يربط إدوارد سعيد بين الصمت والموت في "ألف ليلة وليلة"، ويشير إلى أنّ شهرزاد عاشت مأزقاً، في مواظبتها على قصّ الحكايات لشهريار كي توقف حكم الموت "فاستمرار تردّد الصوت الإنساني ضماناً لاستمرار حياة الإنسان، وبالعكس، فإنّ الصمت مرتبطٌ بالموت... (١)".

## ٢- الصمت والكلام :

إنّ تلازم الصمت والصوت، يعني أنّ لا كلام بلا صمت، وأنّ كل صمت يتبعه كلام، بل ربما يتحوّل الصمت إلى كلام. فالصوت أو الكلام حضورٌ ماديّ يتحدّد بالسماع، تُعرف بهما ماهيّة الصمت، وكل منهما يقهر الآخر، لهذا يرى حامد أنّ البندقية "المتصلة بالصوت"، هي المخلّص من حالة الصمت، ويرى أنّه لا بدّ من الاستعانة بظواهر الصوت لكسر جليد الصمت، وذلك في قوله "أنّ تحدث صوتاً ما وسط هذا الصمت" وقوله "البندقية تنشلنا من دوائر الصمت والخوف".

(١) سعيد، إدوارد: مقالة "من الصمت إلى الصوت" / ثمّ عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ "ترجمة بكر عباس. منشورة في كتاب "مقالات وحوارات". تقديم وتحرير محمد شاهين، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٤٤.

يشيع في سياق الحديث عن الصمت مقابل الكلام استخدام أفعال مثل "كتم، خرس، سكت، اسمع"، إشارة إلى "تداولية" ثقافة الصمت في مجتمع أبوي كالمجتمع العربي. ونشير أيضاً إلى أن بعض الصيغ التي تنتمي إلى حقل "الصوت" تتضمن الصمت أيضاً، فتعبير "اسمع هذه الكلمات" يتضمن الطلب من المتلقي أن يصمت.

وفي هذا المجال نشير إلى "لغة الجسد والأعضاء"، وإلى قدرة المتلقي على قراءة الحركات والملامح والقسمات والسياق، ومن هنا تقوم عملية القراءة بين متلقي يحاول فض النص وفهم دلالاته، وبين نص يحاول أن يراوغ المتلقي بالصمت، عندها تصير القراءة تنويراً للنص أو اللوحة الصامتة، وعندها أيضاً قد يكون للصوت العالي صمت، مثلما قد يكون للصمت العميق صوت، ويصبح بالتالي من المقبول أن "أسأل بلا صوت"، وأن يكون للصمت صمت أيضاً، وأن نتحدث عن شلل الصوت أو الكلام مثلما نتحدث عن شلل الذراع.

### ٣- الصمت / الكينونة والشخصية :

يعبر مفهوم الصمت عن الكينونة والشخصية والهوية والمرحلة، مما يعني أننا أمام "عالم للصمت"، عالم له امتداد في الزمان والمكان، وله لغة وأشكال وخصائص وظواهر تيسر القراءة عبر ما يظهر على سطحه الخارجي .

من صور الصمت التي وردت في الرواية أنه "الجدار الأصم" إشارة إلى جسديته ومكانيته وقابليته لأن يكون مقروءاً أو غير مقروء، ذلك أن بعض أشكال الصمت، يمكن قراءتها، في حين يستعصي بعضها الآخر، فيبدو عندها كالجدار الأصم. وللصمت صفات مكانية: فهو "صمت بعيد"، و"صمت طويل"، و"صمت عميق". إذ يشير "الصمت البعيد" إلى الجانب المكاني لجغرافية الصمت، بمعنى أنه يتعلق بامتدادات ومساحات يشغلها ويتملكها، في حين يتعلق "الصمت الطويل" بالعنصر الزمني، أي بمدة الصمت وبالحمية التي تتميز بطابع الصمت، فنقول "أزمة الصمت والخوف والنسيان"، و"غرق في أزمة الصمت". أما "الصمت العميق" فيشير إلى درجات الصمت التي تتميز بين صمت خفيف قابل للقراءة بالاستعانة بقرائن خارجية وسياقية، وبين صمت "الجدار الأصم" الذي أشرت إليه سابقاً. ويتردد في هذا السياق استخدام فعل "غرق" و"فعل" أوغلاً، فنقول "غرق في صمته"، و"أوغل في صمته" إشارة إلى حالة الاستغراق والتمكّن والتعمق، وربما كان ذلك وراء كثرة الإشارات إلى "دوائر الصمت" دلالة على طبقاته واتساع حالاته في المجتمع العربي. أما موقف الشخصيات من الصمت فهو العداوة والريسة والتوجس وإحساسها بأنها "الضحية"، بدليل ما اتصف به من صفات مثل "صمت قاتل" و"صمت دموي" و"صمت خارق"، وإشارات إلى ما لحق بعض الشخصيات من أذى، عبر صيغ مثل "معركتي مع

الصمت " و "غرق في دوائر الصمت" و "غرق في أزمنة الصمت" و "اغتالني دوائر الصمت" و "تموت في صمته طفولة الحياة" و "دوائر الصمت تلتفّ حول عنقي" و "الصمت الذي يسرق الليالي والأيام" و "صار الصمت لا يطاق" و "إدانة الصمت" و "ضاق ذرعاً بالصمت الطويل"، ولهذا جعلت الشخصيات المقهورة الخلاصَ " من دوائر الصمت " مطمحاً وهدفاً نبيلاً .

تدين الرواية الصمتَ الذي يقود إلى سلب حرية الإنسان، وتدين أيضاً ما ورد على لسان حامد وهو يتحدث باسم الإنسان العربي: " العالم الجديد الصامت على ذبجي" و "لوائح الصمت المعلقة في زوايا شرق المتوسط"، وتدين الصمت العالمي على ما يجري للأمة العربية. وأشار الراوي إلى أنه التزم الصمتَ حين كان الصمت سياسة فرضتها القوى الدولية على العالم العربي " أقنعت نفسي بالصمت الذي يمثل اللغة الجديدة لشرق المتوسط"، الصمت الذي جعل العرب " قتلَى الصمت ". وقد سلكت الأنظمة السياسية هذا المنهج مع شعوبها " كي تظل الشعوب خرساء ".

استخدم الكاتب تقنية الصمت للتعبير عن المرحلة الحضارية التي تعيش فيها الأمة العربية، فبين الصمت الفردي والصمت العالمي ضروراً من الصمت، مثل الصمت الطبقي والاجتماعي والصمت العربي وصمت الأمة وغيرها .

#### ٤ - صمت التأمل والتفكير :

عكفَ حامد على التفكير بقضايا المجتمع في المقبرة بعد أن أصمَّ المجتمع الإنساني عن سماع صوته، قال والده " لم أكن أحبّ أن أقطع عليه صمته " (١). وعلينا أن ندرك أن معظم النصوص المبدعة هي ثمرة التأمل العميق أو " الصمت القارئ" (٢). مع الإشارة إلى أن هذا الشكل من الصمت قليل في الرواية.

#### ٥ - مفاهيم أخرى :

قد يكون الصمت منقذاً ومخلصاً وجداراً تحببى خلفه الشخصيات العاجزة والمقهورة، ظهر ذلك من خلال ما ورد في الرواية من صيغ كـ " لاذ بالصمت " و "بقي لائذاً بالصمت" و "جدار الصمت". والصمت لا يعني القبول والرضا دائماً، بل قد يكون لغة رفض واحتجاج على السائد، وقد ركزت الرواية على الصمت المعبر عن الرفض. وتحدث في هذا السياق عن الصمت الأبلغ من الكلام، وكثيراً ما نقول " خالصة، الحكاية محكيّة، ليست بحاجة إلى حكي ". وقد وُفق الكاتب في الإشارة إلى صمت المكان

(١) عشّا، علي : رواية " ضدّ من ؟ " . ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١ م، ص٣٦ .

(٢) محمود، إبراهيم : جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت . ط١، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٦٢ .

وصمت إيقاع الحياة وسيطرة السكون والوجوم والحزن على حركة المجتمع، وكان الصمت بهذا نصاً يفصح عن الحقيقة، مثلما يفصح صمتُ المكان عن الخراب والموت والفراق<sup>(١)</sup>.

## ثانياً : الصوت:

### ١ - الصوت والموت:

تقترب ألفاظ الصوت التي وردت في الرواية، في جانبها السلبي من ألفاظ الصمت، إذ عكست محاولات المقهورين العاجزة. فلا نكاد نسمع في هذا الفضاء سوى " أصوات الموتى " و "نداء الموتى "، وهكذا، يرتبط الصوت بالموت كما يرتبط الصمت بالموت.

وقد وصفَ الراوي الواقعَ العربي بصفة الصمت، مما جعل أصوات الموتى مسموعة. وإذا كانت الحياة قد دبَّت في الموتى، فما بال البشر خبَّت أصواتهم وماتت أرواحهم؟! مما جعل الراوي لا يرى في طقوس الفرح " الصوتية " وفي " زفة العرس " سوى لغة تعبير عن الفوز بتصميم المرأة، وهكذا، صارت الأغاني عنده " غجرية " والأصوات " وحشية ". ثمّة دلالة سلبية تحملها الأصوات الخافتة لا تقلّ سلبية عن تلك التي تحملها ظواهر الصمت، كالوشوشات وهمس المؤامرات والمكائد.

### ٢ - الصوت والكلام:

ارتبطت صورة الكلام في الرواية بعدم فاعليته في الواقع، من خلال صيغ "عدم جدوى الكلام"، أو "التمتمة" أو "الهمس" أو عدم القدرة على الكلام، أو أن "الكلام بلا صوت" أو أن الشخصية غير قادرة على الكلام، مما يعني أن الكلمة مقتولة في مهدها. وما دمنا في سياق الحديث عن جدوى الكلام فلا بدّ من القول إنّ الكلام على مراتب ومنازل، وإنّ بعض الكلام يُغيّب أصواتاً ويُخرسُ ألسنة، فعندما يتكلم الشيخ تغيب أصوات الآخرين ونخرس ألسنتهم، بمعنى أنه إذا ما تحدث لسان القوة انتهى الكلام كله. ويشير " معجم الكلام المتاح والمحرمّ والمباح " في الواقع العربي إلى أزمة الحرية وأزمة التعبير، وإلى تسخير الكلمة في صناعة نصرٍ موهوم من خلال "إمبراطورية الكلام القادرة على خلق النصر"، وفي صناعة "الكلام الكاذب"، على الرغم من حاجتنا إلى الكلام الفاعل المجدي.

### ٣ - الصوت بالمفهوم الحضاري :

يبرز، في هذا السياق، الصوت المبحوح والمخنوق والمكتوم والحفيض والخافت والمشلول والأسير وغير المسموع، والمحاصر بالقهر والصراخ، كما يبرز " الصوت المروع أو الصوت القادم من الليل أو الصوت المليء بالأسى أو الصوت الحزين أو صوت الرعد الجريح أو صوت الزمن الجريح "، أو ما جاء على هيئة "

(١) الرواية، يُنظر مثلاً: ص ٩٣، ٩٤، ١٩٩، ١٩٨.

صراخ مجنون أو محموم " أو " بكاء غير مجدٍ "، أو أصوات من " يثرثرون عبر السماعات ومكبرات الصوت " الأشبه بـ " الصرخات الهستيرية "، أو الصوت الذي غاب عنه الحق والعدالة والمساواة والعقلانية، لافتقاده إلى التنظيم والعمل الإصلاحي الجماعي. كما يتردد البكاء والنحيب والنشيج والعيول والصراخ والولولة والاستغاثة والاستنجاد، ونداء الموتى، وبكاء الأرامل وترتيل القرآن في المقابر، كل ذلك من أجل تجسيد الصمت وقهر الصوت بـ " اغتيال الصوت أو إسكاته أو كتمه أو خنقه ". إن إلحاح الراوي على استخدام تعبيرات " خرس، كتم، أسكت، تتم، خنق " هو من أجل أن يُفسح المجال أمام البوح الصريح للاعتراف بالحقيقة، مما يعني أن الأزيمة تتمثل في " المرسل " وفي " المتلقي " على السواء، وكأنّ لسان الحال يقول : " لا صوت ولا سمع ".

للصوت هنا بعدد حضاري يعبر به الإنسان عن هويته وشخصيته وكيانه. فعلوّ الصوت في الرواية تعبيرٌ عن القوة وعن القوى التي تسعى لتأكيد حضورها ووجودها " صوتي يعلو " و " ليس هناك صوت يعلو صوتك "، " اسمع صوتي قبل أن يغيب "، " لن أدع هذا الصوت يغيب ". وللصوت دلالة الهوية المميّزة، " عرفت صوتك " و " صرت صوتي " و " صوت العجل الذهبي "، وقد يكون الصوت صحوه ويقظة وطموحاً ووعداً " أصحو على صوتك " و " الصوت وعد "، ومن هنا جاء اسم الطالبة " وعد " للتعبير عن الأمل والمستقبل، " وفي المقابل ثمة صيغ تعبّر عن الخشية من ضياع الصوت أو الموقف، مثل " أخشى أن يضيع صوتي إلى الأبد " و " غاب الصوت " و " يتلع صوتي " و " صوتي يرتدّ إليّ " و " صرخ بصوت غير مسموع "، باستخدام صيغ " الضياع والغياب والابتلاع ". كما يعبر بظواهر الصوت عن الخذلان، من خلال الحديث عن " صوت المدافع الخرساء " أو صمت المدافع، أو " البنادق الخرساء التي تبكي قتلاتنا ".

الصوت، إذن، تعبيرٌ عن الكيان وعن الوجود، ومن هنا تسعى بعض القوى إلى إلغاء الآخر، بالتحديد أو الموت أو الانسحاب أو الترحيل أو التغييب، كما تلجأ إلى " إسماع صوتها إلى الآخر " أو تهيم المناخ كي " يسمع العالم صوتها ". وهكذا وجدنا أن علاقة " إسماع " أو " إسكات " الصوت تؤكد العلاقة الضدية، في هذا المقام، بين الصوت والصمت، ذلك أنّ " إسكات الصوت " يحقق الصمت، وأنّ " إسماع الصوت " يعني علوّ صوت القوى مقابل صمت الطرف المقابل. يقول الراوي " مسكين أنت يا شاويش، لم تكن تعلم أنّ الشر لا يقف عند حدّ، وأن يد الغدر التي اغتالت أباك قبل الأذان في رمضان، ما زالت تحمل في أعماقها شهوة الدم والقتل، ما زالت مستفزّة تتربّص، تنتظر عودتك بفارغ الصبر، من أجل أن تُسكت صوتك إلى الأبد ! " (١). وقال الراوي نفسه " سنلتقي يا سعاد هناك، ... وسيسمع العالم صوتنا للمرة الأخيرة، صوتنا المدفون تحت الرماد " (٢). وهكذا نجد أنّ الصمت هنا علامة ضعف وأن الصوت علامة

(١) الرواية، ص ٤٨ .

(٢) الرواية، ص ١٣٠ .

قوة ووجود " وكم كنت أحسّ ساعتئذ أن معركتي مع الصمت بدأت تنتهي، وأن صوتي سيعلو حتماً، وأن سنوات الحنية ستنتهي إلى الأبد!" (١).

وفي سياق الحديث عن الصوت نتحدث عن صوتٍ له فعالية في تغيير الواقع ويلقى استجابة من المتلقي، كالأثر الذي تحدثه الحركات الإصلاحية والثورية في المجتمع، بمعنى أننا نتحدث عن صوتٍ يترك صدىً أو دويًا، وآخر لا صدى له. ومجتمعنا بحاجة إلى صوتٍ مؤثّرٍ فعّالٍ يتبعه صدى أو دويٌّ، يخرجنا من السكون والجمود والركود، مثلما نحن بحاجة إلى من يسمع ويعترف بالصوت والآخر "بحاجة إلى من يسمع صوتي ويجاوري " و "بحاجة إلى صوتٍ يخرجني من الدائرة الملعونة" وبحاجة إلى تحرير الإنسان من الصمت قبل تحرير الأرض. ولا بدّ من الإشارة إلى أن ثمة أصواتاً إيجابية في الرواية، غير أنها نادرة، وغالباً ما ارتبطت بماضٍ مأسوفٍ عليه، مثل "أغاني الحصيد" وأصوات طفولية".

- ٣ -

### تقنية الصمت:

قبل أن نتحدّث عن تقنية الصمت في رواية "ضد من؟"، نرى من المناسب أن نتحدّث عن علاقة الصمت بالإبداع الروائي، حتى يكون مدخلاً عاماً للحديث عن الرواية التي نحن بصدددها. لذا سنقف في هذا الجزء من الدراسة عند محورين: الأول: عند الصمت في الإبداع الروائي، والثاني: عند تقنية الصمت في رواية "ضد من؟".

#### أولاً: الصمت والإبداع الروائي:

يقوم الصمت بدورٍ كبيرٍ في الكشف عمّا يدور في أعماق الشخصية، فهو لغةٌ ناطقةٌ معبرةٌ غير لسانية، وعنصرٌ من عناصر العملية الإبداعية، بوصفه وسيلة اتصالٍ وتأثيرٍ وتعبيرٍ وكشف عمّا يدور في أعماق الشخصية، وبوصفه محرّضاً على القراءة المتعمّنة. وإذا كان الإبداع ينهض على "الاختيار" فإنّ في كلّ عملية إبداعية صمتاً عن قضايا لا يريد أن يجليها المبدع، يُترك أمر اكتشافها وقراءتها وتأويلها إلى المتلقي، وهذه المهمة دعوة إلى القارئ للمشاركة في بناء النص وفتح آفاقه، وبالتالي توسيع النص ليشمل غير المنظور وغير المخطوط في صفحات الكتابة، وهذا يعني انتقال مسؤولية الإبداع من الكاتب إلى المتلقي. ويبدو هنا أنّ للإنسان بوابتين: خارجية يعبر من خلالها باللسان والكلمة، وأخرى داخلية يغلق فيها البوابة الخارجية ليتحدث بالقسمات والملاحم والحركات، ليكشف عما يعتمل في عالمه من رؤى وأحلام وآلام وآمال.

(١) الرواية، ص ١٤٢.

ما الذي يحكم هذه المراوحة في الاختيار بين: اللسان والصمت؟ قد يعبر الكاتب بالصمت لغايات جمالية وفنية، فيتحول الصمت إلى لعبة فنية لا يظل النص فيها حبيس دقّتي كتاب. قد يصمت الكاتب لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية ولما تفرضه العادات والتقاليد، فيلوذ بالرمز والإبهام، وقد يجعل من الشخصية ألسنة ناطقة، يدخلنا عالمها، يسمعنا نجواها وبوحها وما تحلم به وما تعانيه، وقد يكتب بالصورة والمشاهد الصامتة على نحو ما نرى في المسرحيات الصامتة، وكثيراً ما نقول: هذا مشهدٌ ناطقٌ أو صورة ناطقة رغم أنها لا تنطق بالكلام، وقد يستعين بالحذف وبالتاريخ وبأسطورة الواقع وبالعالم الحيوان، وقد يتحدث عن قضايا المعاصرة من خلال اتخاذ الماضي قناعاً، ويبدو خلال السياق الكثير مما هو مسكوت عنه وكامنٌ في ما وراء المكتوب. لا تقتصر وظيفة الأدب على "بث" الرسالة، بل تكمن في أنه "يستطيع أن يطلق أصوات الصمت من عقابها، يستطيع أن يجعلنا نصغي لرنين غائر في أعماق وجودنا" (١).

وهكذا، تصبح قراءة الصمت بحثاً عن ضرب عالٍ من الوعي. وتتميز الرواية من بين الأجناس الأدبية بالقدرة على استكناه العالم الجواني للشخصيات والكشف عن المخبوء والكامن، وتبدو مفتاحاً فعالاً في الولوج إلى أعماق هذا الكائن الإنساني المغلق، للتعرف إلى ما في داخله، من خلال ما يصدر عنه من حركات وما يبدو عليه من ملامح وقسمات. "فالإنسان قبل أن يتصرف أو يصدر فعلاً كلامياً، يتكلم في صمت. لا أحد يمكن أن ينفذ إلى طويته للإصغاء إلى أحاديثه الباطنية، وحده الراوي له هذه القدرة على ذلك" (٢)، كما "يضطلع السارد باستكشاف روح الشخصية وإطلاع القراء على حياتها الداخلية والبوح بأسرارها، ويبيّن محكيه انطلاقةً مما تلتفظ به الشخصية داخلياً، ويعبر عن حياتها الذهنية بطريقة جديدة حتى ينقدها من الصمت" (٣). وهكذا يبدو لنا أن النص الكامن خلف النص المكتوب ربما يكون أكثر أهمية من النص المرئي. يقول الغدّامي في هذه الخصوصيّة "والشعر في حقيقة تكوينه الأصليّة هو كشفٌ وبوحٌ، ولكن الحكيم هو تقنّع وتسترٌ، ولذا فإن ما لا يمكن قوله في العلن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه، ومن ثم فإنّ الحكايات مخزنٌ نسقيٌّ مهمٌ، نجد فيها المضمّر والحجاز الكلي، لا الفردي، ونجد فيها الخلاصة الثقافية بما في الثقافة من هواجس وما فيها من رغبات مقموعة" (٤). ويرى د. مجدي توفيق أن إيهاب حسن قرّن بين أدب ما بعد الحداثة والحركة الرومانتيكية، بوصفهما يعينان بالغوص في أعماق الصمت ويقول "هكذا

(١) توفيق، مجدي أحمد: الأدب والحياة، من الرسالة إلى الصمت. دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص ١٨٢.

(٢) الدايمي، محمد: "طبيعة مفهوم الكلام ووظيفته". عالم الفكر، مجلد ٣٢، عدد ٤، أبريل-يوليو، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٤، ص ٢٥٩.

(٣) السابق، ص ٢٦٠.

(٤) الغدّامي، عبدالله محمد: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط ٢، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية - الدار البيضاء، لبنان-بيروت، ٢٠٠١م، ص ٢٠٧. الفصل الخامس حديث عن الصمت بعنوان "اختراع الصمت/نسقية المعارضة".

يقراً إيهاب حسن الحركة الرومانتيكية في سياق بحثه عن أدب ما بعد الحداثة بوصفه أدباً يقوم على الغوص في أغوار الصمت<sup>(١)</sup>، ولهذا وجه أصحاب النقد الجديد اهتمامهم في البحث عن المعاني المضمرّة في النص. يرى إدوارد سعيد أنّ الصمت من العناصر الجوهرية المكوّنة للفن، وينقل في مقالته هذه قول بروسـت "Proust" "إنّ العمل الفنيّ هو ابن الصمت"<sup>(٢)</sup>. كما يركّز على إيقاظ الصمت وبعث الحياة فيه كي لا يضيع ما فيه إلى الأبد، لذا ردّ على المؤرّخ الإسرائيليّ "بني موريس" الذي ادّعى أنه لا يستطيع أن يقول شيئاً عمّا حدث خلال العامين ١٩٤٧/١٩٤٨ ما لم تكن هناك وثيقة تدلّ على ما يقول، متسائلاً: "لِمَ لا تحاولون بعث الحياة في ذلك الصمت؟... لماذا لا تنظرون إلى الأدلة الجغرافية؟ لماذا لا تنظرون إلى التاريخ الشفوي؟ لماذا لا تنظرون إلى المناظر الطبيعية؟ لماذا لا تقومون بمحاولة إعادة بناء ما تمّ تدميره أو استثناءه من خلال الصمت؟"<sup>(٣)</sup>

وحيث نتحدّث عن الصمت في الرواية العربية، تنهض أمامنا قضية حرية الكاتب وسقّفها المتاح. وإذا سلّمنا أنّ المبدع العربي يضع قضية الحرية والديمقراطية أولى العقبات التي تحدّ من إبداعه، أدركنا حجم النصوص الغائبة في النصّ الروائي، وأدركنا حجم المسؤوليات الملقاة على المتلقين والنقاد في الكشف عن النصوص الكامنة. وقد وقف فاضل تامر عند هذه القضية "ذلك أن النصّ الإبداعيّ العربي، وبالذات النصّ الروائي، يجد نفسه مضطراً، في الغالب، إلى الصمت أو السكوت تاركاً المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً استثنائياً فاعلاً من جهة التلقي والقراءة، ويمكن أن نرجع الكثير من مظاهر الغموض والترميز والتشوش في الخطاب الروائي العربي إلى تزايد المساحات البيض والمحاة من النص المكتوب. ولا شك أن التعرف إلى بواعث عمليات الإقصاء والحذف إشكالية معقدة ومتراطة، ولكنها ترتبط أساساً بوقوع الروائي، وبشكل أدقّ نصه الروائي تحت سلسلة من الضغوط الداخلية والخارجية تجعله تحت رحمة سلطات قامعة"<sup>(٤)</sup>.

ثانياً: تقنية الصمت في رواية "ضد من؟":

هل يدعو علي عشا في روايته إلى الصمت؟ هل يسخر أم يحذّر إذ يعرّي الإنسان العربي الصامت أمام قضاياها المصيرية؟ هل ما جاء فيها من صمت هو استجابة لما شاع في ثقافتنا من إعلاء لثقافة الصمت؟ هل خدم الصمت النصّ الروائي؟

(١) د. توفيق مجدي أحمد، مرجع سابق، ص ١٦٩، وينظر: ص ١٦٣.

(٢) سعيد، إدوارد: مرجع سابق، ص ١٥٤.

(٣) السابق، ص ١٨٢.

(٤) تامر، فاضل: "المقوم والمسكوت عنه في الرواية العربية"، موقع إيلاف يوم الأحد، ١/فبراير ٢٠٠٤.

يثير حديثنا عن الصمت في الرواية شكليين من أشكاله، هما: صمت الكاتب، وصمت الشخصية. وقد بدا لنا أن الكاتب لم يصمت إزاء قضايا الواقع المعاصر، ولعل حرصه على قراءة الواقع هو الذي يقف وراء كتابة هذا العمل، فالحاضر حاضرٌ في وعيه وفي نصّه. أمّا صمت الشخصية، وهو الشائع في أرجاء الرواية، فقد بدا في المواقف التي ظهر فيها عجزها عن الفعل، فتحصّنت بالصمت تعبيراً عن هذا العجز، ووجدت في "البوح" وفي "الحديث الداخلي" وما انطبع على "الملاحم الخارجية" ما تفصح فيها عن مواقفها وعمّا يدور في أعماقها أيضاً. وها نحن نجد صمتنا أمام قضايانا المصيرية في صمت الشخصيات المقهورة، خوفاً وعجزاً، مما يفتح أمامنا شهوة الحديث حول ما يمكن أن نسميه بـ "موت المتلقي الداخلي/داخل النص" و "موت المتلقي الخارجي"، بمعنى أن مفهوم الموت هنا يتحدّد بعدم استجابة الشخصية أو الإنسان "الفاعلة"، بل الوقوف موقف "العجز" عن الفعل، وبهذا تبدو الشخصية سلبية في كل شيء.

قام الصمت، في الرواية، على ثنائياتٍ ضدّية تناسلت فيما بينها إلى أشكال أخرى من الثنائيات، بين الصمت وكلٍ من: الصوت والكلام. وقد مكّنت هذه الثنائيات الشخصية من أن تتبيّن الخلل والبون الشاسع ما بين الواقع والطموح. ومما عمّق حالات الصمت أن الشخصيات وجدت مصيرها القادم المحتوم بما يحدث أمامها، لهذا كانت ترتدّ إلى الداخل كلما أحسّت أنها فقدت الخارج، تعتم بصمت وتأمّل المستقبل وتنتظره. وكلما حدّقت العيون وأصغت الأذان واندرج الكلام واختبأ اللسان تعمّق جدار الصمت، وثقلت بذلك مسؤوليّة النصّ ومسؤوليّة المتلقي في الكشف عمّا يعتمل في داخل الشخصية.

قامت الرواية، إذن، على هذه المراوحة بين الصمت وبين الصوت والكلام. بدا الصمت فيها وسيلة فنية للتعبير عن مواقف الشخصيات ورؤاها، ولغة تواصل بين المقهورين. وهكذا بدا لنا أن كلاً من "الصمت" و "الكلام" أو الصوت يكسر الآخر ويلغيه. وقد احتفى النصّ كثيراً بعرض الأحداث القاسية التي ما كانت تزيد الشخصيات سوى الصمت المعبر عن العجز والرفض. أليس الصمت العربي المعاصر دليلاً على العجز العربي؟ هل بدا عجزنا في صمتنا؟ هل حدّرت الرواية من هذا الصمت المريب ومن المصير نفسه؟

وحرص النصّ أن يربط "الصوت" بمراكز القوى والنفوذ، و "الصمت" بالمقهورين، غير أن ما ظهر من أصواتهم لا يكاد يتجاوز أصوات الألم والنجدة والصراخ الدالّة على الفجيعة. كما ركّز النصّ على أفعال "الرؤية" للدلالة على أن الواقع معيّن والمستقبل مائلٌ من خلال ما يشاهد ويُسمع ويأخذ دربه في أرض الواقع.

وقفت الرواية، من خلال هذه التقنيّة، عند دور الصمت في الخراب الذي تمرّ به الأمة، ولهذا تكرر

مفهوم "دوائر الصمت"، إشارة إلى حلقات للصمت، تبدأ صغيرة على مستوى صمت الأفراد، ولا تلبث أن تتسع دوائرها لتشمل قطاعات كبيرة في المجتمع، وبلغ من سطوتها درجة أن صارت لها "سلطة" تضاهي "سلطة الكلام" وربما تفوقها، وقد ساهمت "سلطة الصمت" في تكوين أنساق ثقافية واجتماعية لها سلطة الإلزام، شأن الأعراف والذساتير الاجتماعية التي يعدّ الاقتراب منها أو نقدها بمثابة الاقتراب من التابو المحرم. وبيّنت الرواية أن هناك شخصيات تستفيد من بقاء حالة الصمت بل تسعى إلى إدامتها، وشخصيات أخرى تحاول أن تكسر جليد الصمت.

ركّزت الرواية، في المفهوم الاجتماعي للصمت، على صمت المرأة بوصفها إحدى تجليات الظلم الاجتماعي وضحية من ضحاياه، ولهذا ارتبط مفهوم الصمت في بعض جوانبه بالسجن والجدران القاسية الصماء، التي تبلورت على شكل قيود اجتماعية، مما يدفعنا إلى الحديث عن دور الصمت في تشكيل "ثقافة الصمت" في المجتمع. وقفت الرواية عند نماذج من الظلم الاجتماعي، كصمت الفقير والمرأة والابن والصغير والمقهور والعبد، في مجتمع ذكوري يحتفي بالقوي والغني والكبير والشيخ والحاكم والسيد، وذلك من خلال حكايات جميلة وفاطمة ومرعي والشاويش.

يثير "نص الصمت" أمامنا قضيتين: إذ تشير الأولى إلى أن الكاتب استخدم تقنية الصمت أداة لمعرفة ما يدور في أعماق الشخصية، وتشير الثانية إلى أن الكاتب عني بقراءة المتلقي لهذا الكامن والمتواري خلف "لوحة الصمت" بالحفر في النص. نحن، إذن، أمام فعل "إنارة أعماق الشخصية" يقوم به الكاتب وفعل "قراءة لوحة الصمت" يقوم به المتلقي، وبهذين الفعلين يكتمل النصّ ويصبح المتلقي شريك الكاتب في العملية الإبداعية، وبهذين الفعلين أيضاً نتوقف عند "جماليات الصمت" في النص، إذ يتحول الصمت هنا إلى حافز ومشجّع للقراءة والتأويل، وفي ذلك ملمح من جمالياته.

ثمة إمكانات فنية، إذن، توفرها هذه التقنية للكاتب والنصّ والمتلقي. إذ يستطيع "الكاتب" أن يصمت عن الإفصاح عن مواقفه إزاء كثير من القضايا، لاسيما إذا كان سقف الحرية متدنياً، فالصمت وسيلة يتوارى خلفها، هرباً من مضايقة السلطة، التي تحرص أن يظلّ المثقف صامتاً، غير أنها في الوقت نفسه، تفتح أمامه أبواب الرمز والقناع والمفارقة والحذف والصورة وتراسل الحواس، حيث نرى الصمت ونسمع اللون مثلاً، وبالتالي يصبح للنصّ ظاهر وباطن، وخارج وداخل، بما يؤهله لقراءات مختلفة، فضلاً عن أن صراع الصوت مع الصمت يكتف من "حالات التوتر" ويزيدها. أمّا بالنسبة لـ "الشخصيات"، فتصمت عندما لا يمكنها السياق من التعبير عن رأيها، فتتفحس الطريق أمام "التأمل" و"الحوار الداخلي" و"الاعترافات" و"البوح"، وترتفع عبر ذلك وتيرة النقد ورؤية الإصلاح. وقد قام الجزء الأكبر من الرواية على "بوح" حامد إلى شخصيات نسوية، لاسيما سعاد، بما يعاينه المثقف العربي الذي يحلم بالتغيير، ذلك

المثقف الذي لم تلامس أفكاره الأرض، فلاذ بالعزلة والصمت، وفي أحيان أخرى تبادل البوح مع شخصيات أخرى على صورة "اعترافات". وهكذا، يبدو لنا أن نصّ الصمت هو نصّ التحدي والمراوغة. ركّزت الرواية على "قراءة المتلقي الداخلي" للشخصيات الصامتة التي أسميتها "اللوحه الصامتة" وتحويلها إلى "لوحة ناطقة"، من خلال السياق وما يظهر على ملامحها الخارجية. ومن الطبيعي أن تتباين تأويلات المتلقين الداخليين تبعاً لاختلاف قراءاتهم، فيفتح الباب أمام "التوقع" والمستقبل. وراء "لوحة الصمت" هذه، مشاعر دفينه ورغبات صامتة، يمكن أن يترجمها المتلقي إلى كلام، بإنطاقها وفكّ شفرتها وقراءتها، بالاستعانة بما يحيط بها من قسّمات وملامح وحركات وإيماءات، التي هي أشبه بما نستطيع أن نسميها بـ "رسل الصمت" أو "كلمات الصمت" الناطقة، كالدموع وبُحّة الصوت والنشيج والتمتمة. وقد استطاع الكاتب أن يدير السرد بهذه التقنية، فجاء نصّه مكتنزاً مراوفاً بما هو متوارٍ خلف الظاهر والمكتوب، وقد وفرت هذه التقنية إمكانيات فنيّة للنصّ أكسبته جماليّات تبدّت في استدعائه القارئ إلى التأويل والقراءات والحفر في أعماقه بحثاً عن الدلالات والرؤى. وهكذا يبدو لنا أن صمت الشخصية هو دعوة للمتلقي لاستكناه المسكوت عنه عبر التنقيب في ثنايا النصّ. وفي الكشف عن المطموس في النص واستنطاق ما تم الصمت حوله من أجل الوصول إلى الحقيقي الكامن تبدو لنا جماليّات الصمت، وبهذا المعنى يكون الصمت مثيراً للإبداع وملهماً للكلام باستمرار (١).

ونلاحظ في لوحة الصمت التالية، أنّ جميلة تمكّنت من أن تعرف أن قتلها متحقّق لا محالة، من خلال الصمت الذي أطبق على فضاء منزل ذويها، ومن خلال "بوح" عينيّ والدتها" وكان بوسعي أن أرى عيني أمني الغائرتين اللتين ترقبان المشهد باهتمام، وتنتظران كارثة ستزل، هكذا فجأة، دون مقدمات، ولم تأبه لنظراتي التي كانت تطاردها وتتملقها، وتستجديها، أن تنحاز إليّ، وانسحبت من المشهد تماماً إلى الغرفة المجاورة، دون أن تنبس بينت شفة، فأصابني الذعر في اللحظة التي اكتشفت أمني وحيدة في هذا العالم، وأن عقدة الانتماء التي لازمت قلبي سنوات لم تكن إلّا وهماً...." (٢). واضح قدرة جميلة على قراءة "لوحة الصمت" المرسومة حولها: سكون المنزل الذي ينبئ بحدوث كارثة القتل، من خلال وصف عيني والدتها "ترقبان المشهد باهتمام، وتنتظران كارثة ستزل" وعدم اكترائها باستجداء عيني ابنتها بأن تنحاز إليها، وانسحابها دون أن تنبس بينت شفة "بمعنى أنها بقيت صامتة بل تنتظر تحقّق الكارثة. مصيبة واقعا العربي أننا فقدنا الطرف الثالث، وكانت والدتها نموذجاً لكثير من البشر في مجتمعنا، وهو نموذج سلمي يشير إلى

(١) محمود، إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٢، ٣٣.

(٢) الرواية، ص ١٩٩.

موت المتلقي.

وما نفهمه من وصية والد حامد لأهله وهو على فراش الموت " لا تضيّقوا على هذا الغضيب " (١)، يشير إلى أن " التضييق " وسيلة لترويض حامد تمهيداً لصمته ، غير أن والد حامد يدرك أن ولده لا يداري الظلم بالقبول والانصياع والصمت، بل بالتحدي والرفض والمواجهة، ولهذا استخدم تعبير " الغضيب " المتصل بالغضب.

في حوار جميلة مع والدها ثورةً على الصمت والكثير مما هو مسكوت عنه، وقد ترك للمتلقي الداخلي والخارجي استكناحه وتأويله، وقد عبّرت لوالدها عن رفضها الزواج القسريّ من شعبان الفران الذي لا تحبه في قولها " إذا أعدتموني إليه... لن أعود إليكم ثانية، و... " (٢). نحن هنا أمام مقطع من حوار مكتوب ومنطوق، يتضمن حديثاً متوارياً خلفه، هو المقصود في المقام الأول. وتنهض هنا مهمة المتلقي في تعبئة فراغات النصّ وفهمها وتأويلها في ضوء السياق، للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي لم يكشفها الحوار. فالخذف الأول يشير إلى رفضها الزواج من شخص لا تحبه " شعبان الفران " لهذا لم تذكر اسمه، والخذف الثاني يفتح أفق التوقع. فكان صمت الشخصية بذلك فتحاً لآفاق التأويل، وهي تلوح بالانتحار احتجاجاً على هذا الظلم وعلى موقف الصمت منه. والخدوف يوقظ محظورين يكمنان في ضمير الجمع في الفعل " أعدتموني " والمفرد المتكلم في الفعل " أعود ". هذا التعارض بين الإرادتين، الكامن في الفعلين بدت فيه جميلة وكأنها تقول: " لن أستجيب، لن أصمت، لن أخضع ". وعلى هذا الإيقاع الشنائيّ الضديّ، وردت أشكال من الصمت: صمت اللسان وصمت المتأمل وصمت المقهور وصمت المجتمع وصمت الأمة، وهناك صمت اجتماعيّ وآخر سياسيّ وثالث وجوديّ متصل بالموت، ومن أشكاله: الصمت /الغاية، والصمت /الوسيلة، والصمت العربي والصمت العالمي، وغير ذلك من أشكال تتصل بميادين الحياة.

ولا بدّ أن ندرك أن قراءة الصمت وتأويله يختلفان بحسب زاوية النظر، فصمت المحكوم بالنسبة للمستعمر والسلطة يعدّ تفوقاً، غير أنه بالنسبة للشعوب التي تبحث عن حريتها واستقلالها هزيمةً واستسلام. هناك صمتٌ يمكن المتلقي من الكشف عما يعتمل في الداخل، وآخر يستعصي على القراءة، عندئذٍ يصعب فكّ خطوط صمته، عندها يبدو الإنسان أشبه بصندوق مقفل بالصمت. ولا يفكّ الصمت سوى السياق والموقف المتداول وفطنة القارئ، ومن هنا تنشأ إشكاليّة في التأويل، لا سيما حين يتداخل العام مع الخاص.

(١) الرواية، ص ٩ .

(٢) الرواية، ص ١ .

نشير إلى أن الرواية توقفت عند قضايا اجتماعية ومصيرية فقد فيها الإنسان المقهور مظاهر قوته وارتدّ إلى الجدار الأخير . وربما يكون في هذا مسوّغ فني وموضوعي لاستخدام الصمت في اكتناه ما يدور داخل هذا الإنسان الضعيف الحزين، حيث تواطأ عليه القهر الخارجي مع القهر الداخلي. لم يصمت النص على هذا الصمت الذي لم يميز بين صراخ الضحية وسادية القاتل، أليس من حقنا ألا نصمت على صمت العالم على ما يجري؟ ألا يثير صمت الموقف الدولي الضحك والسخرية كصمت أولئك الذين كانوا يباركون حركة الاستعمار ويسوّغون ممارساته؟! وبالتالي، هل نفهم من صور الشخصيات الصامتة أن الرواية تدعو إلى الصمت؟ أم هي درس لمن صمت ويصمت عن قضايا المصيرية؟ هل هي صرخة لكسر الصمت الذي يجثم على صدر الأمة ويتقل كاهلها؟ لقد كشف لنا الكاتب عما يدور في أعماق الشخصيات الصامتة المقهورة التي عجزت عن الفعل، وفتح عالمها النفسي وباطنها، وأضاء عيونها الشاردة، وأنطق ألسنتها الصامتة، وكشف عن دموعها المنهمرة وأذعائها المشتتة، وأسمعنا بوحها ونداءها الداخلي وما يشغلها من أفكار ورؤى وما يدهمها من أحلام وكوابيس. وكشف من خلال الصمت عن آلام الشخصيات وهواجسها وكوابيسها وأحلامها ومواقفها بإضاءة عالمها الجواني، لتندليل على أنه يكمن خلف هذا الصمت الذي يبدو للرائي، رفضاً مطلقاً تحول دون ظهوره ظروف موضوعية وتاريخية. وكأنّ الرواية تعرض، ومن زاوية أخرى، موقف العربي المعاصر إزاء واقعه، فخلف صمت الإنسان والمجتمع والأمة جمرٌ وموران وحريق . ولهذا أرى أن الصمت قد وفرّ لنا فرصة قراءة صفحة كائن ظلّ أسير الداخل، ظاهره ساكن وهادئ، وباطنه يثور ويضطرم، شأن المياه الراكدة في سطحها، الهائجة في أعماقها، فتحول الصمت إلى مزبلة في استشفاف ما هو مكنون. وبهذا أرى أن الصمت لا يعني موت المعنى ولا موت المؤلف بل على العكس ولادة مؤلف جديد ونصّ جديد، من خلال ما يقوم به المتلقي، ولهذا علينا أن نفعل ما يوفّر الصمت من مزايا فنية .

لقد ربط النصّ بين الخاص والعام، بمعنى أن الصمت الفردي قاد إلى صمت الأمة، وأشار إلى صمت المجتمع في كل صمت فردي، كي يرتفع الناس بتفكيرهم عن الأمور الصغيرة ويلتفتوا إلى القضايا الكبرى. وقد ربط سعيد، الذي يمثّل صوت اليقظة، في خطبة جميلة، بين العجز عن تحرير المرأة وبين العجز عن تحرير فلسطين، ولعل عنوان الرواية " ضد من ؟ " يسعفنا في الإحساس بهذا العجز، مما يشير إلى أن الرواية اختارت النتيجة مسبقاً " لا تأسوا يا رجال " فالحق لا يضيع ... منذ مئة عام ونحن نترّف، لم يكن في يوم من الأيام قرارنا بيدنا، وضياع البلاد كان مؤامرة دولية، وتحريرها يعني أن نقف ضد من؟ ضد العالم طبعاً... " (١). فالهزائم بدأت من صمت الفرد وهزيمته. لقد كان انتحار جميلة وضياع أغاني سالم

(١) الرواية، ص ٦٦ .

عبيد وقتل فاطمة الشايب حاضراً في ذهن حامد وهو يرى في قتلى الغارات الإسرائيلية على مخيم الكرامة " قتلى الصمت من المحيط إلى الخليج، قبل أن يكونوا قتلى القنابل الفسفورية "(١).

تلح جميلة نفسها على ربط الخاص بالعام، فجميلة هي الوطن والإنسان، وتحريرها يعني تحرير الإنسان والوطن، وهي الروح الراضية للذل والعبودية " وكان شعبان الفران يبكي كطفل شقي، بعد كل معركة بلا انتصار، لأني أقسمت أن أهزم العالم فيه، وأن أعيد أسطورة الجيوش التي رحلت إلى الضفة الأخرى من أجل تحرير الأرض المقدسة، بيد أنها عادت دون دموع أو أرض أو بندق "(٢). رفضت جميلة الموت المجاني، ورفضت أن يبيض دُمها وجوه المهزومين، لهذا قرّرت أن تكون أول فتاة تعلن الحرب على الموت المجاني، بالطريقة التي تريد، عبر الحديث بصيغة المتحدث المفرد " دم فاطمة الشايب، ودمي، والتهمة جاهزة دائماً يا حامد ضد كل من تخرج من دوائر الصمت والاختناق، وترفض أن يظل موتها معلناً، ودمها ماءً مهياً لغسل وجوه الخونة الذين تركوا الجسر ..... هذه السكين التي ذُبحت بها فاطمة الشايب ذبحاً، لن ترتد إليّ يا حامد، لأني قررت أن أكون أول فتاة تعلن الحرب على القتل المجاني، وأولية الزواج على العشق، لذا سأموت رغم أنوفهم، بالطريقة التي أريد، وفي الوقت الذي أعلن فيه موتي، سأعلن هزيمة كل العالم أمام قلبي "(٣).

- ٤ -

### ثقافة الصمت :

وقفت الرواية عند أثر الصمت في بناء الفرد وبناء المجتمع العربي وصياغة مصيره، وبلغ من شيوعه في حياتنا حدّاً صار فيه " ثقافة " ومنهج حياة، نجسده عبر مواعظ وتقاليد وسلوك، ولهذا ساقّت الرواية حكايات وأحداثاً ورسمت شخصيات وبنّت فضاءً روائياً، للتدليل على أن "ثقافة الصمت" هي الثقافة السائدة، وأنّ الواقع المعاصر يغصّ بالنماذج التي لا يعينها كثيراً ما يدور في الواقع، مما جعل الرواية تعرض عن رؤية مساحات الإشراق والأمل التي تتمثل في حركات المقاومة والنضال عبر تاريخ هذه الأمة.

ولنا أن نشبه الجهات التي تمتلك القوة بـ " الصوت "، وأن نشبه مواقف المتلقين العاجزة بـ " الصمت ". وكثيراً، ما تمنع " سلطة الصوت " بالتحكم في مصير الثانية، وتمنع محاولات الإصلاح وتسعى كي يبقى الواقع جامداً، وفي الوقت الذي تعجز فيه الثانية عن تجاوز واقعها، تلوذ بالصمت ويختفي صوتها، ومن هنا يتولّد الصراع بين الصمت والصوت، أو بين الحركة والسكون، أو بين " الثابت " و " المتحوّل "

(١) الرواية، ص ١١٥ .

(٢) الرواية، ص ١٩٣ .

(٣) الرواية، ص ١٩٥ .

وكل منهما يحاول إبعاد تأثير الآخر عنه. ونستطيع القول إن هذه الثقافة حالت دون نجاح الشخصيات في تذويب جليد الصمت، بعد أن تعلّمتها كما تعلّم حامد مفهوم الصمت بوصفه أول الكلمات في معجم الحياة العربية، عبر نصيحة إسماعيل الدائمة له "اسمع يا حامد، اسمع يا بني، لسانك حسانك، إن صنته صانك"<sup>(١)</sup>، إن استخدام صيغة الخطاب هذه يشير إلى وجود "مرسل" في مرتبة الأب، و"متلق" في مرتبة الابن، في سياق يستدعي الصمت والإصغاء قبل إلقاء الموعدة التي تنصّ على "صون اللسان والمحافظة عليه" بالصمت. وانتهت الرواية إلى أن المجتمع الأبوي يتبدّى في صور: الشيخ والسيد والحاكم والكبير والرجل والمعلم والقوي والغني، في مقابل: الرعية والمحكوم والصغير والمرأة والطالب والضعيف والفقير. وقد حدّق النصّ في البنية الاجتماعية التي رسّخت ثقافة الصمت، كالنظام القبلي ودور مؤسسات التعليم والإعلام.

في وعي النصّ أن المجتمع العربي تحكمه عقلية القبيلة، عبر "الشيخ" الذي يمثّل صوت القبيلة، وعبر شخصية "الرجل" مقابل شخصية الأثني، فـ "الرجل" يلغي المرأة ولا يعترف بها، مثلما يلغي "الشيخ" الآخرين ويصادر ألسنتهم وأصواتهم ويفرض عليهم الصمت في حضرته، فالعلاقة بينهما هي علاقة الوجود بالعدم، والصوت بالصمت. ومن هنا نجد أنّ "القوة" هي المادة الأولى في الدستور القبلي، وما طقوس "عقد الأحلاف والمعاهدات" بغمس أيدي الرجال في الدم، وطقوس "شرب القهوة العربية"، وتقاليد "الاحتفاء بالشيخ" إلّا ظواهر على شيوع ثقافة الصمت وعلى الإعلاء من قوة الذات المركزية على حساب الآخر الضعيف، وقد مثّلت هذه التقاليد في الرواية "الصوت" في مقابل مواقف الصمت.

وتشير القراءة المتأنية للرواية إلى وجود أطراف تستفيد من دوام الصخب والصوت، بل يلحقها الضرر من كل محاولة تسعى إلى كسر جمود المرحلة، مما دفع الراوي/الرجل أن يعبر عن قضية المرأة نيابة عنها، ولعل في تساؤل الراوي الإنكاري ما يشير إلى هذا "أليس هو سيد الموقف، وصاحب الرؤيا، وعندما يتكلم تغيب كل الأصوات، وتخرس الألسنة؟"<sup>(٢)</sup> واستخدامه صيغة "يتكلم" بالمفرد مقابل "تغيب الأصوات" و "تخرس" بصيغة الجمع، وصيغة "سيد الموقف" و"صاحب الرؤية" إشارة إلى علاقة التملك والانفتاح على المستقبل، بل والتحكّم في الحاضر والمستقبل، وهي المعادلة بين المفرد الحاضر الفعّال في مقابل المجموع الغائب المستلّب. وهكذا ترسّخ في حياتنا المرجعية الفردية، عبر المبالغة بمظاهر الحفاوة، و تخنفي روح النقد والصراحة ويتمّ التغاضي عن العيوب الاجتماعية.

لقد احتلّ كلٌّ من شيخ القبيلة والخطيب والشاعر منزلة رفيعة في المجتمع العربي والثقافة العربية، تحدّث

(١) الرواية، ص ٩٥ .

(٢) الرواية، ص ٧٢ .

كلُّ منهم باسم الجماعة التي فوّضته واختارته، مما أكسبهم قوة يخرسون بها الخصوم، فصارت أصواتهم أعلى الأصوات وأقواها وآراؤهم أصوبها وأنفذها، لا صوت يعلو على أصواتهم، وعلى الآخرين أن يخرسوا، انسباقاً مع الثقافة العامة السائدة، وفي هذا يقول الغدّامي (فالشاعر بما إنه قد صار صوت القبيلة فإنه لا بدّ أن يكون صوتاً قوياً يجري اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتفل القبيلة بهذا المخترع الثقافي الذي سيكون أداة حربية تحمي القبيلة وتحقق لها الهيبة في نفوس الآخرين، وهذه سمات لا تتحقق إلا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معاً، وهذا هو شرط الهيبة والتميز، ومن هذه صفته فهو الذي سيكون الفحل وسيحتل القمة الهلامية حينئذ<sup>(١)</sup>.

وقف النص عند " المرأة " بوصفها النموذج الذي يجسّد قضية " الصمت " في المجتمع العربي من المنظور الاجتماعي، إذ عُني بصمتها وصمت المجتمع نفسه على ما يجري بحقّها، من مصادرة حريتها واغتياص صوتها . فقد صدرت رؤية الرواية عن وعي بوجود قوى اجتماعية مسؤولة عن تكوين " شرائح صامتة " كان لها دورها في ما لحق بالمرأة العربية من أذى منسجم مع تقاليد القبيلة وثقافة الصمت السائدة، وأقنعت المرأة بأن ترضى بالمكانة التي أحلّها فيها المجتمع، بحيث صارت تتصرّف في حدود ما رُسم لها وكأنه بمثابة القدر الذي لا رادّ له أو مغيّر، لهذا قبلت أن تكون " الضحية والضعيفة والعورة والضعف القاصر المهونة حياتها بالرجل "، و " بضاعته " التي يستردها متى شاء، وأخيراً هي " الصامتة " التي يحقّ للآخرين أن يقرّروا مصيرها. وفي ضوء هذه الثقافة صار " الرجل " يتصرّف كما يتصرّف بحق من حقوقه المشروعة وينظر إلى المرأة على أنّ دمها مهدور وأنها " متهمّة دائماً "<sup>(٢)</sup>، لا يجوز لها أن تتجاوز حدودها المرسومة، وأنّ تحديدها، ولو بالصمت، يكلفها حياتها، كما حدث مع فاطمة الشايب. لقد وُسمت محاولات التصدي بالجنون، لأنّ نهايتها الموت المحتوم، ولهذا توسّل الكاتب بشخصيات تنذرّع بالجنون من أجل الاقتراب من التابو المحرّم، قالت فاطمة الشايب "الجنون هو الردّ المناسب على هذه الجدران القاسية التي تحيط بي من كل الجهات " <sup>(٣)</sup>.

تمثّل طقوس زواج جميلة وشعبان الفرّان ما نذهب إليه، ففي اللحظة التي سمعت فيها والدها يقول للرجال الذين طلبوا يدها منه " اشرب قهوتك، مبروك " أدركت أنّ قوله صار واقعاً وحقيقة، وأنّ حاضرها ومستقبلها - وهي الغائبة الحاضرة الصامتة - قد تمّت صياغتهما، بل استسلمت لمصيرها، وصممت لأنّها تعرف أنّ المطلوب منها هو الصمت فقط، على الرغم مما يمور تحته من نار وجمر . إذن،

(١) الغدّامي، مرجع سابق، ص ٢٠٤ .

(٢) الرواية، ص ١٩ .

(٣) الرواية، ص ٢٠ .

وحسب تقاليد القبيلة العربية، على المرأة أن تصمت، فصوتها مكروهٌ وبكاؤها ممنوع ومصيرها محتوم . وقد دقق الكاتب في رسم هذه اللوحة الصامتة /لوحة جميلة وهي تواجه مصيرها، وحدها، بصمت، مواجهة الموت، لمعرفة ما يدور في عالمها الداخلي. لاحقها والدها حتى في صمتها، وناداهها بصيغة من لا ينتظر جواباً من المنادى ، وبدون أن يفصل الكاتب بين المنادى وأداة النداء بفاصلة، حسب قواعد اللغة، فالفاصلة تعني وقوفاً وسطاً غير أنه لم يعترف بهذا الوقوف، وأطلق قراره القطعي. لم تستطع الكلام أو بالبكاء، فالبكاء غير مسموح إلا على " رجل ". وأخيراً ألا يحقّ لنا القول بما نستطيع أن نسميه بـ "موت المتلقي الداخلي" بوصفه الوجه الحقيقي لـ " موت المرأة " أو " صمت المرأة " ؟ هذا الصمت الذي أخرج حالات التوتر إلى الوجود وسمح للراوي أن يعلّق مستنكراً ما يجري في الواقع، من خلال تعبيرات " البيت المغلق " و " دخل البيت المغلق دون استئذان " و " ومتى يستأذن الرجال في الدخول على النساء؟! في قوله " وغرقت في صمت بعيد، لم يقطعه سوى صوت أبيها الذي دخل البيت المغلق دون استئذان، ومتى يستأذن الرجال في الدخول على النساء؟! وعندما رآها في هذه الحالة صرخ فيها، جميلة مابالك، لقد طلب يدك شعبان الفران، وأعطيت كلمة للرجال، ولن أراجع عنها، سيأتون بعد أيام من أجل كتابة الكتاب ودفع المهر، فالبنت ليس لها سوى بيت زوجها! " <sup>(١)</sup> قال هذه الكلمات دون أن ينتظر أن يسمع شيئاً ، كانت جميلة ترجو أن تقول له شيئاً، لكنها لم تقدر. ويتضح أسلوبه القاطع باستخدام صيغ " طلب " و " أعطيت " و " لن أراجع " ، وهكذا، رسم ماضيها ومستقبلها.

وكان من الطبيعي ألاّ تسمعنا الرواية صوت المرأة إلاّ عند البكاء على الرجل والنجدة والصراخ، وهي العادة التي كانت مألوفة في الجاهلية، حين كانت تجتمع النساء للندب على الموتى ، تحسراً على " الرجل المتوفى " وليّ نعمتها حتى بعد موته.

إذن، باسم العباءة العربية وما تمثله من قيم المروءة والشهامة يتمّ تصميت المرأة، وحين فرّت جميلة من بيت زوجها إلى بيت والدها أصرّ الأخير على إعادتها في اليوم نفسه إلى زوجها، كما يعيد " البضاعة " ، إذ استخدم كلمة " يستردها " وهي تبكي وتتوسل إليه أن يستردها، ويعيدها من جديد إلى البيت والمدرسة " <sup>(٢)</sup> ، ونلاحظ أنّ الراوي يتحدث نيابة عن المرأة، ولم يمنحها حق التعبير عن ذاتها، وأرى أنّ لديه من المبررات الموضوعية والفنية ما يجعله يتوسّل بهذا الأسلوب في مجتمع لا يعترف بالمرأة فكيف له أن يسمع صوتها وهي تطالب بحقوقها!؟

(١) الرواية، ص ٧٤ .

(٢) الرواية، ص ٨٢ .

تتبع الرواية ظواهر الصمت في المجتمع العربي، فبدأت بالأسرة التي تشرّبت ثقافة الصمت، لهذا وعى حامد سرّ صمت والديه وهمسهما همساً دون أن يصل إلى مستوى الصوت المسموع، وهما يتذكران ليلة زواجهما عندما طردهما والده وأخوه. ويبدو أن الصمت ليس مقصوراً على المرأة، بل الرجل مقهور ومطلوب منه أن يصمت أحياناً، فالرجال مراتب بحسب ما يملكون من نفوذ وسلطة، وللصمت درجات مثلما للصوت. ويتضح من النص أن الزوج صمت كما صمتت زوجته عجزاً لا قبولاً.

وقد عمد الكاتب إلى إخفاء صوت المرأة حين تكون العلاقة بينها وبين الرجل، غير أنه استخدم لغة الأصوات بدرجات مختلفة حين تكون العلاقة بين الرجال أنفسهم، مثل: الهمس والوشوشة والصوت الخفيض والصوت المكتوم والصوت المبحوح والمخنوق، وهذا يشير إلى قسوة الواقع وأزمة الحرية في مجتمع يبطش فيه القوي بالضعيف، ظهر ذلك عندما تذكر حامد أم والديه وبكاءهما حين أراد عامر أن يستولي على أرض والده /الحاج مرعي " ما زلت أذكر يا عم إسماعيل تلك الليلة التي كان يتحدث فيها أبي وأمي، كان الصوت خافتاً، لا يكاد يسمعه أحد، كانا حريصين على كتم كل ما يقال" (١).

فتح الراوي النص على الماضي، في سياق حديثه، عن تناقض الشخصية العربية، وذلك للوقوف على ظواهر هذا التناقض، إذ كيف نوفق بين مقولة " ليس أعزّ على الدوايمة من دمعة المرأة وصرختها، كان يسمعها كل الرجال، ويغضب من أجلها ألف رجل ورجل، ولا تهدأ البنادق حتى تتركب على فرس ابن العم" (٢)، وبين عدم سماع صرخة المرأة عند ذبحها ومصادرة حريتها انسجاماً مع عقلية القبيلة؟ وكيف نوفق كذلك بين قتل القريب وطرده إذا ما طالب بحقه في الحياة والحب والأرض، وبين التغي بمقولة " الدم لا يصير ماء " على لسان حامد، حين حاول أقرباء الشاويش أن يسكتوا صوته إلى الأبد كما أسكتوا صوت أبيه؟ كيف يصير الدم ماء هنا ولا يصير هناك؟ وأخيراً كيف نوفق بين الرضا عن ظلم أنفسنا وبين كرهنا ظلم الآخرين لنا؟ وتتسع دوائر الصمت وينفتح النص أيضاً، من الصمت الاجتماعي إلى الصمت الحضاري على مستوى الأمة، فتنفجر الأسئلة: لماذا غرقنا في أزمة الصمت وصمّت آذاننا عن سماع أصوات الصمود؟ لماذا صممتنا عندما اغتصب وطننا؟ لماذا تُسمع أصواتنا عند قتل المرأة ولا تُسمع عند نجدتها؟ لماذا تظهر المروءة هنا ولا تظهر هناك؟ أليس هذا المصير نتاج ثقافة الصمت، حيث مشهد الانتحار الجماعي في المنافي والاعتصاب التاريخي؟ أليست هزيمة حزيران تتويجاً لدوائر متلاحقة من الهزائم بدأت من هزيمة الفرد؟

(١) الرواية، ص ٤٢ .

(٢) الرواية، ص ٨٨ .

الصمت، بصوره المختلفة : كتم الحريات وتكميم الأفواه وخنق الأنفاس، هو الذي صنع مصائر الشخصيات : موتاً وقهراً و كمداً و حرماناً ورحيلاً وصمتاً ، فقد مات الشاويش وحيداً صامتاً مقهوراً محروماً " كان موتاً هادئاً وصامتاً " (١)، وماتت والدة حامد وهي تبني منزلها ، ومات زوجها قهراً على موتها، ظمآن ويده ممدودة إلى كوب الماء " لكنه مات قبل أن يقول، نعم قبل أن يقول شيئاً " (٢) أي مات صامتاً، كما تم تزويج جميلة من غير أن تقول لوالدها شيئاً، مما دفعها إلى الانتحار.

وقد دفعت سياسة الصمت الإنسان العربي إلى أن يختار طريق العنف لحل قضاياها أحياناً، بعد أن استحال الحوار وتعارضت الأصوات، وهو السبب نفسه وراء حركات العنف الدمويّة ووراء هرب الشخصيات واستعانتها بالأجنبي ووراء انسحابها من معترك الحياة . وبهذا نفسّر أسباب لجوء جميلة إلى الانتحار . يتولّد العنف، إذن، حين لا يبقى أمام الصامتين المقهورين من أساليب سوى العنف لحلّ قضاياهم بدل الحبر والكلمة. ولا بدّ من الإشارة، إلى أنّ ما يتبدّى من صمتٍ في الشارع العربي هو صمتٌ مفروضٌ بالقوة، لا يعكس بالضرورة رضا الناس وقبولهم عمّا يجري من حولهم، فهم يظهرون عكس ما يفكّرون به. كما نشير أيضاً إلى أنّ وراء ظواهر العنف في الشارع العربي صمتاً بليغاً وملتهباً وصاخباً (٣)، لذا تخشى السلطة الصمت وتتوجّس منه " فلا شيء يخيف أولي الأمر، أكثر من صمت الصامتين " (٤).

ولا يقل دور الإعلام عن دور الجامعات في ترويض المتلقين وتسويغ الصمت وتغيير الحقيقة. إذ تفعل الكلمة والصورة والصوت والأغنية فعلها في خلق انتصارات موهومة، من شأنها أن تشكّل حالة من الصخب تُطمس فيها الحقيقة ويُحوّل الإنسان العربي إلى آذان صاغية فقط، وبمعنى آخر إلى إنسان صامت وظيفته السماع، بدليل استخدام تعبير " آلاف الآذان ونصف لسان يتمتم في الملاجئ دون صوت " وهي تعبيرات تعكس خنق الحريات والعجز عن الفعل أمام آلة الإعلام التي لا تمنح فرصة للكلام " التي ضيّعت زمن البنادق، وأهدرت الكلام الذي ينبغي أن يقال، جعلت لنا آلاف الآذان ونصف لسان يتمتم في الملاجئ دون صوت " (٥).

(١) الرواية، ص ٥٢ .

(٢) الرواية، ص ٤٣ .

(٣) محمود، إبراهيم، مرجع سابق، ص ٣٤، ١٧٨، ١٧٩ .

(٤) السابق، ص ١٧٨ .

(٥) الرواية، ص ٩٩ .

## قهر الصمت :

نرصد في هذا الجزء من الدراسة المحاولات التي بذلتها الشخصيات من أجل قهر الصمت في إطار إصلاح الواقع. ونشير إلى أن هذه المحاولات فشلت وأجهضت، وفي هذا السياق، تركّز الدراسة على شخصية حامد الذي يمثل المثقف العربي في سعيه نحو الإصلاح.

يقودنا موضوع الصمت في الرواية إلى الحديث عن أزمة الحرية. فصمت المقهور، يشير إلى واقع مأزوم يشي بالخوف وعدم الثقة وغياب الحقيقة وتقطع قنوات الحوار، لهذا باح الراوي بهموم الناس نيابة عنهم " الناس في بلادي تمضغهم الأوهام مضغاً، وتطاردهم أشباح الليل، يجبّون بصمت، ويموتون بصمت، ويودّعون بصمت " (١) ومعنى آخر، لقد ساهم الصمت في خلق شخصيات تعاني الانسحاق والاستلاب وتهديد الوجود، كما يوضحه معجم ألفاظ الرواية " تمضغ، تطارد، يموت، يودع، يتعثر، تأكلهم، تبلع، والحديث عن الأوهام وأشباح الليل، عودة الموتى، الدروب الجائعة.

بني الكاتب فضاء روائياً يغصّ بظواهر الموت، فضاء أصمّ الواقع فيه آذانه عن السماع، وفقدت الشخصيات فيه الحوار والاتصال، ولاذت بالصمت أو الانكفاء على الذات أو الرحيل أو مجاورة الموتى وسكن المقابر، بحثاً عن الأمن والعدالة الغائبة في عالم البشر .

ومثلما لاذ سعيد مهران في "اللس والكلاب" بالمقبرة (٢)، حين لم يجد من يصغي إليه، لاذ حامد، بالمقبرة عنده هي العدالة والأمن والحرية التي فقدتها في مجتمع الأحياء، وهي " أرض الأحلام، هناك أشعر بالدفء مع الموتى، يتحدثون إليّ، ويفضون إليّ بأسرارهم " (٣) يبادلونه الحديث ويعترفون له، لذلك قال " يتحدثون إليّ، يفضون إليّ "، أمّا مجتمع الأحياء فيطّح بالضغينة، وبما أكّده والدته فاطمة " البشر كالذئاب يا حامد، إياك أن تطمئن إليهم " (٤). ولنا بعد هذا أن نتخيّل قنامة المرحلة حين تكون المقبرة أفضل من المجتمع، والموت أفضل من الحياة!؟

لقد أقامت الرواية الأموات مكان الأحياء، بل صار الأحياء ينتظرون عودة الموتى. وفي الوقت الذي لم يحتجّ فيه الأحياء على قتل فاطمة، خرج الأموات من أحداثهم احتجاجاً على القتل وعلى مواقف الصمت على القتل، بل طاردوا الأحياء الصامتين الغارقين في صمتهم الجنائزي. وخلاصة الأمر أن النصّ يبيّن أنّ

(١) الرواية، ص ٩ .

(٢) محفوظ، نجيب: رواية "اللس والكلاب". نشر مكتبة مصر/شارع كامل صدقي، الفجالة (د. ت) ينظر ص ١٣٨، ١١٩ وما بعدهما .

(٣) الرواية، ص ٥٥ .

(٤) الرواية، ص ٣٨ .

الأحياء فقدوا السمع والقدرة على التعبير معاً، فكيف نطلب منهم أن " يعبروا " وبـ " حريّة "؟! ومع ذلك ظل حامد ينادي على الأحياء ولا يجيب، إلى أن خشي أن يوقظ الموتى. استنجد حامد بالموتى بعد أن أفقده الصمتُ معنى الحياة والحنان والأخوة، لهذا، كم تمنى أن تكون له أخت في هذا العالم! وكم شعر بأننا " نغرق في الصمت والحرمان " (١) وأنّ " الحياة خراب " (٢) فراح يبحث عن الأمان والحياة والحبّ في عالم الموتى.

لعلّ أبرز ما يمكن أن توصف به شخصيات الرواية، أنها تجمع بين الوعي والعجز عن الفعل معاً، لغياب إستراتيجيات المقاومة والإصلاح الجماعي المنظم، وما مصير فاطمة الشايب إلاّ نموذج واحد من المصائر التي تواجهها محاولات التغيير.

ترى الشخصيات أنّ الصوت يقهر الصمت، فما قالتها جميلة لوالدها غير معهود، وكلامها المحذوف المتوارى خلف كلامها يشير إلى رغبة في كسر جليد صمت الواقع الاجتماعي إزاء العادات السائدة، وقد تمكّن الراوي أن يقرأ الكلمات الصامتة في نبرة صوتها، قراءة تعترف بأنّ " إحداث الصوت " من وسائل قهر الصمت والخروج على السائد " كانت هذه الكلمات تظهر شيئاً آخر، رغبة ما، شعوراً دفيناً، أن تكون السيدة الأولى في " الحي القديم "، أن تحدث صوتاً ما وسط هذا الصمت " (٣). وهكذا جعل الكاتب " جميلة " و " فاطمة الشايب " و " حامد " من الشخصيات التي حاولت أن ترفع الظلم الجاثم على صدر المرأة العربية وأن تحطّم جدار الصمت، بالحركة والصوت والرؤية والتجديد. ركّز النصّ على فشل الشخصيات، واعترف حامد بعجزه وهزيمته وانسحابه من العالم ومسؤوليته عن ذلك كله، كما أدرك آثار الصمت السلبية في المجتمع العربي، ومسؤولية المجتمع كله عن الانحطاط، فهو قاتل وقَتيل، ولعلّ موقفه من مقتل جميلة يوضح ما نقول " فهمتُ كل شيء، بكيت كثيراً، وأحسست بالدوار، كانت رائحة الدم تملأ أعماقي، وظلت تطاردني، كنت أرى السكين في يدي، أقبض عليها بعنف، والدم يتدفّق منها ويسيل " (٤). ومع ذلك تؤمن هذه الشخصيات بالوعي واليقظة وحتمية التغيير " كنتَ يا حامد تقف أمام الجدار، لا تشعر بشيء، كل العالم كان يغرق في الصمت، وفي بقع الدم التي تحولت إلى نهر كبير سيتدفق يوماً ويغضب، ليغسل الأرض من هذا العفن، وسينبت الدم أشجاراً وأزهاراً، لتعود فاطمة الشايب من جديد تحلم وتبكي " (٥).

(١) الرواية، ص ٥٨ .

(٢) الرواية، ص ٥٧ .

(٣) الرواية، ص ١ .

(٤) الرواية ن ص ٢٠ .

(٥) الرواية، ص ٢٥ .

أسند النصّ إلى حامد " بطولة الهزيمة "، لهذا وجدنا في بوحه تشخيصاً للهزيمة وأسبابها " لم أتمكن من التفكير يا سعاد، فالموقف لا يحتمل التردد ولو للحظة واحدة، فمددت يدي لأخذ الصورة، لكن يدي سقطت على الأرض مشلولة، ترتجف، وأخذني الدوار الكوني، وتباريح الألم، فتراجعتُ خطوتين إلى الخلف، وتمتتُ بكلمات لا أذكرها الآن، وغرقت في حمى العرق والدموع، وكان بوسعي أن أفعل شيئاً يا سعاد، لذا أشعر بالمرارة والندم، ولكن لم أكن أمتلك الرؤية، وليس لي صديق ألوذ به، وأتوسل إليه أن ينقذ الموقف، كنت وحيداً يا سعاد أو عابراً، لا أملك سوى صوتي المبحوح، فمن يسمعي يا سعاد؟ من؟ ورغم ذلك، هممت أن أقوم بعمل ما، بيد أني وجدت نفسي مكبلاً، أرسف في الأغلال، لذا توحدت، وتفردت عبر آلامي ووحدتي وغربتي، واغتالني دوائر الصمت" <sup>(١)</sup>. يتوقف هذا النص عند أسباب الفشل المؤدية إلى استمرار الصمت العربي. إن غياب التفكير الموضوعي العقلاني " لم أتمكن من التفكير " وغياب الرؤية " لم أكن أمتلك الرؤية " والعمل الجماعي، وعدم وجود الصديق المنقذ وأداة التغيير " وليس لي صديق ألوذ به، وأتوسل إليه أن ينقذ الموقف، كنت وحيداً يا سعاد أو عابراً، لا أملك سوى صوتي المبحوح، فمن يسمعي يا سعاد؟ من؟" وعدم القدرة على التعبير، كلّها أسباب تكرر الصمت. اعترف حامد بمسؤوليته عن استمرار حالة الصمت في الحياة العربية، من خلال صيغ " الشلل والدوار والتراجع والارتجاف والألم "، ومن خلال صيغ " تمتت، غرقت، الصوت المبحوح، من يسمعي؟ من؟، مكبّل، أرسف في الأغلال، اغتالني دوائر الصمت، والإحساس بالأذى والندم والمرارة والوحدة والغربة والألم ". وقد حالف الكاتب التوفيق في استخدامه صيغة التساؤل التي تفيد النفي. اعترف حامد بمسؤوليته عن السقوط في مواقع كثيرة من الرواية " وأعلنت نهايتي! " <sup>(٢)</sup>، " وكان عليّ أن أعترف بهزيمتي كل لحظة، وأن أرضى بتحمّل مسؤوليتي الكاملة عن انسحابي من هذا العالم " <sup>(٣)</sup>. ويردّد في صمته الذي يجلله العار من أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً، وأنه خائب كعادته، ومهزوم حتى النخاع " <sup>(٤)</sup>. لقد استطاع الراوي أن يصل إلى ما يجول في أعماق حامد وأن يطلعنا عليه، على الرغم من قوله " ويردّد في صمته " .

أما الوسائل التي سلكها حامد لتغيير الواقع فهي وسائل عاجزة كـ " الرحيل " <sup>(٥)</sup> و " الهروب " " وكان الهرب هو وسيلتي المفضلة للغياب ياسعاد " <sup>(٦)</sup>، ومنها " الصمت "، و " البكاء " و " التمنييات "

(١) الرواية، ص ١٦١ .

(٢) الرواية، ص ١٧٢ .

(٣) الرواية، ص ١٧٢ .

(٤) الرواية، ص ٧٨ .

(٥) الرواية، ص ٥٣ .

(٦) الرواية، ص ١٧٣ .

والإشارة إلى أهمية القوة /البندقية في التغيير " لو كان معي بندقية ما حدث الذي حدث، وما استطاعوا أن يجرؤوا جميلة من صفاتها إلى شعبان المنون" (١) واستخدم لفظ "تمتم"، وهو يعلم " أن عرائس الدم التي يطفح منها تاريخنا مضت إلى غايتها دون أن يجرؤ أحد على رفع بندقية واحدة" (٢)، غير أنه يؤمن بحتمة التغيير وباحتمة العودة، وبالبنقدية وسيلة بناء لا هدم " البندقية هي القادرة على تحويل حلم العودة إلى حقيقة" (٣).

قام السرد على لقاءات حامد بالمرأة " سعاد، نادية، وعد، جميلة، فاطمة " ثم البوح بمضمون هذه اللقاءات إلى سعاد، ولكل لقاء طابعه وقضاياها. لقاء حامد مع المعلمة نادية له أهميته الخاصة ويثير تساؤلات حول قدرته أن يكون صاحب منهج في التغيير لأنهما ينتميان إلى جمهور المثقفين، كما وجد فيه مناسبة للحديث عن الصمت الجماهيري العام. أسمعا الراوي صوتها وهي تحاوره حول قضايا تتعلق بتحررها وهويتها ودورها وأملها في أن يكون لها صوت مسموع. والواضح أنه يرغب في أن تكون المرأة "الصوت المنقذ" من "الصمت" نعم بحاجة إلى من يسمع صوتي، ويجاورني، يغضب مني ويرضى، يحبني ويكرهني.... نعم بحاجة إلى الشعور بذاتي على نحو ما، بعد أن أفقدتني الآلام الشعور بالذات" (٤)

لقد كان حوار حامد ونادية فرصةً للحديث "عن إمبراطورية الكلام" ودور مؤسسات الإعلام في خلق مناخ الصمت، كما كان فرصة للبحث عن وسائل تغيير الواقع عبر نظرية متكاملة ترفع صوت الحرية وتخرس صوت الظلم، ولهذا وجدناه يبحث عنها لتنقذه. وعبر هذه الحوارات ركز على دور السلطات السياسية والشرعية الاجتماعية في ترسيخ الصمت في حياتنا. فمن الناحية السياسية فرضت السلطات سياسة الصمت " كي تظل هذه الشعوب خرساء إلى الأبد" (٥)، ومن الناحية الاجتماعية من أجل ترسيخ ثقافة الصمت، وإعلامياً بهدف خلق انتصارات موهومة ودول مزعومة. وطرح الراوي تساؤلات خائفة " أسألك بلا صوت : ماذا بقي؟ ماذا جنينا من حروب الاستقلال، والصحافة والأحزاب والكتب والمؤتمرات؟" (٦) وهو ما عبّر عنه بصيغة " أسألك بلا صوت ". واستخدم الكاتب فعل " امتصّ الظلام" وفعل " كتم الفضايح"، وهي أفعال تمثل في جوهرها معاني الصمت " وقد تعلمنا منذ الزمن الكربلائي

(١) الرواية، ص ٧٨، وينظر : ص ٥٥

(٢) الرواية، ص ٧٨ . ويقول : ( البندقية هي دار من لا دار له، وهي التي تشلنا من الغرق في دوائر الصمت والخوف والفرار ) الرواية، ص ٤٩.

(٣) الرواية، ص ١١٨ .

(٤) الرواية، ص ٢٣٦ .

(٥) الرواية، ص ٢٣٦ .

(٦) الرواية، ص ٢٤٢ .

الحزين أن نمتصّ الظلام والجوع والقهر والاستبداد، خوفاً من السيوف الأموية الغادرة، وحفاظاً على وحدة القطيع، صدّقيني يا نادية لا يوجد بشر قادرين على كتم فضائهم كما نحن في هذا العالم!"<sup>(١)</sup>

وركّزت هذه اللقاءات على "بناء منهج عمل" يقوم على "الرؤية الكاملة" وعلى "الحوار" و"ترتيب الأولويات" و"التعبير الحرّ" عن الذات و"تحديد المفاهيم"، من أجل تحويل هذا الصمت إلى صوت مسموع. "قالت لي بشجاعة نادرة قلما تتحلّى بها الفتاة في بلادنا: ينبغي أن نتحاور سنة يا حامد قبل أن نتخذ قراراً في أمر ما"<sup>(٢)</sup>

ولا بدّ من الإشارة إلى أن رؤية الرواية إلى المرأة في نهايتها تختلف عن رؤيتها لها في بدايتها، فبينما كانت "ضحية" صارت في نهايتها نداءً يقدم العون للرجل، بل يشكو همومه إليها ويسمع رأيها ويعترف بين يديها بالحقيقة في جلسة أشبه بجلسات "الاعتراف" "أحسست في أعماقي رغبة في سماع صوت أنثى، والبكاء بين يديها، وأن أروي لها كل ما حدث لي، وأظل ممسكاً بيدها، هكذا دون أي شعور بالخوف من العواقب، في لحظة تحدّد لكل ما هو مألوف في حياتي، وإعلان صريح بموت كل العادات والتقاليد التي صيرت حياتنا سجنًا"<sup>(٣)</sup>. كان يرى في سعاد كل النساء "فمن أحلك أحياء، وعلى صوتك أفيق، وبين عينيك أتقدّس، ومن تحت قدميك ستصحو مدن تغرق في القهر والخراب، كل منا أضحى يا سعاد قاتلاً أو مقتولاً.." <sup>(٤)</sup> "يصرّ الرواي على إسماعنا صوت المرأة التي ستتحرّر من الصمت، لأنه يدرك أن تحرّرها خطوة في درب تحرّر الوطن والإنسان، بدليل اسم الطالبة "وعد" الذي يتصل بالمستقبل، وبدليل تكرار ورود ما يدلّ على الصحو واليقظة، وهي نقطة مضيئة يتيمة في الرواية، مثل "يصحو على صوتك" و"على صوتك أفيق وبين عينيك أتقدّس" و"ستصحو مدن تغرق في القهر والخراب" و"كل شيء يدعوني إليك، ويدلني".

وكان لا بد من الوقوف عند جميلة التي تمثل انتحار محاولات التحرر، بعد أن قرأت مرحلة الصمت ورفضتها، وأدركت أنّ من حولها من المهزومين يحاولون أن يجدوا في جسد المرأة ما يعوّض عن هزائمهم وشرفهم المهذور. لقد مثلت جميلة صوت التحدي الذي يهزّ السكون والصمت، وقفت في وجه شعبان ومن يمثّل وما يمثّل، لعل المهزومين يقفون في وجه الآخر الذي اغتصب الأرض والعرض. كما أدانت صمت العالم على ذبح الفلسطيني في أرضه. تلك لعبة الصمت والصوت التي أدارها الكاتب بلباقة وإتقان،

(١) الرواية، ص ٢٤٣ .

(٢) الرواية، ص ٢٤٨ .

(٣) الرواية، ص ٢١٥ .

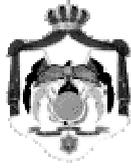
(٤) الرواية، ص ٢١٨ .

تبدّت على شكل صراع بين قوتين متعاكستين، كل منهما تحاول أن تترجح الأخرى وتدحرها. أما " شحدة المجنون " فيمثّل الروحَ الراضة، وقد تذرّع بالجنون، وانهمك في رسم ملامح المستقبل بعد إعادة الأرض " الدائمة " إلى أهلها حيث يرفض أن يقيم عرسه خارجها. يرفض إنجاب أطفال يجيدون الوقوف ساعات أمام وكالة الغوث، وفضّل أن يكون مجنوناً " أقسم أي لا أرضى عن الجنون بدلاً، ولو خيّرت بين الموت أو العقل، لاخترت الموت بلا تردد " (١) ، ويبدو أنه ساوى بين الرضوخ والصمت، وبين الجنون والثورة. أدركت الشخصيات أن كلام شحدة المجنون كلامٌ عاقل، وأنه يمثل صوت العقل والاحتجاج على طرائق التعامل مع قضية العرب، بعد أن غابت أصواتهم وصاروا نسياً منسياً. وبعده، فقد تبيّن لنا أنّ السلف قد شُغّلوا بالمفهوم الأخلاقي للصمت كما أظهرته مقولاتهم السردية والشعرية، وكما بيّنته الأحاديث النبوية الشريفة. ويُحسب للرواية العربية أنها ركزت على الصمت بوصفه عنصراً هاماً في البناء الفني، وأداة طيّعة في استكناه ما يدور في داخل الشخصية، ووسيلة تعبير إلى جانب الكلام. كما تبيّن أنّ مسؤولية قراءة الصمت تُلقى على عاتق القارئ، الذي عليه أن يستعين بقرائن سياقية وتداولية لفهم نصّ الصمت، ومن هنا تبيّن لنا أنّ نصّ الصمت نصٌّ مراوغٌ يتحدّى القارئ، وأنّ للصمت مفاهيم عديدة تغني النصّ الروائي إذا أُحسن استخدامه، فهو أسلوب حياة وجزء من عملية الاتصال وتقنيّة فنيّة، وله أشكال تبدأ بصمت الفرد عبر صمت المجتمع، وصمت الأمة، والصمت العالمي. وقد وُفق علي عشّا في روايته " ضد من؟ " في استخدام هذه التقنية في إنارة الشخصية من الداخل، وفي اتكائه على تقنيّة " البوح " في التعبير عن الشخصيات الصامتة

(١) الرواية، ص ٢٠٤ .







**The Hashemite Kingdom of Jordan**



**Mutah University**

**Jordanian Journal of  
Arabic Language and Literature  
An International Refereed Research Journal**

**Vol. (2), No. (3), Rabia-1 1427 (April 2006)**

ISSN 1026- 3721

**Jordanian Journal of**

# **Arabic Language and Literature**

**An International Refereed Research Journal**

---

**Vol. (2), No. (3), Rabia-1 1427 (April 2006)**

---

**Jordanian Journal of Arabic Language and Literature**  
**An international indexed and refereed journal**

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

**Editor-in Chief:** Professor Samir Al-Droubi

**Editorial Secretary:** Salem Al- Jaafreh

**Editorial Board:**

- Professor Hussein Atwan
- Professor Nihad Al-Musa
- Professor Yusuf Bakkar
- Professor Mahmoud Husni
- Professor Abdulfatah Humouz
- Professor Khaled Karaki

**Editorial Advisory Board**

Professor Abdulkarim Khalifah

Professor Mahmoud Samrah

Professor Ahmad Al-Dhbaib

Professor Ahmad Matlub

Professor Mohammad Bin Shareefah

Professor Abdulaziz Al-Mani'

Professor Abduljalil Abdulmuhi

Professor Naser Al-Din Al-Asad

Professor Shaker Fahham

Professor Abdulmalak Murtad

Professor Abdulsalam Al-Masddi

Professor Abdulaziz Al-Maqaleh

Professor Abdulqader Al-Rubba'i

Professor Salah Fadl

**Arabic Proofreader:** Professor Jaza'a Masarweh

**English Proofreader:** Dr. Khaled Shuqair

**Artistic Production**

Nahla A. Younes

**Editorial Correspondence**

**Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,  
Jordanian Journal of Arabic Language and Literature  
Deanship of Academic Research**

**P.O. Box (19)**

**Mu'tah University, Mu'tah (61710),**

**Karak, Jordan.**

**Tel: (03- 2372380)**

**Fax. ++962- 3- 2370706**

**E-mail: [jjarabic@mutah.edu.jo](mailto:jjarabic@mutah.edu.jo)**

**DAR.website <http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm>**

**Vol. (2), No. (3), Rabia-1 1427 (April 2006)**

### **Conditions of Publications:**

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two or more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by a ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

### **Notes for Contributors:**

- An Arabic and English abstract of c.150 words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. 5 words) should appear at the bottom of the two pages.

### References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses (<sup>(١)</sup>, <sup>(٢)</sup>) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral ١ and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

### Basic Format

#### Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

#### Example:

Al-Jāhīz, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./٧٧١ AD.). **'Al-Ḥayawān**. Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2<sup>nd</sup> edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

#### Subsequent references to the same source:

Al-Jāhīz. **Al-Ḥayawān**, vol.3, p. 40.

#### Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death  
(2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

#### Example:

Al-Kinānī, Shafī' Ibn 'Ali. (d 730 AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number 424, folio 50.

#### Articles in Periodicals:

(1) author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

#### Example:

Jarrār, Ṣalah. “ 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal.” **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

#### Edited Books ( Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

**Example:**

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: “Tawāṭṭun Al-Qabā’il Al-‘Arabiyya fi Bilād Jund Qinnarin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābi’ Al-Hijri”, **Fi Miḥrāb Al-Ma’rifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān ‘Abbās**, Ed. Ibrāhim Ass’āfin, 1<sup>st</sup> edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .