المجْمَع

أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر

مجلة دورية محكّمة تصدر عن "مجمع القاسمي للغة العربية " – أكاديمية القاسمي

ISSN 2077-3587

العدد العاشر، 1437هـ، 2016م

رئيس التحرير: د. ياسين كتاني

هيئة التحرير:

أ.د. خليل عثامنة د. فهد أبو خضرة

أ.د. فاروق مواسي د. سمير خلايلة

د. حسين حمزة د. غالب عنابسة

أ.د. إحسان الدّيك

الهيئة الاستشارية:

أ.د. إبراهيم طه

أ.د. إلعاي ألون

أ.د. شموئيل موريه

أ.د. لطفي منصور

أ.د. يوسف سدان

أ.د. ألبرت أرازي

مركّزة التحرير: سائدة أبو الصغيّر

للمراسلات: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها - أكاديمية القاسمي

باقة الغربية 30100 ص.ب. 124

ت 04-6286722 فاكس 04-6286721

mjmaa@qsm.ac.il

حقوق الطبع محفوظة

ترد الأبحاث وفق الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين

قواعد النشر في مجلة "المجمع"

1- تقبل البحوث المتخصصة في علوم اللغة العربية والأدب والفكر للنشر من داخل أكاديمية القاسمي ومن خارجها.

2- يجب أن يتّسم البحث بالعمق والأصالة والمنهجية العلمية وصحة اللغة وسلامة الأسلوب.

3- ألا يكون البحث قد سبق نشره أو قدم لأية جهة أخرى من أجل النشر.

4- أن يكون منسقًا إلى مراحل وفق أصول البحث العلمي.

5- على الباحث أن يقرن بحثه بملخصين بالعربية والإنجليزية يتراوح حجم كل منهما من 10-15 سطرًا.

6- أن يكون مصفوفا على برنامج (Microsoft Word) وأن يتم إرساله عبر البريد الإلكتروني . mjmaa@qsm.ac.il أو saida@qsm.ac.il.

7- أن يتراوح حجم البحث ما بين 10-30 صفحة (حسب أبعاد مجلة المجمع).

8- يكتب عنوان البحث واسم الباحث وعنوانه ولقبه العلمي والجهة التي يعمل بها على الصفحة الأولى مستقلة.

9- يجب إعداد الجداول والأشكال – في حال وجودها - وترقيمها تسلسليًا حسب ترتيبها في المتن مع عنوان موجز لكل منها.

10- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم بشكل سري وفق الآتي:

أ. تعرض البحوث عند وصولها للمجلة على هيئة التحرير لاتخاذ رأيها إما بالتحكيم أو عدمه، أو غير ذلك.

ب. لا تنشر البحوث إلا بعد أن يجيزها للنشر محكّمان متخصصان على الأقل.

ت. تختار هيئة التحرير ثلاثة محكّمين لتحكيم كل بحث، اثنين أساسيين يرسل إليهما البحث لتحكيمه، والثالث احتياطي يلجأ إليه في حالة اعتذار أو تأخر أحد المحكمين الأساسيين.

ث. تتم متابعة التحكيم مع المحكم عبر فترات محددة لتفادي التأخير.

11- تقرير المحكّم:

أ. عند قبول البحث دون ملاحظات تستكمل إجراءات النشر ويبلغ الباحث كتابيًا بموافقة هيئة التحرير على نشر بحثه وموعد النشر المتوقع.

ب. عند وجود ملاحظات يعاد البحث إلى الباحث مع ملاحظات المحكم على أن يعيده الباحث خلال أسبوعين من تاريخه.

ت. يبلغ أصحاب البحوث المرفوضة برفضها دون إبداء الأسباب.

ث. عند اختلاف المحكمين في القرار، يعرض البحث على المحكم الثالث الاحتياطي للترجيح بين القرارين المختلفين.

ج. يبلغ أصحاب البحوث بتسلم هيئة التحرير بحوثهم خلال أسبوع من تاريخ التسليم، على أن يبلغوا بالقرار حول صلاحية البحث للنشر أو عدمها خلال أسبوعين من تاريخ وصول ردود المحكمين.

ح. يحق لكل باحث (للبحوث المنشورة) الحصول على مستلات من بحثه المنشور، بالإضافة إلى عدد واحد من المجلة.

12- يجب أن تكون البحوث موثقة من الناحية العلمية بالمراجع والمصادر والوثائق وأن تثبت بترتيب ألفبائي في آخر البحث، المصادر العربية أولاً ثم الأجنبية.

13- يجب أن تكون مصادر البحوث ومراجعها في مواضيع الأدب والعلوم الإنسانية موثقة من الناحية العلمية حسب إحدى طريقتي التوثيق العالميتين التاليتين:

أ. **منظمة اللغة الحديثة (Modern Language Association) (MLA).**

ب. **دليل شيكاغو النمطي (The Chicago Manual of Style) (CMS).**

14- تعبر المواد المقدمة للنشر عن آراء مؤلفيها ويتحمل المؤلفون مسؤولية صحة ودقة المعلومات والاستنتاجات.

15- جميع حقوق الطبع محفوظة للناشر (مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها)، وعند قبول البحث للنشر يتم تحويل ملكية النشر من المؤلف إلى المجلة.

16- أبعاد الصفحة والخطوط في مقالات مجلة "المجمع"

في برنامج (Microsoft Word) من قائمة "تخطيط الصفحة" اختر/اختاري "إعداد الصفحة":

نوع الورق: حجم مخصص: 24x17 سم، حد أعلى= 2.5 سم، حد أسفل= 2.5 سم، حد أيمن= 2.3 سم، حد أيسر= 2.3 سم.

نوع الخط (للغة العربية): Sakkal Majalla بحجم 13.

نوع الخط (للغة الإنجليزية): Times New Roman، Times Beyrut Roman بحجم 10.

الفهرست

أ. أحمد عازم: **جحا ونوادره** 1

د. أيمن إبراهيم ريّان: **آيات الربا: دراسة في المعاني الدلاليّة والبيانيّة** 13

أ.د. صبّاح علي سليمان: **ابن شقير النحوي** 55

أ.د. ضياء غني العبودي وأ. شامل عبد اللطيف: **عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان** 75

د. عايدة فحماوي – وتد: **بين الكتابة والموت رحلة بحث ميتا – شعرية: قراءة في أفق الكتابة لديواني هي أغنية هي أغنية؛ ورد أقل** 91

أ. فاتحة شعنافي: **التعدد الصيغي لمصادر الحالات: مقاربة صرفية دلالية** 123

د. فاطمة ريّان: **الكاتب الضمني في أعمال محمد نفّاع الأدبيّة** 139

د. لينا الشيخ حشمة: **حريّة المرأة الإبداعيّة والثّالوث المحرّم في مصر، سورية والعراق** 181

أ.د. مشهور عبد الرحمن الحبازي: **صدى رمضان في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريّين؛ دراسة موضوعيّة وفنيّة** 211

المجمع **10** (1437/2016)، 1-12

جُحا ونوادره

أحمد عازم*

تلخيص:

يهدف هذا البحث لمناقشة شخصيّة جحا ونوادره. فجحا شخصيّة شعبيّة مشهورة تثير الخلاف. ولكنها معروفة في التراث الشعبيّ العربيّ. ومن المؤكد أنّها ليست تابعة لشخص واحد. ولكن الشخصيّة الأقدم من بين شخصيّاته تابعة لجحا العربيّ الذي عاش في القرن السابع للميلاد. وبعده ظهر جحا التركي المتوفى حوالي 1284 ميلاديّة. وبعد ذلك ظهرت شخصيّات أخرى عند أمم مختلفة، وبخاصّة، تلك التي كانت لها علاقة مع الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

وأحد تصنيفات التراث الجحوي هو: نوادر الحكمة، نوادر الحماقة، نوادر التحامق، نوادر البخل.

تقديم

تسعى هذه الدّراسة من خلال الكشف عن شخصيّة جحا إلى الإجابة عن الأسئلة المطروحة التالية: لماذا يستعمل الناس النادرة؟ ماذا تقول المصادر العربية عن جحا؟ ما هي سِمات شخصيّته؟ هل هناك جحا واحد أو أكثر؟ من هم الأشخاص الذين أطلِق عليهم هذا اللقب؟ من هو جحا العربيّ؟ من هو جحا التركيّ؟ ما هو تقسيم نوادر جحا؟

لماذا النّادرة؟

تُعتبر النادرة وسيلة من الوسائل التي يستعملها الجنس البشريّ عندما يسرد شخص ما أخبارًا تُثير الضحك، وبخاصة أخبار الحمقى والمغفّلين. ومن أقدم ما كُتِب عن هذا الموضوع عند العرب ما قاله ابن الجوزيّ (508هـ-597هـ) في كتابه "أخبار الحمقى والمغفّلين ..." (ص17-15)، ويتلخّص قوله فيما يتعلّق باستعمالها في الأسباب الآتية:

الأوّل: أنّ العاقل إذا سمع أخبار الحمقى عرف قدر ما وُهِبَ له ممّا حُرِموه، فحثّه ذلك على الشكر.

والثاني: أنّ ذِكْر المغفلين يحثّ المتيقظ على اتّقاء أسباب الغفلة إذا كان ذلك داخلا تحت الكسب، وأمّا إذا كانت الغفلة مجبولة في الطباع، فإنها لا تكاد تقبل التغيّير.

والثالث: أن يُرَوِّح الإنسان قلبه بالنظر في سِيَرِ هؤلاء المبخوسين حظوظًا، فإنّ النفس قد تملّ من الدؤوب على الجد، وترتاح إلى بعض المُباح من اللهو.

ويضيف (ص18): وما زال العلماء والأفاضل يعجبهم المُلَح ويهشّون لها لأنّها تجمّ النفس وتريح القلب من كدّ الفكر، فالترويح عن النفس ضروريّ (بطرياقوب، 178: 2006; Bergson, 1900 - عند طه، 2014).

---

* باحث متقاعد من الطيّبة.

إنّ سرد الأخبار المضحكة في أيّامنا (وليس الخاصّة بالحمقى والمغفلين فقط) له أهداف كثيرة منها ما ذكرناه، ومنها أيضًا:

- لُجوء الشعوب التي تتعرّض للقهر والظلم طويلا إلى النوادر والفكاهات، كوسيلة للتعبير عمّا في صدور أبنائها مع ضمان عدم التعرُّض للبطش والتنكيل من الحكّام المستبدّين. وتُعتبر هذه وسيلة نضاليّة اجتماعيّة (Sully, 1902؛ انظر: طه، 2014) ووسيلة للتنفيس عن الكبت والقهر والمعاناة. وهي تأتي مُقترنة، في الوقت نفسه، بالسخرية من أصحاب القوّة الغاشمة والاستهزاء بهم، لذا نجد أنّ كلمات هذه النوادر تصلح لكل زمان ومكان. وما كتاب "كليلة ودمنة" للفيلسوف الهندي بيدبا وقصص الكاتب الفرنسي لافونتين سوى نماذج لكيفيّة انتقاد "الكبار" وأصحاب الجاه والسلطان، وإظهار عيوبهم ونقاط ضعفهم، وما توجيه النصح إلى الطغاة، سواء عن طريق استخدام الحيوانات كنماذج أو النكات، إلا تأكيدٌ على محدوديّة تفكير أولئك المستبدّين وافتقارهم إلى الحكمة وبُعد النظر. ومن هذا المنطلق نجد شخصيّة جحا في تراثنا الأدبيّ الشرقيّ، شخصيّة أسطوريّة محوريّة (الخشاب، 2006: 5).
- ويرى فرويد في كتابه "النكتة وعلاقتها باللاوعي" (1928- انظر: طه، 2014) أنّ الضحك تصريف لطاقة نفسيّة شعوريّة مكبوتة واعية أو غير واعية. وهكذا يكون الضحك من أفضل الآليّات الدفاعيّة.
- ويوضّح إسماعيل (2013) بأن السخرية ليست وسيلة للتنفيس عن قهر سياسيّ، فحسب، بل هي إحدى آليّات المقاومة السلبيّة، ولذلك فإنها قد تتراكم بشكل يُؤدّي إلى المقاومة ثم إلى الثورة على خلفيّة من التردّي المجتمعيّ في كل المجالات، وهكذا فإنها قد تحوّلت إلى ثورة مع تفاقم الأوضاع، فأطاحت برئيسين في مصر[1] (الاتحاد، 28 أيار، 2014: 16).
- ويمكن أن تُستَعمَل النادرة للعلاج أو لمواجهة صراع البقاء كما حدث مع الشعب اليهودي الذي كان مضطهدًا في كثير من العصور (كوهين، 2004: 15-13؛ بطرياقوب، 2006).

وهناك أهداف عديدة أخرى فصّلها كوهين (كوهين، 2004: 5) عندما تحدّث مُستعرضًا أهدافه من الكتابة عن النكتة اليهوديّة بالذات، بأنه يُريد أن يجلب الفرحة للقلوب وأن يُنير بالبسمة وجوه الأشخاص الحزينين وأن يُخفّف حمل الألم والفقر والعذاب وأن يُمتّع المنطق بأشياء ساخرة وأن يُفرح الجسم والروح بالضحك وأن يُداعب بالنكتة والسخرية وأن يَضحك من الشخص الذي وُجّهت له السخرية وأن يُظهر نواقص العالم والمجتمع، ولكن من خلال أن يشعر الفرد بالنكتة- أن يتحمّل الحياة أكثر ويُحوّلها إلى سهلة أكثر وأن يجعلها أكثر ابتسامًا.

[1] هذا تلخيص وإبراز لأفكار إسماعيل (2013) في هذا الموضوع.

جحا في اللغة

وبرجوعنا إلى "لسان العرب" لابن منظور و"القاموس المحيط" للفيروز أباديّ، نرى أنّ معنى جَحا[1] بالمكان أقام به ومشى وخطا، وذلك اعتمادًا على أبن الأعرابيّ. ويُشير "لسان العرب" اعتمادًا على الأخفش، أيضًا، أنّ جُحا اسم رجل، لا ينصرف لأنّه مثل عُمر بباب زُفَر، وهو معدول من جُحا (ضُمَّ الحرف الأوّل وفُتِح ما قبل الأخير)، وهذا الاسم هو لقب أبي الغُصن دُجَين بن ثابت الفزاري.

جحا في المصادر العربية

لعلّ أقدم إشارة إلى شخصيّة جحا وصلتنا من التراث العربيّ كانت في بيت شعر منسوب لعمر بن أبي ربيعة أورده الآبيّ في "نثر الدرر" وابن شاكر الكتبيّ في "عيون التواريخ" يقول فيه الشاعر المذكور:

دلَّهتِ عقلي وتلعَّبتِ بي حتى كأني من جنوني جحا

ومن كتاب الآبيّ أيضًا نعلم أنّ الجاحظ قد حكى أنّ اسم جحا هو نوح، وأنّه أربى على المائة عام، وأدرك أبا جعفر المنصور، أي أنّه عاش حتى منتصف القرن الثاني الهجريّ.

ويضمّ الجاحظ في "رسالة في الحكمين" جحا في عداد الحمقى. وفي كتاب "البغال" للجاحظ، تَرِد كذلك إشارة إلى جحا في إحدى النوادر.

وفي "ذيل زهر الآداب" للحصريّ، يَرِدُ خبر مفاده أنّ أبا العبر المتحامق نقش على خاتمه العبارة التالية: "توفي جحا يوم الأربعاء"، وأبو العبر هذا شاعر عبّاسيّ توفي عام 250 للهجرة. ويذكر الميدانيّ في "مجمع الأمثال" والدميريّ في "حياة الحيوان الكبرى" نادرة عن لقاء تمّ بين أبي مسلم الخرسانيّ وجحا، ونادرة ثانية مذكورة في "نثر الدرر" و"أخبار الحمقى والمغفلين" تعرِض عبث الخليفة المهدي بجحا وإجازته. (سعد، 1985: 7 -8)

شخصيّة جحا

ورغم ما قيل عن حُمْق جحا في المصادر العربيّة السابقة، إلا أن النوادر التي تراكمت مع العصور تعكس اليوم شخصيّة متعدّدة الجوانب والمواهب، المتفقة حينًا والمتناقضة أحيانًا أخرى:

فهو في بعض الأحيان في غاية الحمق والسّذاجة المفرطة، كما سنرى عند ابن الجوزيّ (508هـ – 597هـ) في النوادر التي كتبها عن جحا. وهو في أحيان أخرى إنسان عاقل حكيم يستنير الناس برأيه الثاقب وبحُسن تقديره للأمور. وأحيانًا نراه داهية واسع الحيلة وغير ملتزم أخلاقيًا. وأحيانًا نراه يلجأ إلى التحامق أو التظاهر بالسذاجة، إمّا ليتخلّص من المواقف المحرجة أو ليُحقّق مأربًا صعُب عليه

[1] هناك نوع من الاختلاف في تعريف هذا الاسم عند الميداني (ت. 548هـ): الاسم جحا لا ينصرف لأنّه معدول عن جاح مثل عُمر عن عامر. يُقال جحا يجحو إذا رما. ويُقال: حيّا الله جحوتك، أي وجهك.

الوصول إليه دون ذلك، وبخاصّة إذا بدا عاقلا أو حكيمًا أو حتّى إنسانًا بسيطًا (الخشاب،2006: 5-6؛ سعد، 1989: 4 5؛ كوهين، 1991: 14).

ويذهب العقّاد أبعد من ذلك (1969 :103)، حيث يُحاول تعليل الجوانب المختلفة في شخصيّة جحا: ما يدلّ على فطنته: يقول ابن الجوزيّ (ت. 597هـ: 44) في أخبار الحمقى والمغفّلين: " رُوي عن جحا ما يدلّ على فطنةٍ وذكاء، إلا أنّ الغالب عليه التغفيل. وقد قيل إنّ بعض من كان يُعاديه وضع له حكايات. وعن مكّي بن إبراهيم: رأيت جحا رجلا كيّسًا ظريفًا. وهذا الذي يُقال عنه مكذوب عليه. وكان له جيران يُمازحهم ويُمازحونه فوضعوا عليه".

ما يدلّ على حُمقه: يقول الميدانيّ صاحب كتاب الأمثال: "هو رجل من فزارة، كان يُكنّى أبا الغصن، ومن حُمقه أنّ عيسى بن موسى الهاشميّ مرّ به وهو يحفر بظهر الكوفة موضعًا فقال له: ما لك يا أبا الغصن؟ قال: إنّي قد دفنت بهذه الصحراء دراهم ولست أهتدي إلى مكانها. فقال عيسى: كان ينبغي أن تجعل علامة. قال: قد فعلت. قال: ماذا؟ قال: سحابة في السماء كانت تظلّلها ولست أرى العلامة". فجحا هنا شخصيّة مفهومة متناسقة، إذ يظهر في غاية الحماقة، كما وصفه الميداني.

وهناك ما يدلّ على أنّه من أصحاب الكرامات: يقول ابن الجوزي (ت. 597هـ): هناك أناس يحسبون أنّه من أصحاب الحالات والكرامات، يتكلّم ولا ينبغي أن يؤخذ عليه كلامه بظاهرة، لأنّه يتعمّد فيه إخفاء الأسرار الإلهية بهذه المضحكات والخزعبلات. وقد حسبه بعضهم من التابعين رواة الحديث ثمّ شكّوا في حقيقة اسمه كما شكّوا في حقيقة مسماه.

وهكذا يُسمع عن جحا ما يدلّ على تغفيل وما يدلّ على ذكاء. وهناك من يوفّقون بين الذكاء والتغفيل فيحسبون أنّ نوادر التغفيل من وضع المفترين عليه. كما يعتبره غيرهم من أصحاب الكرامات.

جحا واحد أو أكثر من جحا؟

لا عهد لنا بشخصيّة من شخصيّات الأدب الشعبيّ أحدق اللبس والغموض بها من جميع جوانبها كما هو الشأن في شخصيّة جحا (المصري، 1980: 17). ومع هذا فهي شخصيّة شعبيّة معروفة جدًا في التراث الشعبيّ العربيّ منذ أجيال عدّة (رجوان، 1984 :7).

والسؤال هو، أكان جحا شخصيّة معروفة حقًّا وموجودة على قيد الحياة أم أنّه شخص وهميّ، نُسِبت إليه النوادر والحكايات؟ (فرّاج، 3).

والأمر المؤكّد، عند الخشّاب (2006: 6) أنّه لا يُعقل أن يكون جحا شخصًا واحدًا، وأنّه هو صاحب أو مصدر كل النوادر والفكاهات المنسوبة له، والتي يصلح كل منها لتأليف مسرحيّة انتقاديّة لاذعة تُثير ضحك الناس جميعًا، بمن فيهم الحكّام، سواء بفعل كوميديا الموقف أو من منطلق "إنّ اللبيب من الإشارة يفهم" أو حتّى أنفسهم، وهذا أعلى درجات السخرية اللاذعة. ويقول العقّاد موسّعًا ومعلّلا

(1969 :101-100): شيء واحد ثابت كلّ الثبوت في أمر جحا، أنّه لم يكن جحا واحدًا ولا يمكن أن يكونه، لأنّ النوادر التي نُسِبت إليه لا يمكن أن تصدر عن شخص واحد للأسباب الآتية:

أ- يستحيل أن تصدر كل النوادر عن شخص واحد لأنّ بعضها يتحدّث عن أناس عاشوا في صدر الإسلام، وبعضها يتحدّث عن أناس عاشوا في عصر المنصور العباسيّ وبعضها في عصر تيمورلنك أو ما بعده بأجيال.

ب- يستحيل أن تصدر كل النوادر عن شخص واحد لاختلاف الشخصيّات التي تصوّرها من مجموعها، فمنها ما يكون التغفيل من جحا، ومنها ما يكون جحا صاحب الذكاء النادر والطبع الساخر الذي يكشف عن الغفلة ويتندّر على البلاهة، ومن هذه الشخصيّات من تتمثّل به الحماقة بغير مراء، ومنها من يتحامق ويبدو في كلامه وتمثيله أنّه يتكلّف ما يقول استهزاء منه بمن يدّعون الحكمة.

ت- ويستحيل أن تصدر كل النوادر عن شخص واحد لتباعد البيئات التي تروى عنها في الأمكنة أو العادات والأخلاق، فقد يروى بعضها عن فارس ويروى بعضها عن بغداد أو الحجاز أو آسيا الصغرى أو غيرها من البلدان. بل ربّما قيل عن جحا إنّه أبو الغصن العربيّ الفزاريّ، وقيل عنه إنّه نصر الدين التركيّ، وقيل عنه إنّه من الحمقى الجاهلين، وإنّه من أصحاب الكرامات المتستّرين بالولاية وهم يجهرون بالهذر والبلاهة.

ث- ويستحيل أن تصدر كل هذه النوادر عن جحا وحده كائنًا ما كان، لأنّها يُنسَب بعضها إلى المجانين من أمثال هبنقة وبهلول، أو إلى الأذكياء من أمثال أبي نواس وأبي العيناء.

ج- ويستحيل أن تصدر كل النوادر عن شخص واحد لأنّ طبيعة الفكاهة تختلف بين تحصيل الحاصل والقياس مع الفارق والمحاولة والمحال، مما يجوز أن يتّفق عرضًا في نادرة واحدة من النوادر، ولكنّه لا يتّفق في العشرات والمئات.

ح- ونحن نقرأ في كتاب واحد فنفهم أنّه شخص موجود أو قابل للوجود، لأنّه متنافس الأخبار، مطبوع في تفكيره وتعبيره على غرار واحد. ثمّ نقرأ عنه في كتاب آخر فنرى صاحب الكتاب مضطرًا إلى تسويغ نوادره المتناقضة بإسنادها إلى المتخلّفين والمنتحلين، أو بافتراء المفترين على "جحا" للنكاية والتشهير.

ويُشير الخشّاب (2006: 6) إلى أنّ بعض المؤرخين يُرجّحون بقيام حكماء ومؤلّفين عديدين على مدى العصور بابتكار بعض النوادر والنكات وإضافتها إلى الرصيد الجحويّ تجنبًا للمتاعب مع المستبدّين من أصحاب السلطان.

بعض الأشخاص ممن أطلق عليهم اسم جحا

تفيد بعض المراجع أنّ جحا هو لقب شخصيّة حقيقيّة لرجل يُدعى أبو الغصن دُجَين بن ثابت الفزاريّ العربيّ الأصل العراقيّ الموطن، بينما ذكرت مراجع أخرى أنه يُدعى نصر الدين خوجة الروميّ التركيّ الأصل (الخشّاب: 6؛ سعد،1989: 5-4؛ كوهين، 1991)، في حين أراح بعض مؤلّفي التراجم أنفسهم

فجمعوا بين الاسمين وأسموه الشيخ نصر الدين الروميّ أبو الغصن بن ثابت. وهناك شبه إجماع على كونه من أصل تركي حيث وُلد بقرية خورثو عام 1208م بناحية سيوري بإقليم الأناضول، وأنّه عاش ومات ودُفن بها في عام 1284م (الخشّاب: 6)، ولكنّ هذا الأمر لا يستقيم مع النوادر التي تدلّ بكلّ ما فيها على أنّ أصلها عربيّ. وكذلك لا يستقيم مع الحقيقة التي تقول بأنّ جحا ذُكر في فهرست ابن النديم[1] (ت. 438 هـ) وغيره من المراجع العربيّة التي ظهرت قبل ولادة نصر الدين خوجة الروميّ بقرون.

ومع اختلاف عصور ظهور شخصيّات جحا، فقد اختلفت مضامين النوادر تبعًا لذلك، فالسخرية الإنسانيّة صدرت عن جحا العربيّ، والسخرية الاجتماعيّة نبعت من جحا التركيّ، والسخرية السياسيّة كان مصدرها جحا المصريّ (سعد، 1989: 4).

وهكذا، ما أن شاعت حكايات جحا وقصصه الطريفة حتّى تهافتت عليه الشعوب. فكلّ شعب وكلّ أمّة على صلة بالدولة الإسلاميّة صمّمت لها "جحا" خاصًّا بها بتحوير الأصل العربيّ بما يتلاءم مع طبيعة تلك الأمّة وظروف الحياة الاجتماعيّة فيها. ومع أنّ الأسماء وشكل الحكايات ربّما تختلف أيضًا، إلا أنّ شخصيّة "جحا" المغفّل الأحمق وحماره لم تتغيّر، بل إنّك تجد الطرائف الواردة في كتاب "نوادر جحا" المذكور عند ابن النديم في فهرسه هي نفسها لم يختلف فيها غير أسماء المدن والملوك وتاريخ وقوع الحادثة، فجحا العربيّ عاش في القرن الأوّل الهجريّ واشتهرت حكاياته في القرنين الثاني والثالث الهجريّ وفي القرون التي تلتها.

ويبدو أنّ الأمم الأخرى استهوتها فكرة وجود شخصيّة ظريفة مُضحكة في أدبها الشعبيّ تنتقد الحكّام وتسخر من الطغاة والظالمين، فنقلت فكرة "جحا العربيّ" إلى آدابها مباشرة وهكذا نجد شخصيّة جحا عند الكثير من الشعوب، ومن تلك الشخصيّات الجحويّة، التي ظهرت في بلدان مُختلفة، غير الثلاث التي ذكرناها سابقًا، ما يلي:

- "ملّه نصر الدين" في إيران،
- "غابروفو" جحا بلغاريا المحبوب،
- "آرتين" جحا أرميبنيا صاحب اللسان السليط،
- "آرو" جحا يوغوسلافيا المغفّل،
- تيل إيبلنشفيجل البالمي (رجوان، 1984: 8)،
- جحا اليهوديّ الشرقيّ (كوهين، 1991: 15-14).

[1] . ابن النديم، الفهرست: ص 435 " أسماء قوم من المغفّلين ألّف في نوادرهم الكتب ولا يُعلم من ألّفها: كتاب نوادر جحا، كتاب نوادر أبي ضمضم، كتاب نوادر ابن أحمر، كتاب نوادر سورة الأهرابي، كتاب نوادر ابن الموصلي، كتاب نوادر ابن يعقوب، كتاب نوادر أبي عبيد الحزمي، كتاب نوادر أبي علقمة، كتاب نوادر سيفويه".

وممّا تقدّم نرى أنّ شخصيّة جحا العربيّ هي أقدم شخصيّات جحا، والنوادر العربيّة تُنسب إليه، منذ القرن الأوّل الهجريّ وتعود، كما أسلفنا، لدُجَين بن ثابت الفزاريّ. وسنكتفي بالحديث عن جحا العربيّ وجحا التركيّ لأنّهما أكثر شهرة من باقي الشخصيّات الأخرى.

جحا العربيّ

هو أبو الغصن دُجَين بن ثابت الفزاريّ عاش نصف حياته في القرن الأوّل الهجريّ (أي في عصر الخلافة الأمويّة) ونصفها الثاني في القرن الثاني الهجريّ (أي عصر الخلافة العباسيّة الأوّل). وهكذا فقد عاصر الدولة الأمويّة وبقي حينًا حتّى عصر المهدي العبّاسي، وقضى أكثر سنوات حياته التي تزيد عن التسعين عامًا في الكوفة. وقد اشتهرت حكاياته[1] في القرن الثاني الهجريّ وما بعده (سعد، 1985: 8).

[1] حكايات جحا العربيّ التي دوّنها ابن الجوزيّ (ت. 597هـ: 48-44):

1. عن أبي بكر الكلبيّ أنّه قال: خرجت من البصرة فلمّا قدمت الكوفة، إذا بشيخ جالس في الشمس، فقلت: يا شيخ أين مجلس الحكم؟ فقال لي وراءك، فرجعت إلى خلفي، فقال: يا سبحان الله! أقول لك وراءك وترجع إلى خلفك؟
2. قال رجل لجحا: سمعت من داركم صراخًا، قال: سقط قميصي من فوق، قال: وإذا سقط من فوق؟ قال: يا أحمق، لو كنت فيه، أليس كنت قد وقعت معه؟
3. حكى أبو منصور الثعالبيّ (350هـ-429هـ) في كتاب "غرَر النوادر" قال: تأذّى أبو الغصن جحا بالريح مرّة فقال يخاطبها: ليس يعرفك إلا سليمان بن داود الذي حبسك حتى أكلت خراك.
4. وخرج يومًا من الحمّام في يوم بارد، فضربته الريح فمسّ خصيتيه، فإذا إحداهما قد تقلّصت، فرجع إلى الحمام وجعل يُفتّش الناس، فقالوا: ما لك؟ فقال: لقد سُرِقَت إحدى بيضتيّ، ثمّ أنه دفيء وحمي، فرجعت البيضة، فلما وجدها سجد شكرًا لله وقال: كلّ شيء لا تأخذه اليد لا يُفقَد.
5. ومات جار له، فأرسل إلى الحفار ليحفر له، فجرى بينهما لجاج في أجرة الحفر، فمضى جحا إلى السوق واشترى خشبة بدرهمين وجاء بها، فسُئِلَ عنها فقال: إنّ الحفار لا يحفر بأقلّ من خمسة دراهم، وقد اشترينا هذه الخشبة لنصلبه عليها ونريح ثلاثة دراهم ويستريح من ضغطة القبر ومسألة مُنْكَر ونكير.
6. تبخّر جحا يومًا فاحترقت ثيابه فغضب وقال: والله لا تبخَّرْتُ إلا عريانًا.
7. هبَّت يومًا ريح شديدة فأقبل الناس يدعون الله ويتوبون، فصاح جحا: يا قوم، لا تعجلوا بالتوبة وإنّما هي زوبعة وتسكن.
8. اجتمع على باب دار أبي جحا تراب كثير من هدْمٍ وغيره، فقال أبوه: الآن يلزمني الجيران برَمْي هذا التراب، وأحتاج إلى مؤنة، وما هو بالذي يصلح لضرب اللبِن، فما أدري ما أعمل به، فقال له جحا: إذا ذهب عنك هذا المقدار فليت شعري أيّ شيء تحسن؟ فقال أبوه: تُعَلّمنا أنت ما تصنع به، فقال: نحفر له آبار ونكبسه فيها.
9. اشترى يومًا دقيقًا وحمّله على حمّال فهرب بالدقيق، فلما كان بعد أيام رآه جحا فاستتر منه، فقيل له: مالك فعلت كذا؟ فقال: أخاف أن يطلب منّي كراه.
10. وَجَّهَهُ أبوه ليشتري رأسًا مشويًّا، فاشتراه وجلس في الطريق، فأكل عينيه وأذنيه ولسانه ودماغه، وحمل باقيه إلى أبيه، فقال: ويحك ما هذا؟ فقال: هو الرأس الذي طلبته. فقال: أين عيناه؟ قال: كان أعمى. قال: أين أذناه؟ قال:

ويقول الخشّاب (2006، 6) أنّه لا يخلو مرجع تحدّث عن نوادر جحا من إشارة إلى زوجته "ريمة"، وهي زوجة مخالفة عنيدة، تتّسم بالشراسة وتتربّص به وتهزأ به دومًا. أمّا ابنه "عجيب" فهو أحمق وخبيث وسليط اللسان وشارد الفكر. وابنته اسمها "جميلة". وصديقه هو أبو النور. وحماره كسول بليد. وقد ألّفت مئات الحكايات المضحكة ونُسبت إليه بعد القرن الثاني الهجري.

جحا التركيّ

وُلِد جحا التركيّ الملقّب بنصر الدين خوجة الروميّ بقرية خورثو عام 1208م بناحية سيوري بإقليم الأناضول بتركيا وعاش بها ومات ودُفِن بها في عام 1284م وقد عاصر الحكم المغوليّ (الخشّاب، 2006: 6).

أمّا بعد ظُهور جحا التركيّ، فالحكايات عن جحا تُنسَب إليه، وهي ما يُمكن أن يُنسب إلى عشرة متباعدين في الزّمان والمكان والعقل والمزاج. وبعض هذه الحكايات مُتأخّر إلى ما بعد اختراع ساعات الجيب وبعضها مُتقدّم إلى أيّام الصّحابة والتابعين (العقاد، 196: 103).

أمّا المنسوب إلى جحا التركيّ فإنّه يملأ مئات الصفحات، وهناك كتاب بالتركيّة مطبوع سنة 1328هـ يقع في 250 صفحة. والأمر الذي لا شكّ فيه أنّ كثيرًا من هذه النوادر وُضِعت بالتركية ولم تُنقل عن

كان أصمّ. قال: أين لسانه؟ قال: كان أخرس. قال: فاين دماغه؟ قال: كان أقرع. قال: ويحك، ردّه وخذ بدله، قال: باعه صاحبه بالبراءة من كل عيب.

11. دفن جحا دراهم في صحراء وجعل علامتها سحابة تظلها. ومات أبوه فقيل له: اذهب واشترِ الكفن، فقال: أخاف أن أشتري الكفن فتفوتني الصلاة عليه.
12. أحضره المهدي ليمزح معه، فدعا بالنطع والسيف، فلمّا أُقعِدَ في النطع، قال للسيّاف: انظر لا تصب محاجمي فإني قد احتجمت.
13. رأوه يومًا يعدو في السوق فقالوا: ما شأنك؟ قال: هل مرّت بكم جاريةُ رجلٍ مخضوب اللحية؟
14. اجتاز يومًا باب المسجد فقال: ما هذا؟ فقيل مسجد الجامع، فقال: رحم الله جامعًا ما أحسن ما بنى مسجده.
15. مرّ بقوم وفي كُمّه خوخ، فقال: من أخبرني ما في كمّي فله أكبر خوخة، فقالوا: خوخ، فقال: ما قال لكم هذا إلا مَنْ أمّه زانية.
16. سمع جحا قائلا يقول: ما أحسن القمر! فقال: أي والله خاصة في الليل.
17. قال له رجل: أتحسن الحساب بإصبعك؟ قال: نعم، قال: خذ جريبين حنطة، فعقد الخنصر والبنصر، فقال له: خذ جريبين شعيرًا، فعقد السبابة والإبهام وأقام الوسطى، فقال الرجل: لِمَ أقمت الوسطى؟ قال: لئلا يختلط الحنطة بالشعير.
18. مرّ يومًا بصبيان يلعبون ببازي ميت، فاشتراه منهم بدرهم وحمله إلى البيت، فقالت امّه: ويحك ما تصنع به وهو ميت؟ فقال لها: اسكتي، فلو كان حيًّا ما طلعت في شرائه بمائة درهم.
19. خرج أبوه مرّة إلى مكة فقال له عند وداعه: بالله لا تطلْ غيبتك واجتهدْ أن تكون عندنا في العيد لأجل الأضحية.

العربيّة، وأنّها ترجع إلى شخص عاش في بلاد الترك ولم تكن نشأته، على الأقل، في بلاد أخرى (العقاد، 1969: 144). وهناك شواهد وأدلّة على أنّ المنسوب لخوجة نصر الدين كُتِب بالتركيّة، ويدعو العقاد (ص145) إلى الجزم بتأليف الترك لكثير من هذه النوادر لأنّها تذكر المدن والأقاليم في آسيا الصغرى وما جاورها بخصائصها المشهورة في هذه الأيام.

والخوجة نصر الدين مشهور بكراماته وكرامات ضريحه في مقبرة "آق شهر" بعد وفاته بزمن طويل. ويذكر الناس أضاحيكه فيضحكون منها ولكنهم يحيلونها إلى حالة أهل الجذب بين عالم الأسرار وعالم العيان. أو يُحيلونها إلى حبّ التقيّة والاحتيال على الموعظة الحسنة بالأسلوب الذي يُؤدّي مرماه ويعفيه من عقباه.

والشّك الأكبر قائم بسبب كثرة النوادر على اجتماع الخوجة نصر الدين بتيمورلنك في أثناء غزوته لبلاد الروم. والمشهور أنّ الخوجة نصر الدين توفي سنة 673هـ أو سنة 683هـ. فهو قد تُوفي قبل تيمورلنك بأكثر من نصف قرن، ولا يُعقَل أنّه حضر مجالسه إلا إذا كانت وفاته حوالي سنة 1405م التي تُوفي فيها تيمورلنك (العقاد، 196 :146). وأيًّا كان صواب النسبة في بعض هذه النوادر التي تحمل الخلاف، فهناك جملة من النوادر لا خلاف في وضعها بعد عصر تيمورلنك وبعد العصر المفروض للخوجة نصر الدين، وهي النوادر التي وردت فيها الإشارة إلى مخترعات حديثة كالبندقية وساعة الجيب، أو كالنوادر التي تُكذّبها وقائع التاريخ العثمانيّ وتاريخ آسيا الصغرى، على الخصوص. ولهذا فمن الواجب أن نُسَلّم بوضع العدد الأكبر من النوادر التركيّة أو نقلها من الأمم الأخرى، لأنّ حصولها كلّها من رجل واحد أمر لا يسيغه العقل ولا يُروى له نظير في السوابق التاريخيّة. فلو أنّ هذا الرجل عاش ليخلق تلك النوادر وعاش معه الناس ليُسجّلوها، لما اجتمع من أضاحيكه تلك المئات التي تملأ المجلدات، ولا استطاع أن يأتي بما فيها من النقائض العقليّة والخُلقيّة، فضلا عن نقائض الجغرافية والتاريخ.

وبعد ظهور جحا التركيّ اختلطت النوادر مع بعضها، والآن من الصعب أن نُميّز لمن هي إلا فيما ندر. وفي العقود الأخيرة أُلِّفت نوادر جديدة في أماكن مُختلفة ونُسِبَت إلى جحا، مع أنّها تستعمل التكنولوجيا الحديثة جدًّا مثل الإنسان الآليّ وسفينة الفضاء وما إلى ذلك، كما يُرى في "سلسلة جحا" (القماحي، 1991).

وبالرغم من ذلك نستطيع تصنيف النوادر التي خلّفها لنا جحا العربيّ وجحا التركيّ إلى أنواع مُختلفة.

تقسيم نوادر جحا

يُمكن تقسيم نوادر جحا إلى أقسام واضحة من حيث الدلالة أو من حيث الدور الذي تُؤدّيه:

- نوادر الذكاء والحكمة (العقاد، 1969: 117-109) 22 نادرة. يظهر جحا في هذه النوادر كإنسان ذكيّ وحكيم وراجح العقل، لا يُشَقّ له غبار في ذلك، بعكس النوادر التي رأيناها عند ابن الجوزي.

- نوادر البلاهة والحماقة (العقاد: 124-118) 20 نادرة. ويظهر جحا في هذا النوع من النوادر كإنسان أبله أحمق لا يفقه ما يقول ويفعل، وتتلاءم هذه النوادر مع تلك التي أوردها ابن الجوزي في كتاب "الحمقى والمغفّلين..."، والتي ذكرناها سابقًا في الحاشية.
- نوادر التحامق والتباله (العقاد: 131-124) 20 نادرة. وهذه نوادر تتوسّط بين الحكمة والحماقة البيّنة. لا نقتصر في اختيارها على النوادر التي يصطنع فيها الحماقة ويتكلّفها كأنّه يُمثّلها ويستعيرها. بل هي من النوادر التي لا تُحسَب بطبيعتها من الحكمة ولا تُحسَب من الحماقة ولكنّها تتوسّط ولكنّها تتوسّط بينهما وتغلب عليها هذه مرّة وتلك مرّة أخرى، وكلّها نُسِبَت إلى جحا كما نُسِبَت بموضوعها أو بمغزاها إلى ذوي السمعة الفكاهيّة من أمثاله (العقاد، 1969: 124). يقوم جحا في هذا النوع من النوادر بدور الأحمق الأبله، وهو يلجأ إلى استعمالها كي يُخلّص نفسه من مآزق كان قد وقع فيها، فهو يُمثّل فيها دور الأحمق، وهو واعٍ للأشياء التي يقولها ويفعلها.
- نوادر البخل (بيومي، د.ت.: 31-7) 6 نوادر. يظهر جحا في هذا النوع من النوادر كإنسان بخيل، يعزّ عليه إطعام أحد، حتّى الضيوف والسائلين والمحتاجين، بالرغم من أنّه قادر على إطعامهم أو التصدّق عليهم.

وهناك تصنيفات أخرى في المصادر المختلفة، ونأخذ منها من المصادر العربية ما عرضه سعد (1985: 279 – 281):

1. جحا طفلا. 2. جحا تلميذًا. 3. جحا ووالده. 4. جحا ووالدته. 5. جحا وزوجاته. 6. جحا وحماته. 7. جحا وأولاده. 8. هيئة وزي جحا. 9. جحا تاجرًا. 10. جحا قاضيًا. 11. جحا محاميًا. 12. جحا واعظًا وإمامًا. 13. جحا وليًّا. 14. جحا مُدَعًى عليه. 15. جحا حمّالا. 16. أحوال جحا المادية. 17. حماقة جحا وغفلته. 18. ذكاء جحا وسرعة بديهته. 19. بُخل وكرم جحا. 20. ثقافة جحا. 21. جحا ضيفًا وطفيليًا. 22. جحا مُضيفًا. 23. جحا واللصوص. 24. جحا والحكام. 25. جحا والفلسفة. 26. جحا والمياه. 27. جحا والنبات. 28. جحا وحماره. 29. جحا وخروفه. 30. جحا وحصانه. 31. جحا وبغلته. 32. جحا والبقرة. 33. جحا والثيران. 34. جحا والبط. 35. جحا والديك الرومي. 36. جحا واللقلق. 37. جحا والدجاج. 38. جحا والأشياء.

وكذلك نجد تصنيفًا مشابهًا بعض الشيء عند كوهين سرانو (كوهين، 1991).

وبرأينا، فالتصنيف الأوّل يحفّز التفكير أكثر من غيره، لأنّه يدعو القارئ أو السامع لتشغيل عقله ليُميّز نوع النادرة التي يتعامل معها، بينما التصنيف الثاني وما شابهه فهو أكثر شفافيّة، ولذلك فهو يُناسب صغار السن لقربه من عقليّاتهم وتجاربهم.

الخلاصة

لقد رأينا أنّه توجد أسباب عدّة لاستعمال النوادر ومنها أسباب ترفيهيّة مثل التسلية، ومنها دينيّة، ومنها النفسيّة حيث يكون الضحك من أفضل الآليات الدفاعيّة، ومنها السياسيّة حيث استُعْمِلت لنقد الحكّام بدون أن يتعرّض قائلوها لبطشهم.

ولعلّ أقدم شخصيّة لجحا كانت لجحا العربيّ، ورغم ما قيل عن حُمْقه في المصادر العربيّة، إلا أن نوادره التي تراكمت مع العصور تعكس اليوم شخصيّة متعدّدة الجوانب والمواهب، المتّفقة حينًا والمتناقضة أحيانًا أخرى: فهو في بعض الأحيان في غاية الحمق والسّذاجة المفرطة. وهو في أحيان أخرى إنسان عاقل حكيم يستنير الناس برأيه الثاقب وبحُسن تقديره للأمور. وأحيانًا نراه داهية واسع الحيلة. وأحيانًا نراه يلجأ إلى التحامق أو التظاهر بالسذاجة، إمّا ليتخلّص من المواقف المحرجة أو ليُحقّق مأربًا صعُب عليه الوصول إليه بدون ذلك، وبخاصّة إذا بدا عاقلا أو حكيمًا أو حتّى إنسانًا بسيطًا.

ولا عهد لنا بشخصيّة من شخصيّات الأدب الشعبيّ أحدق اللبس والغموض بها من جميع جوانبها.

ولقد رأينا بأنّ جحا هو لقب شخصيّة حقيقيّة لرجل يُدعى أبو الغصن دُجَين بن ثابت الفزاريّ العربيّ الأصل، بينما ذكرت مراجع أخرى أنه يُدعى نصر الدين خوجة الروميّ التركيّ الأصل، بينما أراح بعض مؤلّفي التراجم أنفسهم فجمعوا بين الاسمين وأسموه الشيخ نصر الدين الروميّ أبو الغصن بن ثابت. وهناك شبه إجماع على كونه من أصل تركّيّ، علمًا بأنّ هذا الأمر لا يستقيم مع النوادر التي تدل بكل ما فيها على أن أصلها عربيّ. وكذلك لا يستقيم مع الحقيقة التي تقول بأن جحا ذُكر في فهرست ابن النديم (ت. 438 هـ) وغيره من المراجع العربيّة التي ظهرت قبل ولادة نصر الدين خوجة الرومي بقرون.

وبعد اشتهار حكايات جحا وقصصه الطريفة تهافتت عليه الشعوب. فكلّ شعب وكل أمّة على صلة بالدولة الإسلاميّة صمّمت لها "جحا" خاصًّا بها بتحوير الأصل العربيّ بما يتلاءم مع طبيعة تلك الأمّة وظروف الحياة الاجتماعيّة فيها. ومع أنّ الأسماء تختلف وشكل الحكايات ربّما يختلف أيضًا، إلا أنّ شخصيّة "جحا" المغفّل الأحمق وحماره لم تتغيّر، بل إنّك تجد الطرائف الواردة في كتاب "نوادر جحا" المذكور عند ابن النديم في فهرسه هي نفسها لم يختلف فيها غير أسماء المدن والملوك وتاريخ وقوع الحادثة، فجحا العربي عاش في القرن الأوّل الهجريّ واشتهرت حكاياته في القرنين الثاني والثالث الهجريّ وفي القرون التي تلتها.

ونستطيع تقسيم نوادر جحا إلى أقسام واضحة من حيث الدلالة أو من حيث الدور الذي تُؤدّيه، ومنها: نوادر الذكاء والحكمة، نوادر البلاهة والحماقة، نوادر التحامق، ونوادر البخل. وقد أشرنا بأنّ هذا التصنيف يُحفِّز التفكير أكثر من غيره.

المصادر

ابن الجوزي، عبد الرحمن (ت. 597هـ/1201م). أخبار الحمقى والمغفلين من الفقهاء والمفسّرين والرواة والمحدثين والشعراء والمتأدّبين والكتّاب والمعلمين والتجار والمتسبّبين وطوائف تتصل للغفلة بسبب متين. طبعة مصحّحة ومقابلة على عدّة نسخ معتمدة. **ذخائر التراث العربيّ.** بيروت: المكتب التجاريّ للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

ابن منظور. **لسان العرب**. ط 3. بيروت: دار صادر، 1994.

ابن النديم، أحمد (ت. 518هـ). **الفهرست**. صياغة حديثة. د.م.: دار قطري بن الفجاءة، د.ت.

الاتحاد. النكتة المصريّة أطاحت برئيسين. (28.5.2014)، ص16.

الخشّاب، محمّد. **طرائف جحا**، القاهرة: مؤسّسة طيبة للنشر والتوزيع، 2006.

العقّاد، عبّاس. **جحا الضاحك المضحك**. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1969.

إسماعيل، محمد حسام الدين. **ساخرون وثوار**- دراسات علاماتيّة وثقافيّة في الإعلام العربيّ. القاهرة: دار "العربيّ" للنشر والتوزيع، 2013.

القماحي، السيد. **سلسلة جحا**. القاهرة: دار الكتاب المصريّ وبيروت: دار الكتاب اللبنانيّ، 1991.

السيوطي، جلال الدين والمحلي، جلال الدين. **القرآن الكريم وبحاشيته تفسير الجلالين**. ط2. بيروت: دار الجيل، 1995.

المصري، حسين مجيب. **في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1980.

الميداني، أحمد (ت. 518هـ). **مجمع الأمثال**. القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت.

بيومي، عبد العزيز. **نوادر جحا البخيل**، القاهرة: المركز العربيّ الحديث، د.ت.

سعد، فاروق. **جحا ونوادره**. ط2، بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1985.

سعد، يوسف. **نوادر جحا**. ط1، القاهرة: المركز العربيّ الحديث، 1989.

طه، إبراهيم. الأدب المجهريّ (2-1)، **الاتحاد**، ملحق الجمعة، ص13. (19.9.2014)

طه، إبراهيم. الأدب المجهريّ (2-2)، **الاتحاد**، ملحق الجمعة (3.10.2014)، ص13.

فرّاج، عبد الستار، أحمد. عيون الأدب العربي- **أخبار جحا**، ط2. القاهرة: دار مصر للطباعة، 1994.

بطرياقوب، ميخائيل. **علاج بالنكتة، الفكاهة كنهج حياة**. يهود مونسون: أوفير، 2006 (بالعبرية).

رجوان، رحميم. **جحا**. جَمع، حرّر وصاغ: رحميم رجوان، تل أبيب: زمورا. 1984 (بالعبرية).

كوهين، أدير. **حياة مع ضحك، الفكاهة- العلاج قولا وفعلا**. حيفا: أماتسيا. 1994 (بالعبرية).

كوهين، أدير. **الكتاب الكبير للفكاهة اليهوديّة والإسرائيلية على مرور أجيالها**. أدير كوهين (جَمع وحرّر). أور يهودا: كينيرت. 2004 (بالعبرية).

كوهين- سرانو، متيلدة. **جحا ماذا يقول؟ قصص شعبيّة يهوديّة- شرقيّة**. سَجّلت وتَرجمت إلى العبريّة متيلدة كوهين- سرانو. القدس: كنا. 1991 (بالعبرية).

المجمع **10** (1437/2016)، 13-54

آيات الربا: دراسة في المعاني الدلاليّة والبيانيّة

أيمن إبراهيم ريّان*

تلخيص:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد سيد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فإن القرآن الكريم كتاب الله المعجز، ورسالته الخالدة، وآيته الباقية، ودستور المسلمين الدائم، ثم هو تاج العربية الأعلى، ومثلها البياني الأسمى، ولما كان هذا القرآن العظيم قد نزل بلغة العرب، كان لا بد لمن يتصدى لتفسيره تفسيراً دقيقاً صحيحاً من الاعتماد على العربية وفهم أساليبها، والنفاذ إلى خصائص التعبير فيها.

والقرآن الكريم فوق حدود الزمان والمكان، فهو حبل الله المتين، وهو الذكر الحكيم، وهو الصراط المستقيم، لا يشبع منه العلماءُ، ولا يَخْلَقُ على كثرة الردّ، ولا تنقضي عجائبُه...

وفي ضوء هذه الحقيقة جاء هذا البحث محاولة جادة لترجمة تلك الخصائص بالبحث والتنقيب عن كنوز هذا الكتاب من خلال (آيات الربا) حيث وقفتني دقة ألفاظها، وفصاحة معانيها فأحببت أن أبين طرفاً من أسرارها التعبيرية ولمساتها البيانية، وما انطوت عليه كذلك من أحكام وقضايا كلية تحقق السعادة المنشودة للبشرية جمعاء، على أن ثمة أمراً - يضاف إلى ما تقدم- دفعني للكتابة في هذا الموضوع أن آيات الربا كانت من آخر ما نزل من القرآن الكريم على قول المحققين من أهل العلم[1]، وهذا يوقفنا على حكم كثيرة تتوق النفس إلى معرفتها لاختيار هذه الآيات لأن تكون خاتمة كتاب الله الخالد.

أهمية الموضوع:

موضوع الربا، وأضراره، وآثاره الخطيرة جدير بالعناية، ويجب على كل مسلم الابتعاد عنه، ومن تعامل بالربا فهو محارب لله ولرسوله صلى الله عليه وسلم، ولأهمية هذا الموضوع أحببت تفسير آيات الربا تفسيرا بيانيا ودلاليا لأبين أضراره، وآثاره على الفرد والمجتمع.

أسباب اختيار الموضوع:

أسباب اختيار هذه الدراسة يرجع إلى الأسباب الآتية:

1. المشاركة في دراسة علوم القرآن، وخصوصًا العلوم التي تتعلق بدلالاته العميقة في إطار دراسة آيات الربا التي تزخر فيها مادة التفسير، والتي تزخر بهذه الدلالات، ويمثل البحث من هذه الزاوية خدمة للقرآن الكريم ولغته الشريفة، وإسهامًا في ثراء المكتبة القرآنية بمثل هذا النوع من الدراسات.

---

* محاضر في أكاديمية القاسمي- قسم الدراسات الإسلامية.

[1] ينظر: «إتقان البرهان» لأستاذنا الدكتور فضل حسن عبّاس (185/1).

2. إن هذه الدراسة تسهم في إطلاع الباحثين على المعاني التربوية والنفسية من خلال الوظيفة اللغوية في التفسير، وهو جانب يعمق فهم كتاب الله تعالى، وعلى قدر الدربة فيه والملكة؛ تكون الدقة في اقتناص المعاني، وترجيح الصواب من الوجوه المختلفة.
3. إن هذا الدراسة تتيح الاطلاع على أمهات الكتب في مختلف الفنون لتشعب مناحي البحث الدلالي.
4. إن هذه الدراسة تجعلني أعرض لجهابذة من علماء التفسير، ويوقفني على ثروة علمية هائلة.
5. إن هذه الدراسة تسهم بصورة مباشرة في الكشف عن وجوه متعددة من إعجاز القرآن الكريم، لأنه أنزل بلسان عربي مبين، إذ إن اللغة العربية أرقى اللغات، وأكثرها ثروة، وأشملها معنى، وأوسعا مدى.

الدراسات السابقة:

لم أقف على دراسات سابقة أفردت آيات الربا في دراسة مستقلة على هذا النحو، وإنما وجدت من درس موضوع الربا دراسة موضوعية في القرآن والسنة الشريفة، وبحثي يركز على الدرس البلاغي والدلالي في آيات الربا في سورة البقرة مع وإظهار المعاني التربوية والنفسية.

خطة البحث:

اقتضت خطة البحث تقسيمه إلى مقدمة وسبعة مطالب وخاتمة، تضمنت المقدمة سبب اختيار الموضوع، وتفرد كل مطلب بآية من آيات الربا السبع ثم الخاتمة على النحو الآتي:

المطلب الأول: الآية (الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبا... هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ) [البقرة: 275]

المطلب الثاني: الآية (يَمْحَقُ اللَّهُ الرِّبا...وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أَثِيمٍ) [البقرة: 276]

المطلب الثالث: الآية (إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا ... وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ) [البقرة: 277]

المطلب الرابع: الآية (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ... إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ) [البقرة: 278]

المطلب الخامس: الآية (فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا فَأْذَنُوا...لا تَظْلِمُونَ وَلا تُظْلَمُونَ) [البقرة: 279]

المطلب السادس: الآية (وَإِنْ كَانَ ذُو عُسْرَةٍ... إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ) [البقرة: 280]

المطلب السابع: الآية (وَاتَّقُوا يَوْماً تُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ ... وَهُمْ لا يُظْلَمُونَ) [البقرة: 281]

هذا وإنني أود الإشارة هنا على شمولية الإعجاز البياني وأن أهميته تأتي لانتظامه جميع آيات وسور القرآن العظيم، وفيه جوانب تربوية ونفسية، وإن دراستي التحليلية البيانية لهذه الآيات سيتركز على هذا الجانب منه مع الإشارة إلى الجوانب الأخرى متجنباً الفروع الفقهية التي ليست مرادة ولا مقصودة في هذا البحث.

والله أسأل أن يوفقني في عملي هذا، وأن يلهمني الصواب والرشاد فيه، وأن يغفر لي الخطأ والزلل، وإن يجعل حظي منه الأجر والثواب.

المطلب الأول: الآية الأولى:

(الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبا لا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبا فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّهِ فَانْتَهى فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إِلَى اللَّهِ وَمَنْ عَادَ فَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ) [البقرة: 275]

هذه الآية الأولى من آيات الربا، جاءت بعد آيات الصدقة، وصدرتا بالاسم الموصول ذاته (الذين)، (الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ...) [الآية: 274] **وأوجه ما ذكر في مناسبة هذه الآية لما قبلها** ما قاله البقاعي: «والربا في الصورة زيادة وفي الحقيقة نقص وعيب ضد ما تقدَّم الحديث عليه من الإعطاء مجاناً وهي الزكاة والصدقة، فهي في الظاهر نقص وفي الباطن زيادة وخير»[1].

ومع وجاهة تلك المناسبة فالذي يظهر لي –والله أعلم- وبالنظر إلى السياق فإن الله عز وجل أراد أن يميز بين صنفين من الناس: خيرهم وشرهم، فخير الناس المنفق، وشر الناس المرابي، وقد جاءت هذه الآيات ضمن عرض وتفصيل شرائع الدين وذكرت في سورة البقرة بالتحديد لشدة الصلة بين أصحاب هذه القصة –أعني قصة البقرة- وهذه الجريمة وشدة لصوقها بهم، بل إن هذه الجريمة أضحت علماً عليهم، فعند الحديث عنها لا بد أن يذكروا معها لما عرف عنهم من شدة تعاطيها لهم، فلا يظن ظان أن اسم السورة لا يرتبط مع موضوع هذه الآيات، بل بالعكس فإن هذه الآيات جاءت لتكشف لنا عن جريمة أخرى من جرائمهم الكثيرة التي اقترفوها، ولا شك أن من يصنع مثل صنيعهم هو داخل معهم في هذا الوعيد والتهديد، ويجمل بنا أن نستمع إلى كلام الدكتور محمد دراز وهو يحدثنا عن مناسبة آيات الربا بما قبلها فيقول –رحمه الله- :«ثم ينساق الحديث من فضيلة التضحية والإيثار، التي هي أسمى الفضائل الاجتماعية، إلى رذيلة الجشع والاستئثار، التي هي في الطرف المقابل، أحط أنواع المعاملات البشرية...وكان هذا الاقتران بينهما في البيان إبرازاً لمدى الاقتران بين قيمتهما في حكم الضمائر الحية»[2]. ففي هذه المقارنة توجيه لكيفية حفظ مال الأمة، وإبطال لابتزاز الفقراء[3]، وأنَّ النفقة المحبوبة والمحثوث عليها لا تكون من كل مال، ولما بينهما من التناسب بالتضاد، فالمتصدق يعطي المال بغير عوض يقابله، والمرابي يأخذ المال بغير عوض يقابله[4]. إن نظرة أولية في الآية الكريمة تكشف دون أدنى ملابسة عن شناعة هذه الظاهرة التي كانت منتشرة في ذلك الوقت، وأن مرتكب هذه الجريمة هو من أخس الناس وأظلمهم، بدليل ما ذكرته الآية بحيث

---

[1] ينظر: «نظم الدرر» للبقاعي (530/1) والتفسير الكبير للرازي (72/3).

[2] ينظر: «النبأ العظيم» لدراز (ص: 208).

[3] ينظر: «التحرير والتنوير» لابن عاشور (526/2).

[4] ينظر: «تفسير المنار» لرشيد رضا (83/3).

صورته بهذه الصورة الشنيعة والقبيحة المتمثلة في التعبير عن جريمته هذه بالأكل والتخبط والمس والتوعد بالعذاب الشديد.

بيد أنّ هذا الحكم المتحصل من خلال هذا النظم القرآني يستحق النظر في كلّ ما أوصل إليه؛ إذ إنه نظم معجز له تميّزه وتفوقه، فالحكم لم يأت بصيغة الفعل الصريح (حرم) من أول الأمر، بل تقدم ذلك التحريم مقدمات جاءت لتبين ما انطوى عليه هذا الحكم من أهمية بالغة، وخصوصية تجعله غاية في الاعتبار، وكيف لا وقد ختم به كتاب الله الخالد، وجعله الشارع من أكبر الكبائر التي يجب اجتنابها، قال النبي -ﷺ-: (اجتنبوا السبع الموبقات) وذكر منها: أكل الربا[1].

واستخدام الموصول (الذين): في قوله (الذين يأكلون الربا) الغرض منه ذم المرابين وبيان شدة عقابهم، وجيء بالموصول للدلالة على علة بناء الخبر، وهو قريب بما يسمونه براعة الاستهلال، وهو أن يذكر المتكلم شيئاً في أول حديثه يستطيع الفطن أن يدرك ما سيجيئ بعده، فقوله تعالى:(الذين يأكلون الربا) عند سماعك لها ستجد نفسك كأنك تتلقى وتعرف الخبر دون حاجة لذكره وهذا غرض من أغراض التعريف بالموصول[2].

و(الأكل): تناول المَطْعَم، وعلى طريق التشبيه به يقال: أكلت النار الحطب، والأُكْل اسم لما يُؤكل، وقد ورد الأكل في نصّ القرآن على عدة أوجه، منها: تناول المَطعم كقوله تعالى: (وَكُلا مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا) [البقرة: 35]، وورد بمعنى الإحراق، كقوله تعالى: (بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ) [آل عمران: 183] وبمعنى الابتلاع، كقوله : (يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ) [يوسف: 43] وبمعنى الافتراس (وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ) [يوسف: 13] وبمعنى أخذ الأموال بالباطل كما هي هنا في قوله (الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبا)(البقرة: 275] وكما في قوله (إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْماً) [النساء: 10][3] **والتعبير بالفعل (يأكلون) بمعنى الأخذ بحرص لثلاثة أهداف:**

أولاً: لأن معظم ما ينفق من المال في الأكل، فالأكل أقوى مقاصد الإنسان في المال، وهو أدل على معنى الجشع والحرص، ولا يعني ذلك أن يوقف تحريمه على الأكل دون غيره، إلا أنّ الذين نزلت فيهم هذه الآيات يوم نزلت كانت طعمتهم ومأكلهم من الربا[4]، وإنما المراد التصرف فيه، لأنه كان

---

[1] أخرجه من حديث أبي هريرة –رضي الله عنه- مرفوعا: البخاري في الوصايا، باب: إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما(2766) وفي الطب، باب: الشرك والسحر(5764) وفي الحدود، باب: رمي المحصنات (6857) ومسلم في الإيمان، باب: بيان الكبائر وأكبرها (89) وابن حبان في صحيحه (12/ 371) والنسائي في الوصايا، باب اجتناب أكل مال اليتيم (3671).

[2] ينظر أغراض اسم الموصول في «البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني» لأستاذنا الدكتور فضل (ص: 320).

[3] ينظر: «المفردات» للراغب (ص: 80) و«عمدة الحفاظ » للسمين الحلبي (109/1) و«بصائر ذوي التمييز» للفيروز آبادي (81/2).

[4] ينظر: جامع البيان للطبري (123/3).

يصرف في المأكل فيُؤكل، فالمراد من أكل الربا التصرف في الربا[1].

ثانياً: تشنيع هذه الجريمة وتصويرها بأقبح صورة ممكنة حتى تجتنب؛ لأن الله عز وجل يريد منك أن تستحضر هذه الصورة في ذهنك لذلك عبّر بالمضارع، ولا شك أن استحضار صورة الأكل وكأن المرابي يأكل الربا حقيقة ويدخله في جوفه، وأنَّ هذا الأكل سيتحول عليه وبالاً وناراً يوم القيامة كما قال تعالى: (أُولَئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلا النَّارَ) [البقرة: 174] سيكون بالتأكيد مانعاً ورادعاً لكل من تسول له نفسه اقتراف هذه الجريمة[2].

ثالثاً: معظم الربا في ذلك العصر الذي حرم فيه كان في المطعومات[3]. واستعمال لفظ الأكل مكان الأخذ مجاز مرسل من إطلاق المُسَبَّب (الأكل) وإرادة السبب (الأخذ) إذ المنهي ليس أكله فقط[4]، والتعبير بالمضارع يفيد الاستمرارية، إلا أن هذا الجزاء يخص المصرَّ على الربا كما سيأتي بيانه قريباً، وما ذكره صاحب التحرير والتنوير من أنّ التعبير بالأكل صار حقيقة عرفية[5] يفوّت الأسرار البلاغية التي ذُكرت قبل.

(الربا)

الربا من رَبَا يربو إذا زاد وعلا، قال تعالى :(فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ) [الحج: 5]، والرِّبا: الزيادة على رأس المال[6]،وكتب في المصحف حيث ما وقع بواو بعدها ألف وذلك لما سيأتي. لكن خُصَّ في الشرع بالزيادة في المقدار وهو ربا الفضل، ولا يكون إلا عند اتحاد الجنس الربوي، مثل: الذهب بالذهب أو الفضة بالفضة، أو المطعوم بالمطعوم.

أو يكون زيادة في الأجل وهو ربا النَّساء أو النسيئة، وهو البيع مع تأجيل العِوضين أو أحدهما ولو لحظة حسبما فصّل في كتب الفقه[7].

---

[1] ينظر: النكت والعيون للماوردي (347/1) والمحرر الوجيز لابن عطية (371/1) والتفسير الكبير للرازي (72/3) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (349/3) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (346/2) ونظم الدرر للبقاعي (530/1) وإرشاد العقل السليم لأبي السعود (316/1) وروح المعاني للألوسي (66/3).

[2] ينظر: جامع البيان للطبري (123/3) وإرشاد العقل السليم لأبي السعود (316/1) وتفسير المنار للشيخ محمد رشيد رضا (83/3).

[3] ينظر: أنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) وحاشية القونوي على البيضاوي (461/5)

[4] ينظر: حاشية القونوي على البيضاوي (461/5).

[5] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (547/2).

[6] ينظر: تهذيب اللغة للأزهري (197/15) و«المفردات» للراغب (ص: 340) (ربو)

[7] ينظر: الهداية للمرغيناني (60/3) وحاشية الدسوقي (74/4) ومغني المحتاج للخطيب الشربيني(29/2) وكشاف القناع للبهوتي (282/3).

اختلف العلماء في السبب الذي من أجله كتبت الربا في القرآن بالواو وبعدها ألف هكذا (الربوا) إلى أقوال ثلاثة:

الأول: كتبت كالصلاة على لغة من يفخّم في هذه اللفظة وأمثالها[1]، ومعنى التفخيم أن تلفظ الألف بما يكون بين الواو والألف كما يلفظ ورش كلمة (الصلاة) بإمالة الألف إلى مخرج الواو، وهذا لغة من لغات العرب فكتبت بناء على لغتهم[2]، وهذا القول بعيد إذ ليس التفخيم لغة قريش حتى يكتب بها المصحف هذا من جهة[3]. وأيضاً هناك لامات كثيرة مفخمة لم تكتب بالواو مثل: صلى، مصلى، وهي تفخم على قراءة ورش.

الثاني: ما نقله النووي في شرحه على صحيح مسلم عن الفراء أنَّ العرب تعلّموا الخط من أهل الحيرة وهم نبط يقولون في الربا رِبَوْ -بواو ساكنة- فكتبت كذلك، وهو بعيد أيضاً لأننا لا ندري هل كان أهل الحيرة ينطقون تلك الكلمات بالواو، فليس عندنا ما يؤكد ذلك.

الثالث: وهو القول الراجح أن (الربا) كتبت بالواو ليشار إلى أصلها، ولذلك كتبوا الزكاة والصلاة بالواو تنبيها على أصلها، فالصلاة مأخوذة من تحريك الصَّلَوين، والصلوين مثنى صلا وهو عرق غليظ في وسط الظهر، والزكاة أصلها من زكا يزكو[4]، والربا لامه واو لقولهم ربا يربو، فلذلك يثنى بالواو ويكتب بالألف. وكما كتبت الألفات المنقلبة عن الياء في أواسط الكلمات بياءات عليها ألفات مثل: (سوهن). وكتبت الألف بعد الواو تشبيهاً بواو الجمع مثل: يجلسوا ويأكلوا كما صرَّح بذلك غير واحد من العلماء[5].

وأريد بـ(الذين يأكلون الربا) :

- إما الكفَّار الذين يستحلون ذلك بدليل قولهم (إنما البيع مثل الربا) وقوله (والله لا يحب كلّ كفار أثيم) وقوله (وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون) ورجَّح هذا القول جمهور العلماء منهم: ابن عطيَّة والرازي والقرطبي وأبو حيّان والبيضاوي[6].

---

[1] ينظر: الوسيلة للسخاوي (ص: 393) والكشاف للزمخشري (347/1) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) وتفسير أبي السعود (316/1).

[2] ينظر: حاشية الشيخ زاده على البيضاوي (586/1).

[3] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (548/2) ورسم المصحف للدكتور غانم قدوري (ص: 279).

[4] ينظر: الوسيلة للسخاوي (ص: 295) والتحرير والتنوير (548/2) ورسم المصحف للدكتور غانم قدوري (ص: 278).

[5] ينظر: الوسيلة للسخاوي (ص: 393) والكشاف للزمخشري (347/1) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) وتفسير أبي السعود (316/1).

[6] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (372/1) والتفسير الكبير للرازي (76/3) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (356/3) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (347/2).

- وقيل: هذا إخبار عن الذين يأكلون الربا من المسلمين وهم غير مستحلين فيكون قوله تعالى (هم فيها خالدون) محمول على التغليظ، وهذا قول ضعيف، ردّه غير واحد من العلماء منهم ابن عطية حيث قال:« والآية كلها في الكفار المرابين نزلت ولهم قيل (فله ما سلف) ولا يقال ذلك لمؤمن عاص، ولكن يأخذ العصاة بطرف من وعيد هذه الآية»[1]. وقال الألوسي: «والقول بأن الآية محمولة على التغليظ خلاف الظاهر»[2].

(لا يقومون)

القيام في اللغة: من قام يقوم قياماً، وهو على وجوه: قيام بالشخص وهو النهوض كقوله (سَاجِداً وَقَائِماً)[الزمر: 9] ويكون بمعنى مراعاة الشيء نحو قوله (كُونُوا قَوَّامِينَ لِلَّه)[المائدة: 8] ويكون بمعنى العزم نحو قوله (وأقيموا الصلاة)، ومعنى القيام في الآية هنا:

- إما أن يحمل على القيام الحقيقي الذي هو النهوض والاستقلال، ويكون ذلك يوم حين يبعث المرابي من القبر، وفيه قولان:

أ) وهو قول مجاهد وابن عبّاس وسعيد بن جبير والحسن البصري: لا يقومون يوم القيامة إلا كما يقوم الذي يتخبّطه الشيطان من المس، يعني الجنون، فيكون ذلك علامة لأكل الربا في الدنيا عقوبة له، كما جعل لبعض المطيعين أمارة تليق به يعرف بها[3].

ب) يبعث من قبره كالسكران من الخمر، ونسب إلى الشيطان لأنه مطيع له في سكره[4].

- أو أن يُحمل على المجاز بأن يشبَّه حال القائم بحرصه وجشعه على تجارة الربا بقيام المجنون؛ لأن الطمع والرغبة تستفزه حتى تضطرب أعضاؤه، وهذا كما تقول لمسرع في مشيه، مخلط في هيئة حركاته، إما من فزع أو غيره: قد جنّ هذا، ورد ابن عطية هذا القول بسبب ما تظاهرت به أقوال المفسّرين وما جاء في قراءة ابن مسعود وهي: (لا يقومون يوم القيامة إلا كما يقوم) ووافقه أبو حيّان في ردّه وقال: «وهو حسن» [5].

وذهب الشيخ محمد رشيد رضا إلى ترجيح القول الثاني لأنه المتبادر إلى جميع الأفهام، ولا قرينة تدل على أن المراد به البعث، وهذه الروايات التي اعتمد عليها العلماء في تقرير ما ذهبوا إليه لا يسلم

---

[1] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (372/1).

[2] ينظر: روح المعاني للألوسي (70/3).

[3] ينظر: جامع البيان للطبري (122/3) ومعاني القرآن للزجاج (358/1) والنكت والعيون للماوردي (348/1) والكشّاف للزمخشري (347/1) والتفسير الكبير للرازي (74/3) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (354/3) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (347/2) وإرشاد العقل السليم لأبي حيّان (316/1) وروح المعاني للألوسي (66/3).

[4] ينظر: النكت والعيون للماوردي (348/1).

[5] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (372/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (347/2).

منها شيء من قول في سنده، إلا أنَّه في نهاية الأمر يجمع بين القولين فيقول:«يكمن الجمع بين ما قاله ابن عطيّة وما قاله الجمهور، ذلك بأنّه إذا كان ما شنّع به على المرابين من خروج حركاتهم عن النظام المألوف هو أثر اضطراب نفوسهم وتغيّر أخلاقهم كان لا بدّ أن يبعثوا عليه، فإن المرء يبعث على ما مات عليه»[1].

(لا يقومون) خبر الموصول المتقدّم، (إلا كما) النصب على النعت لمصدر محذوف (مفعول مطلق) والتقدير: لا يقومون إلا قياماً مثلَ قيام الذي يتخبَّطه الشيطان، قال السمين: «وهو المشهور عند المعربين»[2]، و(ما) مصدرية أي كقيام.

(يتخبطه)

الخبطُ: الضرب على غير استواء، كخبط البعير الأرضَ بيده، والرجلِ الشجرَ بعصاه، وخبطه وتخبَّطه أي ضربه ضرباً شديداً، وخبّطه الشيطان: مسَّه بأذى[3]. ثم تجوّز به عن كل ضرب غير محمود، ومعنى التخبط هنا يوضحه ابن قتيبة في مشكل القرآن فيقول: «إذا بعث الناس من قبورهم خرجوا مسرعين، يقول الله سبحانه:(يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعاً كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصُبٍ يُوفِضُونَ) [المعارج:43] أي يسرعون؛ إلا أكلة الربا، فإنهم يقومون ويسقطون، كما يقوم الذي يتخبّطه الشيطان ويسقط؛ لأنهم أكلوا الربا في الدنيا فأرباه الله في بطونهم يوم القيامة حتى أثقلهم، فهم ينهضون ويسقطون، ويريدون الإسراع فلا يقدرون»[4].

ويرى الرازي أنَّ التخبّط هنا مأخوذ من قوله تعالى:(إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُمْ مُبْصِرُونَ) [الأعراف:201] وذلك لأن الشيطان يدعو إلى طلب اللذات والشهوات والاشتغال بغير الله، فهذا هو المراد من مسّ الشيطان، ومن كان كذلك كان في أمر الدنيا متخبّطاً، فتارة الشيطان يجره إلى النفس والهوى، وتارة الملك يجره إلى الدين والتقوى، فحدثت هناك حركات مضطربة.. فهذا هو الخبط الحاصل بفعل الشيطان...وآكل الربا لا شك في أنه يكون مفرطاً في حب الدنيا متهالكاً فيها، فإذا مات على ذلك الحب صار ذلك الحبّ حجاباً بينه وبين الله تعالى، فالخبط الذي كان حاصلاً في الدنيا بسبب حب المال أورثه الخبط في الآخرة»[5].

---

[1] ينظر: تفسير المنار لمحمد رشيد رضا (83-84).

[2] ينظر: الدر المصون للسمين الحلبي (630/2).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 273) وعمدة الحفّاظ للسمين الحلبي (561/1) والبصائر للفيروز آبادي (525/2).

[4] ينظر: تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة (ص: 245) والتفسير الكبير للرازي (76/3).

[5] ينظر: التفسير الكبير للرازي (76/3).

وهناك فائدتان من مجيء (تخبَّط) على وزن (تفعّل) [1]:

الأولى: أنَّ التخبّط مطاوع خبّطه، ومعنى المطاوعة هنا قبول الأثر والتأثير، نحو: قطعت الثوب فانقطع الثوبُ، فالمطاوع في الحقيقة هو الثوب؛ لأنّه قبل الأثر من الفاعل وطاوعه[2].

الثانية: بمعنى التكلّف، أي تكلّف الشيطان خبطه، وأراد أن يحصل فيه حقيقة، واجتهد في زيادة هذا الخبط فيه، وشق به عليه، كتصبَّر وتحلَّم أي تكلَّف الصبرَ والحُلم[3].

(من المس)

أصل المس باليد ثم استعير للجنون؛ لأنَّ الشيطان يمس الإنسان فيجنّه، والمسّ يقال في كلّ ما ينالُ الإنسان من أذىً[4].

وفي تعلّق (من المس) وجهان:

الأول: أنّه متعلق بـ(لا يقومون) ، و(من) ابتدائية، أي تخبطاً مبتدأً من المس، والتقدير: لا يقومون من المس الذي لهم إلا كما يقوم المصروع.

الثاني: أنّه متعلق بقوله (يقوم) والتقدير: لا يقومون إلا كما يقوم المتخبّط بسبب المس[5].

قال أبو السعود:«فيكون نهوضهم وسقوطهم كالمصروعين، لا لاختلال في عقولهم؛ بل لأن الله أربى في بطونهم ما أكلوا من الربا...» [6].

وإنما يفعل الله عز وجل بالمرابي ذلك هتكاً وفضيحة[7]، واحتيج إلى زيادة قوله تعالى (من المس) ليظهر المراد من تخبّط الشيطان، حتى لا يظن أنه تخبط مجازي بمعنى الوسوسة ، قال أبو حيّان:«ويحتمل أن يراد بالتخبّط الإغواء وتزيين المعاصي فأزال قوله (من المس) هذا الاحتمال»[8]

---

[1] تفعّل تأتي لخمسة معان: أولهما: مطاوعة، مضعف العين، والمراد من المطاوعة قبول الأثر والتأثير. وثانيها: الاتخاذ، كتوسّد ثوبه واتخذه وسادة. وثالثها: التكلّف كتصبّر وتحلّم، ومعناه أن فاعل تفعّل يتعانى في أصل ذلك الفعل ويريد حصوله فيه حقيقة، ويجتهد في الزيادة، نحو= =تشجّع، أي: تكلّف في الشجاعة. ورابعها: التجنب (الترك) كتحرّج، أي ترك الحرج، وتهجّد، أي: ترك الهجود، أي: النوم. وخامسها التدريج: كتجرّعت الماء، أي: شربت الماء شربة بعد شربة. ينظر: شرح الشافية لابن الحاجب، أبو عمرو عثمان بن الحاجب، شرح: الجابري، أحمد بن الحسن(2/29-30) عالم الكتب، بيروت، ط3. وشذا العرف للحملاوي (ص: 52-53).

[2] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (459/2).

[3] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (531/1).

[4] ينظر: المفردات للراغب (ص: 766) عمدة الحفاظ للسمين الحلبي (104/4) مادة (مسس).

[5] ينظر: جامع البيان للطبري (123/3) والكشاف للزمخشري (347/1) والتفسير الكبير للرازي (75/7) والدر المصون للسمين الحلبي (631/2) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) والتحرير والتنوير (459/2).

[6] ينظر: تفسير أبي السعود (316/1).

[7] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (531/1).

[8] ينظر: البحر المحيط لأبي حيّان (531/1).

وشرح ذلك البقاعي فقال:«ولما كان ذلك التخبط قد يُظنّ أنّه يخبط الفكر بالوسوسة مثلاً، قال: (من) أي تخبطاً مبتدأ من المس، أي: الجنون»[1].

انقسم العلماء في معنى المس إلى قسمين:

القسم الأول: ذهب جمهور العلماء إلى إمكانية صرع الجن للإنسي والتلبيس به، والتكلم على لسانه، قال القرطبي:«في هذه الآية دليل على فساد إنكار من أنكر الصرع من جهة الجن، وزعم أنه من فعل الطبائع، وأن الشيطان لا يسلك في الإنسان، ولا يكون منه مس... وقد روى النسائي[2] عن أبي اليسر قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يدعو فيقول: (اللهم إني أعوذ بك من التردي والهدم والغرق والحريق، وأعوذ بك أن يتخبطني الشيطان عند الموت، وأعوذ بك أن أموت في سبيلك مدبراً، وأعوذ بك أن أموت لديغاً)[3].

ويُجوّز ابن تيمية رؤية الجن، ومخاطبتهم، وأمرهم ونهيم، وأن هذا يمكن أن يحصل من الصالحين وغير الصالحين. قال رحمه الله:«إن من الناس من رآهم، وفيهم من رأى من رآهم، وثبت ذلك عنده بالخبر واليقين، ومن الناس من كلمهم وكلموه، ومن الناس من يأمرهم وينهاهم ويتصرف فيهم، وهذا يكون للصالحين وغير الصالحين، ولو ذكرت ما جرى لي ولأصحابي معهم؛ لطال الخطاب»[4].

ويعتبر ابن تيمية أن كل من يكذب بما هو موجود من الجن والشياطين والسحر، وينكر دخول الجن في أبدان الإنسي؛ فقد كذب بما لم يحط به علما[5]. وقال عبد الله بن أحمد ابن حنبل: قلت لأبي: إن قوماً يزعمون أن الجني لا يدخل في بدن الإنسي، فقال: يا بنيّ! يكذبون، هو ذا يتكلم على لسانه[6].

وقد استدل أصحاب هذا الرأي بأدلة من الكتاب والسنة[7]، ومنها قوله تعالى: (الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسّ)[البقرة: 275].

ومنها ما أخرجه أحمد في مسنده عن يعلى بن مرة رضي الله عنها أن امرأة أتت النبي صلى الله عليه وسلم بابن لها قد أصابه لمم. فقال له النبي عليه السلام: (اخرج عدو الله، أنا رسول الله) قال: فبرأ،

---

[1] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (531/1).

[2] أخرجه النسائي في الاستعاذة، باب: الاستعاذة من التردي والهدم (5531، 5532، 5533)

[3] ينظر: الجامع لأحكام القرآن للقرطبي (355/3) المسألة الثانية عشرة.

[4] ينظر: مجموع الفتوى (232/4)

[5] ينظر: المصدر السابق (280/24)

[6] ينظر: مجموع الفتاوى (276/24)

[7] تنظر هذه الأدلة في مفاتيح الغيب (75/7) ونظم الدرر (531/1) روح المعاني للألوسي (67/3) ومحاسن التأويل للقاسمي (624/1).

فأهدت له كبشين، وشيئاً من أقط وسمن. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (يا يعلى خذ الأقط والسمن، وخذ أحد الكبشين، ورد عليها الآخر)[1].

ومن المعاصرين من ذهب إلى إمكانية دخول الجني في بدن الإنسان، ومنهم: الشيخ ابن باز حيث كتب رسالتان يؤكد فيهما دخول الجني في بدن الإنسان، وجواز مخاطبة الجن للإنسان[2] ورد الشيخ ابن باز في الرسالة الأولى على الشيخ علي الطنطاوي الذي أنكر مثل هذه الحالات. ومنهم أيضاً: الشيخ مصطفى الطير في كتابه:«غذاء الأرواح»[3] حيث أثبت من خلال أدلة عرضها إمكانية صرع الجن للإنسان، وكذلك الشيخ أحمد شاكر في كتابه: «بيني وبين الشيخ حامد الفقي» حيث حمل فيه بشدة على الشيخ حامد الفقي لنقله أقوال العلماء في عدم صحة صرع الجن للإنسان، وأما أبو بكر الجزائري فقد فرق بين الشيطان الذي ليس له سلطان على الإنسان إلا بالوسوسة، وبين الجني الذي يصرع الإنسان، ويتلبس به فيصرعه، وينطق الجني على لسانه[4].

القسم الثاني: ذهب الحنفية والمعتزلة والقفال[5] من الشافعية والقاضي أبو يعلى الحنبلي إلى إنكار صرع الجن للإنسان، وقالوا إن الجن مخلوق ليس له سلطان على الإنسان، بل هو عالم مستقل بذاته، وفسروا الآية الكريمة في قوله تعالى: (الذين يأكلون الربا لا يقومون إلا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان من المس) بأن هذا ورد وفق ما كان يتداوله العرب في الجاهلية، يزعمون أن الشيطان يخبط الإنسان فيصرع، وكذلك يزعمون أن الجني يمسه فيختلط عقله، وهذه الآية شبيهة بقوله تعالى: (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) [الصافات: 65] ورؤوس الشياطين لم يشاهدها الناس ولكنهم يتصورونها بصورة بشعة منفرة[6].

---

[1] ينظر: المسند (170/4). قلت: إسناد الحديث ضعيف لسببين: الأول: فيه منهال بن عمرو وهو ضعيف فقد غمزه يحيى القطان، واختلف فيه رأي ابن معين، والصواب ما وافق الجمهور، فيكون ليس فيه توثيق معتبر، ولذلك اعتمد ابن حزم تضعيفه. ويقوي ذلك وجود مناكير له مع قلة حديثه. أي لا يمكن أن تغتفر له المناكير لقلة ما روى. والثاني: فيه انقطاع لأن منهال بن عمرو لم يسمع من يعلى بن مرة، فالحديث منقطع.

[2] وقد طبعت هاتان الرسالتان في مطبعة دار السلام في الرياض، ط1، 1411هـ.

[3] ينظر: كتاب غذاء الأرواح للشيخ مصطفى الطير.

[4] الدفاع عن الغزالي (ص: 23 – 33)

[5] محمد بن علي بن إسماعيل أبو بكر الشاشي القفال الكبير، أحد أعلام المذهب الشافعي وأئمة المسلمين، مولده: سنة إحدى وتسعين ومائتين. وله مصنفات كثيرة ليس لأحد مثلها، وهو أول من صنف الجدل الحسن= =من الفقهاء، وله كتاب حسن في أصول الفقه، وله شرح الرسالة، وعنه انتشر فقه الشافعي في ما وراء النهر. مات في ذي الحجة سنة خمس وستين وثلاثمائة. انظر: طبقات الشافعية لابن قاضي شهبة (148/2) وطبقات الشافعية الكبرى لابن السبكي (200/3 – 222)

[6] ينظر: الكشاف للزمخشري (347/1) ومفاتيح الغيب للرازي (75/7) وإرشاد العقل السليم لأبي السعود (316/1) وروح المعاني للألوسي (67/3) وحاشية القونوي على البيضاوي (463/5) وحاشية زادة على البيضاوي (586/1)

قال البيضاوي: «وهو وارد على ما يزعمون أن الشيطان يخبط الإنسان فيصرع»[1] وقد شرح الشهاب الخفاجي قول البيضاوي فقال:«(على ما يزعمون) ليس هذا إنكاراً للجن كما يزعم بعضهم؛ بل الصرع ليس من الجن؛ بل مرض كما ذكره الأطباء..» [2]، وقد نقل أبو السعود في تفسير هذه الآية عبارة البيضاوي ولم يضف إليها شيئاً [3].

هذا وإن الذين أنكروا صرع الجن للإنسان ودخوله في بدنه؛ ضعفوا الروايات الواردة في صرع الجن للإنس، وقالوا: لم يصح منها شيء ورأوا أنها مسألة من مسائل العقيدة، ولا يصح الجزم فيها بناء على هذه الأدلة الظنية.

ومن المعاصرين من ذهب إلى إنكار دخول الجن في الإنسان، ومنهم: الشيخ رشيد رضا، والشيخ علي الطنطاوي، والشيخ حامد الفقي، والدكتور يوسف القرضاوي وغيرهم[4].

وأصحاب هذا الرأي لا ينكرون وجود الجنّ؛ لأنه لا يتأتى للمؤمن إنكاره، والقرآن العظيم ينطق بوجوده فضلاً عن الأحاديث، لكنّهم أنكروا أن يكون للشيطان تأثير في بدن الإنسان بأن يمسّه حقيقة ويطأه برجله فيصرعه[5].

والخلاصة في هذا الموضوع أن لكل فريق دليله وحجته، وإن القول بعدم دخول الجن في بدن الإنسان قول يمكن اعتباره والأخذ به، ولو سلمنا للقائلين بوجود السحر والسحرة، وتلبس الجن بالإنس، فإن العصمة من ذلك كله التمسكُ بكتاب الله وسنة رسوله ﷺ ولا ينبغي أن تكون هذه الأفكار شغل المسلمين الشاغل، يتركون بلادهم نهباً للمشركين، وهم يتصارعون ويختلفون في كم شيطان يستطيع أن يركب الإنسان.

ويذكر المؤرخون أن محمد الفاتح – رحمه الله- الذي فتح القسطنطينية كان يتقدم بجيشه لفتحها، بينما كان القساوسة هناك مجتمعين، يختلفون في عدد الشياطين التي يمكن أن تقف على رأس دبوس، فجاءهم الجيش المسلم، وحل الخلاف المستحكم بينهم [6].

(ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا)[البقرة: 275]

هذا القول صادر عن الكفار والمنافقين الذين يستحلون الربا.

---

[1] ينظر: أنوار التنزيل للبيضاوي (142/1).

[2] ينظر: حاشية الشهاب على البيضاوي (605/2).

[3] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (316/1).

[4] ينظر: كيف نداوي السحر لمحمد عارف، وعالم السحر للدكتور عمر الأشقر، وغرائب وعجائب الجن للإشبيلي، والعلاج الرباني للسحر لمجدي الشهاوي، والدليل والبرهان على صرع الجنّ للإنسان لابن تيمية، وقصة السحر والسحرة للجمل، وغيرها كثير.

[5] ينظر: حاشية زادة على البيضاوي (586/1) وحاشية القونوي على البيضاوي (462/5).

[6] ينظر: المصطفى من تفسيرات آيات الأحكام للدكتور فريد السلمان (ص: 151).

(ذلك) الأصح أنّ فيها إشارة إلى ما ذكر من حالهم، وقيل: إشارة إلى الأكل، أي الذي جعلهم يستبيحون ذلك الأكل بسبب أنهم قالوا إنما البيع مثل الربا، فكأنه قيل: ذلك الأكل للربا بسبب أنهم استحلوا الربا وجعله كالبيع. والظاهر المتبادر هو القول الأول[1].

(ذلك) اسم إشارة للبعيد[2]، والمعنى أنّ هذا الأمر بعيد من الصواب، وفظيع في الوقت نفسه[3].

(إنما) تستعمل في الشيء الذي لا ينكره المخاطب ولا يجهله وفيما ينزّل هذه المنزلة، بخلاف (ما) و(إلا) فإنما تقال في الشيء الذي ينكره المخاطب ويجهله أو فيما ينزل هذه المنزلة، لذلك أرادوا باستخدام (إنما) أن يجعلوا قضية الربا من المسلمات كأنها لا ينبغي لأحد أن ينكرها أو يجهلها فلم يقولوا: (ما الربا إلا مثل البيع).

وفي قولهم (إنما البيع مثل الربا) وعدم قولهم (إنما الربا مثل البيع) قولان للعلماء:

القول الأول: هو ما رجَّحه الزمخشري وتبعه البيضاوي وأبو السعود والألوسي أنّه من قبيل المبالغة حيث جعلوا الربا أصلاً وقاسوا عليه البيع، قال الزمخشري: «جيء به على طريق المبالغة وهو أنه قد بلغ من اعتقادهم في حل الربا أنهم جعلوه أصلاً وقانوناً في الحل حتى شبّهوا به البيع»[4]، وزاد السمين: «وهو باب في البلاغة مشهور، وهو أعلى مراتب التشبيه»[5].

قلت: وهو من باب التشبيه بالمقلوب، وهو جعل المشبَّه مشبَّهاً به بادعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر، كأن تقول مثلاً: البحر أنت، والقمر كوجه زيد، والبحر ككفه[6].

القول الثاني: هو قول الرازي وابن المنيّر وابن عاشور أن قولهم هذا ليس من التشبيه المقلوب؛ بل كان غرضهم أن الربا والبيع متماثلان من جميع الوجوه المطلوبة، فكيف يجوز تخصيص أحد المثلين بالحل والثاني بالحرمة، وعلى هذا التقدير فأيهما قدم أو أخر جاز[7]. والأرجح هو القول الأول؛ لأن التقديم والتأخير في كتاب الله يكون لغاية وهدف، لذا ضعّف الألوسي أن يكون التشبيه غير مقلوب.

---

[1] ينظر: جامع البيان للطبري (124/3) والكشاف للزمخشري (347/1) والتفسير الكبير للرازي (77/7) وروح المعاني للألوسي (68/3).

[2] اسم الإشارة يمكن أن يكون للبعيد والقريب، فالمجردة من الكاف واللام للقريب، مثل: هذا وذي وتي، والتي فيها الكاف واللام للبعيد، فالكاف تدل على البعد، واللام لتوكيد البعد. ينظر: همع الهوامع للسيوطي (220/1) وشرح تسهيل الفوائد لابن مالك (236/1).

[3] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (535/1) وإرشاد العقل السليم لأبي السعود (316/1).

[4] ينظر: الكشّاف للزمخشري (347/1).

[5] ينظر: الدر المصون للسمين الحلبي (633/2).

[6] ينظر: البلاغة العربية لحبنكة (201/2) والبلاغة (علم المعاني) لشيخنا الدكتور فضل (ص: 32).

[7] ينظر: التفسير الكبير للرازي (77/7) وحاشية ابن المنيّر (347/1) ومحاسن التأويل للقاسمي (627/1) والتحرير والتنوير (551/2).

(وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبا)[البقرة: 275]

جملة مستأنفة رداً عليهم وإنكاراً لتسويتهم بين البيع والربا، وأعرض عن ذكر الفرق بين البيع والربا إذ لا جدوى؛ لأنهم قالوا ذلك كفراً ونفاقاً فليسوا ممن تشملهم أحكام الإسلام، ولإقناع المسلمين بأن ما قاله الكفار شبهة محضة.

ومعنى الآية أنّ الله أحلّ الأرباح في التجارة والشراء والبيع، وحرّم الربا يعني الزيادة التي يزادُ ربّ المال بسبب زيادته غريمه في الأجل، وتأخيره دينه عليه، وليست الزيادتان اللتان إحداهما من وجه البيع، والأخرى من وجه تأخير المال سواء؛ لأن الذي يبيع الشيء المساوي درهماً بدرهمين يكون قد مكّن المشتري من الانتفاع بالمبيع: إما بذاته، أو بأن يتاجر به، فالدرهم الزائد لأجل تلك المنفعة. ولا يوجد هذا المعنى في النقود الذي يضيع الزائد فيها مجّاناً، كالذي يدفع درهمين بدرهم، فيضيع الدرهم مجّاناً؛ لأنه لم يحصّل منفعة أكثر من مقدار درهم واحد[1]. ولام التعريف في (الربا) و(البيع) هي (أل) الجنسية، وتفيد الحقيقة والماهية، أو الاستغراق.

واختلف العلماء في اعتبار هذه الألفاظ هل من الألفاظ العامة أو المجملة فذهب ابن العربي وابن عطية والقرطبي والألوسي –وهو مذهب أكثر الفقهاء- أن هذا من عموم القرآن، وكل من عارض هذا العموم مما هو ثابت في السنة وإجماع الأمة فهو تخصيص منه. قال الألوسي :«والظاهر عموم البيع والربا في كل بيع وفي كلّ ربا إلا ما خصَّه الدليل من تحريم بعض البيوع وإحلال بعض الربا»[2].

واختار الرازي قولَ الشافعي بأن هذا من المجملات؛ لأنَّ الله أباح جميع البيوع في أول الآية، وحرّم الجميع في آخرها، فلا يُعرف الحلال من الحرام بهذه الآية، فكانت مجملة، فوجب الرجوع في الحلال والحرام إلى بيان الرسول –عليه السلام-[3]، وهو قول الحنفية أيضاً. فالعموم يدلّ على إباحة البيوع في الجملة والتفصيل ما لم يخصّ بدليل، والمجمل لا يدل على إباحتها في التفصيل حتى يقترن به بيان. والراجح عدم اعتبار لفظ (الربا) الوارد في القرآن من الألفاظ المجملة للأسباب الآتية:

أولاً: أنّ الربا الذي اشتملت عليه الآيات، لم يكن خافياً بالنسبة لمن نزل الكتاب بلغتهم وفي بيئتهم، بل كان من معهود الجاهلية، يتعاملون به ويأكلونه، فكان الرجل أيام الجاهلية يكون له على آخر دينٌ، فإذا حلَّ الأجلُ قال المدين للدائن: زدني في الأجل وأزيدك في مالك، وهذا ما يسمى «ربا النسيئة».

---

[1] ينظر: جامع البيان (124/3) والتفسير الكبير (77/7) وأنوار التنزيل(142/1) وحاشية زاده (588/1) والتحرير والتنوير (552/2).

[2] ينظر: روح المعاني للألوسي (69/3).

[3] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (372/1) والتفسير الكبير للرازي (78/7) والجامع للقرطبي (357/3) والتحرير والتنوير (554/2).

ثانياً: أبان الله عز وجل أن القوم كانوا يتعاملون به، وسمى ذلك أكلاً، فقال:(الذين يأكلون الربا) وكانوا يدعون أن الربا حلال كالبيع، فكذّبهم الله في قيلهم هذا.

ثالثاً: مما يؤكد أن الربا المراد من تحريمه في القرآن كان معهود العرب ومما عرفته بيئتهم من أنواع التعامل؛ أنه بعد أن عرض القرآن للحرمة ، وتوعّد آكل الربا بالعقاب، وعد من انتهى عن أكله بأن له ما أكل، وذلك قوله تعالى:(فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّهِ فَانْتَهَى فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إِلَى اللَّهِ) أما ما بقي من الربا: فواجب تركه، ووضعه، والرضا برأس المال دون أي فضل، قال تعالى:(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَذَرُوا مَا بَقِيَ مِنَ الرِّبَا إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ) [البقرة:278].

رابعاً: هذا النوع من الربا، هو المراد في قول النبي عليه الصلاة والسلام في خطبة الوداع:«ألا وإنّ ربا الجاهلية موضوع وأول رباً أضع: ربا عمّي العبّاس بن عبد المطلب»[1]، ويسمى هذا النوع كما أسلفت بربا النسيئة.

خامساً: أما الربا الذي ورد ذكره في حديث الأصناف الستة، فهو ما يسمّيه العلماء بـ(ربا البيوع) أو (ربا الفضل) وتفصيل كل من النوعين معروف في مظانه من كتب الفروع، وبهذا يكون ما جاءت به السنة في هذا الباب نوعاً آخر، ذكرته وبيّنت حكمه[2].

وقد اتفق جمهور العلماء على تحريم الربا في الأصناف الستة التي جاءت به السنة، ولكنهم اختلفوا في تعيين العلة التي من أجلها كان التحريم، ليكون القياس في الأصناف الجديدة، ويصار إلى معرفة حكمها، فذهب الظاهرية إلى أنّ التحريم عندهم غير معلل؛ لأنهم من نفاة القياس، فلا تحريم في غير الأصناف الستة المذكورة[3].

قوله تعالى:(فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّهِ فَانْتَهَى فَلَهُ مَا سَلَفَ)[البقرة: 275]

الفاء في (فمن) فيها قولان:

الأول: سببية، والمعنى: ما تقدّم من الوعظ في الآيات السابقة سبَّبَ عن ذلك قوله (فمن جاءه)[4].

الثاني: أن تكون الفاء تفريعية أي فصيحة كما عند التفتازاني ويكون التقدير: إذا كان كذلك فمن جاءه موعظة[5].

---

[1] أخرجه من حديث جابر بن عبد الله مرفوعا: مسلم في الحج، باب: في المتعة بالحج والعمرة(1218) وأبو داود في المناسك، باب: صفة حجة النبي-ﷺ-(1905) وابن ماجه في المناسك، باب: حجة رسول الله (3074).

[2] ينظر تفصيل هذه المسألة في تفسير النصوص للدكتور محمد أديب صالح (1/299-307).

[3] ينظر تفصيل المسألة في: المحلى لابن حزم (8/463) وبدائع الصنائع للكاساني (5/183) ومغني المحتاج للخطيب الشربيني(2/21) وحاشية القيلوبي (2/167) ونهاية المحتاج للرملي(3/409) والموسوعة الفقهية الكويتية (22/57-75).

[4] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (1/538).

[5] ينظر: تفسير القرآن الكريم وإعرابه لمحمد الدرة(2/13) ودراسات في أسلوب القرآن (2/233) والتحرير والتنوير لابن عاشور(1/502).

(فمن) يحتمل أن تكون شرطية وهو الظاهر، ويمكن أن تكون موصولة، وعلى كلا التقديرين في محل رفع لأنه مبتدأ.

أولا: على كونها شرطية ففيها إعرابان:

الأول: (من) شرطية، و(جاءه) فعل ماض في محل جزم فعل الشرط، والفاء في (فله) واقعة في جواب الشرط، (له) خبر مقدم، و(ما) اسم موصول في محل رفع مبتدأ مؤخر، و(فله ما سلف) في محل جزم جواب الشرط، والفاء واجبة أي واجب اقترانها لأن جملة جواب الشرط جملة اسمية. والمعنى: فمن جاءه موعظة من ربّه فالمستَقِرُّ له الذي سلف. الثاني: أن تكون (من) منصوبة بفعل مضمر يفسره ما بعده، وتكون المسألة من باب الاشتغال، كأن تقول مثلاً: زيداً ضربته، فيكون تقدير الكلام: ضربت زيداً ضربته، والتقدير هنا: فأيَّ شخص جاءت الموعظة جاءته.

ثانياً: وعلى كونها موصولة فيكون إعرابها:

(من) اسم موصول مضمنه معنى الشرط، لوجود الفاء في (فله) في محل رفع لأنه مبتدأ.

(جاءه) جملة صلة الموصول و(موعظة) فاعل، (فانتهى) الفاء عاطفة، و(انتهى) فعل ماض معطوف على جاءه، (فله) الفاء زائدة، لتضمن المبتدأ معنى الشرط، و(له) خبر مقدم، و(ما) مبتدأ مؤخر و(سلف) صلة الموصول، والجملة (فله ما سلف) في محل رفع خبر المبتدأ (من). والمعنى: فالذي جاءه موعظة من ربه له سلف، مع تضمن (من) معنى الشرط، كأنّه قيل: إن جاءه موعظة من ربّه فانتهى له ما سلف. ويجوز في (له) أن تكون خبراً لـ(من) و(ما) فاعل للجار والمجرور، وهذا معنى قول أبي السعود:«و(ما) مرتفع بالظرف»، وهذا مثل قوله تعالى: (أَفِي اللَّهِ شَكّ)[إبراهيم: 10]، وهذا الإعراب جائز فقط إذا كانت (من) موصولة، أما إذا كانت (من) شرطية فلا يجوز في (فله ما سلف) إلا إعراب واحد، وهو أن يكون (له) خبر مقدم و(ما) مبتدأ، لعدم اعتماد الظرف أو الجار والمجرور، ومعنى ذلك: أنّه يشترط في الجار والمجرور حتى يرفع فاعلاً ظاهراً أن يعتمد على أحد ستة أشياء، وهي: أن يُسبق بنفي أو استفهام، أو يكون صفة، أو صلة أو خبراً حالاً[1]. وعلى كونها موصولة لا يجوز أن تكون من باب الاشتغال، لأن الصلة لا تفسر عاملاً، إذا لا يصحّ تسلطها على قبلها، وشرط التفسير صحة التسلط[2].

(جاءه): المجيء يعبّر به عن الحصول والقصد بالأمر والتدبير، وهو أعم من الإتيان؛ لأن الإتيان مجيء بسهولة[3]،والمجيء هنا بمعنى العلم والبلاغ، أي: بلغه وعظ وزجر من هذا الوعيد[4]. وقال(جاءه) ولم

---

[1] ينظر: موصل الطلاب إلى قواعد الإعراب لخالد الأزهري (ص: 82).

[2] ينظر: الدر المصون للسمين الحلبي (2/631-632).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 212) وأساس البلاغة للزمخشري (ص: 122) وعمدة الحفاظ للسمين الحلبي (1/416).

[4] ينظر: الكشاف للزمخشري (1/348) وإرشاد العقل السليم لأبي السعود(1/316).

يقل (جاءته) لتعظيم شأن هذه الموعظة، ورفع قدرها[1]؛ لأن التأنيث مرتبة نازلة، وجاز ذلك للفصل بين الفعل وفاعله بالمفعول[2].

(الموعظة): الموعظة: من الوَعظ، وهو زجرٌ مقترن بتخويف، أو التذكير بالخير فيما يَرِقُّ له القلبُ[3]. وعبَّر بـ(موعظة) دون (وعظ)؛ لأنَّ الموعظة على وزن مَفْعَلة، فالميم زائدة، وزيادة المبنى تدل على زيادة المعنى غالباً؛ فقصد بذلك المبالغة.

(من ربه): يجوز أن تكون متعلقة بـ(جاءه) وتكون لابتداء الغاية مجازاً، ويجوز أن تتعلق بمحذوف على أنها صفة لموعظة، وتكون (من) للتبعيض، والتقدير: جاءه موعظة من موعظات ربّه، أي بعض مواعظه. وعبّر بلفظ الربوبية حتى يبيّن أن هذه الموعظة جاءت لتربية الإنسان ومن أجل مصلحته[4]، أي فمن جاءه موعظة من المربّي له، المحسن له بكل ما هو فيه من الخير.

(فانتهى): الفاء عاطفة على جاءته، وتفيد التعقيب، أي لم يتراخَ انتهاؤه عن مجيء الموعظة. والنهي: الزجر عن الشيء، قال تعالى:(أَرَأَيْتَ الَّذِي يَنْهَى)[العلق:9] وهو من حيث المعنى لا فرقَ بين أن يكونَ بالقول أو بغيره، والانتهاء: الانزجار عما نهى عنه، ومعنى (فانتهى) بلغَ به نهايته، ففيه حث على فعل الخير وزَجر عن الشر، والإنهاء في الأصل: إبلاغ النهي، ثم صار متعارَفاً في كلّ إبلاغ[5].

(فله ما سلف): السَّلف: المتقدم، وقوله تعالى:(عَفَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ)[المائدة: 95] أي ما تقدّم من الذنوب[6]. والراجح في معنى (ما سلف) هو قول السدي: أي له ما أكل من الربا، وليس عليه ردُّ ما سلف، فأما ما لم يُقبضْ بعد فلا يجوز له أخذه، وإنما له رأس ماله فقط كما بيّنه بعد ذلك بقوله:(وإن تيتم فلكم رؤوس أموالكم)[7]. ففي هذه الآية إعلام بتحليل ما استقرّ في أيديهم من ربا الجاهلية ببركة توبتهم؛ لأنَّ الإسلام يَجُبُّ ما قبله.

(وأمره إلى الله): في عود الضمير (الهاء) عدة وجوه[8]، وأصحها قولان :

الأول: أن يعود على المنتهي المدلول عليه بـ(انتهى) قال السمين:«أمر المنتهي عن الربا أمره إلى الله في العفو والعقوبة»[9]

---

[1] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (538/1).

[2] ينظر: الدر المصون للسمين الحلبي (634/2).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 876) وعمدة الحفاظ للسمين (224/2) مادة (وعظ).

[4] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (316/1)

[5] ينظر: المفردات للراغب (ص: 826) مادة (نهى).

[6] ينظر: المفردات للراغب (ص: 420) وعمدة الحفاظ للسمين (212/4) مادة (سلف).

[7] ينظر: جامع البيان للطبري (125/3) والتفسير الكبير للرازي (79/7) وروح المعاني للألوسي (275/3).

[8] ذكر ابن عطية فيها أربعة وجوه تنظر في المحرر الوجيز (372/1).

[9] ينظر: الدر المصون للسمين الحلبي (634/2).

أي: يحكم في شأنه يوم القيامة بما شاء لا اعتراض لكم عليه[1].

الثاني: الضمير في (أمره) يعود إلى (ما) أي أمر ما سلف إلى الله في العفو عنه وإسقاط التبعة منه، قال أبو السعود:«يجازيه على انتهائه إن كان عن قبول الموعظة وصدق النيّة»[2]، وعلى هذا فمعنى (أمره إلى الله) وعد بالثواب بدليل مقابلته بالوعيد (ومن عاد...)[3]. وعبّر بقوله (وأمره إلى الله) دون ذكر الثواب إشعاراً منه بأفضليّة ردّ الربا لأصحابها لمن يأخذ لنفسه بالأفضل[4].

(وَمَنْ عَادَ فَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)[البقرة: 275]

يجوز أن تكون (من) شرطية أو موصولة كما تقدم في (من جاءه)[5].

(عاد) العودُ الرجوعُ إلى الشيء بعد الانصراف عنه إما انصرافاً بالذات، أو بالقول والعزيمة، والعادة: اسمٌ لتكرير الفعل والانفعال حتى يصير ذلك سهلاً تعاطيهِ كالطبع[6].

(أولئك) فيها إشارة إلى (من عاد) والجمع في (أولئك) باعتبار المعنى، كما أنّ الإفراد في عاد باعتبار اللفظ (من) لأنّ (من) لفظها مفرد مذكر ولكن معناها الجمع[7].

أما المعنى البلاغي المترتب على ذلك، فهو لمّا كان العائد للربا يقوم بذلك بنفسه أفرده، ولما كان العقاب يكون في يوم القيامة للمرابين والمجرمين في وقت واحد وفي مكان واحد جمع[8].

واستخدم اسم الإشارة (أولئك) إشارة إلى الذين حُكِيت خصالهم الذميمة من الربا والاستحلال من حيث اتصافهم بها، وفيه دلالة على أنهم متميّزون بذلك أكمل تمييز، منتظمون بسببه في سلك الأمور المشابهة[9]، وما فيه أيضاً من معنى البعد، للإشعار ببعد منزلتهم في الشر والفساد؛ فهم بعيدون من رحمة الله[10].

---

[1] ينظر: الكشاف (348/1) والمحرر الوجيز لابن عطية (372/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (348/1) وروح المعاني للألوسي (49/2).

[2] ينظر: إرشاد العقل السليم (317/1).

[3] ينظر: الدر المصون للسمين(634/2) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1) وإرشاد العقل لأبي السعود (317/1) وحاشية الجمل (346/1).

[4] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (538/1).

[5] ينظر: الدر المصون للسمين الحلبي (634/2).

[6] ينظر: المفردات للراغب (ص: 593) مادة (عود).

[7] كلمة (من) إحدى الكلمات التي لفظها مذكر، لكن معناها قد يخالف لفظها، ولهذا يصح أن يعود الضمير عليها مفرداً مذكراً مراعاة للفظها وهو الأكثر، ويجوز فيها مراعاة المعنى المراد، وهو كثير، فمن الأول: قوله تعالى:(وَمِنْهُمْ مَنْ يُؤْمِنُ بِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ لا يُؤْمِنُ بِهِ﴾[يونس: 40] ففاعل يؤمن مفرد مذكر مراعاة للفظ (من). ومن الثاني قوله:(وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ﴾[يونس: 42]. ينظر: النحو الوافي (350/1).

[8] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (538/1).

[9] ينظر: علم المعاني للشيخ فضل (ص: 317).

[10] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (538/1).

(أصحاب النار): أي ملازموها، لأنّ الصاحب هو الملازم إنساناً أو حيواناً، أو مكاناً، أو زماناً، ولا فرقَ بين أن تكون مصاحبتُه بالبَدَن –وهو الأصل والأكثر- أو بالعناية والهِمَّة، وعلى هذا قيل:

أما والذي لو شاء لم يخلق النوى لئن غبت عن عيني لَما غبت عن قلبي[1]

ولا يقال في العُرف إلا لمن كثُرت ملازمتُه، ويقال للمالكِ الشيء: هو صاحبه، وكذلك لمن يملِك التصرُّفَ فيه[2]. وعلى هذا فمعنى (أصحاب النار) أي ملازموها يعذبون بها.

(هم فيها خالدون): أي ماكثون أبداً لكفرهم، والجملة مقررة لما قبلها. واختلف العلماء في معنى (هم فيها خالدون) إلى قولين:

الأول: وهو قول المعتزلة[3] حيث استدل الزمخشري بهذه الآية على تخليد مرتكب الكبيرة، وجعل متعلق (عاد) إلى (الربا) ففسّر (من عاد) أي إلى الربا فأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون.

وكذلك تقول الخوارج في مرتكب الكبيرة، فهم يكفّرونه، كما تمسّكوا بآيات أخرى من مثل:(وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِناً مُتَعَمِّداً فَجَزَاؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِداً فِيهَا وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَاباً عَظِيماً) [النساء: 93] وقوله:(يُضَاعَفْ لَهُ الْعَذَابُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَيَخْلُدْ فِيهِ مُهَاناً)[لفرقان:69].

الثاني: قول جمهور المفسرين[4] ومنهم: الطبري والزجاج وابن عطية والقرطبي وأبو حيّان والبيضاوي أنّ المراد به المستحلون، والدليل قوله:(ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا) لأنّ المتعلِّق بـ(عاد) هو القول والفعل، أي: من عاد إلى الربا مع قول: (إنما البيع مثل الربا)، ودليل ذلك أن اسم الإشارة (ذلك) يعود إلى القيام المذكور، أي: ذلك القيام بسبب أنهم قالوا: (إنما البيع مثل الربا) فالجزاء ما يُفهم من ضم الفعل إلى القول، فإنه لو لم يكن له مدخل في التعذيب لم يحسن في معرض الوعيد، وعلى هذا فالخلود هنا على حقيقته.

وقول الجمهور هو الراجح وهو ما يؤيده سياق الآيات، وقد أجاب أهل السنة على المعتزلة بأنه حتى لو حملت الآية على فسّاق المسلمين، فإن الخلود لا يراد به في حقّهم التأبيد وإنما المكث الطويل، ومنه: خلَّد الله ملك فلان، وقد قال أبو السعود:«الخلود في الأصل الثبات المديد دام أم لم يدم، ولو كان وضعه للدوام لَمَا قيّد بالتأبيد كما في قوله:(خَالِدِينَ فِيهَا أَبَداً)[النساء: 57] ولَمَا استعمل حيث

---

[1] هذا من شعر أبي العتاهية وهو في عيون الأخبار (86/4) ومجمع البلاغة (501/1).

[2] ينظر: المفردات للراغب (ص: 475) مادة (صحب).

[3] ينظر: الكشاف للزمخشري (348/1).

[4] ينظر: جامع البيان للطبري (125/3) ومعاني القرآن للزجاج (358/1) والمحرر الوجيز لابن عطية (372/1) والتفسير الكبير للرازي (79/3) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (361/3) والبحر المحيط لأبي حيّان (349/2) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1).

لا دوامَ فيه»[1]. وإن كان أبو السعود قد اختار في هذه الآية قول الجمهور فقال:« ومن عاد إلى تحليل الربا (هم فيها خالدون) أي ماكثون فيها أبداً». ولكنّ الألوسي لم يرتض أن تكون الآية محمولة على التغليظ لأنه خلاف الظاهر، وحمل الآيةَ على من يستحل الربا[2].

رأي الشيخ محمد رشيد رضا

يرى الشيخ محمد رشيد رضا أن صاحب الكبيرة التي في درجة آكل الربا وقتل العمد إذا مات ولم يتب منها يخلد في النار ولا يخرج منها أبداً؛ فيقول:«ومن عاد إلى ما كان يأكل من الربا المحرّم بعد تحريمه؛ فأولئك البعداء عن الاتّعاظ بموعظ ربّهم، الذي لا ينهاهم إلا عمّا يضر بهم في أفرادهم أو جمعهم، هم أهل النار الذين يلازمونها كما يلازم صاحبَه فيكونون خالدين فيها..». ثم يبيّن الشيخ رشيد أنّ ما ذهب إليه المفسّرون من تأويل للخلود في هذه الآية، لتتفق الآية مع المقرر في العقائد والفقه، من كون المعاصي لا توجب الخلود في النار إلا إذا استحلّها فاعلها، هو غير صحيح في مثل مرتكب كبيرة الربا وقاتل العمد. وسبب اختياره هذا الرأي أن ليس كلُّ ما يسمّى إيماناً يعصم صاحبه من النار، لذا فهو يقسّم الإيمان إلى قسمين:

القسم الأول: إيمان لا يعدو التسليمَ الإجماليَّ بالدين الذي نشأ فيه المرء، أو نُسب إليه.

القسم الثاني: إيمان عبارة عن معرفة صحيحة بالدين عن يقين الإيمان، متمكنة في العقل بالبرهان، ومؤثرة في النفس بمقتضى الإذعان، ويكون صاحب هذا الإيمان خاضعاً لهذا السلطان في كل حال، إلا ما غُلب عليه من جهل أو نسيان أو شهوة، فهذا الإيمان يعصم صاحبه بإذن الله من الخلود في سخط الله. وبالتالي فهو لا يرى أنّ الربا من المعاصي التي تُنسى، أو تغلب النفسَ عليها خفةُ الجهالة والطيش، كالحدة وثورة الشهوة، أو يقع صاحبها منها في غمرة النسيان؛ لذا وجب أن يكون آكلُ الربا خالداً مخلداً في النار.

ويظهر من كلامه أنه لا يوافق المعتزلةَ في أنّ كل كبيرة تخلد صاحبها في النار، وإنما كلُّ كبيرة يفعلها المسلم دون تعمد وإصرار أو لجهالة وطيش أو شهوة فهو ليس من الخالدين في جهنم.

والذي حمل الشيخ محمد رشيد على قول هذا هو ما كان يراه من تبجّح الناس بارتكاب الموبقات مع اعترافهم بأنها من كبائر ما حرّم الله؛ يقول:«والشواهد على هذا الذي قررناه في كتاب الله كثيرة جداً وهو مذهب أهل السلف الصالح، وإن جهله كثير ممن يدّعون اتباع السنة حتى جرّءوا الناس على هدم الدين، بناءً على أنّ مدار السعادة على الاعتراف بالدين وإن لم يعمل به، حتى صار الناسُ يتبجّحون بارتكاب الموبقات مع الاعتراف بأنها من كبائر ما حُرّم...»[3].

---

[1] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (96/1) .

[2] ينظر: روح المعاني للألوسي (70/3).

[3] ينظر: تفسير المنار (87/3-88).

المطلب الثاني:

قوله تعالى:(يَمْحَقُ اللَّهُ الرِّبا وَيُرْبِي الصَّدَقَاتِ وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أَثِيمٍ) [البقرة: 276]

مناسبة الآية لما قبلها

لما كان المرغب في الربا زيادتَه، والمنفّرُ عن الصدقة النقصَ بيّن أن الربا وإن كان بصورة الزيادة فهو نقص، وأنّ الصدقة وإن كانت بصورة النقص فهي زيادة[1].

التفسير التحليلي: (يمحق)

المحق: نقصان الشيء حالاً بعد حال، ومنه المُحاق في الهلال، والإمحاق: الهلاك، ومنه:(وَيَمْحَقَ الْكَافِرِينَ)[آل عمران: 141] أي يُذهِبُهم ويستأصلهم، وقولهم عن الصيف: ماحق، لأنه بشدة حره يمحق النبات ويوبسه. ومعنى (يمحق الله الربا) أي يُذهب بركتَه وزيادتَه الظاهرة لكم، و(يربي الصدقات) أي يزيد ما يخرج منه وإن كان نقصاً فيما ترونه[2].

ومحق الربا يكون في الدنيا والآخرة:

- أما في الدنيا فله وجهان: الأول: أن الغالب في المرابي وإن كثر ماله أنه تؤول عاقبتُه إلى الفقر، وتزول البركة عن ماله، قال –صلى الله عليه وسلم-: (الربا وإن كثُر فإلى قِلّ)[3].

الثاني: إن لم يُنقص مالُه فإن عاقبتَه الذمُّ والنقصُ وسقوطُ العدالة، وزوالُ الأمانة، وحصولُ اسم الفسق والقسوة والغلظة.

- وأما في الآخرة فمعنى هذا المحق أن الله تعالى لا يقبل منه صدقة ولا حجاً ولا صلة رحم، ودليل هذا قوله تعالى:(وَمَا آتَيْتُمْ مِنْ رِباً لِيَرْبُوَ فِي أَمْوَالِ النَّاسِ فَلا يَرْبُو عِنْدَ اللَّهِ)[الروم: 39] وقوله تعالى:(وَيَجْعَلَ الْخَبِيثَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ فَيَرْكُمَهُ جَمِيعاً فَيَجْعَلَهُ فِي جَهَنَّمَ)[الأنفال: 37][4].

وربّ سائل يسأل: لكنَّ الواقع والمشاهد أنّ المرابين عندهم أموال طائلة ويموتون وهم كذلك؟

والجواب عن ذلك من ثلاثة وجوه:

الأول: أنّ الزيادة والنقصان إنما يكونان باعتبار العاقبة والنفع، أي أنّ المرابي لا يستفيد من هذا المال الكثير لأنه سيعذّب به.

---

[1] ينظر: التفسير الكبير للرازي (83/7) ونظم الدرر للبقاعي (539/1).

[2] ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس (ص: 940) وعمدة الحفّاظ للسمين (74/4) مادة (محق).

[3] أخرجه من حديث ابن مسعود –رضي الله عنه- أحمد في المسند(5/ 283). قلت: قال ابن حجر في الفتح (4/ 369): "إسناده صحيح". وقال أحمد شاكر:" إسناده صحيح".

[4] ينظر: التفسير الكبير (80/7) وإرشاد العقل لأبي السعود (317/1) وروح المعاني للألوسي (70/3) ومحاسن التأويل للقاسمي (628/1).

الثاني: أن هذا المال سيكون سبباً في ارتكاب مزيد من المعاصي، إذ كل طعام يولّد في آكله دواعي وأفعالاً من جنسه، فإن كان حراماً فيدعوه إلى إعمال محرّمة، وإن كان مكروهاً فإلى أفعالٍ مكروهة. ثالثاً: يتلف الله ماله في الدنيا فلا ينتفع به أعقابُه وأولاده، فيكون ممن خسر الدنيا والآخرة وذلك هو المحق الكلّي.

(ويربي الصدقات)

(يربي) من ربَا: إذا زاد وعلا، ومعناها هنا: الزيادة المعقولةُ المعبَّرُ عنها بالبركة، مرتفعةٌ عن الربا[1]. وإرباء الصدقات يكون في الدنيا والآخرة:

-أما في الدنيا بأن يكثر المالُ الذي أخرجت منه الصدقة، حيث جاء في الحديث عن أبي هريرة قال: قال رسول الله –عليه السلام-: (ما من يوم يصبحُ العباد فيه إلا مَلَكان ينزلان فيقول أحدهما: اللهم أعط منفقاً خلفاً، ويقول الآخر: اللهم أعط ممسكاً تلفاً)[2].

-وأرما في الآخرة فيضاعف ثوابُها ويبارَك فيها، فقد روى أبو هريرة –رضي الله عنه- أنّ رسول الله –صلى الله عليه وسلم- قال: (من تصدَّق بعَدْل تمرة من كسبٍ طيّبٍ –ولا يقبل الله إلا طيّباً- وإنَّ الله يتقبّلها بيمينه، ثمّ يربّيها لصاحبه كما يربّي أحدُكم فُلُوَّه حتى تكون مثل الجبل)[3].

(وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أَثِيمٍ)

هذه الجملة معترضة بين أحكام الربا ومناسبة ذلك هو أن يخبر الله عز وجلّ بأن الربا من شعار أهل الكفر، والله لا يحبُّ جميع الكافرين؛ لأنّهم استباحوا الربا، فقالوا: إنما البيع مثل الربا[4].

(يحب) الحب حقيقة هو الميل الطبيعي منتف عن الله تعالى، فجعله بعض العلماء بمعنى الإرادة، وبعضهم بمعنى اللطف وإظهار الدلائل. **وفي معنى (كفّار) وجهان:** أحدهما: الذي يستر نعمَ الله ويجحدُها. والثاني: هو الذي يُكثِرُ فعلَ ما يَكفُر به. وفي (الأثيم) وجهان:

أحدهما: أنّه من بيّت الإثم. والثاني: الذي يكثِرُ فعلَ ما يَأثَم به[5].

ومعنى الآية أنّ الله لا يحب من اتصف بهذه الصفات، وظاهر هذا اللفظ أنّه من سلب العموم؛ لأن القاعدةَ تقول: إذا تقدم النفي على أداة العموم فالمراد سلب العموم، أي سلب الحكم عن بعض الأفراد، لكن هذه القاعدة أغلبيّة غير مطردة كما قال التفتازاني[6]:«فالحقُّ أن هذا الحكم أكثري لا

---

[1] ينظر: المفردات للراغب (ص: 340) مادة (ربو).

[2] أخرجه البخاري في الزكاة (1442).

[3] أخرجه البخاري في الزكاة، باب: لا يقبل الله صدقةً من غُلول (1410).

[4] ينظر: البحر المحيط لأبي حيان (350/2) التحرير والتنوير لابن عاشور (558/2).

[5] ينظر: النكت والعيون للماوردي (351/1).

[6] ينظر: المطوّل شرح التلخيص (ص: 279).

كلي». ونظير هذه الآية (وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ)[الحديد: 23] وقوله (وَلا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَهِينٍ) [القلم:10].

لكنّ الآية لعموم السلب لا لسلب العموم إذ لا فرق بين واحد وواحد، فالمعنى أن الله لا يحب أحداً من الكافرين الآثمين، وقد بيّن الشيخ محمد عبده سرَّ العدول عما يدل على عموم السلب إلى ما يدلُّ على سلب العموم وهو التعريض بالمخاطب والإيماءُ إلى أنّه شرُّ صنفه، أي: لو أنّ محبتنا تعلّقت بكفّار أثيم لما تعلّقت بأولئك؛ لأنّ كفّارهم وأثيمهم شرُّ كفّار وأثيم[1].

وأتى بصيغة المبالغة في الكافر والآثم وإن كان تعالى لا يحبُّ الكافرَ تنبهاً على عظم أمر الربا ومخالفة الله، وللتنبيه على فظاعة آكل الربا ومستحله، فلا يسوي بين البيع والربا ليستدل على أكل الربا إلا مبالغ في الكفر، مبالغ في الإثم[2].

المطلب الثالث:

(إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَأَقَامُوا الصَّلاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ لَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ) [البقرة:277]

<u>مناسبة الآية لما قبلها</u>

لما ذكر حال آكل الربا، وحال من عاد بعد مجيء الموعظة وأنه كافر أثيم، عقّب بذكر ضدهم ليبيّن ما بين الحالين من فرق، وظاهر الآية العموم[3].

<u>التفسير التحليلي</u>

(آمنوا): الإيمان من الأمن وهو طمأنينة النفس وزوال الخوف، والإيمان يستعمل في ثلاثة وجوه[4]:

الأول: يستعمل اسماً للشريعة التي جاء بها سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم-، كقوله تعالى:(إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالنَّصَارَى)[البقرة: 62].

الثاني: يوصف به كل من دخل في شريعة محمد -ﷺ- مُقِراً بالله ونبوّته كقوله تعالى:(وَمَا يُؤْمِنُ أَكْثَرُهُمْ بِاللَّهِ إِلا وَهُمْ مُشْرِكُونَ)[يوسف:106].

الثالث: يستعمل على سبيل المدح، ويراد به إذعان النفس للحق على سبيل التصديق، وذلك باجتماع ثلاثة أشياء: تحقيقٌ بالقلب، وإقرارٌ باللسان، وعمل بحسب الجوارح، وعلى هذا قوله

---

[1] ينظر: علم المعاني للدكتور فضل (ص: 232) ونظم الدرر للبقاعي (539/1).

[2] ينظر: الكشاف للزمخشري (349/1) والتفسير الكبير للرازي (81/7) والبحر المحيط لأبي حيّان (350/2) وروح المعاني للألوسي (70/3).

[3] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (373/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (350/2).

[4] ينظر: المفردات للراغب (ص: 91) مادة (أمن).

تعالى:(إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَأَقَامُوا الصَّلاَةَ)[البقرة:277]. ففي هذه الآية مدح لمن استجاب لأمر الله بتركه الربا وعمل الصالحات.

(وعملوا الصالحات): العمل: كل فعل يكون بقصد، فهو أخصّ من الفعل، لأنَّ الفعل قد يُنسبُ إلى الحيوانات التي يقع منها فعلٌ بغير قصد[1]، لذا اختير لفظ العمل على الفعل في الآية، إذ أنّ أعمال المؤمن لا بد أن تكون مقصودةً لله عز وجل. و(الصلاح): ضد الفساد، وهو مختص بالأفعال، وهي كلّ ما استقام من الأعمال بدليل النقل والعقل، واللام للجنس، والجمع يفيد أنّ المراد بها طائفةٌ من الأعمال متفاوتةٌ بحسب حال المكلَّف. وعطفُ العمل على الإيمان يفيد التغاير، بحيث أنَّ الإنسان يصل بهما معاً إلى الأجر الكامل، لأن الإيمان أساسٌ، والعمل الصالح كالبناء عليه[2].

(وأقاموا الصلاة): أصل القيام في اللغة هو الانتصاب المضاد للجلوس، والقيام للشيء: هو المراعاة للشيء والحفظ له، وقد قيل في إقامة الصلاة أربعةُ وجوه[3]:

الأول: يؤدونها على ما من قيام وغيره، فعبّر عنها بالقيام؛ لأنّ القيام من فروضها وإن كانت تشتمل على فروضٍ غيره، وهذا من المجاز المرسل وعلاقته الجزئية؛ لأن القيام جزء من الصلاة، لذلك حسُن أن يُستعملَ فيها ويدلَّ عليها لأنّه من أشرف أركانها وأعظمِها[4].

الثاني: إتمامها، من تقويم الشيء وتحقيقه، ومنه: (وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ)(الرحمن: 9).

الثالث: يديمون فروضها في أوقاتها، كقوله تعالى: (إِنَّ الصَّلاَةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَاباً مَوْقُوتاً) (النساء: 103)، والعرب تقول في الشيء الراتب الدائم: قائم، وفي فاعله: مقيم، تقول: فلان يقيم أرزاق الجند.

الرابع: وهو من قول القائل: قامت السوقُ: إذا حضر أهلها، فيكون معناه: الاشتغال بها عن غيرها، ومنه: قد قامت الصلاة. وهذه الوجوه على اختلافها مرادة بالآية.

(الصلاة) الصلاة في اللغة هي الدعاء والتبريكُ والتمجيد، يقال: صليت عليه، أي: دعوتُ له وزكَّيتُ، قال تعالى: (وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلاتَكَ سَكَنٌ لَهُمْ)(التوبة: 103).

والصلاةُ المقصودة في الآية هي العبادةُ المخصوصة المشتملة على قيام وقراءة وركوع وسجود وتسليم، وكل موضع مَدَحَ الله تعالى بفعل الصلاة أو حثَّ عليه ذُكر بلفظ الإقامة، ولم يقُل المصلّين إلا في المنافقين، نحو قوله: (فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ * الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلاتِهِمْ سَاهُونَ) (الماعون:4-5)، وإنما خصّ لفظ الإقامة تنبيهاً أن المقصودَ من فعلها توفيةُ حقوقها وشرائطها، لا الإتيانُ بهيئتها فقط،

---

[1] ينظر: المفردات للراغب (ص: 587) مادة (عمل).

[2] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (93/1).

[3] ينظر: أحكام القرآن للجصّاص (27/1) وأحكام القرآن لابن العربي (17/1) والتفسير الكبير للرازي (274/1).

[4] ينظر: علم البيان للدكتور فضل (ص: 151)

لذلك قيل: «إنَّ المصلّين كثيرٌ والمقيمين لها قليلٌ»[1].

(وآتوا الزكاة): الإيتاء الإعطاء، وقد خُصَّ في القرآن بدفع الصدقة[2]، وأصل الزكاة: النُّموُّ الحاصلُ عن بركة الله تعالى، ويُعتبرُ ذلك بالأمور الدنيويّة والأُخرويّة، يقال: زكا الزرعُ: إذا حصل منه نُمُوٌّ وبركةٌ، ومنه الزكاةُ: لِما يُخرج الإنسانُ من حقّ الله تعالى إلى الفقراء، وتسميتُه بذلك لما يكونُ فيها من رجاء البركة، أو لتزكية النفس.

والمعنى: أي أعطوا ما فرض الله عليكم في أموالكم على ما بيّنه الرسول لكم، وهذا حكم جميع ما ورد في القرآن مجملاً فإن بيانه يكون موكولاً إلى النبي -ﷺ-، فلذلك أمرهم بالصلاة والزكاة على طريق الإجمال وأَحال في التفصيل على بيانه[3].

وخصّ الله ذكر الصلاة والزكاة وقد تضمنهما عمل الصالحات تشريفاً لهما، وتنبيهاً على قدرهما؛ إذ هما رأس الأعمال: الصلاة في أعمال البدن، والزكاة في أعمال المال[4].

(لهم أجرهم عند ربهم)

الأجر: ما يعود من ثواب العمل دنيوياً كان أو أخروياً، ولا يقال إلا في النفع دون الضر، فهو أخص من الجزاء لأنه يقال في النافع والضار[5]، والمراد بالأجر هنا نعيم الآخرة، وليس أجراً دنيوياً بقرينة وقوله (عند ربهم) ليس المراد العندية المكانية، فإن ذلك محال في حق الله تعالى، ولا الحفظ كالودائع، بل المراد أن أجرهم متيقن متحقق وحاصل عند ربهم، وإضافة (عند) لاسم الربّ تعالى مما يزيد الأجر تحققاً؛ لأن المضاف إليه أكرمُ الكرماء[6]، وعنون بالربوبية لتشريفهم ولإظهار عنايته ولطفه بهم[7]. وتقديم (لهم) يفيد التخصيص، أي دون غيرهم.

(ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون): (الخوف): توقع مكروه عن أمَارة مَظنونة، وضد الخوف الأمن، ويستعمل ذلك في الأمور الدنيوية والأخروية. (والحَزَنُ) خشونة في الأرض وخشونة في النفس لما يحصل فيه من الغمّ، ويضادّه الفرح[8].

---

[1] ينظر: المفردات للراغب (ص:491) والتحرير والتنوير (229/1).

[2] ينظر: المفردات للراغب (ص: 61).

[3] ينظر: مجمع البيان للطبرسي (250/1)

[4] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (373/1) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (362/3) وأنوار التنزيل للبيضاوي (142/1).

[5] ينظر: المفردات للراغب (ص: 64) مادة (أجر).

[6] ينظر: التفسير الكبير للرازي (/349) والتحرير والتنوير لابن عاشور (522/1).

[7] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (317/1).

[8] ينظر: المفردات للراغب (ص: 303، 231) مادة (خوف، حزن) .

وقرأ الجميع بالرفع لأن المنفيَّ خوف مخصوص وهو خوف الآخرة، فزوال الخوف والحزن لا يحصل في الدنيا عنهم وخصوصاً في المكلفين؛ لأنهم في كل وقت لا ينفكون من خوف وحزن، فكأنه سبحانه وعدهم في الآخرة بالأجر، ثم بين أن من صفة ذلك الأجر أن يكون خالياً عن الخوف والحزن، وذلك يوجب أن يكون نعيمهم دائماً؛ لأنه لو كان منقطعاً لاعتراهم الحزن العظيم[1]، لذلك هناك قولان في معنى الآية:

الأول: لا يخافون من مكروه آت، ولا هم يحزنون على محبوب فات، أي: لا خوف عليهم فيما يستقبلهم من أحوال يوم القيامة، ولا هم يحزنون بسبب ما تركوه في الدنيا.

الثاني: لا خوف عليهم من عذاب يوم القيامة، ولا هم يحزنون بسبب ما فاتهم من النعيم الزائد الذي قد حصل لغيرهم من السعداء يوم القيامة؛ لأنه لا منافسة في الآخرة[2]. وعبّر في نفي الخوف بالخبر الإسمي (لا خوف عليهم) لنفي جنس الخوف عنهم نفياً أبدياً، لدلالة الجملة الاسمية على الدوام والثبات، وعبرّ عن نفي الحزن بالخبر الفعلي وهو (يحزنون) لتخصيص المؤمنين بذلك بخلاف غيرهم من غير المؤمنين[3].

وربّ سائل يسأل: إذا مات الإنسان قبل أن تجب عليه الصلاة فهل يعتبر من أهل الثواب، حيث إنّه في هذه الآية وقَّفَ حصولَ الأجر على حصول الأعمال؟

والجواب عن ذلك أن المؤمن هو من أهل الثواب بالاتفاق وإن لم يعمل؛ لأن استحقاق الثواب لا يتوقّف على حصول الأعمال، وإنما ذكر الله هذه الخصال لا لأجل أن استحقاق الثواب مشروط بهذا، بل لأجل أنّ لكل واحد منهما أثراً في جلب الثواب، كما قال في ضد هذا :(وَالَّذِينَ لا يَدْعُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَهاً آخَرَ)[الفرقان: 68] ثم قال:(وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَاماً)[الفرقان: 68] ومعلوم أنّ من ادّعى مع الله إلهاً آخر لا يحتاج في استحقاقه العذاب إلى عمل آخر، ولكن الله جمع الزنا وقتل النفس على سبيل الاستحلال مع دعاء غير الله إلهاً لبيان أنّ كل واحد من هذه الخصال يوجب العقوبة[4].

---

[1] ينظر: التفسير الكبير للرازي (349/1).

[2] ينظر: التفسير الكبير للرازي (82/7).

[3] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (523/1).

[4] ينظر: التفسير الكبير للرازي (82/7).

المطلب الرابع:

قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَذَرُوا مَا بَقِيَ مِنَ الرِّبا إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ) (البقرة:278).

سبب نزول الآية

ذكر العلماء عدة أسباب في نزول هذه الآية، ومنها أنها نزلت في العبّاس بن عبد المطلب رضي الله عنه ورجل من بني المغيرة كانا شريكين في الجاهلية يسلفان في الربا إلى ناس من ثقيف فجاء الإسلام ولهما أموال عظيمة من الربا فتركوها حين نزلت، لكنَّ العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب[1].

مناسبة الآية لما قبلها

لما تقدّم قوله: (فله ما سلف) واحتمل أن يكون معناه، أي: ما تقدّم العقد عليه، فلا فرق بين المقبوض منه وبين ما في الذمة، وإنما يُمْنَعُ إنشاءُ عقد ربوي بعد التحريم، أزال تعالى هذا الاحتمالَ بأنْ أَمَرَ بترك ما بقي من الربا في العقود السابقة قبل التحريم، وأن ما بقي في الذمة من الربا هو كالمنشأ بعد التحريم[2].

(يا أيها الذين آمنوا)

(يا) من أدوات النداء البعيد، وهي أكثر أدوات النداء استعمالاً، وقد يُنَزَّلُ القريبُ منزلةَ البعيد كما في هذه الآية لسببين:

الأول: للدلالة على أنّ المنادى رفيعُ القدر، عظيم الشأن، فبعد المنزلة هي بعد في المكان[3].

الثاني: أن يستحضر المنادى كلَّ ملكاته العقلية والنفسية والجسمية لخطورة ما في حيز النداء من دعوى للامتثال والتطبيق الفوري، لأنها تدفعه للامتثال والخضوع. قال أبو السعود:«ولِما ترى من استقلالِ هذه الطريقة بضروبٍ من أسباب المبالغةِ والتأكيد كثُر سلوكُها في التنزيل المجيد، كيف لا وكلُّ ما ورد في تضاعيفه على العباد من الأحكام والشرائع وغير ذلك خطوبٌ جليلةٌ حقيقةٌ بأن تقشعِرَّ منها الجلودُ وتطمئنَّ بها القلوبُ الأبية، ويتلَقَّوْها بآذانٍ واعية، وأكثرهم عنها غافلون، فاقتضى الحالُ المبالغةَ والتأكيدَ في الإيقاظ والتنبيه»[4].

وناداهم باسم الإيمان تحريضاً لهم على قبول الأمر بترك ما بقي من الربا، وبدأ أولاً بالأمر بتقوى الله، إذ هي أصل كل شيء، ثم أمر ثانياً بترك ما بقي من الربا.

---

[1] ينظر: جامع البيان للطبري (126/2) وروح المعاني للألوسي (71/3).

[2] ينظر: البحر المحيط لأبي حيّان (350/2)

[3] ينظر: علم المعاني للدكتور فضل (ص: 170).

[4] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (43/1).

(اتقوا الله)

التقوى من الوقاية: وهي حفظُ الشيء مما يؤذيه ويضُرُّه، كقوله تعالى: (فَوَقَاهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَلِكَ الْيَوْمِ) (الإنسان: 11) والتقوى: جعلُ النفس في وقايةٍ مما يخاف، وصار في تعارف الشرع حِفظَ النفس عمّا يُؤْثِمُ، وذلك بترك المحظور[1].

وأمروا بتقوى الله قبل الأمر بترك الربا؛ لأنّ تقوى الله هي أصل الامتثال والاجتناب؛ ولأن ترك الربا من جملتها[2]، فالتقوى هي قُصارى أمرِ العابد ومنتهى جُهده، فإذا التزم التقوى كان الإتيان بما هو أدنى منها أهونَ[3].

(وذروا ما بقي من الربا)

(ذروا) من الوَذَر، يقال: فلانٌ يذرُ الشيء، أي: يَقْذِفُه لقلّة اعتداده به، والوَذَرةُ: قِطْعَة من اللحم، وتَسْمِيَتُها بذلك لقلّة الاعتداد بها، ولم يُسْتعمل ماضيه، قال تعالى: (قَالُوا أَجِئْتَنَا لِنَعْبُدَ اللَّهَ وَحْدَهُ وَنَذَرَ مَا كَانَ يَعْبُدُ آبَاؤُنَا)(لأعراف: 70).

والمعنى هنا: واترُكوا بقايا ما شرَطْتم منه على الناس تركاً كلياً[4]، وقوله:(مِنَ الرِّبَا) متعلق بمحذوف على أنه حال من فاعل { بَقِيَ } أي: اتركوا الذي بقي حال كونه بعض الربا، ومن للتبعيض.

(إن كنتم مؤمنين)

الشرط مجازيّ على جهة المبالغة؛ قصد منه التهييج والتحريض، وتحريك الهمم نحو طاعة الله ورسوله، كما تقول لمن تريد إقامة نفسه: إن كنت رجلاً فافعل كذا، وهو شرطٌ حُذفَ جوابُه دل عليه ما قبله، والتقدير: أي إن كنتم مؤمنين فاتقوا وذرُوه، وهو يدل على أن الإيمان لا يتكامل إذا أصر الإنسان على كبيرة وإنما يصير مؤمناً بالإطلاق إذا اجتنب كل الكبائر[5].

وربَّ سائل يسأل: كيف قال:(يا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُواْ) ثم قال في آخره{إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ}؟ أجاب العلماء على ذلك بعدة وجوه، منها:

الأول: أن هذا مثل ما يقال: إن كنت أخاً فأكرمني، معناه: إن من كان أخا حقاً أكرم أخاه.

الثاني: إن كنتم تريدون استدامة الحكم لكم بالإيمان.

الثالث: يا أيها الذين آمنوا بلسانهم ذروا ما بقي من الربا إن كنتم مؤمنين بقلوبكم[6].

---

[1] ينظر: المفردات للراغب (ص: 881) مادة (وق) .

[2] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (560/2).

[3] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (22/1).

[4] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (318/1).

[5] ينظر: التفسير الكبير للرازي (83/7) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (363/3).

[6] ينظر: التفسير الكبير للرازي (83/7) وروح المعاني للألوسي (71/3).

المطلب الخامس

قوله تعالى: (فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا فَأْذَنُوا بِحَرْبٍ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَإِنْ تُبْتُمْ فَلَكُمْ رُؤُوسُ أَمْوَالِكُمْ لا تَظْلِمُونَ وَلا تُظْلَمُونَ) (البقرة:279)

مناسبة الآية لما قبلها:

هذا تهديد شديد ووعيد أكيد لكل من استمر على تعاطي الربا بعد الإنذار، حيث هدد الله - تعالى كل من يتعامل بالربا تهديداً عنيفاً فقال:{ فَإِن لَّمْ تَفْعَلُواْ فَأْذَنُواْ بِحَرْبٍ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ}، قال ابن عطية:« ثم توعدهم تعالى إن لم يذروا الربا بحرب من الله ورسوله وأمته، والحرب داعية القتل»[1].

التفسير التحليلي

(فإن لم تفعلوا فأذنوا بحرب من الله ورسوله)

الفاء سببية[2]، أي: عدم اجتناب ما بقي من الربا سبَّب عن ذلك حرب الله ورسوله لكم. والمعنى: فإن لم تتركوا الربا وأخذتم منه شيئاً بعد نهيكم عن ذلك، فكونوا على علم ويقين بحرب كائنة من الله - تعالى - ورسوله، ومن حاربه الله ورسوله لا يفلح أبدا.

وقوله (لم تفعلوا) سميّ الترك فعلاً؛ لأنَّ الفعل عام ويكون بإجادة وبغير إجادة، ويكون بعلم وبغير علم، ويكون بقصد وبغير قصد[3].

وقوله: (فأذنوا) من أذن بالشيء يأذن، ويستعمل ذلك في العلم الذي يُتوصَّلُ إليه بالسماع، ويعبر عن ذلك بالعلم[4]، أي: فقرروا الحرب بينكم وبين الله ورسوله.

وقرئ (فآذنوا) بالمد من آذنهن الأمر وآذنه به، أعلمه إياه: أي أعْلِمُوا من لم ينته عن الربا بحرب من الله ورسوله، وإذا أمروا بإعلام غيرهم علموا هم لا محالة. والقراءتان متكاملتان في أداء المعنى، لأن الأولى أفادت أن يعلموا أنّهم إذا لم يتركوا الربا فإنهم سيدخلون في حرب مع الله ورسوله، وأفادت القراءة الثانية أن يُعلموا غيرهم بذلك، وهذا يعطيهم فسحاً في أن يفكروا في هذا الأمر بتأن ودون استعجال، فكأن الله يقول لهم: فأَعلموا أنفسكم هذا ثم انظروا في الأرجح لكم، ترك الربا أو الحرب[5].

---

[1] ينظر: «المحرر الوجيز» لابن عطية (374/1).

[2] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (541/1).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 640) مادة (فعل) والبحر المحيط لأبي حيّان (351/2).

[4] ينظر: المفردات للراغب (ص: 70) مادة (أذن).

[5] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (376/1) والتفسير الكبير للرازي (84/7).

وفي قوله تعالى هذا إشعارٌ أنّ طائفة منهم لا يذرونه بعد تحريمه بما أنّهم ليسوا من الذين كانوا يؤمنون[1]. وتنكير (حرب) للتهويل والتعظيم أي فكونوا على علم ويقين من أن حرباً عظيمة ستنزل عليكم من الله ورسوله[2]، والظاهر أن الباء في: (بحرب) ظرفية. أي: فأذنوا في حرب، كما تقول: أذن في كذا، ومعناه أنه سوغه ومكّن منه، وهذا يجعلهم أنهم مستدعو الحرب والباغون؛ لأنهم هم الآذنون فيها، وبها، ويندرج في هذا علمهم بأنه حرب الله، وتيقنهم لذلك[3].

واختلف المفسرون في أن الخطاب بقوله:(فَإِن لَّمْ تَفْعَلُواْ فَأْذَنُواْ بِحَرْبٍ مّنَ اللَّهِ) خطاب للمؤمنين المصرين على معاملة الربا، أو هو خطاب للكفار المستحلين للربا، الذين (قالوا إنما البيع مثل الربا)، والاحتمال الأول أولى، لدلالة السياق عليه، لأن قوله:(فَأْذَنُواْ) خطاب مع قوم تقدم ذكرهم، وهم المخاطبون بقوله:(يا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُواْ اتَّقُواْ اللَّهَ وَذَرُواْ مَا بَقِىَ مِنَ الرّبَواْ) وذلك يدل على أن الخطاب مع المؤمنين، واختلفوا على هذا في معنى الحرب إلى قولين:

الأول: وهو قول جمهور العلماء، المراد نفس الحرب بمعنى أن الإصرار على عمل الربا إن كان من شخص وقدر عليه الإمام قبض عليه وأجرى فيه حكم الله من الحبس والتعزير إلى أن تظهر منه التوبة. وإن وقع ممن يكون له عسر وشوكة، حاربه الإمام كما يحارب الفئة الباغية، وكما حارب أبو بكر الصديق مانعي الزكاة وقال ابن عباس: من تعامل بالربا يستتاب فإن تاب فيها، وإلا ضرب عنقه[4].

الثاني: المراد المبالغة في التهديد دون نفس الحرب، قال الألوسي:«وقيل: لا حرب حقيقية وإنما هو تهديد وتخويف، وجمهور المفسّرين على الأول»[5]. وإضافة الرسول إلى الله القصد منه تشريفه، وأنه أعظم الخلائق، ولأنه المبلغ والمباشر.

وقوله تعالى: (بحرب من الله ورسوله) أبلغ مِنْ أنّه لو قيل: (بحرب الله ورسوله) لأن الأول يفيد أنَّ الحرب ستكون من الله لهم، فالله تعالى هو الذي يحاربهم، ولو قيل: بحرب الله، لاحتمل أن تكون الحرب مضافة للفاعل، فيكون الله هو المحارب لهم، وأن تكون مضافة للمفعول، فيكونوا هم المحاربين الله. فكون الله محاربهم أبلغ وأزجر في الموعظة من كونهم محاربين الله[6].

---

[1] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (541/1).

[2] ينظر: روح المعاني للألوسي (72/3).

[3] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (376/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (351/2)

[4] ينظر: جامع البيان للطبري (127/2) وروح المعاني للألوسي (72/3).

[5] ينظر: روح المعاني للألوسي (72/3).

[6] ينظر: الكشّاف للزمخشري (351/1).

ولم يجئ هذا الوعيد في كبيرة سوى الربا، وقطع الطريق، والسعي في الأرض بالفساد؛ لأن كل واحد منهما مفسد في الأرض، قاطع الطريق على الناس: هذا بقهره لهم وتسلطه عليهم، وهذا بامتناعه من تفريج كرباتهم إلا بتحميلهم كربات أشد منها، فأخبر عن قطاع الطريق بأنهم يحاربون الله ورسوله، وأعلم هؤلاء إن لم يتركوا الربا بحربه وحرب رسوله[1].

ثم بين - سبحانه - ما يجب عليهم فعله عند توبتهم عن التعامل بالربا فقال:(وَإِنْ تُبْتُمْ فَلَكُمْ رُؤُوسُ أَمْوَالِكُمْ لاَ تَظْلِمُونَ وَلاَ تُظْلَمُونَ). أي: وإن تبتم عن التعامل بالربا الذي يوجب الحرب عليكم من الله ورسوله، فلكم رءوس أموالكم أي أصولها بأن تأخوذها ولا تأخذوا سواها، وبذلك لا تكونون ظالمين لغرمائكم ولا يكونون ظالمين لكم، لأن من أخذ رأس ماله بدون زيادة كان مقسطاً ومتفضلا، ومن دفع ما عليه بدون إنقاص منه كان صادقا في معاملته، وتسمية أصل المال رأساً مجاز، والظاهر أنّ الجملة مستأنفة[2].

والظلم: عند أهل اللغة وضع الشيء في غير موضعه المُختصِّ به، إما بنقصان أو زيادة، والظلم: يقال في مُجاوزة الحقّ، والمعنى: لا تَظْلِمون غرمائكم بأخذ زيادة على رأس المال، ولا تُظلمون منهم بإرجاع رأس المال كاملاً لكم دون نقص.

المطلب السادس

قوله تعالى: (وَإِنْ كَانَ ذُو عُسْرَةٍ فَنَظِرَةٌ إِلَى مَيْسَرَةٍ وَأَنْ تَصَدَّقُوا خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ) (البقرة:280).

<u>مناسبة الآية لما قبلها</u>

لما كان الناس منقسمين إلى موسر ومعسر أي غني وفقير، كان كأنه قيل: هذا حكم الموسر، أما حكم المعسر فنظرة إلى ميسرة[3]، فأمر الله - تعالى - الدائنين أن يصبروا على المدينين الذين لا يجدون ما يؤدون منه ديونهم.

<u>التفسير التحليلي</u>

(وإن كان ذو عسرة)

عطف على قوله تعالى: (فلكم رؤوس أموالكم) والمعنى: وإن حصل ذو عسرة، أي غريم معسِر[4]. وقوله: (ذُو عُسْرَةٍ) مرفوع بكان، فالخبر محذوف، ويجوز حذف الخبر لأنّ المبتدأ نكرة، فمن أجل

---

[1] ينظر: التفسير القيّم لابن القيّم (ص: 172).

[2] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (376/1) والبحر المحيط لأبي حيّان (351/2)

[3] ينظر: نظم الدرر للبقاعي (542/1).

[4] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (561/2).

ذلك جاز إضمار الخبر. ويجوز أن تكون (كان) تامة، بمعنى وجد أو حدث، فتكتفى بفاعلها كسائر الأفعال، ولم يكن بها حاجة حينئذ إلى خبر. فيكون تقدير الكلام عند ذلك: وإن وجد ذو عسرة من غرمائكم برؤوس أموالكم، فنظرة إلى ميسرة[1].

(العسرة): اسم من الإعسار وهو تعذر الموجود من المال يقال: أعسر الرجل إذا صار إلى حالة العسرة وهي الحالة التي يتعسر فيها وجود المال. (فنظرة) الفاء جواب الشرط، ونظرة مبتدأ خبره محذوف، أي: فعليكم نظرة، وقيل: خبر مبتدأ محذوف، أي: فالأمر أو فالواجب نظرة[2].

والنَّظِرَة: اسم من الإنظار بمعنى الإمهال والانتظار، يقال: نَظَرتُه وانْتَظَرْتُهُ وأنْظرتُه، تأنى عليه وأمهله في الطلب[3] فتقول: بعته الشيء بنَظَرة وبإنظار، قال تعالى:{ قَالَ رَبِّ أَنظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ * قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ * إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ }[الحجر:36، 37، 38][4]. والميسرة: مفعلة من اليسر الذي هو ضد الإعسار. يقال: أيسر الرجل فهو موسر إذا اغتنى وكثر ماله وحسنت حالُه، واليَسير والمَيسور: السهل، قال تعالى: (فقل لهم قولاً ميسوراً)(الإسراء: 28). والمَيسرة واليَسار عبارة عن الغنى[5].

والمعنى: وإن وجد مدين معسر فأمهلوه في أداء دينه إلى الوقت الذي يتمكن فيه من سداد ما عليه من ديون، ولا تكونوا كأهل الجاهلية الذين كان الواحد منهم إذا كان له دين على شخص وحل موعد الدين طالبه بشدة وقال له: إما أن تقضي وإما أن تربي أي تدفع زيادة على أصل الدين.

والإعسار هو أن لا يجد في ملكه ما يؤديه بعينه، ولا يكون له ما لو باعه لأمكنه أداء الدين من ثمنه، فلهذا: من وجد داراً وثياباً لا يعد في ذوي العسرة، إذا ما أمكنه بيعَها وأداءَ ثمنها، ولا يجوز أن يحبسَ إلا قوت يوم لنفسه وعياله، وما لا بد لهم من كسوة لصلاتهم ودفع البرد والحر عنهم، واختلف الفقهاء إذا كان قوياً هل يلزمه أن يؤاجر نفسه من صاحب الدين أو غيره:

-فقال بعضهم: يلزمه ذلك، كما يلزمه إذا احتاج لنفسه ولعياله.

-وقال بعضهم: لا يلزمه ذلك[6].

ومن كثرت ديونه وطلب غرماؤه مالهم فللحاكم أن يخلعه عن كل ماله ويترك له ما كان من ضرورته. قال القرطبي: «والمشهور أنه يترك له كسوتَه المعتاد ما لم يكن فيها فضل، ولا يُنْزَع منه رداؤه إن

---

[1] ينظر: جامع البيان للطبري (128/2) وروح المعاني للألوسي (73/3).

[2] ينظر: روح المعاني للألوسي (73/3).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 812) مادة (نظر). والبحر المحيط لأبي حيّان (352/2).

[4] ينظر: المحرر الوجيز لابن عطية (377/1) والتفسير الكبير للرازي (85/7).

[5] ينظر: المفردات للراغب (ص: 892) مادة (يسر). والبحر المحيط لأبي حيّان (352/2).

[6] ينظر: التفسير الكبير للرازي (85/7) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (366/3).

كان ذلك مُزْرياً به، وفي ترك كسوة زوجته وفي بيع كتبه إن كان عالماً خلاف، ولا يترك له مسكن ولا خادم ولا ثوب جمعة ما لم تقلّ قيمتُها؛ وعند هذا يحرمُ حَبْسُه. والأصل في هذا قوله تعالى:(وَإِن كَانَ ذُو عُسْرَةٍ فَنَظِرَةٌ إِلَى مَيْسَرَةٍ).

روى الأئمّة واللفظ لمسلم عن أبي سعيد الخدريّ قال: أُصيب رجل في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم في ثمار ابتاعها فكثر دينُه؛ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «تصدقوا عليه» فتصدّق الناس عليه فلم يبلغ ذلك وفاء دينه. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم لغرمائه: «خذوا ما وجدتم وليس لكم إلاّ ذلك»[1]. واختلف الفقهاء هل الطلب هنا للوجوب أو الندب:

-فإن أريد بالعسرة العُدم أي نفاد ماله كلّه فالطلب للوجوب.

-وإن أريد بالعُسرة ضيق الحال وإضرار المدين بتعجيل القضاء فذهب جمهور العلماء إلى الندب، وذهب بعضهم إلى الوجوب[2].

وجمهور العلماء عمموا هذه الآية في جميع المعاملات ولم يعتبروا خصوص السبب؛ لأنه لما أبطل حكم الربا صار رأس المال ديناً بحتاً، فهذا الحكم ثابت للدَّين كلّه، وهذا قول أكثر الفقهاء كأبي حنيفة ومالك والشافعي رضي الله عنهم [3].

(وأن تصدقوا خير لكم)

ثم حبب - سبحانه - إلى عباده التصدق بكل أو ببعض ما لهم من ديون على المدينين المعسرين فقال - تعالى -: (وَأَن تَصَدَّقُواْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ).

قرأ عاصم (تَصَدَّقُواْ) بتخفيف الصاد والباقون بتشديدها، والأصل فيه: أن تتصدقوا بتاءين، فمن خفف حذف إحدى التاءين تخفيفاً، ومن شدد أدغم إحدى التاءين في الأخرى.

وفي التصدق قولان:

الأول: أن تصدقوا على المعسر بما عليه من الدَّين، إذ لا يصح التصدق به على غيره، وإنما جاز هذا الحذف للعلم به؛ لأنه قد جرى ذكر المعسر وذكر رأس المال فعلم أن التصدق راجع إليهما، وهو كقوله {وَأَن تَعْفُواْ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى}[البقرة: 237].

والثاني: أن المراد بالتصدق الإنظار لقوله عليه السلام: (لا يحل دين رجل مسلم فيؤخره إلا كان له بكل يوم صدقة) وضعف هذا القول الرازي وأبو حيّان، لأن الإنظار ثبت وجوبه بالآية الأولى، فلا بد

---

[1] أخرجه مسلم في المساقاة، باب: استحباب الوَضْعَ من الدّين (1556) وهناك مسائل فقهية أخرى تتعلق بهذه الآية تنظر في شرح النووي لصحيح مسلم (ص: 992) والجامع لأحكام القرآن للقرطبي (366/3).

[2] ينظر: التحرير والتنوير لابن عاشور (562/2).

[3] ينظر: جامع البيان للطبري (130/2) والتفسير الكبير للرازي (85/7) وروح المعاني للألوسي (73/3).

من حمل هذه الآية على فائدة جديدة، ولأن قوله (خَيْرٌ لَّكُمْ) لا يليق بالواجب بل بالمندوب[1].

(خير لكم) الخير: ما يرغبُ فيه الكلُّ من الأمور النافعة، وضده الشرُّ[2]، والمراد بالخير هنا حصول الثناء الجميل في الدنيا والثواب الجزيل في الآخرة[3].

(إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ) جملة شرطية جوابها محذوف وفي تقدير المحذوف وجوه عدة:

الأول: إن كنتم تعلمون أن هذا التصدق خير لكم إن عملتموه، فجعل العمل من لوازم العلم، وفيه تهديد شديد على العصاة.

والثاني: إن كنتم تعلمون فضل التصدق على الإنظار والقبض.

والثالث: إن كنتم تعلمون أن ما يأمركم به ربكم أصلح لكم، أي: وأن تتركوا للمعسر كل أو بعض ما لكم عليه من ديون وتتصدقوا بها عليه، فإن فعلكم هذا يكون أكثر ثواباً لكم من الأنظار.

والمعنى البلاغي المترتب على ذلك: إن كنتم تعلمون أن هذا التصدق خير لكم فلا تتباطؤا في فعله، بل سارعوا إلى تنفيذه فإن التصدق بالدين على المعسر ثوابه جزيل عند الله - تعالى -[4].

وقد أورد بعض المفسرين جملة من الأحاديث النبوية التي تحض على إمهال المعسر، والتجاوز عما عليه من ديون.

ومن ذلك ما أخرجه مسلم في صحيحه عن أبي قتادة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:« مَنْ سَرَّهُ أَنْ يُنْجِيَهُ اللَّهُ مِنْ كُرَبِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلْيُنَفِّسْ عَنْ مُعْسِرٍ أَوْ يَضَعْ عَنْهُ»[5].

وروى البخاري ومسلم عن أبي هُرَيْرَةَ -رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ-عَنْ النَّبِيِّ -صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- قَالَ: "كَانَ تَاجِرٌ يُدَايِنُ النَّاسَ فَإِذَا رَأَى مُعْسِرًا قَالَ لِفِتْيَانِهِ تَجَاوَزُوا عَنْهُ لَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَتَجَاوَزَ عَنَّا فَتَجَاوَزَ اللَّهُ عَنْهُ" وفي رواية لمسلم: "قال اللَّهُ -عَزَّوَجَلَّ- نَحْنُ أَحَقُّ بِذَلِكَ مِنْهُ تَجَاوَزُوا عَنْهُ"[6]. **وروى الإمام أحمد عن ابن عمر قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:«من أرادَ أن تُستجابَ دعوتُهُ ، وأن تُكشفَ كُرْبَتُهُ ، فليُفرّجْ عن مُعْسِرٍ»**[7].

---

[1] ينظر: التفسير الكبير للرازي (85/7) والبحر المحيط لأبي حيّان (352/2).

[2] ينظر: المفردات للراغب (ص: 300) مادة (خير).

[3] ينظر: جامع البيان للطبري (130/2) والتفسير الكبير للرازي (85/7) وروح المعاني للألوسي (73/3).

[4] ينظر: إرشاد العقل السليم لأبي السعود (320/1).

[5] أخرجه من حديث أبي قتادة مرفوعا: مسلم في المساقاة، باب: فضل إنظار المعسر(1563)

[6] أخرجه من حديث أبي هريرة مرفوعا: البخاري في البيوع، باب: من أنظر معسرا(2078) وفي حديث الأنبياء(3480) ومسلم في المساقاة، باب فضل إنظار المعسر (1562).

[7] أخرجه من حديث عبد الله بن عمر مرفوعا: أحمد في المسند (6/ 337). قال أحمد شاكر: " في إسناده نظر". وضعف إسناده الألباني في ضعيف الجامع برقم (5387) وفي ضعيف الترغيب (538) وفي السلسلة الضعيفة (6808).

المطلب السابع

(وَاتَّقُوا يَوْماً تُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ وَهُمْ لا يُظْلَمُونَ) [البقرة:281]

مناسبة الآية لما قبلها

ساق - سبحانه - في ختام حديثه على الربا آية كريمة ذكّر الناس فيها بزوال الدنيا وفناء ما فيها من أموال، وبالاستعداد للآخرة وما فيها من حساب فقال - تعالى:(وَاتَّقُواْ يَوْماً تُرْجَعُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ وَهُمْ لاَ يُظْلَمُون).

أي: واحذروا أيها المؤمنون يوماً عظيماً في أهواله وشدائده، وهو يوم القيامة الذي تعودون فيه إلى خالقكم فيحاسبكم على أعمالكم، ثم يجازي – سبحانه- كل نفس ما كسبت من خير أو شر بمقتضى عدله وفضله، ولا يظلم ربك أحدا.

فالآية الكريمة تعقيب حكيم يتناسب كل التناسب مع جو المعاملات والأخذ والعطاء، حتى يبتعد الناس عن كل معاملة لم يأذن بها الله – تعالى، والآية وعظ لجميع الناس وأمر يخص كل إنسان[1].

قال الطبري: «واحذروا أيها الناس يوماً ترجعون فيه إلى الله فتلقونه فيه أن تُردّوا عليه بسيئات تهلككم، أو بمخزيات تخزيكم، أو بفضيحات تفضحكم، فتهتك أستاركم، أو بموبقات توبقكم، فتوجب لكم من عقاب الله ما لا قبل لكم به، وإنه يوم مجازاة الأعمال لا يوم استعتاب، ولا يوم استقالة وتوبة وإنابة، ولكنه يوم جزاء وثواب ومحاسبة، توفى فيه كل نفس أجرها على ما قدمت واكتسبت من سيئ وصالح، لا يغادر فيه صغيرة ولا كبيرة من خير وشرّ إلا أحضرت، فتوفى جزاءها بالعدل من ربها، وهم لا يظلمون. وكيف يظلم من جوزي بالإساءة مثلها وبالحسنة عشر أمثالها، كلا بل عدل عليك أيها المسيء، وتكرّم عليك أيها المحسن»[2].

(يَوْماً) اليوم: يُعَبَّرُ به عن وقت طلوع الشمس إلى غروبها، وقد يعبّر به عن مدة من الزمان[3]. منصوب على المفعول به، لا على الظرف، لأنه ليس المعنى: واتقوا في هذا اليوم، لكن المعنى تأهبوا للقائه بما تقدمون من العمل الصالح، ومثله قوله:(فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْماً يَجْعَلُ الْوِلْدانَ شِيباً) [المزمل:17] أي كيف تتقون هذا اليوم الذي هذا وصفه مع الكفر بالله.

واليوم عبارة عن زمان مخصوص، وذلك لا يُتقى، وإنما يتقى ما يحدث فيه من الشدة والأهوال، واتقاء تلك الأهوال لا يمكن إلا في دار الدنيا بمجانبة المعاصي وفعل الواجبات، فيكون قوله:(وَاتَّقُواْ يَوْمًا)يتضمن الأمر بجميع أقسام التكاليف.

---

[1] ينظر: الجامع لأحكام القرآن للقرطبي (368/3).

[2] ينظر: جامع البيان للطبري (133/2).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 894) مادة (يوم).

(ترجعون فيه إلى الله)

الرجوع: العَودُ إلى ما كان منه البَدءُ، والرَّجعُ: الإعادةُ[1].

والرجوع إلى الله تعالى ليس المراد منه ما يتعلق بالمكان والجهة فإن ذلك محال على الله تعالى، وليس المراد منه الرجوع إلى علمه وحفظه، فإنه معهم أينما كانوا لكن كل ما في القرآن من قوله:(تُرْجَعُونَ إِلَى اللَّهِ) له معنيان:

الأول: أن الإنسان له أحوال ثلاثة على الترتيب:

فالحالة الأولى: كونهم في بطون أمهاتهم، ثم لا يملكون نفعهم ولا ضرهم، بل المتصرف فيهم ليس إلا الله سبحانه وتعالى.

والحالة الثانية: كونهم بعد الخروج من بطون أمهاتهم، وهناك يكون المتكفل بإصلاح أحوالهم في أول الأمر الأبوين، ثم بعد ذلك يتصرف بعضهم في بعض في حكم الظاهر.

والحالة الثالثة: بعد الموت وهناك لا يكون المتصرف فيهم ظاهراً في الحقيقة إلا الله سبحانه، فكأنه بعد الخروج عن الدنيا عاد إلى الحالة التي كان عليها قبل الدخول في الدنيا، فهذا هو معنى الرجوع إلى الله[2].

والمعنى الثاني: أن يكون المراد يرجعون إلى ما أعد الله لهم من ثواب أو عقاب، وكلا التأويلين حسن مطابق للفظ.

(ثُمَّ تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ)

تُوفّى: من أوفى، إذا تمَّم العهد ولم ينقُضْ حِفظَه، وضدّه الغدر، قال تعالى: (وأوفوا بعهدي أوف بعهدكم)، ومعنى تُوفّى هنا: الاستيفاء[3].

والمراد أن كل مكلف فهو عند الرجوع إلى الله لا بد وأن يصل إليه جزاء عمله بالتمام، كما قال:(مَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُ * وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُ)[الزلزلة:7،8] وقال:(إِنَّهَا إِن تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مّنْ خَرْدَلٍ فَتَكُنْ فِي صَخْرَةٍ أَوْ فِي السَّمَاوَاتِ أَوْ فِي الأَرْضِ يَأْتِ بِهَا اللَّهُ) [لقمان: 16] وقال:{وَنَضَعُ الْمَوازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلاَ تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئاً وَإِن كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مّنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حاسبين)[الأنبياء: 47].

(ما كسبت)

الكَسب: ما يتحرّاه الإنسانُ مما فيه اجتلابُ نفعٍ، وتحصيلُ حظّ، ككسب المال، وقد يُستعمل فيما يظنُّ الإنسانُ أنّه يجلبُ منفعةً، ثم استُجلِبَ به مضرةً. وقد ورد في القرآن في فعل الصالحت

---

[1] ينظر: المفردات للراغب (ص: 344) مادة (رجع).

[2] ينظر: التفسير الكبير للرازي (86/7) وروح المعاني للألوسي (74/3).

[3] ينظر: المفردات للراغب (ص: 878) مادة (وفى).

والسيّئات، فمما استُعمل في الصالحات قوله: (أو كسبت في إيمانها خيراً) (الأنعام: 158) ومما يستعمل في السيئات: (أن تُبسلَ نفسٌ بما كسبت) ويرد أحياناً في فعل الصالحات والسيئات كما في قوله (ثم توفى كل نفس ما كسبت)[1].

وفي معنى قوله:(مَّا كَسَبَتْ) وجهان:

الأول: أن فيه حذفاً والتقدير جزاء ما كسبت.

والثاني: أن المكتسب هو ذلك الجزاء، لأن ما يحصله الرجل بتجارته من المال فإنه يوصف في اللغة بأنه مكتسبه، فقوله:(تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ) أي: توفى كل نفس مكتسبها، وهذا المعنى رجّحه الرازي، لأنه مهما أمكن تفسير الكلام بحيث لا يحتاج فيه إلى الإضمار كان أولى[2].

وعدل جل وعلا عند ذكر الرجعة إلى الغيبة رِفْقاً بهم، كأنّ الله تعالى رفق بالمؤمنين على أن يواجههم بذكر الرجعة، إذ هي مما ينفطر لها القلوب فقال لهم: «وَاتَّقُوا يَوْماً».

وجمهور العلماء على أن هذا اليوم المحذّر منه هو يوم القيامة والحساب والتوفية، وفي قوله «إِلَى اللَّهِ» مضاف محذوف، تقديره إلى حكم الله وفصل قضائه. وفي هذه الآية نص على أن الثواب والعقاب متعلق بكسب الأعمال، وهو رد على الجَبْرِيَّة[3].

(وَهُمْ لاَ يُظْلَمُونَ)

الظلم: عند أهل اللغة وضع الشيء في غير موضعه المُختصّ به، إما بنقصان أو زيادة، والظلم: يقال في مُجاوزة الحقّ. والمعنى هنا، أي: لا ينقصون مما يكون جزاء العمل الصالح من الثواب، ولا يزادون على جزاء العمل السيء من العقاب[4].

قد يظن البعض أن قوله: (تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ) لا معنى له إلا أنهم لا يظلمون، فكان ذلك تكريراً، وجوابه: أنه تعالى لما قال: (تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ) كان ذلك دليلاً على إيصال العذاب إلى الفساق والكفار، فكان لقائل أن يقول: كيف يليق بكرم أكرم الأكرمين أن يعذب عبيده فأجاب عنه بقوله:(وَهُمْ لاَ يُظْلَمُونَ) والمعنى أن العبد هو الذي أوقع نفسه في تلك الورطة لأن الله تعالى مكنه وأزاح عذره، وسهل عليه طريق الاستدلال، وأمهله فمن قصر فهو الذي أساء إلى نفسه.

---

[1] ينظر: المفردات للراغب (ص: 710) مادة (كسب).

[2] ينظر: التفسير الكبير للرازي (86/7).

[3] ينظر: الجامع لأحكام القرآن للقرطبي (368/3).

[4] ينظر: التفسير الكبير للرازي (85/7) والبحر المحيط لأبي حيّان (352/2).

والراجح أن هذه الآية هي آخر ما نزل من القرآن، فقد أخرج غير واحد عن ابن عباس أن هذه الآية هي آخر ما نزل على رسول-ﷺ- من القرآن، واختلف في مدة بقائه بعدها. فقيل: تسع ليال. وقيل: سبعة أيام. وقيل: واحد وعشرين يوماً. وروى أنه قال: اجعلوها بين آيات الربا وآية الدين»[1].

هذا، والمتدبر في هذه الآيات التي وردت في موضع الربا، يراها قد نفرت منه تنفيراً شديداً، وتوعدت متعاطية بأشد العقوبات، وشبهت الذين يأكلونه بتشبيهات تفزع منها النفوس، وتشمئز منها القلوب، وحضت المؤمنين على أن يلتزموا في معاملاتهم ما شرعه الله لهم، وأن يتسامحوا مع المعسرين ويتصدقوا عليهم بما يستطيعون التصدق به.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد سيد المرسلين، وبعد:

فبعد الانتهاء من تفسير آيات الربا، ودراستها دراسة تحليلية، فقد توصلت إلى النتائج الآتية:

أولاً: إنّ القرآن الكريم محكم في ألفاظه، بليغ في معانيه، وهذا يظهر عند التعرض لألفاظه والوقوف عند آياته، وهذا يعني أنّ القرآن اهتم بالحرف واللفظ والجملة، وكان يورد كل ذلك في مكانه المناسب والملائم.

ثانياً: لا يستطيع أحد أن يدّعي الوصول إلى المعنى النهائي في كتاب الله عز وجل، وهذا سرُّ إعجاز هذا القرآن الكريم، بحيث أن معانيه يمكن إنزالها في وقت وفي كل حين، فالقرآن الكريم لا يختص بزمن من الأزمنة أو بمكان من الأمكنة، بل هو مناسب لكل زمان ومكان.

ثالثاً: إنّ دراسة آيات الربا توقفنا على جانب هام من الإعجاز التشريعي إضافة إلى الإعجاز البياني، فكما أنّ القرآن معجز ببيانه وبلاغته، فكذلك هو معجز بأحكامه وتشريعاته.

رابعاً: إنّ دراسة آيات القرآن دراسة تحليلية بيانية توقفنا على كثير من أسرار هذا القرآن العظيم، التي لا تظهر فيما لو أنه فسر تفسيراً عاما أو إجمالياً، ومن غير الاستعانة باللغة العربية إلى جانب علوم أخرى مما يحتاجه المفسر في تدبره لآيات القرآن لا يمكن الوصول إلى هذه الأسرار العظيمة.

خامساً: إنّ هذه الآيات تحمل الدليل القاطع على أن هذا القرآن ليس من عند بشر، وليس لهم القدرة على الإتيان بمثله، ألفاظاً ونظماً وأسلوباً وأحكاماً وقيماً وسلوكاً، كيف لا وهو من عند الله المتصف بالكمال، يقول الله تعالى:(قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً) [الكهف:109].

---

[1] ينظر: جامع البيان للطبري (132/2) والتفسير الكبير للرازي (86/7) وروح المعاني للألوسي (74/3)، وينظر تفصيل المسألة في إتقان البرهان للدكتور فضل (167/1).

سادسا: الربا في الصورة زيادة وفي الحقيقة نقص وعيب ضد ما عليه الزكاة والصدقة من الإعطاء مجاناً، فهي في الظاهر نقص وفي الباطن زيادة وخير.

سابعا: اقتران آيات الصدقة بآيات الربا هو من أجل التمييز بين صنفين من الناس: خيرهم وشرهم، فخير الناس المنفق، وشر الناس المرابي، وأن مرتكب جريمة الربا هو من أخس الناس وأظلمهم، بدليل ما ذكرته الآية بحيث صورته بهذه الصورة الشنيعة والقبيحة المتمثلة في التعبير عن جريمته هذه بالأكل والتخبط والمس والتوعد بالعذاب الشديد.

ثامنا: الربا المحرم في القرآن هو ربا الجاهلية، الذي يتعاملون به ويأكلونه، فكان الرجل أيام الجاهلية يكون له على آخر دينٌ، فإذا حلَّ الأجلُ قال المدين للدائن: زدني في الأجل وأزيدك في مالك، وهذا ما يسمى «ربا النسيئة»، وهذا النوع من الربا، هو المراد في قول النبي عليه الصلاة والسلام في خطبة الوداع:«ألا وإنّ ربا الجاهلية موضوع وأول رباً أضع: ربا عمّي العبّاس بن عبد المطلب»[1]، ويسمى هذا النوع بربا النسيئة، أما ربا البيوع فهو الذي حرمته السنة النبوية.

وأخيراً أسأل الله عز وجل أن يكون قد وفقني في عملي هذا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم تسليماً.

[1] أخرجه من حديث جابر بن عبد الله مرفوعا: مسلم في الحج، باب: في المتعة بالحج والعمرة(1218) وأبو داود في المناسك، باب: صفة حجة النبي-ﷺ-(1905) وابن ماجه في المناسك، باب: حجة رسول الله (3074).

المصادر والمراجع

إتقان البرهان في علوم القرآن، عباس، فضل حسن، دار الفرقان، عمّان، ط1، 1997م.
الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، عبد الرحمن أبو بكر(ت: 911ه) دار الكتب العلمية، بيروت.
إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر، الدمياطي، أحمد بن محمّد بن الغنيّ(ت:1117ه) دار الكتب العلمية، بيروت، 1422ه-2001م، لا يوجد رقم طبعة.
أحكام القرآن، الجصاص، أبو بكر أحمد بن علي (ت: 370ه)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415ه-1994م. وطبعة دار إحياء التراث العربي، تحقيق محمد الصادق قمحاوي، بيروت، 1412ه-1992م.
أحكام القرآن، ابن العربي، أبو بكر محمد بن عبد الله (ت: 543ه) تحقيق محمد البجاوي، دار الكتب العلمية، ط1.
أساس البلاغة، الزمخشري، محمود بن عمر (ت:538ه) دار إحياء التراث، ط1، 1422ه-2001م.
إعجاز القرآن، عباس، فضل حسن، دار الفرقان، عمّان، ط4، 1422ه-2001م.
أنوار التنزيل وأسرار التأويل، البيضاوي، عبدالله بن محمد (ت: 791ه)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420ه1999م.
البحر المحيط، أبو حيان، محمد بن يوسف (ت: 745ه) تحقيق: عادل أحمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
البحر المحيط في أصول الفقه، الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله (ت: 794ه) تحقيق: د. محمد تامر، دار الكتب العلمية، ط1، 1421ه-2000م.
برهان الشرع في إثبات المس والصَّرَع، الحلبي، علي عبد الحميد، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1417ه-1996م.
البرهان في الاستشفاء بالسنّة والقرآن، الجيجَلي، حسين بن بخمة، دار ابن كثير، بيروت، ط2، 1421ه-2001م.
البرهان في علوم القرآن، الزركشي، محمد بن عبد الله (ت: 794ه) دار الفكر، بيروت، 1421ه-2001م.
التحرير والتنوير، ابن عاشور، محمد الطاهر ابن عاشور، مؤسسة التاريخ، بيروت، ط1، 1420ه-200م.
تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، محمد، تحقيق: حسّان الجبالي، بيت الأفكار الدوليّة، الرياض، 1420ه-1999م.
تفسير المنار، رضا، محمد رشيد، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002م.
التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، الرازي، محمّد بن عمر الطبُرستاني (ت: 606ه) دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط4، 1422ه-2001م.
تهذيب اللغة، الأزهري، محمّد بن أحمد (ت: 370ه) دار إحياء التراث، ط1، 1421ه-2001م.

جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري، محمد بن جرير(224-310)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تعليق محمود شاكر، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 1421هـ-2001م.

الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري، تحقيق محمد الحفناوي ومحمود عثمان، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1416هـ-1996م.

الجامع الصحيح، الترمذي، محمد بن عيسى بن سورة (209-279) إعداد فريق بيت الأفكار الدولية، الرياض، 1420هـ-1999م، لا يوجد رقم طبعة.

حاشية الشّهاب المسمّاة عِناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي، الخفاجي، أحمد بن محمّد الخَفاجي (ت:1069هـ) ضبط وتخريج: عبد الرزاق المهدي، دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ-1997م.

حاشية الطحطاوي على مراقي الفلاح شرح نور الإيضاح، الطحطاوي، أحمد بن محمد (ت: 1231هـ) مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط3، 1318هـ.

الدرّ المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، أحمد بن يوسف (ت: 756هـ) تحقيق: أحمد الخرّاط، دار القلم، دمشق، ط1، 1406هـ-1986م.

الدرّ المنثور في التفسير بالمأثور، السيوطي (911هـ)، دار الفكر، بيروت، ط1، 1403هـ.

روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، الألوسي، محمود البغدادي (ت1270هـ)، تحقيق محمد أحمد الأمد وآخرون، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 1421هـ-2000م.

السحر وتحضير الأرواح بين البدع والحقائق، الجميلي، السيد، دار أسامة، ط2، 1991م.

سنن البيهقي الكبرى، البيهقي، أحمد بن الحسين (384-458)، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة، 1994، تحقيق محمد عطا.

سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث (202-275)، دار الفكر، تحقيق محمد عبد الحميد، لم يذكر رقم الطبعة ومدينة وسنة النشر، وطبعة بيت الأفكار الدولية، الرياض.

سنن الدارمي، عبد الله بن عبد الرحمن (181-255)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1407، تحقيق فواز زمرلي وخالد العلمي.

سنن النسائي(المجتبى)، أحمد بن شعيب (215-303)، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، ط2، 1406-1986، تحقيق عبد الفتاح أبو غدة، وطبعة بيت الأفكار الدولية، الرياض.

سنن ابن ماجه، محمد بن يزيد، (207-275)، دار الفكر، بيروت، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي.

صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل (ت: 256هـ) تحقيق: الشيخ ابن باز، دار الفكر، بيروت، ط1، 1998م.

صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج (206-261)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي.

عالم السحر والشعوذة، الأشقر، عمر سليمان، دار النفائس، عمّان، ط4، 2002م.

عمدة الحفّاظ في تفسير أشرف الألفاظ، السمين الحلبي، أحمد بن يوسف (ت:756هـ) تحقيق: د. محمّد التونْجيّ، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1414هـ-1993م.

فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، بيت الأفكار الدولية، الرياض، ط1، 1999م-1420هـ

فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، الشوكاني، محمد بن علي. دار ابن حزم، ط1، 2000م.

القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت817).

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، محمود بن عمر (467-538هـ)، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث، بيروت، ط2، 1421هـ، 2001م.

لسان العرب، ابن منظور، محمّد بن مكرم (ت:711هـ) دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

محاسن التأويل، القاسمي، محمّد جمال الدين (ت: 1322هـ) تحقيق: محمّد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث، بيروت، 1422هـ-2002م.

المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ابن عطية، عبد الحق بن غالب الأندلسي، تحقيق عبد السلام الشافي، دار الكتب العلمية، ط1، 1422هـ-2001م.

المُحَلّى شرح المُجَلّى، ابن حزم، أبو محمّد عليّ بن أحمد بن سعيد بن حزم (ت: 456هـ) تحقيق: أحمد محمّد شاكر، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط2، 1422هـ-2001م.

المصطفى من تفسير آيات الأحكام، الدكتور فريد مصطفى السلمان، مكتبة ابن خُزيمة، الرياض، ط1، 1992م.

معاني القرآن وإعرابه، الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري (ت: 311هـ) تحقيق د. عبد الجليل شلبي، دار الحديث القاهرة، ط1، 1414هـ 1994م.

مغني المحتاج إلى معرفة معاني ألفاظ المنهاج، الشربيني، محمد بن الخطيب (ت: 977) دار المعرفة، بيروت، ط1، 1418هـ-1997م.

مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الأصفهانيّ (ت:425هـ) تحقيق: صفوان داودي، دار القلم، دمشق، ط3، 1423هـ-2002م.

المنهاج في شرح صحيح مسلم، النووي، يحيى بن شرف الدمشقي (631-676هـ)، بيت الأفكار الدولية، الرياض، 1421هـ-2000م.

ابنُ شُقِيْر النحويُّ (ت317هـ)

صباح علي سليمان*

تلخيص:

إنَّ دراسة علماء العربية الأوائل تعدُّ من دروس التأصيل اللغوي، ومن العلماء الذين ذُكرت أسماؤهم أبو بكر بن شُقير فكان من مؤسسي المدرسة البغدادية التي جمعتْ بين المدرستين مع ابن كيسان (ت299 هـ)، وابن الخياط (ت320 هـ)، فتارة تغلب عليه النزعة الكوفية، وتارة أخرى تغلب عليه النزعة البغدادية. زيادة أنَّ ابن شقير كان مقلاً في التأليف ومناقشته للمسائل اللغوية وخاصة النحوية، وهو من الأسماء اللامعة في اللغة العربية فكان حرياً بي أنْ أكتبَ عن هذا العالم.

ونلحظ أنَّ ابن شُقير كان من رواة الحديث الشريف، وأخذ عن العلماء والشعراء، وكان منهجه مضطرباً فمرة يوافق الكوفة ومرة يوافق البصرة، وهذا ما اتسمت به المدرسة البغدادية.

المُقَدِّمة

إنَّ الدرس اللغوي القديم ذو عمق في نشأة الدراسات اللغوية، وربطها مع العلوم الحديثة. وكان من العلماء البارزين في تلك الحقبة ابن شقير الذي عُدَّ من علماء المدرسة البغدادية، ومن الذين يميلون إلى المدرسة الكوفية، وهو من النحاة الأوائل الذين كانت لهم جهودٌ في تأصيل الدرس النحوي في ذلك الزمان.

وفي أثناء البحث عن هذا العالم الجليل في بطون الكتب تناولت حياته ورواياته في الحديث الشريف، زيادة على رواياته في مجالس أهل اللغة والشعراء، ومادته في كتاب الجمل في النحو، زيادة على أربع مسائل لغوية لما أجد سواها. أمَّا كتاب الجمل في النحو فُنسب مرتان مرة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي بتحقيق د. فخر الدين قباوة، ومرة أخرى إلى ابن شقير بتحقيق الطالب علي بن سلطان والمادة نفسها وكلٌّ أتى بحججه، والأرجح أنَّه لابن شقير كما سيأتي في التمهيد.

التمهيد

حياته

وهو أحمد بن الحسن بن العباس بن الفرج بن شقير البغدادي[1]،وكنيته أبو بكر وقد جيء أنَّ كنيته أبو عبدالله وهو غلط[2]،أمَّا شقير فأخذها من أحد أجداده[3]، وهو اسم مصغر[4].

---

* أستاذ مساعد - كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة تكريت.

[1] ينظر: أخبار النحويين البصريين 83، والكامل في التاريخ 748/6، وأنباه الرواة 70/1، وبغية الوعاة 302/1.

[2] ينظر: كتاب الجمل في النحو لأبي بكر أحمد بن الحسن (رسالة ماجستير) 5.

[3] ينظر: م.ن6.

[4] ينظر: تبصير المتنبه لابن حجر العسقلاني 816/2.

لم تحدد سنة ولادة ابن شُقير إلا أنَّ الباحث علي بن سلطان اجتهد في سنة ولادته فقال: "إنَّه من أصحاب أبي العباس المبرد، ونحن نقدر أنَّ ولادته كانت في آخر العقد الرابع من القرن الثالث الهجري مستندين في هذا التقدير إلى العادة من وجود تقارب بين الأقران وأبناء الطبقة الواحد في سنة الولادة وفي الأعمار، وقد كان من أقران ابن شقير أبو إسحاق الزجاج وأبو الحسن بن كيسان، وهذان العالمان قدّر الباحثون أنَّ ولادتهما كانت بين 230 هـ، 236 هـ فليس ببعيد إذن أنْ يكون عام ولادة ابن شقير ما ذكرناه، ولعله ما بين سنة 237 هـ و240هـ"[1].

درس أبو بكر ابن شقير على يدِ كلٍّ من:

1- أحمد بن عبيد بن ناصح المعروف بأبي عصيدة (ت273هـ)[2].
2- محمد بن القاسم بن خلاد الهاشمي ولاء المعروف بأبي العيناء الاخباري (ت283هـ)[3].
3- أبو العباس محمد بن يزيد المبرَّد (ت285هـ)[4].
4- أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت291)[5].
5- أبو جعفر أحمد بن محمد الطبري (ت310هـ)[6].
6- أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي (ت؟)[7].

أمَّا تلامذته فهم:

1- أبو القاسم الزجاجي (ت317 هـ) [8].
2- إبراهيم بن أحمد الخرقي (ت334هـ) [9].
3- أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس (ت338 هـ) [10].
4- أبو علي القالي إسماعيل المعروف بالبغدادي (ت356 هـ) [11].

---

[1] ينظر: كتاب الجمل في النحو 7.

[2] ينظر ترجمته في: الكامل في ضعفاء الرجال 310، وأنباه الرواة على أنباء النحاة 261/4.

[3] ينظر ترجمته في: نثل النبال بمعجم الرجال 166/4، وفيات الأعيان 343/4.

[4] ينظر ترجمته في: م.ن 101، م.ن 53.

[5] ينظر ترجمته في: طبقات النحويين واللغويين 141، وتاريخ العلماء النحويين للتنوخي 181.

[6] ينظر ترجمته في: نزهة الألباء في طبقات الأدباء 180، وبغية الوعاة 1/ 406.

[7] لم أعثر على ترجمته. وذكر الباحث على بن سلطان أنَّ المصادر ترجمت لوالده علي بن عبدالله بن سنان الطوسي اللغوي ويكنى بأبي الحسن. ينظر: كتاب الجمل في النحو 10.

[8] ينظر ترجمته في: طبقات النحويين واللغويين 119، والوافي بالوفيات 67/18.

[9] ينظر ترجمته في: معجم المفسرين من صدر الإسلام وحتى العصر الحاضر 393/1، ومعجم المؤلفين 282/7.

[10] ينظر ترجمته في: نزهة الألباء في طبقات الأدباء 217، وأنباء الرواة على أنباء النحاة 136/1.

[11] ينظر ترجمته في: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس 231، وإنباه الرواة على أنباه النحاة 329/1.

5- أبو بكر محمد بن عبد العزيز بن شاذان الرازي الصوفي (ت 383هـ)[1].

كان أبو بكرٍ عالما بالمذهب الكوفي، وهو من الذين جمع بين المذهبين[2]، وهم الذين تغلب عليهم النزعة الكوفية تارة والنزعة البغدادية تارة أخرى[3]، وكان مجلسه عامرا بالعلماء قال ياقوت الحموي: "كَانَ أَبُو إِسْحَاق الزّجاج معجبا بِهِ، وَكَانَ فِي النَّحْو ذَا قدم سَابِقَة، اجْتمع يَوْمًا مَعَ أبي عَليّ عِنْد أبي بكر بن شقير، فَقَالَ لأبي عَليّ: فِي أَي شَيْء تنظر يَا فَتى؟ فَقَالَ: فِي التصريف، فَجعل يلقِي عَلَيْهِ من الْمسَائِل على مَذْهَب الْبَصرِيين والكوفيين حَتَّى ضجر، فهرب أَبُو عَليّ مِنْهُ إِلَى النّوم، فَقَالَ: إِنِّي أُرِيد النّوم، فَقَالَ: هربت يَا فَتى! فَقَالَ: نعم هربت"[4].

ووصلت مؤلفاته إلى أربعة كتب وهي كتاب مختصر في النحو، وكتاب المقصور والممدود، وكتاب المذكر والمؤنث[5]، أمَّا كتاب الجمل في النحو فحُقِقَ مرة ونُسِبَ إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي تحقيق د. فخر الدين قباوة عام 1985 من مؤسسة الرسالة- بيروت، ومرة أخرى نسب إلى ابن شقير بتحقيق علي بن سلطان بن علي الحاكمي وهي غير مؤرخة صدرت من جامعة الملك عبد العزيز، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، فقد أورد الباحث أربعة عناوين على ظهر هذا الكتاب وهي (الجمل، المحلى، وجوه النصب، وجمل الإعراب)[6]،أمَّا الدكتور فخر الدين قباوة فقد أورد أدلة كثيرة من العلماء على أنَّ الجمل للخليل بن أحمد الفرهيدي[7]. والأرجح أنَّ الكتاب لابن شقير؛ لقول الدكتور فخر الدين قباوة في كتاب من تأليفه: " ونُسِب إليه كتاب الجمل وهو لأبي بكر محمد بن شقير "[8] وهذا الكتاب صدر عام 1990، أمَّا كتاب الجمل فقد صدر عام 1985، زيادة على ذلك أنَّ ابن شقير اعتمد على مصطلحات قد استعملها سيبويه مثل النصب بالاستفهام، وهو قول سيبويه:" كان فيه الألفُ واللام أو لم يكن فيه على إضمارِ الفعلِ المتروكِ إظهارُه، لأنه يَصيرُ في الإخبارِ والاستفهامِ بدلا من اللفظ بالفعل، كما كان الحَذَرَ بدلا من احْذَرْ في الأمر وذلك قولك: ما أنت إلاّ سَيراً، وإلاَّ سَيراً سَيْراً، وما أنت إلاّ الضَّربَ الضربَ، وما أنت إلاّ قَتْلا قَتْلا، وما أنت ألاّ سَيرَ البَرِيد " سيرَ البريد ". فكأنه قال في هذا كلِّه: ما أنت إلاّ تَفْعَلُ فعلاً، وما أنت إلاّ تَفعَلُ الفعلَ، ولكنَّهم

[1] ينظر ترجمته في: لسان الميزان 230/5.

[2] ينظر: الكامل في التاريخ 748/6.

[3] ينظر: المدارس النحوية 246.

[4] ينظر: معجم الأدباء 2539/6، وبغية الدعاة 114/1.

[5] ينظر: تاريخ العلماء النحويين 48، والدر الثمين في أخبار المصنفين 255.

[6] ينظر: كتاب الجمل في النحو لأبي بكر أحمد بن الحسن (رسالة ماجستير) 18-20.

[7] يراجع كتاب الجمل في النحو تصنيف الخليل بن احمد الفراهيدي 8-14.

[8] مسائل خلافية بين سيبويه والخليل: 22.

حذفوا الفعل لما ذكرتُ لك"[1]، وكذلك اعتماده على مصطلحات الفراء مثل الفعل الدائم؛ إذ قال الفراء في كان: "كان على الخبر الدائم الذي لا ينقطع" أي الفعل [2]. واعتمد على سيبويه، ومن المؤكد أنَّ الخليل لم يعتمد على سيبويه في النحو إلاّ في معنى كراع والجدعة، وهما في اللغة [3]، ولا على الفراء في معانيه، وبهذا يكون الجمل في النحو لابن شقير، وهو لا يتعارض في العنوان كما في الجمل لابن السراج والزجاجي وابن خالويه والجرجاني وإنما في المادة الموجودة في الكتاب - والله أعلم -.

وأُختلف في سنة وفاته فقيل إنَّه توفي سنة 315هـ[4]، أو سنة 317 هـ[5]، أو سنة 318[6]، والأرجح سنة 317هـ قال الخطيب: "وهم أبو الحسن في ذكر وفاته لأنَّها كانت في سنة سبع عشرة وثلاثمائة"[7]، وقال أيضاً: "وَحَدَّثَنِي عُبَيْد اللَّه بْن أَبِي الفتح عَنْ طلحة بْن مُحَمَّد بْن جعفر، قَالَ: مات أَبُو بَكْر بْن شقير النحوي فِي صفر سنة سبع عشرة وثلاث مائة"[8].

أمَّا رواياته فقد روى أبو بكر بن شُقِيْر في الحديث الشريف، وعن مجالس العلماء، وعن أقوال الشعراء، فمثال الحديث الشريف "حَدَّثَنَا أَحْمَدُ بْنُ الْحَسَنِ بْنِ شُقَيْرٍ النَّحْوِيُّ، ثنا أَحْمَدُ بْنُ عُبَيْدِ بْنِ نَاصِحٍ، ثنا مُحَمَّدُ بْنُ مُصْعَبٍ، حَدَّثَنِي الْأَوْزَاعِيُّ، حَدَّثَنِي مَكْحُولٌ، عَنْ عَطِيَّةَ بْنِ بُسْرٍ، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «أَيُّمَا عَبْدٍ جَاءَتْهُ مَوْعِظَةٌ مِنَ اللَّهِ فِي دِينِهِ فَإِنَّهَا نِعْمَةٌ مِنَ اللَّهِ سِيقَتْ إِلَيْهِ ، فَإِنْ قَبِلَهَا بِشُكْرٍ ، وَإِلَّا كَانَتْ حُجَّةً مِنَ اللَّهِ عَلَيْهِ لِيَزْدَادَ بِهَا إِثْمًا وَيَزْدَادَ اللَّهُ عَلَيْهِ بِهَا سَخَطًا»[9].

وروى أبو بكر عن العلماء في مجالسهم إذ جاء "أخبرنَا: أَحْمَد بْن الْحُسَيْن بْن شقيرٍ قَالَ حدثنَا أَحْمَد بْن يحيي ثَعْلَب عَنِ ابْن الْأَعرَابِي قَالَ: يُقَال نقع فلانٌ فلَانا بِعَيْنِه، وزلفه بهَا، وزلفه وأزلفه وشقذه وشوهه. وكلّ ذَلِك إِذا أَصَابَهُ بِعَيْنِه، ويَقُول الرجل لصَاحبه إِذا أَجَاد فِي عملهِ لَا تشوّهْ عَليّ أَي لَا تقل لي أجدتَ فتصيبني بِعَيْنِك"[10].

---

[1] الكتاب: 335/1.

[2] معاني القرآن 402/2.

[3] ينظر: العين: 200/1، 219/1.

[4] ينظر: ينظر: الكامل في التاريخ 748/6، وأنباه الرواة 70/1.

[5] ينظر: تاريخ بغداد 309/4.

[6] ينظر: الكامل في التاريخ 748/6.

[7] ينظر: تاريخ بغداد 309/4.

[8] ينظر: م.ن. 309/4.

[9] الترغيب في فضائل الأعمال: 153. هو حديث ضعفه الشيخ الألباني - رحمه الله -. ينظر: ضعيف الجامع الصغير وزيادته 330، والجامع الصغير 500/11. وروى أيضاً حديثاً آخر. ينظر: أحاديث وحكايات للسلفي: 51.

[10] أمالي الزجاجي: 33. وكذلك روى في مواضع أخرى من الكتاب نفسه في ص186، وص248.

وكذلك روى ابن شقير عن الشعراء، ومن ذلك "أنشدنا أَبُو بكر بْن شقير عَن أبي عَمْرو بْن الْحسن الطوسي عَنِ ابْن الْأَعرَابِي: [رجز]

رب شـــريب لَـــك ذِي حســـاس شـــرابه كـــالحز بـــالمواس

لَـــيْسَ بريـــان وَلَا مـــواس أفعـــس يمشـــي مشْـــيَة النّفـــاس

قَالَ أَبُو الْقَاسِم: نِفَاس جمع نفسَاء، وَيُقَال للحائض نفسَاء. قَالَ والحساس الشؤم. وَيُقَال أَيْضا الحساس الْقَتْل يَقُولُ مشاربته كَالْقَتْلِ"[1].

المبحث الأول: مادته في الكتاب

ذكر ابن شقير جملة من أبواب النحو وهي الرفع والنصب والجر والجزم زيادة على الألفات واللامات والتاءات والهاءات، قال فيها: "وقد ألفنا هذا الكتاب وجمعنا فيه جمل وجوه الرفع والنصب والجر والجزم وجمل الألفات، واللامات، والهاءات، والتاءات، والواوات، وما يجري من لام ألفات وبينا كلَّ معنى في بابه باحتجاج من القرآن وشواهد من الشعر، فمن عرف هذه الوجوه بعد نظره فيما صنفناه في مختصر النحو قبل هذا استغنى عن كثير من كتب النحويين. ولا حول ولا قوة إلا بالله[2]. وعلى هذا قسّم ابن شقير إلى:

أولاً: النصب على واحد وخمسين وجهاً وهي

نصب من مفعول به، ونصب من مصدر، ونصب من قطع، ونصب ظرف، ونصب بأنَّ وأخواتها، ونصب بخبر كان، ونصب بالتفسير، ونصب بالتمييز، ونصب بالاستغناء، ونصب بالنفي، ونصب بحتى وأخواتها، ونصب بالجواب بالفاء، ونصب بالتعجب، ونصب فاعله ومفعوله (فاعل)، ونصب من نداء نكرة موصوفة، ونصب بالإغراء، ونصب بالتحذير، ونصب من اسم بمنزلة اسمين، ونصب بخبر ما بال وأخواتها، ونصب من مصدر في موضع فعل، ونصب بالأمر، ونصب بالمدح، ونصب بالذم، ونصب بالترحم، ونصب بالاختصاص، ونصب بالصرف، ونصب بساء، ونعم وبئس وأخواتها، ونصب من خلاف المضاف، ونصب على الموضع لا على الاسم، ونصب من نعت نكرة تقدم على الاسم، ونصب بالنداء المضاف ونصب على الاستغناء وتمام الكلام، ونصب على النداء في الاسم المفرد المجهول، ونصب على البنية، ونصب على الدعاء، ونصب بالاستفهام، ونصب بخبر كفى مع الباء، ونصب بالمواجهة وتقدم الاسم، ونصب على فقدان الخافض، ونصب بكم إذا كان استفهاماً، ونصب بحمل على المعنى ونصب بالبدل، ونصب بالمشاركة ونصب بالقسم، ونصب بإضمار كان، ونصب بالترائي، ونصب بوحده، ونصب بالتحثيث، ونصب من فعل دائم بين صفتيه، ونصب من

[1] أمالي الزجاجي: 33،195. وكذلك ينظر: أمالي القالي 237/4، وجمع الأمثال: 84/2، و87/2.

[2] الجمل في النحو: 92.

المصادر التي يجعلونها بدلاً من اللفظ الداخل على الخبر [1].

ومن أبواب النصب التي لم تكن مشهورة عند النحاة، وإنما جاءت منصوبة في الجملة:

1- النصب الذي فاعله مفعول ومفعوله فاعل، نحو قوله تعالى: **{قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا} [مريم: 8]**، وقيل معناه: وقد بلغتُ الكبر [2].

2- النصب من اسم بمنزلة اسمين، نحو: أتاني خمسةَ عشرَ رجلاً [3].

3- النصب بخبير ما بال وأخواتها، نحو: ما بال زيدٌ قائماً [4].

4- النصب من مصدر في موضع فعل، نحو: {**سُنَّةَ اللَّهِ الَّتِي قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلُ وَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا**}[الفتح: 23] أى: سنّ الله سنة[5].

5- النصب بالأمر، نحو: صبراً وحديثاً، أى: اصبرْ وحدّثْ [6].

6- النصب بالترحم، نحو: مررتُ به المسكين، أى: رحِمتُ المسكين [7].

7- النصب بالصرف، نحو: لا أركبُ وتمشي أى: وأنت تمشي [8].

8- النصب بساء ونعم، نحو: نعم رجلاً محمدٌ [9].

9- النصب من خلاف المضاف قولهم: هذا ضاربُ زيدٍ، وحينما تنونه يكون في المستقبل، نحو: هذا ضاربٌ زيداً [10].

10- النصب على الموضع لا على الاسم، نحو: أزورك في اليوم أو غداً، فنصب غداً على الموضع اليوم[11].

11- النصب من نعت النكرة المقدم على الاسم، نحو: هذا ظريفاً غلام[12].

---

[1] ينظر: م. ن 92-93.

[2] ينظر: م. ن 113.

[3] ينظر: م. ن 123.

[4] ينظر: م. ن 124-125.

[5] ينظر: م.ن 127.

[6] ينظر: م.ن 28.

[7] ينظر: كتاب الجمل في النحو 136-137.

[8] ينظر: م. ن 143-144.

[9] ينظر: م.ن 148.

[10] ينظر: م.ن179 -180.

[11] ينظر: م.ن 154.

[12] ينظر: م.ن 158.

12- الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالنصب، نحو: جاء غلامُ اليومَ زيدٍ[1].

13- النصب على الاستغناء وتمام الكلام في نصب فاكهين في قوله تعالى: **{إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَعِيمٍ (17) فَاكِهِينَ بِمَا آتَاهُمْ رَبُّهُمْ وَوَقَاهُمْ رَبُّهُمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ}** [الدخان: 26-29][2].

14- النصب على بنية الفعل الماضي أو على حروف إنَّ وأخواتها، نحو قول الشاعر: [رجز]

لَو أَن قومِي حِين تدعوهم حمل على الْجبَال الصــم لَا نهد الْجَبَل

أي: حملوا [3].

15- النصب بالدعاء، نحو: تباً وسحقاً [4].

16- النصب بالاستفهام، نحو: أقعوداً والناس قيام على معنى: أتقعدون [5].

17- النصب بخبر كفى مع الباء، نحو: كفى بزيدٍ رجلاً[6].

18- النصب بحسب إذا كنيت الاسم الأول وعطفت عليه باسم الظاهر نصبت الاسم الظاهر، نحو: حسبه محمداً ثوبان.

19- النصب بالمواجهة مع تقديم الاسم، نحو: إيّاكَ ضربتُ [7].

20- النصب بفقدان الخافض، نحو قوله تعالى: {**إِنَّمَا ذَلِكُمُ الشَّيْطَانُ يُخَوِّفُ أَوْلِيَاءَهُ فَلَا تَخَافُوهُمْ وَخَافُونِ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ**} [آل عمران 75]، نصب على فقدان الخافض أي: بأوليائه [8].

21- النصب بكم إذا كان استفهاماً، نحو: كم رجلاً عندك؟ [9]

22- النصب الذي يحمل على المعنى، كقول الشاعر: [الوافر]

بينا نحن نَطلُبه أَتانا مُعَلَّقَ وَفْضــةٍ وزِنادَ راعِ

حذف التنوين من معلق وأضافه إلى فضة وعطف عليه الزناد، كأنك قلت: ومعلقاً زناد راع [10].

23- النصب على البدل كقوله تعالى: **{وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ وَخَرَقُوا لَهُ بَنِينَ وَبَنَاتٍ**

---

[1] ينظر: م.ن 164.

[2] ينظر: م.ن 167.

[3] ينظر: م.ن 176.

[4] ينظر: م.ن 176-177.

[5] ينظر: م.ن 183.

[6] ينظر: م.ن 185- 186.

[7] ينظر: م.ن 186.

[8] ينظر: م.ن 191.

[9] ينظر: م.ن 199.

[10] ينظر: م.ن 202.

بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يَصِفُونَ}[الأنعام: 100] نصب الجن على البدل[1].

24- النصب بالمشاركة، نحو قول الشاعر:

قـدْ سَـــالَم الحَيّـاتُ مِنْـهُ القَـدَمـا الأُفْعوانَ والشُـجـاعَ الشَّـجْعَمـا

نصب الشجاع والقدما؛ كأنَّ القدم مسالمة للشجاع، والشجاع مسالمة للقدم[2].

25- النصب بالقسم بعد سقوط الواو والباء والتاء من أوّل القسم، تقول: اللهَ لا أفعل...[3].

26- النصب من المصادر التي في معنى التعجب، نحو:كرساً له وطولاً [4].

27- النصب بإضمار كان، نحو: فعلتُ ذاك إنْ خيراً وإنْ شراً[5].

28- النصب بالترائي، نحو: أبصرتُ زيداً قائماً [6].

29- النصب بوحده، نحو: مررتُ بزيدٍ وحده ورأيتُ زيداً وحده[7].

30- النصب بالتحثيث إلا أنَّك تلحق فيه ألفاً ولاماً، نحو: الخروج الخروج[8].

31- النصب بالفعل الدائم هو يتوسط بين صيغتين وهو نصب أبداً كقولك: في الدار قائم فيها[9].

32- النصب من المصادر التي جعلوها بدلاً من اللفظ الداخل على الخبر والاستفهام و، نحو: أنتَ سيراً سيرا، وما هو إلاّ سيراً سيراً[10].

ثانياً: وجوه الرفع

وهي اثنان وعشرون وجهاً:

الفاعل وما لم يذكر فاعله، والمبتدأ وخبره، والأسماء في كان، وخبر أنَّ وما بعدها، ونداء المفرد، وخبر الصفة، وفقدان الناصب، والحمل على الوضع، والبنية، والحكاية، والتخفيف، وخبر الذي، ومن وما، وحتّى إذا كان الفعل واقعاً، والقسم، والصرف، والفعل المستأنف، وشكل النفي، والرفع بهل وأخواها[11].

---

[1] ينظر: م.ن 204

[2] ينظر: م.ن 212.

[3] ينظر: م.ن 215.

[4] ينظر: م.ن 219.

[5] ينظر: م.ن 221.

[6] ينظر: م.ن 225.

[7] ينظر: م.ن 226.

[8] ينظر: م.ن 227.

[9] ينظر: م.ن 228.

[10] ينظر: م.ن 230.

[11] ينظر: م.ن 230.

ذهب ابن شقير إلى أنَّ علامات الرفع ستة أشياء وهي: الضمة، نحو: زيدٌ، والواو، نحو: أخوك، والفتحة، نحو: عبدا لله في الاثنين، والألف في قولهم: الزيدان والعمران، والنون: يقومان ويقومون، والسكون في يومي ويقضي ويغزو[1].

أمَّا أوجه الرفع غير متعارفة عند النحاة، وإنما فُسِرَتْ من ناحية المعنى فهي:

1- الرفع بمُذ في حالة المضي، نحو: مُذَ يومان[2].

2- الرفع بخبر الصفة لزيدٍ مالٍ ولمحمدٍ عقل[3].

3- الرفع بالصرف، نحو قوله تعالى: {**وَلا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ**} [المدثر: 6]، والمعنى ولا تمنن مستكثراً فصرف من منصوب إلى مرفوع[4].

4- الرفع على فقدان الناصب، نحو قوله تعالى: {**وَإِذْ أَخَذْنا مِيثاقَ بَنِي إِسْرائِيلَ لا تَعْبُدُونَ إِلاَّ اللَّهَ**} [البقرة:83]معناه أنْ لا تعبدوا فلما أسقط حرف الناصب رفعه فقال: لا تعبدون[5].

5- الرفع بالحمل على الموضع كقول الشاعر: [الطويل]

وَسُــمْزٌ ظِبـاءٌ واتَـرَتْهُنَّ بَعْـدَمـا مَضَـتْ هَجْعَةٌ من آخِرِ اللَّيْلِ ذُبَّلُ

رفع سمر ولم ينسقه على الاستغناء؛ لأنَّه حمله على المعنى لأنّك إذا قلتَ: لمَ أرَ في البيت إلاّ رجلين فهو في المعنى في البيت رجلين[6].

6- الرفع بالبنية، مثل: حيث وقط لا يتغيران عن الرفع على كلّ حال[7].

7- الرفع بالحكاية، نحو: عبدالله صالح[8].

8- الرفع بالتحقيق قولهم: لا رجلَ إلّا زيدٌ؛ لأنَّك إذا قلت لا رجلَ لكان كلامك تاماً حتّى تقول: إلّا زيدٌ[9].

9- لولا بمعنى هلّا وتكون في معنى إذا قال تعالى: {**فَلَوْلَا إِذَا بَلَغَتِ الْحُلْقُومَ (83) وَأَنْتُمْ حِينَئِذٍ تَنْظُرُونَ**} [الواقعة: 83-84]، معناه هلا إذا بلغت الحلقوم[10].

---

[1] ينظر: م.ن 232.

[2] ينظر: م.ن 262.

[3] ينظر: م.ن 268.

[4] ينظر: م.ن 272.

[5] ينظر: م.ن 269.

[6] ينظر: م.ن 275.

[7] ينظر: م.ن 281.

[8] ينظر: م.ن 283.

[9] ينظر: م.ن 289.

[10] ينظر: م.ن 293.

10-هل تكون بمعنى أليس قال تعالى: **{هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِذِي حِجْرٍ} [الفجر:5]، وبمعنى قد قال تعالى: {هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا}** [الإنسان: 1][1].

11-الرفع بالذي ومن وما فهذه أسماء ناقصة لا بدَ لها من صلات ويكون جوابها مرفوعاً أبداً تقول: الذي ضرب عمرو زيدٌ، رفع الذي على الابتداء وضرب صلة وعمرو رفع بفعله وزيد رفع لأنَّه خبر الابتداء[2].

12-الرفع بحتّى إذا كان الفعل واقعاً...، نحو: سرنا حتّى ندخلها؛ لأنَّه قد مضى الفعل وهو واقع، فكأنّه صرف من النصب إلى الرفع ووجهه حتّى دخلتها[3].

13-الرفع بالقسم لا يكون إلّا بلام التأكيد، نحو: لعمر الله ولعمرك[4].

14-الرفع في الأفعال المستعلية والفعل المستأنف إلّا أنْ يقع عليه حرف جازم أو حرف نصب[5].

15-الرفع بهل وأخواتها، نحو: هل أبوك حاضر[6].

ثالثاً: وجوه الخفض

علامات الخفض الكسرة والياء والفتحة، نحو مررت بزيدٍ، ومررت بأخيك، ومررت بعثمان[7]، أمَّا وجوه الخفض فهي تسعة، وهي:

خفض بعن وأخواتها، وخفض بالإضافة، وخفض بالجوار، وخفض بالبنية، وخفض بالأمر، وخفض بحتّى الغاية، وخفض بالبدل، وخفض بمنذ الثقيلة، وخفض بالقسم.

رابعاً: الجزم اثنا عشر وجهاً وهي

جزم بالأمر، وجزم بالنهي، وجزم بجواب الأمر والنهي بغير فاء، وجزم بالمجازاة، وجزم بخبر المجازاة، وجزم بلم وأخواتها، وجزم بالوقف، وجزم على البنية، وجزم برد حركة الإعراب على ما قبلها، وجزم بالدعاء، وقد يجزمون بإنَّ وأخواتها، وجزم بالحذف[8]..

---

[1] ينظر: م.ن 294.

[2] ينظر: م.ن 294-295.

[3] ينظر: م.ن 302.

[4] ينظر: م.ن 204.

[5] ينظر: م.ن 305

[6] ينظر: م.ن 310.

[7] ينظر: م.ن 310.

[8] ينظر: م.ن 344

خامسًا: الألفات، وهي اثنان وعشرون ألفاً

ألف وصل، وألف قطع، وألف سنخ، وألف استفهام، وألف استخبار، وألف التثنية، وألف الضمير، وألف الخروج والترنم، وألف تكون عوضاً من النون الخفيفة، وألف النفس، وألف التأنيث، وألف التعريف، وألف الجية، وألف العطية، وألف تكون بدلاً من الواو، وألف التوبيخ، وألف تكون مع اللام، وألف الإقحام، وألف الإلحاق بعد الواو، وتسمي ألف الوصل، وألف التعجب، وألف التقرير، وألف التحقيق والإيجاب، وألف التثنية[1].

سادسًا: هذه جمل اللامات، وهي ثلاثون لاماً

لام الصفة، ولام الأمر، ولام الخبر، ولام كي، ولام الجحود، ولام النداء، ولام التعجب، ولام في موضع إلا، ولام القسم، ولام الوعيد، ولام التأكيد، ولام الشرط، ولام المدح، ولام الذم، ولام جواب القسم، ولام في موضع عن، ولام في موضع على، ولام في موضع إلى، ولام في موضع أن، ولام في موضع الفاء، ولام الطرح، ولام جواب لولا، ولام الاستفهام، ولام جواب الاستفهام، ولام السنخ، ولام التعريف، ولام الإقحام، ولام العماد، ولام التغليظ، ولام منقولة[2].

سابعاً: هذا تفسير الهاءات وهي عشرة

هاء سنخ، وهاء استراحة، وهاء تنبيه، وهاء الترقيق، وهاء الضمير، وهاء المبالغة والتفخيم، وهاء التأنيث، وهاء تتحول ياءً، وهاء تكون في نعت المذكّر، وهاء الوصل، وهاء الأمر[3].

ثامنًا: هذه جمل التاءات، وهي خمس عشرة:

تاء السنخ، وتاء التأنيث، وتاء فعل المؤنث، وتاء النفس، وتاء مخاطب المذكر، وتاء مخاطبة المؤنث، وتاء تشبه تاء التأنيث، وهي معروفة في كل وجه، وتاء وصل، وتاء تكون بدلاً من الألف، وتكون بدلاً من السين، وتاء تكون بدلاً من الدال، وتاء تكون بدلاً من الواو، وتاء القسم، وتاء زائدة في الفعل المستقبل، وتاء تكون بدلاً من الصاد في بعض اللغات[4].

تاسعًا: هذه جملة الواوات، وهي عشرة

واو سنخ، واو استئناف، واو عطف، واو في معنى رب، واو قسم، واو ابتداء، واو إقحام، واو إعراب، واو ضمير، واو تتحول أو، وواو تتحول ياء، وواو في موضع بل، واو معلولة تقع في الأفعال والأسماء [5].

---

[1] ينظر: م.ن 393

[2] ينظر: م.ن 410.

[3] ينظر: م.ن 425.

[4] ينظر: م.ن 437

[5] ينظر: م.ن 450

عاشرًا: هذه تفسير لإمام الألفات، وهي ثلاث عشرة

لا نهي، ولا جحد، ولا استثناء، ولا تحقيق، ولا في موضع الواو، ولا في موضع غير، ولا حشو، ولا صلة، ولا نسق، ولا في معنى لكن، ولا للتبرئة، ولا في موضع لم، ولا في موضع ليس[1].

أحد عشر: هذا اختلاف ما في معانيه

الماء: ممدود وهو: ماء السماء، وغير ذلك من المياه، وما جحد، وماء في ظرف، وما في موضع المجازاة، وما في موضع حشو، وما صلة، وما للتكرير[2].

اثنا عشر: تفسير الفاءات وهي سبع

فاء النسق، وفاء الاستئناف، وفاء جواب المجازات، وفاء جواب الأشياء الستة، وفاء العماد، وفاء في موضع اللام، وفاء السنخ[3].

ثلاثة عشر: تفسير النونات وهي عشرة

نون سنخية، ونون إضمار جمع المؤنث، ونون الإعراب، ونون الكناية، ونون زائدة في أول الفعل، ونون الاثنين، ونون الجمع، ونون زائدة في الاسم، ونون التأكيد، ونون الصرف[4].

أربعة عشر: تفسير الباءات وهي أربع

الباء الزائدة، وباء التعجب، وباب الإقحام، وباب السنخ[5]،

خمسة عشر: تفسير الياءات وهي ثمانية

ياء الإضافة، وياء الأصلية، وياء الملحقة، وياء الإطلاق، وياء المنقلبة، وياء التأنيث والجمع، وياء الخروج[6].

---

[1] ينظر: م.ن 463.

[2] ينظر: م.ن 475.

[3] ينظر: م.ن 485.

[4] ينظر: م.ن 488.

[5] ينظر: م.ن 491.

[6] ينظر: م.ن 493.

المبحث الثاني: آراؤه اللغوية

كان لابن شقير أربعة آراء نحوية في كتب النحو لم أجد سواها، وهي:

أولاً: ليس بين الاسمية والحرفية

قال أبو حيان:"لَيْسَ: فِعْلٌ مَاضٍ، خِلَافًا لِأَبِي بَكْرِ بْنِ شُقَيْرٍ، وَلِلْفَارِسِيِّ فِي أَحَدِ قَوْلَيْهِ، إِذْ زَعَمَا أَنَّهَا حَرْفُ نَفْيٍ مِثْلُ مَا، وَوَزْنُهَا فَعِلَ بِكَسْرِ الْعَيْنِ. وَمَنْ قَالَ: لُسْتُ بِضَمِّ اللَّامِ، فَوَزْنُهَا عِنْدَهُ فُعُلٌ بِضَمِّ الْعَيْنِ، وَهُوَ بِنَاءٌ نَادِرٌ فِي الثُّلَاثِيِّ الْيَائِيِّ الْعَيْنِ، لَمْ يُسْمَعْ مِنْهُ إِلَّا قَوْلَهُمْ: هَيُؤَ الرجل، فهو هيىء، إِذَا حَسُنَتْ هَيْئَتُهُ " [1].

جاء في مذاهب النحويين البصريين والكوفيين أنَّ ليس فعلٌ؛ كونها تتحمل الضمائر، نحو: لستُ ولستَ ولستِ وليسا وليسوا ولسْنَ كما تقول قلتُ وقلتِ وقالا وقالوا وقلْنَ، زيادة عن اتصالها بتاء التأنيث الساكنة، والحروف والأسماء لا تتصل بهذه العلامات [2]، وهو الأرجح.

أمّا حجة من ذهب أنَّها حرفٌ فمن باب النقض والمعارضة، فالنقض في (هاؤم) في أسماء الفعل الفاعلين، نحو:ها اقرأْ، بمعنى: خذْ الكتاب فاقرأْ فإنَّهُ يقال فيه هاءَ وهاءِ وهاءُ كذلك أنتَ وأنتما وأنتم وانتُنّ، وأمّا المعارضة فلكون الفعل يقبل قد والتصرف وبناؤه على صيغة الفعل وهذا غير موجود في ليس[3]، زيادة عن السماع فيما حكى سيبويه عن العرب (ليس الطيبُ إلاّ المسك) [4]، وأمَّا القياس فلأنَّ الفعلَ موضوع على الإثبات والحدث والزمان وليس لا تدلُّ على واحدٍ منهما [5]، وإلى هذا الرأى ذهب ابن السراج [6].

وفي شأن أصل وزن ليس قال أبو عثمان المازني:"قال أبو عثمان: وأما "ليس" فأصلها "ليس"، ولكنها أُسكنت من نحو "صيد البعير" ولم يقلبوها؛ لأنهم لم يريدوا أنْ يقولوا فيها "يفعَل" ولا شيئا من أمثلة الفعل، فتركوها على حالها بمنزلة "لَيْتَ". قال أبو الفتح: قد صح أن "ليْس" فعل لقولهم: "لَسْتُ ولسنا، كقُمتُ وقمنا" وإذا ثبت أنّها فعل قد يخلو من أنْ تكون في الأصل فعَل، أو فعُل، أو فعِل، فلا يجوز أنْ تكون كانت "فعُل" لأنه ليس في ذوات الياء "فعُل"، إنما ذاك في الواو خاصة نحو "طال فهو طويل". ولا يجوز أنْ تكون كانت "فَعَلَ"؛ لأنَّ ما كانت عينه مفتوحة لم يجز فيه إسكانها. ألا ترى أنَّه لا يسكن نحو "ضرب، وقتل" كما يسكن "كرُم، وعلِم" فيقال: "كرْم زيد، وعلْم بكر"،

---

[1] البحر المحيط: 541/1.ينظر المسألة في المسائل الحلبيات 210- 213.

[2] ينظر: علل النحو لابن الوراق 245.

[3] ينظر: التبيين على مذاهب النحويين 309.

[4] ينظر: الكتاب 1/ 147.

[5] ينظر: التبيين على مذاهب النحويين 311.

[6] ينظر: الأصول في النحو 1/ 27.

وإنما ذاك لخفة الفتحة، وقد تقدم القول في هذا فلا بد من أنْ يكون "فعِل" وأصلها "لَيِسَ" كما يقولون: "صَيْد البعير" وأصلها "صَيِدَ"، ويقولون أيضا: "صَيِدَ" على الأصل"[1].

وربما يكون سبب ذهاب ابن شُقير وأبي الفارسي لمشابهتها ما الحجازية التي تعمل عملها وخاصة في انتقاض نفيها بإلاّ، ولكون "ليس فعلٌ لفظي جامد قوي الشبه بالحروف فلم يقوَ قوة أخواته"[2]، كذلك أنَّ الكوفيين لا يعدون كان وأخواتها من النواسخ فهم يعربون جملة (كان الطالب مجتهدًا) فعل وفاعل وحال، ولهذا أدخلوا ليس مع عمل ما الحجازية.

ثانياً: تحريك المضمرات دون المبهمات

كما هو معلوم أنَّ المضمرات والمبهمات من الأسماء إلاّ أنَّ المضمرات يتحركَنْ دون المبهمات، قال أبو جعفر: "وذا اسم ظاهر يدل على ذلك كسر اللام معه وقد قال بعض النحويين جوابا لمن سأل لِمَ حركت المضمرات ولمْ تحرك المبهمة أنَّ المضمرات في مواضع الأسماء المعربة وكانت لها مزية فحركت قال أبو جعفر وسمعت أبا بكر بن شقير يحكي هذا وهو جواب حسن محصل"[3].

يعود سبب تحريك المضمرات كونها أسماءً إلّا أنَّها لا تضاف[4]، فهي "الموضوع لتعيين مسماه مشعراً بتكليمه أو خطابه أو غيبته"[5]، أمَّا المبهمات فهي أسماءٌ مبنيّة كالحروف؛ لملازمتها وضعاً واحداً[6] على الرغم أنَّ المضمرات والمبهمات من الأسماء المحصورة[7] إلاّ أنَّ المبهمات لا تشير بها إلى كلّ ما بحضرتك من أشياء فتلبس على المخاطب فلم يدرِ إلى أيها يشير؟[8].

وبهذا فقد وافق ابن شُقير المنهج البصري في اسمية المضمرات، والذي يبدو لي أنَّ المبهمات والمضمرات كلتاهما يتحركان؛ لأنَّ الضمير يدلُّ على المتكلم والمخاطب والغائب والمثنى والجمع بنوعيه، وكذلك أسماء الإشارة والموصولة فإنَّها تدلُّ أيضاً على المفرد والمثنى والجمع بنوعيه، وكلتا الأسماء المبهمة والمضمرة تحركان بالضم والفتح والكسر والسكون.

---

[1] المنصف لابن جني، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني: 1/ 285. وينظر: الجنى الداني 493.

[2] الأفعال الناسخة: 100.

[3] إعراب القران للنحاس: 255/5.

[4] ينظر: التبيين عن مذاهب النحويين 433.

[5] شرح التسهيل لابن مالك: 120/1.

[6] ينظر: التعليقة على كتاب سيبويه 91/3.

[7] المقدمة الجزولية في النحو: 20.

[8] ينظر: شرح المفصل لابن يعيش 352/2، وشرح الرضي على الكافية 240/3.

ثالثاً: أصل مذُ ومنذُ

تكلّم النحويون عن أصل منذ ومنذ قال أبو جعفر:"فقال الكسائي: إذا رفعت فمعناه: من إذ مضى شهران. وأما قول الفراء، فحكى لي أبو بكرٍ بن شقير أن للفراء فيها قولين: أحدهما أنها (من) و (ذو)؛ فإذا قلت: منذ شهران فالتقدير عنده من ذو شهران، أي: من ذو هو شهران. والقول الآخر، أنَّ معناه: من إذ تم شهران استحقوا، ثم قالوا: منذ ومذ وغيروه إلى الضم لما أزيل عن الأصل، فإذا قالوا: منذ، أجروه على أصله. قال الفراء: يقال: مُنْذُ ومِنْذُ مُذُ ومِذُ"[1].

تأتي مذُ ومنذُ اسمين في موضع إذا جاء بعدهما مرفوع أو جملة تامة، وحرفين إنْ وليهما مجرور [2]، ويأتيان ظرفين عند سيبويه إنْ وليهما جملة تامة في قولك: ما رأيته منذ كان عندي. ومذ جاءني[3]؛ لأنهما مستعملان في الزمان[4]، أو أصلها من وإذ، فتقدير منذ يوم الجمعة: من إذ مضى يوم الجمعة[5].

وذهب ابن السراج في أنَّ "أصل مذ منذ يا هذا كما أنَّ أصل ذهبتم: ذهبتُمُ يا قوم فرُدَّ مذ وذهبتم إلى أصله وهي الحركة" [6].

وأثناء اطلاعي المتواضع على كتب النحو وعلله لما أجدْ كلاما مشابهاً لكلام الكوفيين؛ كون تأويله بعيداً، والأرجح ما ذهب إليه أبو البقاء العكبري في أنَّ مُذُ أصلها منذ ذُ؛ لأنَّك إذا صغرتها أو كسرتها قلتَ: مُنيذ و أمناذ[7].

رابعاً: أيَّ الموصولة

اتفق أكثرُ العلماء في إعراب (أيُّهم) في قوله تعالى: **{ثُمَّ لَنَنْزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمنِ عِتِيًّا} [مريم: 69]** على أنَّها موصولة [8] إلّا ما ذكره أبو جعفر إذ قال " وحكى أبو بكر بن شقير أنَّ بعض الكوفيين يقول في أيّهم معنى الشرط والمجازاة فلذلك لم يعمل فيها ما قبلها والمعنى ثم لننزعن من كل فرقة إنْ تشايعوا أو لم يتشايعوا كما تقول ضربت القوم أيهم غضب والمعنى إن

---

[1] عمدة الكتاب لابي جعفر النحاس: 264. لما أقف على القول في كتابي معاني القرآن للكسائي ومعاني القران للفراء.

[2] ينظر: شرح التسهيل لأبن مالك 216/2.

[3] ينظر: الكتاب 117/3.

[4] ينظر: الأصول في النحو 138/2، وحروف المعاني والصفات 14.

[5] ينظر: شرح الرضي على الكافية 3/ 209.

[6] الأصول في النحو: 363/2.

[7] ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب 369/1.

[8] ينظر: التعليقة في كتاب سيبويه 106/2، والتبيان في إعراب القرآن 878/2، وإعراب القرآن وبيانه 461/5.

غضبوا أو لم يغضبوا" [1]، زيادة أنَّهم يقرأونها بالنصب حكاه هارون القارئ عنهم [2]إلاّ أنَّ سيبويه ذهب إلى أنّها لغة جيدة فنصبوها كما جروها حين قالوا: امرر على أيّهم أفضلُ [3].

أمَّا الذين أشاروا إلى الرفع فكان من وجوده متعددة وهي: الأول أنَّها مبتدأ وأشدُّ خبر، والثاني: أنّ الجملة الأسمية (أيُّهم أشدُّ) في محل نصب مفعول به لننزعنَّ، والثالث: على الحكاية، والمعنى: ثُم لننزعن من كلِّ فريق تشايعوا الذي يقال فيه: أيُّهم أشدُّ على الرحمن عتيا [4]

أمَّا تأويل أنَّ(أيُّ) شرطية فغير مقبول؛ لأنَّ جملة الشرط (إنْ تشايعوا) المحذوفة غير مقبولة أثناء السياق ولا حاجة للتأويل، زيادة عن مجيء فرقة وهي لفظة مرادفة لشيعة التي تعني الجماعة، أمَّا مجيء أيُّهم بالضم فهي واضحة أيضاً أثناء الإعراب وهكذا وضِعَت في الآية الكريمة كما وضِعَت في قولهم: لأضربنَّ أيُّهم يقوم كما ذكر الكسائي[5].

الخاتمة

في أثناء كتابه هذا البحث المتواضع عن ابن شُقير النحوي توصلتُ إلى أمور وهي أنّ هذا العالم الجليل رغم أهميته في علم النحو العربي إلاّ أنَّ مؤلفاته ومسائله لم تكنْ بالمستوى المطلوب؛ كي تؤصل بعض مسائل النحو، زيادة عن فقدان هذه الكتب.

روى ابنُ شقير الحديث الشريف إلاَّ أنَّ الحديثين اللذين رواهما كانا ضعيفين وربما يكون السبب في ذلك أنَّ الكوفيين يهتمون بالرواية ولا يهتمون بصحة الحديث الشريف وهذا المنوال موجودٌ في كتب الأدب واللغة فكثير منها أحاديث ضعيفة. ونلحظُ كذلك رواياته في مجالس علماء اللغة، وروايته الشعر في تأصيل القواعد اللغوية.

ونأتي إلى منهجه النحويّ فنجده مضطرباً فمرة يميل إلى النزعة الكوفية في حرفية ليس زيادة عن روايته لآراء أهل الكوفية في أصل (مُذُ ومُنْذُ)، و(أيُّهم)، ومرة أخرى يميل إلى النزعة البصرية في تحريك المضمرات دون المبهمات وهذا ما اتسمت به المدرسة البغدادية. أمَّا نسبة الكتاب فهو لابن شقير على ما جاء من أدلة في هذا البُحيث.

---

[1] إعراب القرآن: 25/3.

[2] ينظر: الكتاب 399/2، ومشكل إعراب القرآن 458/2. لما أقف على القراءة في كتب القراءات.

[3] ينظر: الكتاب 399/2.

[4] ينظر: شرح المفصل لابن يعيش 382/2.

[5] ينظر: معاني القرآن للكسائي 191.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب المطبوعة:

أبو أحمد بن عدي الجرجاني (ت 365هـ). **الكامل في ضعفاء الرجال**. تحقيق: يحيى مختار غزاوي. بيروت: دار الفكر، 1409هـ/1988م.

أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري (ت 616هـ). **التبيان في إعراب القرآن**. تحقيق: علي محمد البجاوي. د.م.: عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت.

أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري البغدادي محب الدين (ت 616هـ). **التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين**. تحقيق: عبد الرحمن العثيمين. ط1. د.م.: دار الغرب الإسلامي، 1406هـ/1986م.

أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري البغدادي محب الدين (ت 616هـ). **اللباب في علل البناء والإعراب**. تحقيق: عبد الإله النبهان. ط.1. دمشق: دار الفكر، 1416هـ-1995م.

أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي. المعروف بابن يعيش (ت 643هـ). **شرح المفصل**. ط.1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1422هـ/2001م.

أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري. عز الدين ابن الأثير (ت 630هـ). **الكامل في التاريخ**. تحقيق: عمر عبد السلام تدمري. ط.1. بيروت/ لبنان: دار الكتاب العربي، 1417هـ/1997م.

أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي (ت 681هـ). **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر، د.ت.

أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت 392هـ). **المنصف لابن جني. شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني**. ط.1. د.م.: دار إحياء التراث القديم، 1373هـ/1954م.

أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري (ت 518هـ). **مجمع الأمثال**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت/ لبنان: دار المعرفة، د. ت.

أبو الفضل. أحمد بن علي بن محمد بن محمد بن علي. الكناني. العسقلاني (852هـ). **تبصير المنتبه بتحرير المشتبه**. تحقيق: محمد النجار وعلي البجاوي. د.م: المكتبة العلمية، د.ت.

أبو المحاسن المفضل بن محمد بن مسعر التنوخي المعري (ت 442هـ). **تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم**. تحقيق: الدكتور عبد الفتاح محمد الحلو. ط.2. القاهرة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1412هـ-1992م.

أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن أحمد بن مهدي الخطيب البغدادي (ت 463هـ). **تاريخ بغداد**. تحقيق: الدكتور بشار عواد معروف. ط1. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1422هـ-2002م.

أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي المعروف بابن السراج (ت 316ه). **الأصول في النحو**. تحقيق: عبد الحسين الفتلي. لبنان-بيروت: مؤسسة الرسالة، د.ت.

أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس (ت 338ه). **إعراب القرآن**. تحقيق: زهير غازي زاهد. د.م.: عالم الكتب. 1409ه/ 1988م.

أبو جعفر النَّحَّاس أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المرادي النحوي (ت 338ه). **عمدة الكتاب**. تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي. ط1. د.م: دار ابن حزم- الجفان والجابي للطباعة والنشر، 1425ه/2004م.

أبو حفص عمر بن أحمد بن عثمان بن أحمد بن محمد بن أيوب بن أزداذ البغدادي المعروف بابن شاهين (ت 385ه). **الترغيب في فضائل الأعمال وثواب ذلك**. تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل. ط.1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1424ه/2004م.

أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين الأندلسي (ت 745ه). **البحر المحيط في التفسير**. تحقيق: صدقي محمد جميل. بيروت: دار الفكر، 1420ه.

أبو زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله بن منظور الديلمي الفراء (ت 207ه). **معاني القرآن**. تحقيق: أحمد يوسف النجاتي، محمد علي النجار وعبد الفتاح إسماعيل الشلبي. ط.1. مصر: دار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

أبو عبد الرحمن محمد ناصر الدين بن الحاج نوح بن نجاتي بن آدم، الأشقودري الألباني (ت 1420ه). **ضعيف الجامع الصغير وزيادته**. د.م: المكتب الإسلامي، د.ت.

أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسيّ (ت 377ه). **التعليقة على كتاب سيبويه**. تحقيق: عوض بن حمد القوزي. ط.1. د.م: د.ن، 1410ه-1990م.

أبو علي الفارسي (ت377ه). **المسائل الحلبيات**. تحقيق: حسن الهنداوي. ط.1. دمشق: دار القلم وبيروت: دار المنارة، 1407ه/1987.

أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم بن عيذون بن هارون بن عيسى بن محمد بن سلمان (ت 356ه). **الأمالي**. ط.2. د.م.: دار الكتب المصرية، 1344ه-1926م.

أبو عمرو أحمد بن عطية الوكيل (جمع وترتيب). **نثل النبال بمعجم الرجال**. ترجم لهم فضيلة الشيخ المحدث أبو إسحاق الحويني جُمع من كتب: الشيخ أبي إسحاق الحويني. ط.1. مصر: دار ابن عباس، 1433ه-2012م.

أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المرادي المصري المالكي (ت 749ه). **الجنى الداني في حروف المعاني**. تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1413ه/1992م.

أبو موسى عيسى بن عبد العزيز بن يَلَلْبَخْت الجزولي البربري المراكشي (ت607ه). **المقدمة الجزولية في النحو**. تحقيق: شعبان عبد الوهاب محمد. د.م.: مطبعة أم القرى، د.ت.

أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (ت852 ه). **لسان الميزان**. تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة. ط.1. د.م: دار البشائر الإسلامية، 2002م.

أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، أبو جعفر الضبي (ت 599ه). **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**. القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967.

جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي (ت 646ه). **إنباه الرواة على أنباه النحاة**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط1. القاهرة: دار الفكر العربي. وبيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1406ه/1982م.

الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي، أبو سعيد (ت 368ه). **أخبار النحويين البصريين**. تحقيق: طه محمد الزيني. ومحمد عبد المنعم خفاجي. د.م: مصطفى البابي الحلبي، 1373ه/1966م.

حمدي فراج محمد فراج المصري. **الأفعال الناسخة**. د.م.: د.ن.، 1998م.

الخراط، أحمد بن محمد. **مُشكِل إعراب القرآن**. موقع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف. د.ت.

الخليل بن أحمد الفراهيدي. (ت 175ه). **الجمل في النحو**. تحقيق: فخر الدين قبادة. ط1. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1405ه/1985م.

رضى الدين الاستراباذي. (ت 686ه). **شرح الرضي على الكافية**. تصحيح: يوسف حسن عمر. د.م.: جامعة قاريونس، 1398ه-1978م.

شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت 626ه). **معجم الأدباء**. تحقيق: إحسان عباس. ط.1. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1414ه/1993م.

صدر الدين، أبو طاهر السِّلَفي أحمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم سِلَفَه الأصبهاني (ت 576ه). **أحاديث وحكايات للسلفي**. مخطوط نُشر في برنامج جوامع الكلم المجاني التابع لموقع الشبكة الإسلامية، د.ت.

صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي (ت 764ه). **الوافي بالوفيات**. تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. بيروت: دار إحياء التراث، 1420ه/2000م.

ضيف، شوقي (ت 1426ه). **المدارس النحوية**. د.م: دار المعارف، د. ت.

عادل نويهض. **معجم المفسرين «من صدر الإسلام وحتى العصر الحاضر»**. ط.3. بيروت/ لبنان: مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، 1409ه/1988م.

عبد الرحمن بن أبي بكر. جلال الدين السيوطي (ت 911ه). **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**. تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم. لبنان/ صيدا: المكتبة العصرية، د. ت.

عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، أبو القاسم (ت 337ه). **الأمالي**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط2. بيروت: دار الجيل، 1407ه/1987م.

عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، أبو القاسم (ت 337هـ). **حروف المعاني والصفات**. تحقيق: علي توفيق الحمد. ط1. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1984م.

عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (ت 577هـ). **نزهة الألباء في طبقات الأدباء**. تحقيق: إبراهيم السامرائي. ط.3. الزرقاء/ الأردن: مكتبة المنار، 1405هـ/1985م.

علي بن أنجب بن عثمان بن عبد الله أبو طالب، تاج الدين ابن السَّاعي (ت 674هـ). **الدر الثمين في أسماء المصنّفين**. تحقيق: أحمد شوقي بنبين ومحمد سعيد حنشي. ط1. تونس: دار الغرب الإسلامي، 1430هـ/2009م.

علي بن حمزة الكسائي (ت 189هـ). **معاني القرآن**. أعاد بناءه وقدّم له: عيسى شحاته عيسى. القاهرة: دار قباء، 1998.

عمر بن رضا بن محمد راغب بن عبد الغني كحالة الدمشق (ت 1408هـ). **معجم المؤلفين**. بيروت: مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي، د.ت.

عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء. أبو بشر. الملقب سيبويه (ت 180هـ). **الكتاب**. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط.3. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1408هـ-1988م.

قدارة، فخر صالح. **مسائل خلافية بين الخليل وسيبويه**. الأردن: دار الأمل، 1410هـ/1990م.

محمد بن الحسن بن عبيد الله بن مذحج الزبيدي الأندلسي الإشبيلي، أبو بكر (ت 379هـ). **طبقات النحويين واللغويين**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط.2. د.م: دار المعارف، د.ت.

محمد بن عبد الله بن العباس، أبو الحسن، ابن الوراق (ت 381هـ). **علل النحو**. تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش. ط.1. الرياض/ السعودية: مكتبة الرشد، 1420هـ/1999م.

محمد بن عبد الله، ابن مالك الطائي الجياني (ت 672هـ). **شرح تسهيل الفوائد**. تحقيق: عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون. ط.1. د.م: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1410هـ/1990م.

محيي الدين بن أحمد مصطفى درويش (ت 1403هـ). **إعراب القرآن وبيانه**. ط.4. حمص/ سورية: دار الإرشاد للشئون الجامعية، 1415هـ.

ب. الرسائل الجامعية:

أبو بكر أحمد بن الحسن بن شقير النحوي البغدادي (ت 317هـ). **كتاب الجمل في النحو**. تحقيق ودراسة: علي بن سلطان بن علي الحكمي. جامعة الملك عبد العزيز. كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، د.ت.

عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان

ضياء غني العبودي

شامل عبد اللطيف*

تلخيص:

تشكل العنونة بابًا مهمًّا من أبواب الدراسات النقدية الحديثة التي طرقها النقاد بأطراف أقلامهم فتنبه إليها أصحاب النصوص الأدبية، فأصبحت في نصوصهم فنًّا وصناعة بعد أن كان العنوان لا يعطى تلك الأهمية من قبل منشئ هذه النصوص من جهة ومن النقاد من جهة أخرى، فصار لا يقل أهمية عن النص نفسه. ونحن عندما نقرأ عنوانًا يتكون من لفظة أو لفظتين فإنه بهذه الخاصية والميزة يستطيع أن يصف أو يختصر لنا الطريق إلى ذلك النص، وتحديده من الضياع وعدم التحديد في ذهن المتلقي. وفي ضوء أهمية العنوان جاءت هذه الدراسة لتسبر أغوار العنوان في مجموعة -أرض الحكايا- لسناء شعلان.

التمهيد:

تشكل العنونة بابا مهما من أبواب الدراسات النقدية الحديثة التي طرقها النقاد بأطراف أقلامهم فتنبه إليها أصحاب النصوص الأدبية، فأصبحت في نصوصهم فنا وصناعة بعد أن كان العنوان لا يعطى تلك الأهمية من قبل منشئ هذه النصوص من جهة ومن النقاد من جهة أخرى، فصار لا يقل أهمية من النص نفسه "بوصفه المدخل أو العتبة التي يجري التفاوض عليها لكشف مخبوءات النص الذي يتقدمه ذلك العنوان"[1].

وقد أصبح نتيجة لذلك بمثابة البوابة الأولى التي تضيء للناقد طريقه في سبيل الدخول إلى عالم النص والتعرف على زواياه الغامضة، فهو مفتاح تقني يجس به نبض النص وتجاعيده، وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي.[2]

وإذا يمارس العنوان فعله السابق في إضاءة النص والكشف عن روحه كعتبة أولية ومفتاحا ناجحا في فهم أولي للنصوص التي يتبوأ عليها، فهو من جانب آخر يمارس فعل الإغواء والتعيين والوصف[3]، واختصار النص الذي يتقدمه عن طريق الاقتصاد اللغوي الذي يتمتع به، فنحن عندما نقرأ عنوانا يتكون من لفظة أو لفظتين فأنه بهذه الخاصية والميزة يستطيع أن يصف أو يختصر لنا الطريق إلى ذلك النص، وتحديده من الضياع وعدم التحديد في ذهن المتلقي.

---

* الباحثان من كلية التربية والعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، العراق.

[1] العنوان في الشعر العراقي المعاصر، (بحث)، ضياء راضي الثامري، 13.

[2] ينظر: السيموطيقيا والعنونة، (بحث)، جميل حمداوي، ص96.

[3] ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث، حسب الشيخ جعفر، ص 16.

ونظرا لأهمية العنوان في النصوص الأدبية ودلالاته ومقاصده التي يمارسها على تلك النصوص فقد عرّف بتعاريف كثيرة تكاد تأخذ عملية فهم كل ناقد له إلا أن هناك قواسما مشتركة لا تخرج عنها هذه التعريفات.

فمن أبرز هؤلاء (لوي هوك) الذي يعد أكبر المؤسسين للعنوانات في كتابه (سمة العنوان) الذي قدم فيه تعريفا أكثر دقة وشمولا، جاعلا إياه "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، وتجذب جمهوره المستهدف". [1] أما رولان بارت فقد عرفه بأنه "عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية"[2].

ويرى جون كوهين أن "العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، ومن ثم فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فإن العنوان مسندا إليه فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي"[3].

إلا أن الحديث عن العنوان ارتبط بالناقد الكبير جيرار جينت الذي يعد صاحب الجهد الكبير لهذا المصطلح وقد عرفه بقوله "هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويفرض ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"[4].

وحول وظائف العنوان يحدد جيرار جينت أربع وظائف له "وظيفة تعينيه تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب، ووظيفة تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا، ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته"[5]، ويجد القارئ أن "هذه الوظائف قد تضمنتها الاستعمالات الدلالية المختلفة لكلمة العنوان في الثقافة العربية، في سياقات شعرية وتداولية عديدة. قد تتحقق هذه الوظائف كلها في عنوان واحد، بحيث يصف المحتوى، ويوحي بأشياء أخرى، ويغري المتلقين بالقراءة، وأكثر من ذلك فهو اسم محدد للكتاب يميزه عن غيره وبعض العناوين تحضر فيها وظيفة أكثر من غيرها بسبب اختيار موضوعي، أو جمالي فني مقصود من طرف المنتج)[6].

---

[1] عتبات جيرار جينت، عبد الحق بلعابد، ص67.

[2] السيميوطيقيا والعنوان، ص 99.

[3] ن. م.، ص97.

[4] عتبات جيرار جينت، ص44.

[5] معجم نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص126.

[6] العنوان في الثقافة العربية، محمد بازي، ص16.

وتمثل عتبة العنوان في القصة القصيرة علامة كتابية أدق وأعمق من بقية الفنون الأدبية الأخرى؛ وذلك لصغر حجم الفضاء الكتابي للقصة القصيرة بما يجعلها تتصدر النصوص السردية في منطقة القراءة والتلقي[1]، فالعنوان في القصة القصيرة يشتغل كدليل استراتيجي إذ يتوافر على طاقة فائضة على النص الذي يسميه، ليغدو العنوان النواة النووية التي يتشكل منها النص[2].

بنية عنوان القصة أرض الحكايا:

جاء في لسان العرب لابن منظور "الأَرْض: الَّتِي عَلَيْهَا النَّاسُ، أُنثى وَهِيَ اسْمُ جِنْسٍ. وَكُلُّ مَا سفَل، فَهُوَ أَرْض. وَيُقَالُ: أَرَّضْت الكلامَ إذا هَيَّأْتَه وسَوَّيْتَه."

وفي مادة (حكي) جاء أيضا "حكي: الحِكايةُ: كَقَوْلِكَ حَكَيْت فُلَانًا وحَاكَيْتُه فَعلْتُ مِثْلَ فِعْله أو قُلْتُ مِثْلَ قَوْله سَوَاءٌ لَما جاوزه، وحَكَيْت عَنْهُ الْحَدِيثَ حِكَايَةً. وحَكَوْت عَنْهُ حَدِيثًا فِي مَعْنَى حَكَيته. وحَكَيْت عَنْهُ الكلام حِكَايَةً"، ومن خلال الجمع بين المعنيين نجد أن الحكايا من الأعمال الشعبية التي عرفتها الأمم منذ القدم وكانت غايتها الأساسية تحقيق المتعة في النفوس والتسلية يتم تناقلها بطريقة سهلة بين الأجيال من جيل إلى جيل، وتبعا لذلك تتغير طريقة سرد هذا العمل إلا أن مضمون العمل يبقى ثابتا لا يتغير، وتمثل الحكايا الرافد الأساس لنشوء الأعمال السردية الحديثة كالقصة والرواية وغيرها.

ومجموعة سناء الشعلان القصصية (أرض الحكايا) على الرغم من حداثتها وميلها إلى تقنيات السرد الحديثة إلا أنها لا تخلو من عنصر الحكاية والمتعة والتشويق.

أما عن البنية التركيبية للعنوان فقد جاء مسندا لمسند إليه محذوف، وهو – المسند – جملة اسمية، وتقدير المسند إليه (تلك أرض الحكايا، أو هذه أرض الحكايا)، وأرض مؤنثة وهي مضافة وحكايا مضاف إليه.

عنوان الغلاف وتشكيلاته الصورية:

لم ينشا عنوان أي نص أدبي من فراغ أو مجرد رسم يوضع على الكتاب أو النص الذي يتقدمه، فالقاص أو الشاعر عندما يضع عنوانا لعمله لا بد أن تكون هناك خيوط تربطه بهذا العمل، فيكون هذا العنوان مفتاحا للعمل الذي يسمح لنا بالدخول إلى عالم النص وبواطنه، فإن فهمنا لبعض النصوص أصبح يتوقف بشكل كبير على فهم عنوانها أو العكس، فقد" شاع استخدام العنوانات البليغة شيوعا يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصيّة تخص العنوانات دون النصوص،

[1] فاعلية العنوان في النص القصصي، (بحث)، سعيد احمد يونس، ص5.

[2] ينظر: في نظرية العنوان، خالد حسين حسين، 359.

وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي له حدوده ومراميه وبلاغياته الخاصة"[1]، وفي إطار هذه العلاقة المتبادلة أو الحوار بين العنوان – النص نجد أن غلاف مجموعة (أرض الحكايا) يشكل فضاء جاذبا للمتلقي من خلال تشكيله من عناصر وأجزاء تتضافر لتولد الدلالة التي يتأسس عليها النص القصصي من جهة ولتكون عنصر إغراء يدعو إلى الاقتناء والتعرف[2]، فالغلاف يتكون من مجموعة من الصور والرسوم والألوان فضلا عن الغلاف الخلفي للمجموعة التي تضمنت صورة الكاتبة التي بدورها قد تناغمت مع هذه الصور.

أما عن عنوان المجموعة القصصية (أرض الحكايا) فهو عنوان مرتد من داخل نصوص المجموعة– بوصفه عنوانا لأحدى قصص المجموعة - إلى خارجها متخذا غلاف المجموعة مكانا له ليضيء بطاقاته الدلالية والإشهارية النصوص التي انتخبته عنوانا. فاذا كان عنوان القصة الخارجي يعنونها ككل ليرسم الخطوط الأولية في فهم النص، فإن العنوانات الداخلية تسم الأجزاء الصغرى الداخلية وتحدد مضامينها، وتوحي بها، وترتبط بها ارتباطا وثيقا ليتآزرا معا –العنوان الخارجي مع العنوانات الداخلية – في فك رموز النص وتحديده دلاليا وحصره لدى المتلقي. [3]

ونجد في تفسير هذا الارتداد للعنوان وجعله عنوانا رئيسا لقصص المجموعة بعدما كان عنوانا لأحد نصوص القصة هو الارتباط القوي بين هذه النصوص، مما جعلها ترتبط بخيط واحد هو (أرض الحكايا)، ليكون عنوان المجموعة ككل.

ويأتي مكان هذا العنوان في لوحة غلاف المجموعة في وسط الغلاف إلى الأعلى، وقد كتب بلون ذهبي وجاءت لفظة أرض بخط صغير تحتها حكايا (الحـ أرض ــكايا) فلفظة حكايا احتضنت لفظة الأرض فكأن الحكايا قد أصبحت أماً لهذه الأرض.

وقد حددت القاصة جنس عملها مجموعة قصصية رسمت بخط صغير جدا بالنسبة إلى عنوان المجموعة وضع في أعلى الصفحة من جهة اليمين، فارض الحكايا عملا قصصيا استغنى من لفظة الحكايا التي ارتبطت بالسرد منذ اللحظة الأولى له وحتى الآن وهي لا تنفصل عنه، أي أن عنوان (أرض الحكايا) كان كافيا في تحديد جنس العمل بدلالة الحكايا، فهو عمل قصصي حتى ولو لم تحدد القاصة جنس العمل، فعنوان المجموعة عيّن العمل الكتابي حتى في صيغته التركيبية، فهناك فضاء تعيني ودلالي قد وضعه العنوان في ذهن المتلقي منذ اللحظة الأولى لعملية القراءة.

أما عن لوحة الغلاف وألوانها فقد جاء هذا الغلاف بلون رمادي وهو لون يوحي بالحذر وله طاقة باهتة ومظلمة، وفي دالة أخرى لهذا اللون انه اللون في عالم اللالون، هو الحياد بعينه فالرمادي لا

[1] ثقافة الأسئلة، عبد الله الغذامي، 48.

[2] ينظر: اشتغال العتبات في رواية (من أنت أيها الملك)، هشام محمد عبد الله، ص 667.

[3] العنوان في الثقافة العربية، ص 18.

حول له ولا قوة، واذا أردنا أن نكون أكثر واقعية هو أيضا اللاشكل، مبهم الملامح غير محدد الهوية فهو يحمل هوية الأسود والأبيض، وفضلا عن دلالاته السابقة فهناك دالة أخرى جاءت متوافقة مع نصوص المجموعة وهي أن اللون الرمادي حقيقته تتضح من خلال طبيعة تكوينه فهو خلاصة الأشياء التي أحرقتها النيران تتبخر نتيجة لذلك الماء والمكونات الأخرى في تلك الأشياء، وهذا يعني أن حقيقة الرمادي تعني العودة إلى أصل الوجود[1]، هذه الدالة للون الرمادي ناسبت الحكايا التي ارتبط بالماضي وما يحمل من ذكريات أصبحت لا لون لها.

ثم إن هناك مجموعة صور في لوحة غلاف المجموعة جاءت متناسبة مع هذا العنوان "فقد كان هناك موجه دلالي يسبق الشروع بقراءة النصوص... هو تلك اللوحة التي تختزل القراءة في بؤرة معينة؛ لأنها تمثل بحد ذاتها قراءة ما للنص"، عن طريق هذه الرسوم والألوان التي أصبحت من أساسيات الفهم في العصر الحديث، إذ بلاغة الصور "التشكيلية قد تطغي على البلاغة الكتابية في أحايين كثيرة، نتيجة تفاعل المتلقي مع الصورة بوصفها حدثا ماثلا أمامه يحفز بالتخطيطات إلى مراكز الإدراك لديه إلى شيء ما"[2].

فهناك قطار قديم في ملامحه وشكله يدل على السير والاستمرار، وهناك زورق في وسط نهر، وهناك فتاة تجلس على مصطبة قديمة تشير ملامحها وسيميائها بحالة الانتظار والصبر، وسماء ملبدة بالغيوم في طريقها إلى روي حكايا جديدة، فجميع الرسوم في اللوحة للمجموعة استطاعت أن ترسم أبعاد النص الأولية في فهم النص. هي لوحة الانتظار والترقب بامتياز، ذلك ما أوحت به وكانت مصداقيته إحدى قصص المجموعة التي حملت العنوان نفسه، فهناك رجل عجوز يحن إلى ابنته المسافرة، تلك الشابة الصغيرة تخيلتها تنتظر حبيبا سافر ولم يعد، امرأة فقدت ابنها في الجهاد، لعله يسبغ عليها بعضا من طهره ورحمته، رسام يرسم إلى حبيبته المسجونة خلف أسوار غنى والدها، هي لوحة الفقد والانتظار وترقب الأمل.

وفي ظهر لوحة الغلاف قد وضعت القاصة صورتها شغلت جميع لوحة الغلاف، وقد وضعت نصا من نصوص المجموعة نفسها وبالتحديد من القصة نفسها التي اختارت عنوانها للغلاف تقول فيه "عندما كنت صغيرة كنت أحسب أن هناك أرضا للحكايا نستطيع أن نحصد الحكايا منها أنى شئنا، ولكن عندما كبرت أدركت أن لا أرض للحكايا. وعندما احترفت فن كتابة القصة جزمت بعناد أن هناك أرضا للحكايا، ولكن طوبى لمن يستطيع أن يدلف إلى تخومها، ويعرف السبيل إليها".

[1] ينظر: دلالة اللون، ظاري مظهر صالح، ص379 – 80.

[2] العنوان في الشعر العراقي الحديث، حميد الشيخ فرج، ص 101.

وبذلك شـكّلت هذه الصـور وعنوان المجموعة والنصّ الذي وضـعته القاصـة في الغلاف الخلفي للمجموعـة إبعـادا للنص وعوالمه في ذهن المتلقي، فتصـبح عمليـة اكتنـاز المعنى والـدلالـة لهـذه العناوين والصـور البوابة الأولى التي تفتح أمام المتلقي، ليؤذن له بالدخول إلى بيت النصّ، فهناك مناسـبة واضحة بين نصـوص المجموعة ورسـوماتها الصـورية، ولكن هذه المناسـبة تبدو واضحة للقارئ عندما يقرأ النصوص جيدا ويربط بين مضامينها ورسالتها التي أرادتها القاصة وبين سيمياء الصور ودلالة عنوان المجموعة.

فضلا عن ذلك فان صورة القاصة في الغلاف الخلفي قد حملت وظيفة إشهارية وإغرائية للقارئ؛ ذلك لجمال القاصة وشفافيتها وكأنها زليخة العصر، فالصورة بحد ذاتها قد مارست هذه الوظيفة الإغرائية والتأثيرية على المتلقي، وقد شغلت هذه الصورة جميع ظهر الغلاف وكان لونها هادئ جدا يتراوح ما بين الأبيض والرمادي الشفاف وفيها دلالة على حالة الانتظار والصبر.

عتبة المقدمة:

تمثل عتبة المقدمة أو التصـدير للكتاب عنوانا مهما في مسـاعدة القارئ على إيضـاح النص وبيانه قبل الشـروع بعملية القراءة، فغالبا ما تكون المقدمات التي تتصـدر الكتب موضـحة لاسـتراتيجية الكتابة ومضـمون النص، أو مشـوقة للقارئ أو تتحاور مع النص بكيفية من الكيفيات أو غير ذلك مما يسـاعد القارئ من الاقتراب إلى النصّ[1] ومعرفة خفاياه كعتبة أولية يطأها، فهي " اقتباس أو شـذرة مقتبسـة من خارج النصّ، أضـحت من ملكية النصّ للإيحاء بأطيافه فهو ليس من النصّ لكنه أصبح من ممتلكاته بحكم الجوار والتشابك الدلالي "[2] فضلا عن قيمتها التداولية والإشهارية التي تمارسـها على القارئ نتيجة لكاتبها ومكانته الأدبية والنقدية بين الجمهور والقرّاء فكل ذلك يسـهم في رواج الجنس الأدبي، وقد رسـمت هذه المقدمة بخط إبراهيم خليل وهو من النقّاد المعروفين على مسـتوى السـاحة النقدية كما أنّ المقدمة كانت طريقاً مختصـراً وسـريعاً لتلخيص المجموعة القصصية ووضعها بين يدي القارئ عن طريق الاقتصاد اللغوي.

عنوانات القصص:

1- قصة أرض الحكايا:

تأتي قصة ـ أرض الحكايا ـ من حيث ترتيب قصص المجموعة التي تبلغ ست عشرة قصة في المرتبة الثالثة عشـرة أي أنها في آخر المجموعة وتتحدث هذه القصـة عن مجموعة من الحكايات المتخيلة ذات المشـهد الواحد والرابط فيما بينها هو العنوان أرض الحكايا، وبطل هذه القصـة هو ذلك

[1] ينظر: نظرية التأويل التقابلي، محمد بازي، 335.

[2] شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين حسين، ص112.

الرجل الذي قضى حياته إلى جانب البحر؛ لأنه يشترك معه بعدم القدرة على السمع والكلام كما هو البحر لا يسمع ولايتكم، فيأتي إليه الناس وزوار البحر يبثون أحزانهم ويرحلون، كان الرجل نفسه إحدى هذه الحكايا، بل أن ـ القاصة كانت إحدى هذه الحكايا من حيث لا تدري " لابدّ أنّني الآن في أرض الحكايا، هذه غاية ما حلمت به أن أكون حكاية من حكايا أرض الحكايا يا لحمقي !! كيف لم يخطر ببالي أني حكاية من أرض الحكايا" وهي كانت الشاهد الوحيد الذي يشاهد تلك الحكايات التي تلقى على البحر من دون أن تسمعها لتبقى سرّا في أعماقه السحيقة "فمنذ ذلك اليوم اعتدت على مراقبة السلم الحجري من نافذتي القديمة. كثيرا ما حاولت أن أسمع ما يقوله الزوار له، لكن صوت البحر وجلبة المارة وفوضى الحافلات جعلت ذلك مستحيلا...".

فالحكايا مختلفة ولكن الرابط الذي يربطها جميعا هو العنوان، والبحر هو مكان الحكايا التي استطاعت القاصة تجميعها "بعد شهر كان عندي مجموعة قصصية رائعة أسميتها ارض الحكايا"، كلّ هذه الحكايا تشترك بشيء اسمه الألم، الذي يريد هؤلاء الزوار بثهّ إلى البحر؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع أن يحفظ أسرارهم فالبحر هو أرض الحكايا.

فالقارئ لهذه القصة يستطيع أن يقبض على فكرتها من خلال عنوانها الذي جاء عنوانا ارتداديا ومن صلب القصة ونسيجها الداخلي أي أنه يمثل خلاصة فكرة القصة، وقد جاء هذا العنوان مكتفيا بذاته له استقلاليته، هو شفيراتها الخاصة التي مكّنت المتلقي من فكّها وتأويلها لتساعده وتكون مفتاحا له لفتح عالم النصّ، فضلا عن الطاقة الدلالية والإيحائية التي نقلته من فضاء القصة الداخلي- بوصفه عنوانا لأحدى القصص-إلى واجهة القصة فيقتنص سلطة العنوان العام لقصته و يمارس نفوذه البصري و الدلالي على المتلقي.

فعنوان القصة يمكن أن ننظر إليه من خلال علاقته بالقصة على أنهما مركب واحد يتخذ فيها العنوان موضع (الابتداء) والنص (الخبر)، والخبر هنا المتمثل بالنص هو الذي يمدّ المتلقي بالاستعلامات عن شؤون (المبتدأ)، وهذه هي طبيعة العلاقة بين النص والعنوان، فأرض الحكايا هي مجموعة من القصص وحدت بينها القاصة وربطتها بخيط واحد هو عنوانها فـ (ذلك العجوز الذي زار البحر تخيلته رجلا قد خطف الموت زوجته الرؤوم، ويحنّ إلى ابنته المسافرة، تلك المرأة الوحيدة لعلها تحنّ إلى رجل يدلف إلى حياتها، تلك الشابة الصغيرة تخيلتها تنتظر حبيبا سافر ولم يعد، تلك المرأة المسنّة التي تمسك بطفل صغير تحنو عليه، قد يكون الصغير ابنها الذي استشهد في ساحة الجهاد المقدس وتناجي روحه الغارقة في البحر، تلك الحامل الحسن خلتها تشكو فضيحتها إلى البحر، لعله يصبغ عليها بعضا من طهره ورحمته، وذلك الرسام يرسم لوحة للبحر، لعله يرسلها إلى حبيبته المسجونة خلف أسوار غنى والدها،... آلاف الحكايا كانت في أرض الحكايا،

أعني على صخور شاطئ المنارة). فكلّ هذه الحكايا التي نسجتها القاصة قد جمعها العنوان بلفظة ارض الحكايا.

2- سداسية الحرمان:

أما عنوان سداسية الحرمان وهو العنوان الأول في قصص المجموعة، فقد جاء عنوانا لمجموعة عنوانات أو قصص مرقمة بأرقام يجمع بينها خيط الحرمان الذي يتكرر في جميع القصص وهو عبارة عن نغمة حزينة قد اختارتها القاصة لسداسيتها هذه، فلفظة سداسية هي دالة على رقم القصص ولفظ الحرمان هي الجامع بين هذه القصص.

وفيما يخص علاقة العنوان بنصوص المجموعة أو مركزية العنوان من المجموعة، فهو عنوان ارتدادي خرج من رحم هذه القصة ونصوصها، فعنوان (فتى الزهور) إحدى قصص الحرمان الستة يمكن لنا أن نقارنه بنصّ المجموعة أولا ثم نقارنه بالعنوان الرئيس لتلك– سداسية الحرمان –النصوص لنرى مدى الارتباط والعلاقة بينهما.

في هذا العنوان تخلق القاصة مفارقة بين العنوان ونصّه، فالعنوان يكسر أفق توقع المتلقي من خلال هذه المفارقة التي تخلق مسافة جمالية في العنوان، وهي من وظائف الأديب الناجح، فالنصوص التي تحدث مسافة جمالية في ذهن المتلقي تكون اكبر شأناً وأهمية من تلك التي تكون مألوفة ومتوقعة في الوقت نفسه لدى المتلقي من إحداث أي شيء، وهذه المسافة الجمالية في العنوان هي أن عنوان فتى الزهور يخيل للمتلقي أو يوحي إليه انه كان عاشقا للزهور متمتعا بها وبجمالها وحسنها، أو أنه كان محطّ أنظار المعجبين والعشاق فتأتيه هذه الزهور وتهدى إليه تعبيرا عن حبهم وعشقهم له، إلا أن الأمر يختلف تماما عندما نقرأ هذه القصة، فعند قراءة القصة يتغير توقعك أو تختلف لديك الصورة الأولى التي رسمتها، ولعلّ هذا العنوان يحمل أطروحة مضادة لنصّه مثل رواية إميل زولا (بهجة العيش) غير أنها الرواية الأكثر قتامة لزولا الذي يضع بنفسه هذه الجملة المضادة قائلا: "أردت قبل كلّ شيء عنوانا مباشرا (حرفيا) مثل ألم العيش لأسخر من بهجة العيش ولكنني هذا الأخير"[1]، فعنوان فتى الزهور لا يساوي حبّ الزهور، بل العكس فتجد أن الفتى "لا يحب الزهور نظرا لفقره وارتفاع ثمنها فانه مجبر على أن يظل غير محبّ لها)، إلا انه يسمى فتى الزهور؛ لأنه يعمل بها ويجيد لغتها ويعرف اسم كلّ زهرة ويدلك على معنى كل لون فهو لم يحب منها شيئا، بل أن " زهور الحبّ بالذات تهزّ قلبه الذي يخفق بشدة عندما يطالع الوجوه وهي تحمر مشحونة بمشاعر الاضطراب والحب عند تلقي الزهور العاشقة، الأنامل

[1] عتبات جيرار جينت، ص80.

التي تداعب الزهور تعزف على أوتار قلبه الدامي، يتنهد عميقا أو يتمنى لو أن قلبا ما يهديه زهرة حب".

ففتى الزهور يسمى بذلك لأنه يعمل في الزهور من أجل عيشته لا لأنه يعشق الزهور أو يحبها كما يوحي إلينا عنوان القصة في بداية القراءة، فهنا كمفارقة بالعنوان مع نصّه إلا أن الذي جعل هذه القصة تقع في هذا الفصل هو الحرمان، الحرمان من الحب، الحرمان من الراحة والسعادة والفرح، وقد اكتملت كل تلك المعاني من خلال العتبة العنوان وتعاضدها مع النصّ.

كذلك تشكل بقية العناوين في هذا الفصل نسيج عنوانه الرئيس (سداسية الحرمان) الذي أرادته القاصة، فحين نختار قصة (الخصيّ) الذي كان خادما في قصر مالكه وعنوان هذه القصة يترجم نصه فهذا الخادم – الخصيّ – على الرغم من فقدان رجولته إلا انه كان يتمتع بصفات الرجولة التي يفتقدها الكثير لا صفات الفحولة التي يتبجح بها بعضهم، فحين أحبّ جارية من جواري القصر وهام بها اكتشف أنها تحبّ فتى آخر حالت الأسوار بينها وبينه، وفي ليلة اكتمال البدر قرّر السلطان أن يفترعها، قرّر الخصي أن يساعدها على الفرار لتكون مع حبيبها، ويكون رأس الخصي قد علّق على بوابة القصر، من هنا يأتي العنوان ليكون دالة في فهم النّص الذي يتقدمه أولا، ومتوافقاً مع نصوص المجموعة ثانيا، فعبارة (الخصيّ) لها دلالة تأثيرية وانفعالية إلى جانب اكتنازها اللغوي الذي كان صورة مصغرة لمضمون النص، فهي تدل على عمق الإحساس بالإهانة بقدر ما تترجم حرمان هذه الذات والتضحية من أجل الآخر.

وتستهدف القاصة من خلال مضمون قصة (الخصيّ) نقدا بطريقة أدبية للعقل البشري العربي ذلك العقل الذي يجعل من شهوته طموحه الأكبر حتى ولو كان ذلك على حساب حريات الآخرين ومضايقاتهم، فالتمتع بجسد المرأة أصبح مقياسا للرجولة العربية على عكس ما هو متوقع أن تكون الأخلاق والنخوة والشرف، فهذا الخصي سمي بذلك لأنه محروم من رجولته الجنسية ولكنه لم يحرم من رجولته التي تحمل معاني الشهامة التي يفتقدها المجتمع بشكل جلي، بل إن القدرة على العطاء لا تأتي من خلال الفحولة العربية التي كثيرا ما يتحدث عنها العربي ويفتخر بها، وإنما تأتي من خلال المواقف، التي ربما تصدر عن شخص فقد تلك الفحولة المتمثلة بالقدرة على ممارسة الجنس بحسب وجهة النظر العربية.

3- الجدار الزجاجي:

وتتخذ القاصة في قصة الجدار الزجاجي قناعا أو رمزا لتمارس حريتها الكتابية في تشخيص عيوب المجتمع، فعنوان القصة الجدار الزجاجي هو المكان الذي تسجن فيه الذات الإنسانية، وهي ترى أحلامها المنكسرة إمامها من دون أن تستطيع فعل شيء، فالذات في الجدار الزجاجي تنظر إلى أحلامها ولكن لا يحق لها أن تفعل شيئا، وهذه الدلالة للجدار الزجاجي كعنوان لا تتضح إلا بعد

قراءة القصة وتأملها وفي تلك اللحظة يستطيع القارئ أن يكشف عن رصيد العنوان الدلالي فيجد أن اختيار العنوان قد ضمّ تحت كتفيه دلالة عميقة كما انه قرّب علينا كلّ هذه المسافات في المتن الحكائي، فأحداث قصة الجدار الزجاجي تتحدث عن الحرمان الذي لا يفارق هذه المجموعة بكلّ ألوانها وعنواناتها، كما أنه حكاية اختفت من ورائها القاصة لتوجه نقدا لهذا المجتمع من خلال اشتغالها على نسق مضمر يعاني منه المجتمع العربي، فأحداثها تدور حول ذلك الفتى الذي بدأ حياته من الجدار الزجاجي وأنهاها في الجدار الزجاجي، وهو ابن تلك المرأة التي تزوجت بعمر الطفولة والبراءة من شخص لا تهمه الإنسانية وإنما همه الوحيد هو اللذة الجسدية وشهوته أينما كانت، وقد تفاجئنا القاصة باستبدال هذه المرأة بأخرى، وقد تركت ورائها طفلين هما شاهر وعيشه، ليكون الجدار الزجاجي فاصلا بينها وبين طفليها (كان زجاج نافذة السيارة هو الجدار الزجاجي الذي فصلها عن دنياه، وعزل صوتها عن مسمعها قالت كلمات لم يسمعها بسبب الجدار الزجاجي الذي لا يقل قسوة عن قسوة أبيه، وخاله وقال كلمات كثيرة سمعها كل الجيران إلا هي وغادرت ولم تعد ولم يسمع منها أو عنها أبدا، فقد ابتلعها الجدار الزجاجي)، ثم إن بطل القصة ابنها شاهر قد وضع في جدار زجاجي وأخذ نصيبه من هذه الحياة وعزل عن أخته (وبقي الجدار الزجاجي فاصلا بينه وبين عيشة كما كان فاصلا بينه وبين أمه.)، فالجدار الزجاجي هي الزنزانة الزجاجية التي حبس بها وقتلت أحلامه و هي بعمر الورود كطفل (كم كره الجدار الزجاجي !! وكم كره الزجاج كان يراقب أخوته من أبيه يشربون في كؤوس زجاجية شفافة كما طل الصباح... لكنه لم يجد أبدا أجوبة لأسئلته كما لم يجد طريقة يخترق فيها الجدار الزجاجي ليوصل شكواه لأبيه الذي ما شكى يوما بإهماله له ولأخته ولا في لا مبالاته بمصيرهما ما دام يستمرئ دفء جسد أمه عايشه.)، فالجدار أصبح حجرا ذا أطراف مدببة وقفت بوجه حاجزا، كما وقفت بوجه أمه، وأخيرا تقف بوجه أخته ليكون وحيدا فريدا (من جديد فصله عنها جدار زجاجي آخر، قال الأطباء إن حالتها خطيرة، وإن عظامها المعراة دون جلد إلا من مزق معترقة عرضة للجراثيم والبكتيريا، فوضعوها عارية في صندوق زجاجي معقم...) وتنتهي حياته على يدّ الجدار الزجاجي كما هي حياة أمه وأخته ليكون آخر ضحايا هذا الجدار وذلك في عمله الذي جعله متسولا بين الشوارع والأزقة (حاول أن يطرق الجدار الزجاجي الذي يفصله عن الدفء، ولكن قوة ما أذابت عزمه، وأبرزت خجله تكوّم بالقرب من الجدار الزجاجي... رأى في حلمه كل جدران الدنيا وقد دكت شظايا وحطاما... في الصباح كان المكان يزهو بثوب ابيض من الثلج الجميل، والى جانب الشرفة الزجاجية كتلة متجمدة اسمها شاهر، الذي كسي وجهه بالثلج، وبابتسامة عميقة غريبة... تدلّ على راحة أبدية).

فعنوان القصة نصّ مصغّر، له امتدادات في منظومة ثقافية موسعة تقابله بأي شكل من أشكال التقابل، ومن ثم فان فهمه وتأويله يتمان من هذه المنطلقات، عبر مقابلة مقوماته (الاختزال، التكثيف، الإيحاء، الترميز...)[1]، لكشف طاقته الدلالية ورمزيته بوصفه عنواناً يحمل مقصدية القاصة في إظهار الزيف الذي يعاني منه مجتمعنا العربي، وقد تركت القاصة ذلك إلى المتلقي ليكمل المعنى ويتوسع في الدلالات، فـ(فالجدار الزجاجي) لم يكن تحديد لفضاء النص بمقدار ما هو عنوان يحمل من القدرة التأويلية والسيميائية في بيان رسالة القاصة، تلك الرسالة التي لا يمكن معرفتها إلا بعد قراءة واعية تعطي الألفاظ حقها التأويلي، فالقاصة بمنظومتها الثقافية والأدبية ليس بمعزل عن المجتمع ومشاكله فهي قد رسمت الخطوط وأشارت إلى العلامات وتركت الأمر للمتلقي، فالجدار الذي يعرفه القارئ هو الحاجز أو السد المنيع الذي يعجب رؤيتك البصرية والذاتية الشخصية (الحرية)، ولكن المسافة الجمالية التي خلقها العنوان بلعبة بلاغية جمالية هو الجمع بين الجدار وبين الزجاجي الذي لا يحجب الرؤية، ومع كونه لا يعجب الرؤية إلا أن الذات الإنسانية لا تستطيع ممارسة حريتها في ظل هذا الجدار الزجاجي، بعبارة أخرى إن الذات الإنسانية عندما تكون في ظل الجدار الزجاجي فهي تعيش أسوأ حالاتها وحالات الحرمان فهي ترى ولا ترى في الوقت نفسه، بل كما يقال: إن أقسى أنواع السجون هي التي لا جدران لها، بهذه القراءة للعنوان نستطيع أن نختزل كل المتن الحكائي لهذه القصة، فهي منذ اللحظة الأولى تتحدث عن مجتمع يجد في ممارسة القسوة والحرمان ضد الآخرين لذة ونشوة، فالجدار الزجاجي يبدأ من أمّه التي كسر جدارها الزجاجي زواج السلطة للرجل والقوة، ومصادرة الإرادة والاختيار، ثم غيبت تحت ضربات أبيه (بربيش) الذي اعتاد أن يعريها من ملابسها، وأن يغلق باب البيت ويضربها حتى يدميها.، ليس (هي) فقط بل أعداد لا تحصى من النساء في ظل مجتمع ذكوري لا يؤمن بحرية المرأة.

ويجد القارئ أن العنوان ارتدادي فهو قد ولد من صلب القصة ليكون سفيرها الوحيد لدى المتلقي ليختصر كل هذه المسافات الطويلة بين السطور ويمارس فعله الدلالي والجمالي والتأثيري من خلال المفارقة بين الجدار كحاجز يمنع الرؤية، والزجاجي كحاجز لا يمنع الرؤية، وأخيرا فعله النقدي – وهو الأهم – من خلال كشف مخبوءات الألفاظ وأبعادها التأويلية.

فضلا عن ذلك هناك قصدية وتعمّد من القاصة في الجمع بين (الجدار، والزجاجي)، ذلك أن الجدار ينماز بالقوة والقسوة والشدة، وهذه قد ناسبت بعض الرجال في معاملتهم للمرأة التي غالبا ما تنماز بالرقة والصفاء والشفافية التي ينماز بها الزجاج.

[1] ينظر: العنوان في الثقافة العربية، ص25

ويبقى عنوان الجدار الزجاجي إحالة تدل الواقع الأليم الذي تعانيه الذات الإنسانية بما يجمعه من امتدادات سواء كان على مستوى الدلالة أو الرمزية، فجاء لصيقا بواقعه الاجتماعي وناقدا له كاشفا عن مضمرات هذا المجتمع[1].

4- صديقي العزيز:

وتخلق القاصة مفارقة عنوانية من خلال كسر التوافق بين عنوان القصة (صديقي العزيز) ومضمون القصة عن طريق التلاعب بتقنيات الكتابة النصية وتوجيهها الوجهة التي رسمتاها لها قبل الشروع في كتابة هذه القصة، وقد اعتمدت القصة في ذلك على فراغات النص التي تركتها للمتلقي ليتخذ دوره في استخراج المعنى وباطن النص من خلال ذوبانه مع النص ليساهم في إيضاح الغامض والكشف عن مخبوءات النص في عملية القراءة والتأويل، ومن هنا تنبع الأهمية القصوى للمفارقة والتأويل لكثير من العنوانات بعدّها مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القرّاء ؛لكن هذه المرايا قد تكون مرايا خادعة لا تكتفي بالصورة الظاهرية لها بل تتطلب الغوص في باطن النصّ، أي أنها توحي بغير ما هو موجود، فهي مجرد إشارات ضوئية[2] توكل للمتلقي دوره في فتح رموز النصّ وشفراته، وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نعطي قراءة لا تقف عند سطح النص بل تمتد إلى ما وراء النص لتسهل علينا الكشف عن بنية العنوان ومقصديته بوضوح.

تبدأ القصة بفراغ -"..." وهذه الفراغات والحركات في النصّ هي التي تنشط عمل التلقي إذن هذا الفراغ هو نائب عن اسم صديقها العزيز التي لم ترغب أن تذكره للقارئ، ثم تبنى القصة بعد ذلك عن طريق الفراغات والأسئلة الاستفهامية.

- ولكنك صديقي العزيز..."
- وسأبقى دائما كذلك، هاك مفتاح بيتي ثقي دائما أن المكان سيكون بيتك أكنت فيه أم لم أكن"
- أنا آسفة لأني لست بمثل روعتك، أنت تستحق قلبي ليبذل تحت قدميك، ولكن..."
- أنت لا تحبني أليس كذلك؟"
- نعم... أقصد لا... "

هو قد اتخذها حبيبة وهي قد اتخذته صديقا وكانت متعلقة به بشدة لا تفارقه تحتاج إليه في كلّ يوم، غاب عنها ذات مرة واتصلت به ليساعدها؛ لأنها لا تملك النقود، لكن المفاجأة التي تنتهي فيها القصة، هي أحبته وعشقته ليس صديقا وإنما حبيبا أو زوجا من دون أن تشعر، ومن دون أن

[1] ينظر: عتبات النص الروائي، (بحث)، د-نجود عطا الله، ص342.

[2] ينظر: العنوان في الثقافة العربية، ص 21.

تعلم بقوة عواطفها وأحاسيسها التي جعلتها تعشقه كما أراد هو في بداية الأمر، أن تكون له حبيبة فرفضت ذلك وفضلت الصداقة على الحبّ.

يكشف لنا المتن الحكائي للقصة عن القيم الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان العربي وهي عبارة عن انساق ثقافية مسكوت عنها جعلت من المجتمع العربي مجتمعا ذكوريا، بل أبعد من ذلك حتى علاقات ذلك المجتمع مع الأنثى محاطة بالحذر الشديد وعدم حسن النية نتيجة لما تلقنه من العادات والتقاليد، ذلك الأمر أدى إلى فقدان الثقة بالآخر، فالقاصة تكشف لنا تلك الصداقة التي بدأت بعيدا عن كل ما يلوثها، فهي علاقة (صديقي العزيز)، وليس - مثلا - (زميلي العزيز، أو رفيقي العزيز...)؛ ذلك أن هذه الأسماء الأخيرة قد لا تكون اقرب والصق من لفظة (صديقي)، إلا أن مثل هذه العلاقة فقدت وجودها في المجتمع، لذلك عمدت القاصة إلى نقل رسالة إلى القارئ من شأنها أن تسهم في عملية بناء الذات الإنسانية وأن تعيد هذه الثقة بالصداقة، ثم كيف أن هذه الصداقة تحولت نتيجة لصفائها وصدقها إلى علاقة حبّ من دون أن تشعر (هي).

فقد سألها الشرطي "أهو زوجك": قالت وهي تنزلق في الكرسي المجاور متعبة جائعة، ولكن تملك يقينا يقول أن الحبيب المنتظر هو صديقها: "لا... هو حبيبي... أقصد... هو حبيبي العزيز... " هكذا أصبحت لا تملك عقلا تملك فقط عواطف تتلاعب بها من دون أن تشعر بذلك أو تنتبه لنفسها، فهي مصرة إلى آخر لحظة أن يكون صديقها ولكن لم ينجح إصرارها فقد أصبح عشيقها وحبيبها.

من هنا يكتسب العنوان أهميته في عملية تشفير النص حيث تصبح عملية فهم العنوان واستيعابه عملية أولية للتسلح في عملية فهم النص إذ لا يمكن فهم العنوان بمعزل عن النص فـ (العلاقة بينهما جدلية، فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص، والعكس صحيح أحيانا. يشكل العنوان نقطة انطلاق إلى النص وفهمه، فمن خلال العنوان نجس نبض النص وكأننا لا ندخل النص من نقطة الصفر، وفي الوقت نفسه فان العنوان يفتقر إلى مرجعية يتسلح بها غالبا ما تكون النص نفسه)[1].

وهذا ما دفع دريدا إلى تسميته بـ (الثريا) التي تضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة وإزاحة الغموض وإظهار النصّ إلى النور[2]، فالعنوان هنا (صديقي العزيز) قد يكون كافيا بمفرده أن يعكس لنا هذه العلاقة وإيصال رسالة القاصة، ففضلا عن الوظائف الأخرى التي حققها العنوان هنا، فانه قد أسهم بدور كبير في حصر النصّ في دائرة قريبة من ذهن المتلقي وعدم ضياعه بين أسطر النّص وألفاظه.

[1] سيمياء العنوان في شعر يحيى السماوي(مقال)، جاسم خلف الياس.

[2] ينظر: ثريا النص، محمد عبد الوهاب، ص 10.

5- اللوحة اليتيمة:

إن عنوان اللوحة اليتيمة فضــلا عن طاقته الدلالية وقدرته على اختزال النّص الذي تقدمه جاء كأنه مرآة مصـغرة، رسـمت فيه معالم ذلك النصّ وزواياه، نقول فضـلا عن كلّ ذلك، فهو عنوان يحمل طاقة جمالية بلاغية، كان لها تأثير مباشر على القارئ في متابعة هذه القصة وقراءتها، وذلك من خلال الاســتعارة التي يحملها هذا العنوان، وهي أن اللوحة لا تكون يتيمة وإنما الإنســان هو الذي يكون يتيما، إلا أن القاصة قد ضمنت عنوانها هذه الجمالية، نسبة إلى من أنشأ هذه اللوحة وجعلها ترى الوجود.

كان الرسـام الذي رسـم هذه اللوحة فقيرا حتى انه لا يملك الأصـباغ والألوان التي يرسـم بها أقرانه وزملاؤه، وقد رسـم هذه اللوحة ليشـارك فيها بمسـابقة على مسـتوى الدولة وبالفعل فاز بالمرتبة الأولى على الرغم من تواضــع لوحته التي كانت لا تملك حتى إطارا يحتويها، إلا أن القدر قد ســبق الجائزة التي تقدم لراسـمها، فقد غرق طارق ولم يسـتطع الحضـور إلى حفل تسـليم الجوائز" كل الوجوه حظرت إلا وجه راســم لوحة غوار، فقد غاب للأبد دون أن تعلم اللوحة المنتظرة أنها قد تيتمت منذ أيام... لم يطل انتظار اللوحة لطارق، بل انتهى للأبد عندما أعلن بحضـور وزير الثقافة عن موت طارق غرقا... الشـباب الموجودون في الحفل شـعروا بخجل خاص من أجسـادهم الغضـة التي تتمايل تيها بالبذلات الأنيقة أمام نظري أم طارق الموتورة بابنها"، يمثل لنا عنوان القصــة علاقة رمزية قائمة على المفارقة أو الضــدية بين مفردة اللوحة التي هي رمز للجمال والبقاء وبين اليتم الذي هو رمز للموت والحزن الشـديد، ليكتسـب بهذه المفارقة صـفة الشـعرية التي هي (انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر وآية ذلك أن العنونة على وفق جون كاهين من ســمات النصّ النثري لانّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية)[1]، ولا سيّما (أن العنوان أضحى لعبة مثيرة في الكتابة الأدبية فالناصّ لم يعد في عنونته للنص مقتنعا بوفاء العنوان للنصّ والالتزام به فحسب، وإنما عليه أن يقلق القارئ... وهذا لا يحدث إلا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة تركيبيا ودلاليا ومجازا)[2]، ويحدث انزياح في بنية العنوان من خلال الجمع بين المتناقضات.

من هنا يأتي دور العنوان ليختصر لنا كل هذه المسافة والفقرات فيكون بمثابة صورة فوتوغرافية تجسد للقارئ كل ذلك الكلام.

وهذا العنوان هو عنوان ارتدادي أي انه خرج من صلب النص ومكوناته الأساسية، فالقارئ يجد فيه تلخيصــا عجيبا فهو أكثر عنوانات المجموعة قدرة في الاقتصــاد اللغوي فقد اختصــر النصّ بكلمتين فقط هو (اللوحة اليتيمة).

[1] سيمياء العنوان، بسام قطوس، ص 58.

[2] في نظرية العنوان 309.

المصادر:

ابن منظور. **لسان العرب**. ط3. د.م.: دار صادر، د.ت.

بازي، محمد. **العنوان في الثقافة العربية**. د.م.: منشورات الاختلاف، 2012.

..... **نظرية التأويل التقابلي**. د.م.: منشورات الاختلاف، 2013.

بلعابد، عبد الحق. **عتبات جيرار جينت، من النص إلى المناص**. د.م.: منشورات الاختلاف، 2008.

الثامري، ضياء. "العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه". **مجلة جامعة القادسية في الآداب والعلوم التربوية**. م (9)، ع (2)، 2010.

حسين، خالد حسين. **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**. دمشق: دار التكوين، د.ت.

..... **في نظرية العنوان**. د.م: دار التكوين، 2012.

حمداوي، جميل. "سيميوطيقيا والعنونة." **مجلة عالم الفكر**، م(25)، ع(3)، يناير مارس 1997.

داود، عشتار. "مشاكلة بين عتبة العنوان ولوحة الغلاف." **مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية**، م (17)، ع(4)، نيسان 2010.

زيتوني، لطيف. **معجم مصطلحات نقد الرواية**. لبنان: د.ن، د.ت.

صالح، ظاهر. **مظهر دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي**. د.م.: دار الزمان للطباعة والنشر، د.ت.

عطا الله، نجود. **عتبات النص الروائي**، عنوان رواية خلاصة النزف، لأحمد العرود (أنموذجا). **مجلة التربية والعلم**، م(19)، ع (1)، 2012.

علي، رحماني. **سيمياء العنوان في روايات محمد جبريل**. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي.

فرج، حميد الشيخ. **العنوان في الشعر العراقي الحديث**. د.م.: دار ومكتبة البصائر، 2013.

يونس، سعيد أحمد. "فاعلية العنوان في النص القصصي، دراسة في قصص جمال نوري." **مجلة جامعة القادسية**. م (21)، (1)، 2014.

المجمع **10** (1437/2016)، 91-122

بين الكتابة والموت رحلة بحث ميتا- شعريّة:
قراءة في أفق الكتابة لديواني هي أغنية هي أغنية؛ ورد أقل

عايدة فحماوي- وتد*

تلخيص:

يبحث هذا المقال في أحد توجّهات الكتابة الميتا- شعريّة لدى محمود درويش[1] (1941-2008) والذي برزت بداياته في ديوانين صدرا بين الأعوام 1984 و1986. نشأ هذا التوجّه في سياق مناخ من الحراك السياسيّ الراكد ضمن المسلسل التراجيديّ للشعب الفلسطينيّ، هذا التوجّه في الكتابة يركّز على إعادة قراءة محمود درويش الشاعر الفلسطينيّ[2] لدوره الشعريّ، وكتابة سيناريو آخر يتلاءم مع احتياجات المرحلة على المستوى الوطنيّ وعلى المستوى الشخصيّ- الشعريّ- الذاتيّ. انسداد الأفق أمام درويش وأبناء شعبه، جعل من الشاعر يُسائل تجربته الشعريّة عن مدى

* محاضرة في أكاديمية القاسمي وجامعة حيفا.

[1] ولد درويش في الثالث عشر من آذار عام 1941، في قرية البروة الفلسطينيّة. راجع: النابلسي 1987، ص176. (وفي بعض المراجع التي أدرجته ضمن أنطولوجيا شعرية ذُكر العام 1942. مثلاً: Jayyusi 1987, p. 200). في أثناء حرب 1948 هربت عائلته إلى لبنان حيث عاش أفرادها كلاجئين لمدة عام. عادوا إلى إسرائيل كمتسللين، حيث نشأ درويش في قرية الجديدة الجليلية كلاجئ داخلي. درس درويش في القرية حتى تخرجه من المدرسة الثانوية، ثمّ انتقل إلى حيفا للعمل في الصحافة. في عام 1961 انضم إلى الحزب الشيوعي حتى سنة 1971 حيث غادر إسرائيل متنقلاً بين القاهرة بيروت، لندن، باريس وتونس. في التسعينيات انتقل بين عمان ورام الله. كان ناشطًا في الحركة السياسية الوطنية الفلسطينية وتبوّأ عددًا من المراكز الهامة في المجال الثقافيّ في منظمة التحرير الفلسطينية. أسس مجلة **الكرمل** الفلسطينية عام 1981. راجع:

(Siddiq, 2000, www.palestineremembered.com/Acre/al-Birwa/Story170.html).

[2] رغم اختلاط المفاهيم حول ماهية "الأدب الفلسطيني" و"الأديب الفلسطيني" وإن كان محكوماً بالموضوع الفلسطيني أو الانتماء الفلسطيني أو المكان الجغرافي (راجع على سبيل المثال لا الحصر دراسة تختص بالموضوع: الأسطة 2000، ص 34). إلا أن القضية الفلسطينية لعبت دورًا مركزياً وانعكست في التجارب الأدبية، على سبيل المثال يرى سنير أن "الشاعر محمود درويش كفرد يجسّد في مسيرته الفنيّة مسار تطوّر الشعر الفلسطيني سواء داخل فلسطين أو خارجها". راجع: سنير 2002، ص 17. والأكثر من ذلك قد يعتبره البعض كمن يلعب دورًا تمثيلياً وناطقاً بلسان الفلسطينيين راجع: Frangieh 2000, p. 222. في نفس الوقت يمكن أن نرى في تجربة محمود درويش تمثيلاً للفئات الثلاث التي تكتب الشعر الفلسطيني كما يصنفها إلعاد (إلعاد 1995, ص 173): الأدب الفلسطيني في داخل دولة إسرائيل، الأدب الفلسطيني في الضفة والقطاع والأدب الفلسطيني في الشتات. تجربة محمود درويش الشخصية تعكس جانبا واسعا من حياة الفلسطيني، فقد كتب محمود درويش الشعر في الداخل الإسرائيلي حتى عام 1971، وفي المنفى المتعدد، وأخيرا بين رام الله وعمان وباريس.

جدواها، ويبحث عن بدائل للمفقود والغائب من خلالها، ليبني عالمًا موازيًا، يصلح للحياة المفقودة على أرض الواقع. هذا المقال يتوقّف بشكل متأنٍ عند هذه المحطة التساؤلية في تجربة درويش، وعند "تخبّطه" في آفاق البحث الشعريّ عن خلاص يستبدل الموت بالكتابة، وسنقوم بذلك من خلال قراءة في قصيدتين تمثّلان خطوط هذا الطرح لدى درويش في ثمانينيّات القرن الماضي.

1. سمات ثيماتيّة جماليّة في نتاج المرحلة الثانية (1983-1995)

شهدت المرحلة[1] الممتدة بين (1983-1995) اختلافًا جوهريًّا في نتاج درويش الشعريّ، على صعيد التغيير في قارئه المضمر[2] (Implied author) كذلك في أدواته الشعريّة.[3] في نفس الوقت تتزامن هذه الدواوين مع سياقات سياسيّة تاريخيّة تختلف عن المرحلة السابقة.[4] وفي ظلّ هذا المناخ من التحوّلات الشعريّة، والانعكاسات السياسيّة، يأتي نتاج هذه المرحلة محمّلًا بروح متنوعة ومنسجمة ومتناقضة وقلقة شعريًا. كما أن قصائد هذه المرحلة تحتوي على اتجاهيّة خفيّة ومعلنة في مواقفها فكريًا وسياسيًا اجتماعيًا. كما تتجلى روح البحث عن الذات الشعرية- الشخصيّة- الوطنيّة[5] في الآخرين، في الزمكان وفي صدى السيرة الجماعيّة التي تحيل إلى الذاتيّة وبالعكس.

---

[1] عن هذه المرحلة وسماتها لدى درويش راجع: فحماوي-وتد، 2013، ص 136-140.

[2] راجع ما يقوله درويش في حوار مع آدم شيتز (Adam Shatz) عن علاقته بقرّائه: "علاقتي بقرّائي مثيرة، يشتكي القراء دائماً من أن أعمالي الجديدة ليست واضحة وليست سهلة الفهم. عندما أكتب الشعر الخالص "pure poetry" يطلبون إلي العودة لما كنته سابقاً. لكنني تعلّمت مع التجربة أنني أستطيع أخذ قرّائي معي إذا وثقوا بي، أستطيع أن أنجز حدائثي إذا كنت صادقاً لأنه عندما أكون صادقا سيتبعني قرّائيّ. ومن هو القارئ؟ فكل يوم أخسر قارئاً قديماً وأضم قارئًا جديدًا [..] فأهمية الشعر لا تقاس بما يقول الشاعر بل كيف يقول. قيمة القصيدة ليست بالثيمة بل بالشكل الجمالي. الكاميرا هي الشاهد ودور الشاعر اليوم في كتابة ما لا يُرى". راجع: Darwish 2002, pp. 68, 77.

[3] تجد الإشارة على سبيل المثال أن الشاعر أضاف إلى عنوان القصيدة الطويلة **مديح الظل العالي** (1983) عند صدورها في **ديوان محمود درويش** (1994) عنواناً ريماتيًا تحت عنوانها الأول الأصلي. على هذا الشكل: "[قصيدة تسجيليّة]". (راجع: درويش 1994، ج2، ص 6) هذه الإضافة هي إشارة إلى تغيير في التوجّه الشعريّ، وإلى إعادة قراءة وتقييم التجربة وكيفية النظر إليها. بكلمات أخرى أصبح يرى أن وظيفة هذا النوع من القصائد تسجيل الواقع، التاريخ أو الحالة من خلال رؤية الشاعر لها، وأن للقصيدة وظائف أخرى غير الوظيفة التسجيلية.

[4] يأتي نتاج المرحلة الثانية بعد الحرب اللبنانية (1982)، والتي عاشها الشاعر في الداخل اللبناني وهو منتمٍ لمنظمة التحرير الفلسطينية، تليها الانتفاضة الأولى (1987)، وتليها مؤتمرات السلام في بداية التسعينيات ومعاهدات أوسلو (1992)، وزيارة الشاعر لمسقط رأسه عام (1995).

[5] راجع: Antoon 2002, p. 67. راجع ما يقوله إدوارد سعيد عن درويش: "عند درويش يدخل الخاص والعام في علاقة دائمة، [..] فإن درويش شاعر أدائي من طراز رفيع، ومن نمط لا نجد له في الغرب سوى عدد محدود من النظائر. وهو يمتلك أسلوباً ناريًا، لكنه أسلوب أليف على نحو غريب، مصمّم لإحداث استجابة فوريّة عند جمهور حيّ. قلة قليلة من الشعراء الغربيين أمثال ييتس (Yeats) وولكوت (Walcott) وغنسبرغ (Ginsberg) امتلكوا ذلك المزيج

نلاحظ أنه من أهمّ سمات تشكيل هذه المرحلة المزج بين إشارات الميتا-شعر وقضيّة الكتابة، وبين إشارات المكان وغياب المكان والتنقّل في الأماكن. بحيث تبدو الأسئلة حول معنى الكتابة ودورها وحول المكان والعلاقة اللغويّة التي تبنيها الكتابة بالمكان، علامة فارقة في تشكيل أفق هذه المرحلة. تظهر الأنا الشعريّة في بداية هذه المرحلة (الثمانينيّات) قلقة من جدوى الشعر ودوره، وفي حالة من النفي والترحال باحثة عبر اللغة عن انتمائها، لتشكّل بواسطتها وطنها المفقود. لعل عنوان الديوان الأول في هذه المرحلة **حصار لمدائح البحر** يحمل من خلال "مدائح" مزجاً بين المكان المحاصر المفتوح، وبين اللغة. يليه ديوان **هي أغنية، هي أغنية** مركزًا على ذلك بشكل أكبر، خصوصاً ونحن سنستقرئ فيما سيلي المتنبي (916-965) في عتبة ديوان **هي أغنية، هي أغنية**: "على قلق كأن الريح تحتي"، فيبدو منفى/وطن الأنا في رحلتها مصاحباً لتجربة اللغة.

في هذه المرحلة ترصد استهلالات القصائد علاقة كبرى بين الأنا والعالم بمحوريه الزمانيّ والمكانيّ، وتتقنع بصوت جماعيّ وفرديّ، دون أن يبدو صوتها خطابياً انفعالياً لاستخدامها القناع الشعري بدلاً من الصوت الشعري المجرّد، مازجة ما بين الأنا والآخر، الميثولوجيا والتاريخ. نجد أن الأقنعة التي يستخدمها الشاعر تدور في نفس الإطار أعلاه: أوديب، المتنبي، الرحالة، الغجر، يوسف. كذلك الأماكن: الأندلس، الصحراء، الرحلة، سمرقند. كذلك العناصر الأخرى والموتيفات المتكرّرة: الجيتار، الناي. قطار، فندق. بالإضافة إلى القصائد المهداة لذكرى: عز الدين قلق (1936-1978) أو ماجد أبو شرار (1936-1981) أو سميح القاسم (1939-2014). كل هذا يشير إلى اختلاط الشعريّ بالوطنيّ في رحلة بحث.

بالإجمال يمكن أن نطلق على هذه المرحلة مرحلة التقنيّات والتجريب، حيث أن أسلوب التعبير لا يقلّ أهميّة عن مادّة التعبير. يبدو ذلك جليًّا في المركّبات الجماليّة للنصوص، وفي الخواتيم الاستعاريّة، ويرجع ذلك إلى أن مادّة التعبير اختلفت أيضاً، واتّسع أفق البحث الشعريّ. فلم تعد القصيدة رصدًا للانتماء الضيّق، أو ترجمة حرفيّة للوطنيّة، بل انفتحت على مدارك أوسع لمعنى الوطن، يلعب البحث دورًا أساسيًّا في تشكيله، وتلعب الميتا- شعريّة دورًا في تأسيس سياقه.

النادر الآسر الذي يجمع بين الأسلوب السحري التعويذي الموجه للجماعة، وبين المشاعر الذاتية العميقة المصاغة بلغة أخّاذة لا تقاوم" راجع: سعيد 1999، ص 276. نشر كلامه هذا أيضاً ضمن مقالة في الفصلية الأمريكية *Grand Street* في العدد 48، شتاء 1994.

2. الميتا شعريّة وسؤال الكتابة في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان هي أغنية هي أغنية

2.1 ما قبل القراءة:

أ. استقراء الفضاء التدوينيّ، العتبات والنصوص الموازية: يأتي هذا الديوان[1] بعيد الحرب اللبنانية وقبيل الانتفاضة الأولى، ما يشكّل فترة تاريخية سياسيّة لها تداعياتها على القضية الفلسطينية. فهي تأتي في وقت لا اتجاه فيه للخروج من المأزق الفلسطينيّ، وليس هناك حلول أو بدائل مطروحة على أجندة الشتات الفلسطينيّ. لذلك، فإننا نجد في هذا الديوان مزجاً بين السؤال الإبداعي وجدواه، وبين سؤال الرحلة أو الطريق. عناوين مثل: "سنخرج"، "نزل على بحر"، "غبار القوافل"، "أربعة عناوين شخصيّة": (والتي تشتمل على أربعة عناوين: "متر مربّع في السجن"، "مقعد في قطار"، "حجرة العناية الفائقة"، "غرفة في فندق")، كلّها تتداول المكان عبر عدم ثباته، تنقله وآنيّته، وتصوّر الذات الفردية والجماعيّة في عمليّة بحث. من ناحية أخرى فإن عناوين مثل: "عزف منفرد"، "عند أبواب الحكاية"، "فانتازيا الناي"، "آن للشاعر أن يقتل نفسه"، "يكتب الراوي: يموت" كلّها عناوين تشتغل بجانب الميتا-كتابة أو الميتا-إبداع، ونجد أن موتيف الموت يتكرّر فيها وفي عناوين أخرى مثل: "محاولة انتحار"، "من فضة الموت الذي لا موت فيه". كلّ هذه العناوين تندرج تحت عنوان الديوان **هي أغنية هي أغنية**؛ مما يشي بالجوّ العام للديوان الذي يسلط الضوء على ثلاثة عناصر مشكّلة لروح الديوان: الكتابة، الموت، الرحلة. أو بكلمات أخرى: البحث بين الكتابة والموت عن مخرج.

ب. العنوان: التركيب اللغوي والدلالة: يتركّب العنوان من جملة فعليّة: (**"آن"** فعل ماض، فاعله المصدر المؤول **"أن يقتل"** المؤخر لاحتواء مفعوله **"نفسه"** على ضمير عائد على المجرور **"للشاعر"**). **"آن":** استخدام آن يدلّ على الزمن ووجود توقيت معيّن، ويدلّ على الآنية والحاليّة والفوريّة. في نفس الوقت يدلّ على أن شيئاً ما استغرق وقتاً كافياً أو استنفد نفسه. **"للشاعر":** استخدام مفردة "الشاعر" في نص العنوان يدلّ على أن النص يطرح موضوعاً يخصّ الميتا-شعريّة يرتكز بالأساس على ذات الشاعر وليس الشعر نفسه، أي على خالق النصّ وليس النصّ، رغم أن ذلك يستحضر الشعر والشاعر. بالمقابل يستدعي الحديث عن الآخر الموجود في الشاعر وهو الإنسان. **"أن يقتل":** فعل القتل يحمل شحنة من الغضب والاستياء، واستخدام فعل

[1] يُذكر في حواشي الديوان (في نسخته الصادرة عن مؤسسة الثقافة الفلسطينيّة: دار الأسوار عكا) أن هذه القصائد كُتبت في عامي (1984-1985) باستثناء "يكتب الراوي: يموت" (1975). أي ما بين حرب لبنان (1982) والانتفاضة الأولى (1987).

القتل للشاعر هو مناقض لطبيعته،[1] وإذا أجزنا القتل استعارياً فمعناه القتل عن طريق الكتابة. لكن قتل الشاعر "**نفسه**" هو إشارة لعدم كتابة الشعر، أي التوقف عن الكتابة. إذن ليس قتل الشاعر عبر الكتابة بل عبر التوقف عنها. كأن العنوان دعوة للشاعر للتوقّف عن الكتابة، والتوقّف عن كونه شاعرًا. متى يحين الوقت للتوقّف عن كتابة الشعر؟ هذا السؤال الذي يخطر ببال القارئ. متى يقرّر "الشاعر" قتل نفسه؟ خصوصاً وأن نصّ العنوان يبدأ بالفعل "آن" الذي يشير إلى الزمن، أي التركيز على حدوث عنصر ما، يؤدي إلى التوقف عن الكتابة. إن عملية طرح قضية القتل تستدعي في ذهن القارئ حقيقة وجود الشاعر، فتحديد أوان قتل الشاعر يستدعي وجوده، وسؤال هذا الوجود وفعاليّته داخل الزمن.

- **العنوان يطرح ثلاث طاقات مركزيّة:**

(1) **الشاعر والصوت الآخر**: محور الشاعر مقابل الصوت المضمر في العنوان الذي يدعو إلى قتل الشاعر نفسه.

(2) **الموت**: محور القتل، وهو في هذه الحالة الانتحار: القتل يتّسم بمفهوم سلبيّ، إضافة إلى تحريم ذلك دينيًّا، القتل بشكل عام وقتل النفس بشكل خاص. لكنّ القتل يمكن فهمه هنا بالمعنى الاستعاريّ أي التوقّف عن كتابة الشعر، وهذا ما يفتح ملفاً مختلفاً عن جدوى الكتابة ومعنى الشعر.

(3) **السياق**: محور غائب أساسيّ هو الدافع إلى القتل، وهو مرتبط بالفعل "آن". لكنّه كما يظهر ليس قتلاً حقيقيًّا إنما يظهر كقتل مجازيّ، باعتبار أن قتل الشاعر لنفسه هو توقّفه عن ممارسة الشعر قولاً وكتابة وفعلاً وفكرًا. نصّ العنوان لم يستخدم فعل الانتحار بل فعل القتل، وهذا يدلّل على أن عملية القتل تأتي من الخارج (بسبب أشياء خارجيّة ليست داخليّة) لأنّ الانتحار يتعامل مع الداخل، في حين أن فعل القتل يأتي من الخارج إلى الداخل. استعمال فعل

[1] لا يمكن للقارئ ألا يستحضر انتحار الشاعر اللبناني خليل حاوي (1919-1982) خصوصاً في ظل السياق التاريخي والظروف السياسية الاجتماعية قبيل نشر الديوان **هي أغنية هي أغنية** (1986). كذلك لا نغفل إشارة درويش لذلك الانتحار في **ذاكرة للنسيان** (1987): "وهناك شرفة الشاعر الذي رأى سقوط كلّ شيء، فاختار موعد نهايته. أمسك خليل حاوي بندقية صيد، واصطاد نفسه، لا ليشهد على شيء، بل لكيلا يشهد شيئاً ولا يشهد على شيء. لقد سئم هذا الحضيض، سئم الأطلال على هاوية لا قاع لها. وما الشعر؟ الشعر أن يكتب هذا الصمت الكوني، النهائي، الكلي. كان وحيدًا، بلا فكرة، ولا امرأة، ولا قصيدة، ولا وعد. وماذا بعد وقوع بيروت في الحصار؟ أي أفق. أي نشيد. [..] لا أريد أن أطل على شرفته. لا أريد أن أرى ما فعله نيابة عني. لقد خطرت الفكرة إيّاها على بالي وتراجعت أو تراجعت تقريباً من هذه الشرفة". راجع: درويش 1987، ص 193-194.

القتل أقسى وقعاً من فعل الانتحار، لأنّ في صيغة "ينتحر الشاعر" يبقى الفاعل هو الشاعر، في حين "يقتل نفسه" يجعل من الشاعر مرّة فاعلاً ومرّة مفعولاً به، مما يكرّس قسوة الفعل ووقعه. في نفس الوقت يظهر قتل الشاعر لنفسه كأمر طبيعيّ، إذا سألنا: من يستطيع أصلاً أن يقتل الشاعر سوى نفسه؟

- **انشطار البرسونا والميتا-شعريّة:** نلاحظ أن العنوان لا يحتوي على ضمير المتكلم والخطاب ليس مباشرًا. بل إن الصوت الشعري منفصل عن ذات "الشاعر" الحاضرة في العنوان. يتميّز أسلوب العنوان بالقول التقريريّ الحاسم الذي يعوّض عن الخطاب المباشر. حضور "الشاعر" في العنوان يشير إلى طرح ميتا- شعريّ. لكن الإعلان عن ضرورة قتل الشاعر لنفسه يشير إلى مشاعر الغضب والاستياء الموجّهين إلى "الشاعر" حدّ القتل. كأنّ البرسونا غاضب من دوره كشاعر، ويريد "قتل" هذا الجانب من هويّته.

ج. **العنوان وعناوين أخرى** يتركب عنوان الديوان **هي أغنية، هي أغنية** من جملة اسميّة، المبتدأ يشير إلى ضمير الغائبة المنفصل، والخبر يحصر ذلك. الجملة الاسمية المكررة تعطي الانطباع بإيقاع ما، هذا الإيقاع يتناسب مع معنى الجملة ذاته؛ "**أغنية**": تستدعي حقل الإبداع الفنيّ: كالغناء والكتابة والقصيدة والموسيقى والإيقاع. هذا يربطها بـ "الشاعر" الموجود في عنوان النص، فكلاهما ينتميان لذات الحقل الدلالي. الجملة الاسمية تشير إلى فردية الأغنية أو حصرها في كونها أغنية. خصوصاً إذا راجعنا تداعياتها في النصوص الموجودة في الديوان، نجدها تمثّل العالم الذي يخلق فيه الشاعر ما ليس موجودًا في الواقع، وتعيدنا إلى جدليّة جدوى الكتابة في عالم لا تغيّره الكتابة. هذا يتناسب مع عنوان النص الذي يطرح قضية قتل الشاعر لنفسه لأن الأوان آن لذلك، والسؤال هل وصل الشاعر لتلك النتيجة بأن الكتابة لن تغير عالمه، أو لأن الكتابة خذلته؟. إذا استعرضنا بعض عناوين قصائد الديوان –كما أشرنا أعلاه- نجد أنها تحمل مفردات أو تتّصل عبر التداعيات بحقل الإبداع الدلاليّ: "عزف منفرد"، "عند أبواب الحكاية"، "فنتازيا الناي"، "يكتب الراوي يموت". من جهة أخرى نجد بعض العناوين التي تتّصل بالموت/القتل الموجود في عنوان النص: "محاولة انتحار"، "كتب الراوي: يموت"، "من فضة الموت الذي لا موت فيه" وهي القصيدة التي تتكرّر فيها جملة "هي أغنية" بأحرف بارزة. عنصر الموت المرتبط بالمبدع/الكاتب بارز في هذه العناوين كما هو في عنوان النص الذي نحن بصدده، مما يشير إلى صراع بين الكتابة وبين الواقع، وجدليّة نفع الكتابة.

د. عتبة الاقتباس: [على قَلَقٍ كأن الريح تحْتي. "المتنبي"][1]

هذا الاقتباس للمتنبّي الذي يرِد في عتبة الديوان يشير إلى القلق الذي يصاحب البرسونا. يشعر المتكلّم بعدم السيطرة على المكان وانعدام الاتجاه، وعدم وضوح اتجاه الرحلة. خصوصاً إذا استدعينا في الذهن تتمّة البيت **(تسيرني يميناً أو شمالا)**. اختيار المتنبي يشير إلى أن الذات الشاعرة تشكّل مركز الديوان. كما أن عنوان الديوان يدلّ على أن العمل الشعريّ هو مركز الديوان، اسم المتنبي المذكور تحت الاقتباس وعنوان القصيدة يدلاّن على أنها تتعامل مع إشكاليّة الشاعر، وجانب ما من شخصيته؛ الجانب القلق الذي لا يجد الاتّجاه بل يُسيّر بطريقة أو بأخرى، كما نلمح قضية تشظّي الإنسان وضياعه وشكّه أو عدم بلوغه ما يصبو إليه. في نفس الوقت قضية قتل الشاعر لنفسه تشير إلى أن مرحلة ما يجب أن تبدأ، فـ"الشاعر" القلِق في عتبة الديوان، و"الشاعر" الذي يُطالب بقتل نفسه في العنوان يشيران إلى أن تغييرًا ما من شأنه أن يحدث أو يُنتظر حدوثه.

2.2 القراءة الاستكشافيّة

قبل ولوج النص ومن خلال قراءة استكشافية، نلاحظ أن القصيدة تقسّم إلى ثمانية أقسام يفصل بينها البياض وإشارة فصل، وكأنها مقاطع أو فقرات. تبدأ بسطرين في المقطع الأول ويتزايد عدد الأسطر واحدًا في كلّ مقطع حتّى المقطع السابع لتصل إلى ثمانية أسطر. أما المقطع الثامن والأخير فيتكوّن من أحد عشر سطرًا مشتملاً على ثلاثة أسطر هي تكرار للعنوان والبداية. هذا التنظيم في ترتيب المقاطع يدلّ على منهجيّة ومنطقيّة تتنافى مع الموضوع المطروح في العنوان (القتل)، ولكنّها تتماهى وتنسجم مع الأسلوب الحاسم والقاطع فيه. خصوصاً أن النصّ كما نراه يبدأ وينتهي بنفس كلمات العنوان.

2.3 القراءة المكثّفة

- **البداية**[2]: إن طبيعة بناء النصّ تساهم في قضيّة تحديد مساحة البداية فيه. فتنظيم النصّ على شكل مقاطع ينظم عمليّة القراءة بأسلوب معيّن، كأنّ الشاعر يشير لنا بقراءته وفق هذا

[1] **أو: على قَلِقٍ كأن الريح تحْتي.**

[2] تتكفّل البداية بوضع القارئ في السياق الكلّي، وهي عامل الجذب الأوّل للقارئ، بمعانيها يتمكن القارئ من إصدار حكمه المبدئي على ما يقرأ. (انظر: خريس 1998، ص 52). هي ليست فعلاً فحسب، بل حالة عقلانيّة ونوع من العمل والتوجّه والوعي.(Said 1975, p. xv.) ، فالبداية لا تنطوي فحسب على الشروع في عمل ما، ولكنّها تهيئ لحالة عقلية وشعورية من خلال محاولة توجيه القارئ إلى نوع التلقي المطلوب، والذي يتيح له استقبال معظم مكوّنات الرسالة اللغويّة الخفيّة منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما أو استدعاء مجال تناصّي بكل ما يجلبه معه من المواصفات والتقاليد الفنّية والفكرية التي تصوغ اتجاه التعامل مع النص وتساهم في تحديد طبيعة وعي القارئ به. (راجع: حافظ 1986، ص

الأسلوب وأن ترتيبه المقاطع بهذا الشكل هو مقصود: فهو نصّ مبنيّ من مقاطع منفصلة، حيث يحتوي المقطع الأول على سطرين، يتكرّران في نهاية المقطع الأخير من النصّ، ليُوحيا إشاريًّا بدائريّة ما. خصوصاً أن سطرًا منهما يحتلّ حيّز العنوان. لذلك كلّه، سنحدّد بداية النصّ بالمقطع الأول المحتوي على سطرين، مع التركيز على السطر الأول باعتباره الاستهلال المركزيّ للنصّ.

1. **آن للشاعر أن يقتل نفْسَه**
2. **لا لشيء، بل لكي يقتل نفْسَه.**

السطر الأول هو نفسه العنوان، ولكن السطر الثاني يتعلّق معنوياًّ بالأوّل، لذلك سنتعامل معه كسياق متمّم للبداية. صوت البرسونا يبدو بضمير الغائب، مما يسلّط الضوء بشكل أكبر على دراميّة القول. **"لا لشيء"**: تنفي وجود الدافع أو السبب وراء هذا القتل، فيبدو كأنّه موت/قتل عبثيّ. في الوقت نفسه استخدام "لا لشيء" يعزّز في الذهن الحقل المناقض وهو "بسبب كلّ شيء" فكأن غياب الأسباب يعزّز حضورها جميعاً. **"بل"**: تشير في هذا السياق إلى أن معنى ما يليها مغاير لما قبلها. **"لكي يقتل نفسه"**: تشير إلى أن عملية القتل هي الدافع للقتل. أي أن قتل الشاعر من أجل قتل الشاعر. هذا الدافع الذي يخلو من المبرّرات العينيّة يظهر كضرورة ملحّة عبر هذا التركيب (استخدام "بل") ويشير إلى ضرورة هذا القتل. حيث يركّز على الفاعل لإضفاء قسوة واضحة ومشهد انتحار مقصود. البداية تضيف للمحاور الثلاثة في العنوان الدافع وراء قتل الشاعر لنفسه وهو "لا لشيء بل لكي يقتل نفسه". أي أن قتل الشاعر لنفسه، وقيامه ذلك بنفسه هو سبب كاف للقتل الشاعر. فيصبح غياب الشاعر هو الهدف بحدّ ذاته. لكنهّ غياب نهائيّ لأنّه يستخدم القتل كوسيلة، وليس الاعتكاف أو التوقّف. والأهمّ من ذلك كلّه هو أن الذي يجب أن يقوم بالمهمّة هو الشاعر ذاته. يمتاز هذا الاستهلال **بالتقريريّة** ويخلو من أيّ وصف، ويعطي القارئ انطباعاً بالحسم منذ البداية، في ذات الوقت يضع القارئ مباشرة في صلب الفكرة دون تمهيد. يوحي هذا الاستهلال منذ البدء بدائريّة النصّ حيث يحمل حسماً واضحاً وحلاً أو قرارًا ضمنياًّ. رغم أن الصوت الشعري يظهر بضمير الغائب في هذه المرحلة، إلاّ أن الجملة التقريريّة تشي بقائل يكمن خلفها، وتظهر لهجته الحاسمة الغاضبة من خلال الأسلوب اللغوي، إلّا أن القارئ لا يعثر على صوت المتكلم لغويًّا.

146.) إذن فالبداية دالة متنبئة للآتي.(Bonhiem 1982, p. 192.) وهي مفتاح لخريطة تساهم في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملّكهما لاستيلاد الجدّة من المعاني عن طريق التأويل والقراءة المفككة. تساهم البداية في بناء إدراك أوليّ تتشكّل معه أحاسيس، وأفق انتظار منسجم أو معدّل عن الأفق الذي خلقه العنوان، أو اسم المؤلف. (انظر: حليفي 1999، ص 86.).

- **المقطع الثاني**

1. **قال: لن أسمح للنحلة أن تمتصّني**
2. **قال: لن أسمح للفكرة أن تقتصّ منّي.**
3. **قال: لن أسمح للمرأة أن تتركني حيًّا على ركبتها.**

في هذا المقطع ثلاث جمل قول مباشرة، ترد على لسان الغائب. جميعها تبدأ بالفعل المنفيّ "لن أسمح" الذي يشير إلى أن المتكلّم في حالة دفاع أمام ثلاث ذوات مؤنثة، تشكّل محور جمل القول: "النحلة"، "الفكرة"، "المرأة". تشترك هذه الذوات بأنها مؤنّثة معطاء تقوم علاقتها على الأخذ من أجل العطاء والإنتاج، لكنّ الأفعال المستخدمة معها هي أفعال سلبيّة تُبرز الجانب "الآخذ" من هذه الذوات تجاه القائل: "تمتصّني"، "تقتصّ مني"، "تتركني حيًّا على ركبتها". يبدو القائل مدافعًا عن ذاته أمامها لكنه يبدو أنانيًّا: فالتجارب الثلاث التي يشير إليها القائل لا يريد لجميعها أن تكتمل، وعدم اكتمالها يؤدي إلى استمرارها. فعمليّة بقاء النحلة وبقاء الفكرة دليل على استمرارية الكتابة، وموته فوق ركبتي امرأة يدلّ على الحبّ الحسّي المجرد من الاستمراريّة، مما يشير إلى تكريس الذات لعمليّة الكتابة وإلغاء الجانب الإنساني ما عدا الجانب الحسّي من التجربة. في هذا السياق، نجد تقاطعًا مع ما يذكره درويش في رسالته المعنونة بـ "بيت من هواء" المذيّلة بـ (باريس- 1986/8/25) في كتاب **الرسائل** (1989):[1]

> "على قلق أنا، على قلق.. أحوم كالنحلة الملعونة، ولا أريد لعسل الكتابة أن يغريني بالهتاف لمصادر الشقاء العام والشخصي الذي يغدق علينا إيقاع السحرة. كفى هوساً! فإن بيتاً واحدًا من خشب أو قصب أو حجر خير لي من مباني هوميروس ودانتي وأبي تمام. لهذا صرخت في المرآة: آن للشعر أن يقتل نفسه. لا لينتحر، كما يظن الصحافي الباحث في القصيدة عن خبر، بل ليكفّ الإنسان فيه عن تحويل الدم إلى ورد، وعن تجميل الرماد .. وليفضح السعادة، السعادة المضللة الناتجة عن أمل لا فكاك منه بإبداع عالم، موازٍ ومضاد، لعالم ينهار فينا وفيه. ولنوقف الاتهام الذاتي: أتموت الناس لتحيا اللغة!. ولتتوقف الجثة فينا، جثتنا كما قلت، عن الرقص الاحتفالي."

[1] درويش 1989، ص 75.

- **المقطع الثالث**

1. **من ثلاثين سَنَهْ**
2. **يكتب الشعر وينساني. وقعنا عن جميع الأحصنة**
3. **ووجدنا الملح في حبّة قمح، وهو ينساني. خسرنا الأمكنهْ**
4. **وهو ينساني. أنا الآخر فيه.**

استخدام "**من ثلاثين سنة**" يشير إلى البعد الزمنيّ متّصلاً باستخدام "آن" في بداية النصّ، مما يبئر البعد الزمني. "**يكتب الشعر وينساني**" تُبرز صوت "أنا" المتكلّم بشكل واضح عبر الفعل "ينساني". في نفس الوقت تتضح هويّته بأنه الآخر داخل الشاعر، أي الإنسان فيه. لأن استخدام ضمير الجمع في الأفعال "**وقعنا**" و"**خسرنا**" يؤكد تلازمهما، بإضافة إلى تصريحه بذلك في آخر المقطع في السطر (4): "**أنا الآخر فيه**". "من ثلاثين سنة.." (وهي المدّة التي مارس فيها درويش تقريباً كتابة الشعر حتى وقت نشر النصّ، مما يلمّح إلى ذاتيّة بيوغرافيّة ما في النصّ). "يكتب. وينساني" ترتسم صورة "الشاعر" في هذا المقطع أنه يهمل "الآخر فيه" بسبب ممارسة الشعر. "وقعنا" و"خسرنا" إشارات للفشل. الوقوع عن الأحصنة هو هزيمة معنويّة وماديّة، وخسارة الأمكنة هي أيضا هزيمة مكانيّة ماديّة، ذات بعد معنويّ. تبرز شكوى "الأنا" من الشاعر الذي في داخله، لأنه رغم كل هذه الهزائم لا زال ينساه، أي لا يعيشه. دلالة ذلك أن الشاعر مشغول بقضايا كبرى خاسرة "**وجدنا الملح في حبة القمح**" كإشارة إلى الخيبة. الصور الثلاث كلّها تشير إلى الخيبة التي مُنيا بها معاً، استخدام "نا" الدالة على الجمع في الخطاب يدل على أن "أنا" المتكلّم يرى نفسه منفصلاً عن الشاعر في هذه المرحلة. لكن المفارقة تكمن في قوله ذلك عبر نفس الوسيط الذي يشتكي منه: الشعر.

- **المقطع الرابع**

1. **كلّ شيء صورةٌ فيه. أنا مرآتُهُ**
2. **كلّ موت صورةٌ. كل جسدْ**
3. **صورةٌ. كلُّ رحيل صورة. كل بلدْ**
4. **صورةٌ. قلتُ: كفى متنا تماماً، أين إنسانيتي؟ أين أنا؟**
5. **قال: لا صورة إلاّ للصور.**

يُظهر المتكلم شكواه من عالم الشاعر الذي "كل شيء فيه صورة" وهو مرآته، أي انعكاس للصور: الموت، الرحيل، البلد، الجسد. الصور هي إشارة لصور لغوية وليست حقيقيّة، لذلك يتذمّر "أنا" المتكلّم ويطلب التوقّف: "**كفى متنا تماماً**"، ويتساءل "**أين إنسانيتي؟ أين أنا؟**" بمعنى أنه يطالب

بالجزء الإنسانيّ فيه، لأنّ الجزء "الشاعر" فيه تعدّى الحدود، ردّ الشاعر: "لا صورة إلا للصور" يدلّ على أن الشاعر يهمل جزءه الآخر، ولا يرى إلاّ الصورة، أي لا يعيش الحياة الحقيقيّة بل يعيش عبر الصور، في حين أنّ الأنا الآخر- الإنسان هو مرآة لكلّ ذلك.

- **المقطع الخامس**

1. **من ثلاثين شتاءْ**
2. **يكتب الشعر ويبني عالما ينهار حولهْ**
3. **يجمع الأشلاء كي يرسم عصفورًا وبابا للفضاء**
4. **كلّما انهار جدارٌ حولنا شاد بيوتا في اللغهْ**
5. **كلما ضاق بنا البر بنى الجنة، وامتدّ بجمله**
6. **من ثلاثين شتاء، وهو يحيا خارجي.**

مرّة أخرى تُستخدم "**من ثلاثين شتاء**" في بداية المقطع لإبراز المدى الزمنيّ الذي يبرّر ويستدعي "آن" في بداية النصّ. الصورة التي يرسمها المتكلّم للشاعر هي صورة من يبني الأمل من خلال اللغة، في حين انّ كلّ المفاهيم تتداعى وتنهار في الواقع: الوطن= "**عالمًا ينهار من حوله**"، والحرية= "**يجمع الأشلاء كي يرسم عصفورًا**" والأمان="**كلما انهار جدار شاد بيوتًا في اللغة**".

في هذا المقطع يُضاف إلى صوت المتكلّم الفرديّ صوت جمعيّ واضح في: "كلّما ضاق بنا البر"، ممّا يستدعي مرجعيّة شعريّة كلاسيكيّة توظف هنا بشكل إيروني،[1] توظيف البيت الشعري في هذا الموقع أيضاً يأتي لإصدار صوت جمعيّ وليس الصوت الفرديّ، أي أنّ الهزائم التي تحصل ليست هزائم فرديّة، بل هزائم شعب كامل، لكن "الشاعر" يحاول أن يبني النصّر والأمل والجنة عبر اللغة والشعر، لكن ذلك ليس سوى عالم ينهار من حوله، أمّا "الأنا" الإنسان فيشعر أن الشاعر "**يحيا خارجي**" مما يدلّ على شعوره بالظلم والوحدة.

- **المقطع السادس**

1. **قال: إن جئنا إلى أولى المدنْ**
2. **ووجدناها غياباً**
3. **وخراباً**
4. **لا تصدّقْ**

[1] يستدعي في ذهن القارئ فخر الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم (ت 584) في معلقته: (**ملأنا البر حتى ضاق عنا/وماء البحر نملؤه سفينا**).

5. **لا تطلِّقْ**
6. **شارعا سرنا عليه، وإليهِ.**
7. **تكذب الأرضُ ولا يكذب حلمٌ يتدلى من يديهِ.**

هذا المقطع يشبه المقطع الثاني الذي يبدأ بجملة قول تابعة للشاعر، في حين أن السطر الأخير في المقطع هو صوت المتكلم. يطلب "الشاعر" بجملة شرطيّة من "آخَرِه" أن لا يصدّق خراب الوطن وأن لا ينسى الذكريات، حتى لو رأى ذلك بعينه، وأن لا ينسى الهدف "**شارعاً سرنا إليه**". في نفس الوقت يعلّق المتكلم (آخر الشاعر) على ذلك "تكذب الأرض.." أي أن الشاعر لا يقتنع بالواقع على الأرض، ولا يصدّق سوى ما يحلم به، والذي لا يتحقّق سوى في اللغة: "**ولا يكذب حلم يتدلى من يديه**".

- **المقطع السابع**

1. **من ثلاثين خريفاً**
2. **يكتب الشعر ولا يعشق إلا صورَهْ**
3. **يدخل السجن فلا يُبصر إلا قمرهْ**
4. **يدخل الحب فلا يقطفُ إلا ثمرهْ**
5. **قلت: ما المرأةُ فينا؟ قال لي: تفاحةٌ للمغفرهْ.**
6. **أين إنسانيتي؟ صحت**
7. **فسدّ الباب كي يبصرني خارجه. يصرخ بي:**
8. **من فكرةٍ في صورةٍ في سلّم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرهْ.**

"**خريفاً**" تضيف إلى "الثلاثين" السابق ذكرها في المقطع السابق شيئاً من الشيخوخة والحزن، الذين يُسقِطهما "أنا" المتكلم على الأعوام. "الشاعر" كما يراه المتكلّم غير مبال بالواقع، بل يرى ما يريد ويشعر بما يريد، رغم أنّ التجربة في الواقع مغايرة: فهو لا يعشق إلا صور الشعر، ولا يشعر بالسجن بل يرى القمر، ولا يعيش الحب كما يجب. يظهر الحوار بين "الأنا" و"الشاعر" محكوماً بسيطرة الشاعر على الأنا: فالمرأة تبقى "تفاحة للمغفرة" وليس للحب، ونلاحظ التوظيف المعاكس للقصّة الدينية (آدم وحواء)، فالشاعر يسدّ الطريق أمام "آخره" الذي يريد أن يحيا الحب والتجربة الإنسانية. ويُخرج الشاعر الأنا خارجه، وتبقى المرأة في الشعر لتولّد من المزاوجة بين الصورة والإيقاع الشعريين، وليست امرأة حقيقيّة. هذا المقطع يُبرز استحواذ الجانب الشعريّ، والانشغال بإبداع العالم عن طريق القصيدة، على حساب الإنسان والتجربة الإنسانيّة، رغم تقدّم العمر "ثلاثين خريفاً".

- **المقطع الثامن**

1. **آن للشاعر أن يخرج مني للأبد ليس قلبي من ورق**
2. **آن لي أن أفترق**
3. **عن مراياي وعن شعب الورق**
4. **آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفقْ**
5. **آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترقْ**
6. **آن للشوكة أن تدخل قلبي كلَّهُ**
7. **كي أرى قلبي، وكي أسمع قلبي، وأحسّهْ.**
8. **آن للشاعر أن يقتل نفسهْ،**
9. **لا لشيء،**
10. **بل لكي يقتل نفسهْ**

الجمل في هذا المقطع تبدأ بالفعل "آن" وهي تعيدنا للعنوان والبداية، وتشكّل إيقاعاً يتناسب مع المعنى في النصّ. تكرار الفعل "آن" يشبه مانترا سحرية (mantra) تسعى إلى تحقيق جملة الفعل. يفصل المتكلم في الأسطر الثلاثة الأولى بين عالمه الحقيقيّ، وبين عالم "الشاعر" الورقيّ، وهو العالم الموازي الذي يحاول أن يخلقه: "ليس قلبي من ورق"، "عن مراياي وعن شعب الورق". في الأسطر (4-7) يذكر العناصر الثلاثة التي ذكرها في المقطع الثاني، ليعيد صياغتها كما يريدها أن تكون: تحرير النحلة من الدائرة المغلقة التي تعيشها= (تحرير الإنسان في داخل الشاعر)، تحرير الوردة من ذاتها كي تعيش التجربة وتحترق، وأن يحرّر القلب ويعيد له الإحساس بالأشياء وبذاته. فالنحلة حبيسة الوردة والوردة حبيسة الشوكة والشوكة لا تدخل القلب كما يجدر بها. تكمن في هذه السطور الرغبة في التحرّر وتوسيع الأفق الإنساني للأنا. احتراق الوردة الشعرية هو نوع آخر من الشعر أو ما يسمى بـ"الوردة الزرقاء" هو شعر للشعر وهو مختلف عن الشعر الملتزم الذي يبنيه "الشاعر".

- **النهاية والسطر الأخير**

آن للشاعر أن يقتل نفسهْ،
لا لشيء،
بل لكي يقتل نفسهْ

يركّز السطر الأخير على سبب القتل: القتل لأجل القتل، وليس لأسباب أخرى. أي أن موت الشاعر هو هدف بحدّ ذاته، وليس لأهداف أخرى سياسيّة أو اجتماعيّة أو لأجل قضيّة إلخ. نلاحظ فصل السطر قبل الأخير عن الأخير، في حين يَرِدان في الاستهلال كسطر واحد. إفراد "لا لشيء" في سطر

منعزل يشير إلى التركيز عليها. تعيد السطور الثلاثة الأخيرة القارئ إلى استهلال النصّ، فإن قراءتها على خلفيّة النصّ ليست كقراءتها في البداية، لأن تكرارها في الإنهاء لا زال يدلّ على عدم تحققها، رغم التأكيد على أهمية تحققها. لكن الدائرية في النصّ تعطي للنصّ الإيحاء بانغلاق النهاية وحسمها لأنها ظاهريًا تعود على البداية.

2.4 انفتاح القراءة

- **العنوان الاستهلاليّ[1] الإغرائي والعنوان الاتجاهيّ**: يحمل العنوان طاقة إغوائية بسبب المفارقة بين عملية القتل والشاعر. كما أن العنوان مأخوذ من استهلال النصّ. بالإضافة إلى أن العنوان يشير إلى موقف ما، حيال عملية الكتابة وعجزها عن تغير العالم وطغيانها على الذات، هذا موقف يعلن وجوب قتل الشاعر لنفسه.
- **العنوان التمثيليّ**: اختيار العنوان من السطر الأول ومن سطور النهاية يزيد من شعور القارئ بالدائريّة الموجودة في النصّ، أو على الأصح ذلك "الحصار" الثيماتيّ يعكس الحصار الذي يعيشه "أنا" المتكلم (البرسونا) في داخل القصيدة. فيصبح العنوان في هذه الحالة ممثلًا للنصّ واتجاهيًّا على عدّة صعد:

(1) **البرسونا:** انفصال صوت المتكلم عن صوت الشاعر في العنوان نجده يتطوّر في النصّ، حيث ينفصل الصوتان إلى ذاتين باتجاهين مغايرين.

(2) **الثيمة:** يمكن اعتبار العنوان ممثلاً لمحور الفكرة الأساسيّة للنصّ "قتل الشاعر لنفسه"، أي التوقّف عن تجميل الواقع بالكتابة، ورؤية الواقع كما هو بمأساويّته، والأمر لن يتمّ إلّا بقتل الشاعر. النصّ كلّه يفسّر العنوان ويترجم هذا المعنى.

- **البداية الأسلوبيّة المسيطرة:**[2]يمكننا القول إنّ هذه البداية تمتاز بأسلوبيّة لغويّة، تكرّس **مفردات المدى الزمنيّ**. حيث نجد أثر الفعل الأول "آن" في بداية أربعة من المقاطع، والتي تبدأ بإشارات تدلّ على الزمن: "من ثلاثين سنة"، "من ثلاثين شتاء"، "من ثلاثين خريفًا"، "آن للشاعر أن يخرج مني للأبد".
- **البداية الدائرية والنهاية[3] الدائرية المغلقة:** النهاية تعيدنا إلى البداية لغويًّا من خلال دائريّة

[1] عن ظاهرة "العنوان الاستهلالي" راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 288-289.

[2] عن البدايات الأسلوبية المسيطرة وأنواعها راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 293-294.

[3] **النهاية** (Ending) أو الإنهاء تعني الوحدة الأخيرة (راجع: Whiston 1986, p. 397) التي يمكن تحديدها في العمل الأدبي: المقطع، السطر، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة، وهي تشكّل النهاية النصيّة الفعلية للعمل الأدبي والتي لا يجد القارئ بعدها ما يقرأه بشكل فعلي.(Torgovnick 1981, p. 6.) هي تلي شيئًا آخر بحكم الضرورة أو تأتي كنتيجة عادية لا يلحق بها شيء.(Allan 1986, p. 199.) فالنهاية محكومة بالنص وبجسد النص، وهنالك ثلاثة مستويات

كاملة.[1] لكن ترتيب الأسطر يتغيّر. هذا التغيير يُوظّف في تشديد وتكريس الثقل على السطر ما قبل الأخير وإبراز المفارقة فيه. فجسد النصّ يُشير إلى كل الأسباب التي تسوّغ قتل الشاعر لنفسه، في حين أن النهاية تعود لتؤكد: "لا لشيء" وكأنه يراد بها "لأجل كلّ شيء"، وللتأكيد على أنّ قتل الشاعر هو الهدف وليس لهدف خارج ذلك. هذه الدائريّة تجعل من النصّ محصورًا ضمن حركة ميتة، بمعنى أن النصّ محكوم بذلك القرار الذي ابتدأ به وانتهى به، ممّا يعطي للنهاية انغلاقها.

- **خاتمة النصّ المفتوحة: بين الاختتام المضلل والاستعاري[2]:** للوهلة الأولى قد نجد أن خاتمة النصّ تؤكد الإغلاق الذي سجّله إنهاء النصّ عبر القرار بقتل الشاعر. توزيع هذه الأسطر بشكل مختلف يؤكد على الجزء "لا لشيء"، مما يشير بشكل واضح إلى الأسباب التي جعلته يصل إلى هذه الخلاصة، وهي كلّ الأسباب التي ساقها في المقاطع السابقة، وهي في محورين:

(1) الخسارات التي مُني بها "الشاعر" في عدم قدرته على تغيير الواقع المرير، بل مجرد بناء عالم على الورق.

(2) الخسارات الإنسانية التي مُني بها "الأنا"-الإنسان جراء سيطرة الشاعر عليه، الحياة داخل الصور دون قدرته على ممارسة إنسانيّته بالشكل الذي يشبعها.

هذان المحوران إذن يؤكّدان عدم جدوى وجود الشاعر ووجوب قتله. لكنّنا في نفس الوقت نسمع صوت "أنا" الإنسان وليس صوت الشاعر، وتكرار الأنا لوجوب قتل الشاعر لنفسه، يؤكد على فشل الأنا في ذلك. فالشاعر لا يمكن أن يُقتل إلا بيدي نفسه وبتوقفه هو عن الكتابة وبقرار منه. البداية والنهاية تحملان انقلاب الذات في صراعها ضد الشاعر، لكنهما رغم حسمهما تُظهران في الخاتمة عجز الأنا عن قتل الشاعر. لأن الشاعر لم يقتل نفسه أو على الأقل لم يعلن رغبته في قتل نفسه. بل النصّ هو تعبير عن موقف "أنا" الإنسان ورغبته، والتي يعبّر عنها -مفارقةً- عن طريق الشعر!. من هنا فإن الخاتمة تبقى أكثر انفتاحاً مما يبدو ظاهريًا عبر البداية والنهاية، لأن الصراع لم ينته. رغبة الشاعر ونيّته لم تعلنا في النصّ ولم يعطِ النصّ إشارة بتحقّقهما. لذلك نعتبر في قراءة ثانية للخاتمة أنها ليست مغلقة كما تبدو، بل هي مفتوحة استعاريّة، لأنّ الصراع لا زال مستمرًا ولم ينته، والأمر يُحسم بشكل نهائيّ من قبل "الشاعر"، والحلّ الذي يقدمه المتكلم هو حلّ مجازيّ، فقتل الشاعر يعني التوقّف عن الكتابة وليس القتل الحقيقيّ.

للتعامل مع النهاية: حدود النهاية، شكلها ونوعها ومكانتها، ودورها في العلاقات الداخليّة النصيّة. (Taha 2002, p. 259.)

[1] راجع بحثنا حول النهاية الدائريّة وأنواعها لدى درويش راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 298.

[2] عن مفهومنا للخاتمة الاستعاريّة، راجع: فحماوي-وتد 2013، ص306-307.

مفهوم الميتا شعريّة في القصيدة: "ما نفع الكتابة الملتزمة في غياب الكتابة الذاتيّة؟!"

تطرح الميتا شعريّة في النصّ من خلال علاقة الكتابة الشعرية بالواقع، وتركّز على الصراع بين الإنسان (الآخر في الشاعر) وبين الشاعر. الصراع بمفهومين وعلى مستويين:

(1) الصراع بين جدوى الشعر وعدم جدواه، بين قدرته على التغيير الحقيقيّ وإحداث واقع جديد، في حين أن كلّ ما يحدث على أرض الواقع هو الخسارة فقط.

(2) استحواذ الشاعر على حياة الإنسان، واستحواذ القضايا الكبرى على حساب الذاتيّة، أي استبداد الشاعر بالذات الإنسانية وتناسيه لواجباته تجاه نفسه وعن الكتابة عنها.

في المحورين نلاحظ أن الذي يعاني هو الآخر-الإنسان الذي يجاور الشاعر. ففي الصراع الأول لا يستسلم الشاعر، ولا يعي أن كلّ ما كتبه هو عبارة عن عالم ورقيّ، أمّا الذي يعي ذلك هو "الآخر فيه"، الذي يرى ويرصد الخسارات. كذلك الأمر في المحور الثاني من الصراع، فالشاعر يعيش التجارب بشكل مغاير، ويتذوقها بشكل مختلف. بينما "الآخر فيه" يحاول أن يعيشها بالشكل الإنسانيّ والشاعر يمنعه من ذلك لأنّه المسيطر. من هنا تأتي المطالبة بقتل الشاعر لحسم الصراعين، لأنّ الكتابة تبدو محصورة في إطار الشاعر الملتزم بالقضايا الكبرى، في حين أن "الآخر فيه" يبدو قلقاً، لأن هذا النوع من الكتابة يحدّه ولا جدوى له في تغيير الواقع. في هذا النصّ نجد تخلخلاً واضح المعالم في إيمان الشاعر بقدرة القصيدة (كما كان يكتبها) على التغيير، مما يعني أن مفهوم الكتابة بدأ يأخذ شكل الصراع والبحث، ورفض الموت في ظلال التقوقع الشعريّ ذي الإطار الفكريّ والموضوعيّ والتعبيريّ الواحد.

3. **الميتا شعريّة وأفق الكتابة الجديد في قصيدة "أنا من هناك" من ديوان ورد أقل**

3.1 ما قبل القراءة:

أ. استقراء الفضاء التدوينيّ والنصوص الموازية

ما يميّز **ورد أقلّ** (1986) عن غيره من الدواوين السابقة واللاحقة اشتماله على نظام وترتيب لافتين؛ كلّ قصائده الخمسين قصيرة، تمتد على طول (10-13) سطرًا على صفحة طباعيّة واحدة. معظمها مطبوعة على هيئة نصّ نثريذ. كلّ القصائد متّصلة ببعضها عبر البرسونا- "أنا" المتكلم، الذي يمثّل الجماعة. صوت البرسونا يعاني من كونه اختير لهذه المهمّة، مهمّة تمثيل الجماعة. أسلوب التعبير مطروح للتساؤل تمامًا كالواقع الممثّل، بضمن ذلك مواضيع تتعلّق بقيمة الشعر وعلاقته بأسئلة إنسانية عامّة.[1] من الملاحظ أن الكلمات الأولى في كلّ نصوص ديوان

[1] Snir 2004-2005, p. 44.

ورد أقلّ تتماثل مع العناوين إلاّ في ستّة عناوين نجد بعض التغييرات.[1] فإذا كانت العناوين في الديوان تطرح بقوة قضيّة الرحلة والطريق ممتزجة بالصوت الجماعيّ، معنى ذلك أن بدايات النصوص تعالج نفس القضية، وبالتالي النصوص. يمكن أن نلاحظ ذلك من خلال القائمة التالية:

عناوين تحتوي على إشارات مكان		عناوين تحتوي على إشارات لصوت جمعيّ
سأقطع هذا الطريق	وما زال في الدرب درب	تضيق بنا الأرض
إذا كان لي أن أعيد	على هذه الأرض	نسير إلى بلد
البداية	تضيق بنا الأرض	نسافر كالناس
عناوين للروح خارج هذا	نسافر كالناس	يحق لنا أن نحبّ الخريف
المكان	القطار الأخير توقّف	تخالفا الريح
نسير إلى بلد	سيأتي برابرة آخرون	ذهبنا إلى عدن
مطار أثينا	ذهبنا إلى عدن	نخاف على حلم
على السفح، أعلى من	هنا تنتهي رحلة الطير	هنا نحن قرب هناك
البحر، ناموا	وداعا لما سوف يأتي	خسرنا ولم يربح الحب
تخالفنا الريح	لصوص المدافن	ونحن نحب الحياة
صهيل على السفح	هنا نحن قرب هناك	نؤرّخ أيامنا بالفراش
هنالك ليل	سماء لبحر	
وفي الشام شام	لأول مرة يرى البحر	
رأيت الوداع الأخير		
لديني لديني لأعرف		
قريبا من السور		

لائحة (1)

[1] راجع: Snir 2004-2005, pp. 40-41. يعزو سنير الاختلافات بين السطر الأول وهذه العناوين إلى سببين: السبب الأول هو محاولة تقصير السطر الأول ليتناسب مع كونه عنواناً، والثاني سبب موسيقي داخلي. راجع: Snir 2008, pp. 137-138.

ب. العنوان: التركيب اللغوي والدلالة

يتركب عنوان القصيدة من جملة اسميّة تامّة، مؤلفة من مبتدأ هو ضمير منفصل، ومن خبر هو شبه جملة، عبارة عن حرف جر واسم إشارة. من خلال استخدام الضمير المنفصل **"أنا"** توجد إشارة إلى تحديد الصوت الشعريّ بضمير المتكلم دون تحديد مخاطب. اعتبار "أنا" مبتدأ هو إشارة تدلّ على أهميّة "الأنا" في النصّ والإخبار عنه. يمكن اعتبار الخبر **"من هناك"** بمثابة إجابة عن الاستفهام: من أين أنت؟ أو من أنت؟. في الحالتين يبرز ارتباط تعريف الأنا بالمكان. رغم أن نصّ العنوان لا يحتوي على كلمة منفى أو غربة، إلاّ أنها حاضرة فيه من خلال الإشارة "هناك". فاستخدام اسم الإشارة البعيد وليس القريب (هنا) إنما يدلّ على أن هنالك فصلاً مكانياً بين الأنا وبين المكان الذي تنتمي إليه. رغم وجود "الأنا" في منفى أو اغتراب فإن ذلك لا يلغي الانتماء والتصريح به، ليس للمكان الجغرافيّ فحسب، بل المكان كذاكرة. هذا الأمر يستدعي عنصّر الزمن الذي يظهر عبر عنصّر المسافة، المسافة التي تفصل الأنا عن المكان "هناك". فلا يمكن الحديث عن المسافة عبر البعد المكانيّ دون اعتبار وجود البعد الزمنيّ. فيخمن القارئ أن: [أنا (الآن) هنا مقابل أنا (كنت) هناك].

- **المكان إشارة لانتماء واعتزاز**

يبرز الوطن والمنفى (الغربة) عبر استخدام "هناك". الإخبار عن الأنا بواسطة إشارة المكان يدلّ على ارتباط هوية الأنا بالمكان. في الوقت نفسه الإشارة إلى المكان دون التصريح باسمه يمكن تفسيره باتجاهين: هذا المكان غنيّ عن التعريف، مما يضفي مزيدًا من القوّة والأهمية على "هناك"، ويشير إلى الاعتزاز والفخر بالانتماء. الأمر الآخر هو سبب فنيّ، فعدم اعتماد المباشرة يزيد من فنيّة النصّ وقدرته على التعميم، وعدم حصر النصّ في إطار سياسيّ جغرافيّ محدد.

- **الأنا الفردي والأنا الجمعيّ المكانيّ**

المزاوجة بين أنا والمكان تُبرز بعدًا إضافياً هو الأنا الجمعيّ المكانيّ، لكنه في نفس الوقت يشدّد على الأنا الفرديّ على خلفية الصوت الجمعيّ. في العنوان نوع من التحدي فالأنا يخرج من دائرة الذات ليستقر في دائرة المكان المنفصل عنه، لكنّه غير منفصل عنه ذاكرةً. لذا يحمل تصريح من هذا النوع محدوديّة ما، لأنّ الأنا تحدّ نفسها بالمكان مما يذكّرنا بالاستهلال "أنا عربي". تصريح الأنا يحدد نطاق الهوية بالهوية المكانية، لكنّه يشير إلى انشطار في الهوية بسبب وجود مكانين، أحدهما حاضر (هناك=وطن) يستحضر غائباً (هنا=منفى). قد يسأل القارئ عدة أسئلة للعنوان: (كيف يؤثر "هناك" على الأنا "هنا"؟ وعلى الالتزام بمشروع الانتماء لـ "هناك". ما مدى حضور الـ"هنا" لدى الأنا في سياقات لا تخصّ الانتماء؟)

- **العنوان وعناوين أخرى**

عنوان الديوان **ورد أقل** لا يرتبط بعنوان النصّ بشكل مباشر. خصوصاً أن عنوان الديوان يرمز إلى حالة تظهر كخلفية في كل الديوان. إذا كان عنوان النصّ يوحي بالانتماء للمكان، ويوحي بصوت جمعيّ من خلال ذلك الانتماء، فإن عناوين الديوان الأخرى في معظمها تنتمي لفظاً أو إيحاء لذات الحقل الدلالي كما ورد في اللائحة رقم (1) أعلاه.

3.2 القراءة الاستكشافيّة

لا يمكن أن نغفل أن العنوان هو جملة من جمل النصّ الداخلية، إضافة إلى كونه جملة النصّ الأولى. حيث يمكن تصنيفه وبحسب لفنسون[1] كعنوان حيادي (الكلمات الأولى من النصّ)، أو داخليّ (موجود داخل النصّ). لكننا نرى أن اختيار العنوان من الجملة الأولى (أو العكس) ثم تكراره في منتصف جسد النصّ مباشرة، يعطي إيقاعاً معيناً كأنه لازمة. كما ويلعب دورًا في التشديد والتركيز على دلالته، أي أنه يبئر لهذا الموضوع من بين المواضيع الأخرى التي يطرحها النصّ.

- مبنى العنوان لغوياً ينسحب على جسد النصّ كلّه كما سنرى لاحقاً.
- يترافق استخدام الجمل القصيرة مع استخدام علامات الترقيم (التي تقود عملية القراءة في مثل هذه المباني النصيّة): كالفاصلة، النقطة، نقطتي التفصيل والثلاث نقاط. الأمر الذي قد يوظّف في الإيحاء بالحسم والتقريريّة والنثريّة.

3.3 القراءة المكثّفة

- **الاستهلال:**

1. **أنا من هناك. ولي ذكريات ولدت كما يولد الناس. لي والدة**
2. **وبيت كثير النوافذ.**

تحمل البداية قوّة تكثيف كبيرة كالعنوان من حيث القدرة الدلاليّة. رغم أن السطر الأول يحتوي على نقطتين تفصلان بين الجمل، إلا أنّه يرتبط بواو عاطفة كعلاقة لغويّة دنيا، ورابط تتابعيّ "لي" يربط الجملة بالضمير "أنا" في الجملة السابقة لها. حدّدنا سياق السطر الأول بـ "وبيت كثير النوافذ" لاتّصاله بالسطر الأول بواو عاطفة وانتهائه بعلامة الوقف النقطة، ما يشير إلى انتهاء الجملة. نلاحظ أن النقطة مستخدمة بشكل مكثّف في الأسطر الأولى من النصّ وتفصّل جملاً قصيرة عن بعضها، وهذا يشير إلى البساطة والوضوح والحزم في المضمون، إضافة إلى الإيقاع النفسيّ لأنا المتكلّم كنوع من التذكّر الانتقائيّ غير المتوالد من بعضه، والذي يعطي السطر نفَساً

[1] Levinson 1985, p. 34.

نثرياً وإيحاء بالتقريريّة مصدرها الاسترجاع السرديّ.

- **التركيز الثيماتي:** يتمّ التركيز في هذه البداية على ارتباط الأنا بالمكان على عدّة مستويات:

(1) **الانتماء للمكان جماعياً: "أنا من هناك":** الابتداء بضمير المتكلم المنفصل "أنا" يجعل من هذا الضمير الركيزة التي ينطلق منها النصّ، ويجعل من الصوت الشعري الإنساني صوتاً محرّكاً للنصّ، بمعنى أن النصّ يُبرز غنائيته منذ البداية. في نفس الوقت ارتباطه بالمكان هو إشارة لانطلاق النصّ عبر الصورة المحسوسة، وتوسيع دائرة الأنا الفرديّة إلى دائرة الجماعة عبر الانتماء المكانيّ المباشر.

(2) **امتلاك المكان عبر الذاكرة والتاريخ: "ولي ذكريات":** تشير إلى امتداد الذات زمنيّاً حركيّاً نحو الماضي، مما يشير إلى امتداد الأنا في المكان تاريخيّاً وجغرافيّاً.

(3) **الانتماء العاطفيّ والغريزيّ: "ولدت كما يولد الناس":** إشارة إلى ارتباط الأنا بالمكان "هناك" برابط الميلاد، أي مسقط الرأس. مما يعني التركيز على المكان كامتلاك أول وكمصدر ومرجع وأصل وجذر بشكل مباشر. أيضاً توجد إشارة لتقريب صورة المتكلم إلى العاديّة الإنسانيّة والتشابه البشريّ. يعزّز ذلك **"لي والدة"** كإشارة لامتلاك المكان عبر الامتداد البشريّ العاطفيّ، والتبعيّة الاجتماعيّة، ووجود مصدر وجذور للأنا في المكان.

(4) **الانتماء الجغرافي الاجتماعي: "وبيت كثير النوافذ":** مستوى إضافي يوحي بالانتماء الجغرافيّ الاجتماعيّ وليس مجرد انتماء عبر الذاكرة وهو تجذّر مكانيّ-اجتماعيّ وليس مجرد مكان للسكن، فكثير النوافذ تدلّ على الانفتاح والحريّة والتداخل مع الآخر والخارج.

- **السرد التقريريّ:** يُبرز الاستهلال تداعيات الزمن الماضي، أي البعد الزمنيّ عبر إشارات مختلفة مثل: "ذكريات"، "ولدت". هذا السرد الذي يخلو من أي صور مجازيّة تقريباً يوحي بالتقريريّة، في ذات الوقت يعتمد على الجمل القصيرة المنفصلة والتي تزيد من حدّة السرد وتجعله أقرب إلى النثريّة، وأقرب إلى الحقيقة الملموسة منه إلى الشعريّة.

2. وبيت كثير النوافذ. لي أخوة. أصدقاء. وسجن بنافذة باردةْ.

ذكر الأخوة والأصدقاء يعزز الجانب الإنسانيّ الاجتماعيّ وعلاقته بالمكان، ويرفع صوتاً جماعياً. في حين أن التقابل بين "بيت كثير النوافذ" وبين "سجن بنافذة باردة" يشير إلى وجود صراع قائم في هذه التشكيلة الإنسانيّة العاديّة التي سُردت في الاستهلال. فيظهر بُعد جديد غير نمطيّ، يدلّل على حالة أخرى يعيشها الأنا ضمن "هناك". من هنا يبدأ النصّ بأخذ منحى يتطور فيه السرد الشعريّ نحو تعقّد الصورة والدلالة.

3. ولي موجة خطفتها النوارس. لي مشهدي الخاصّ. لي عشبة زائدةْ

4. ولي قمر في أقاصي الكلام. ورزق الطيور، وزيتونة خالدةْ.

في هذه الأسطر نلاحظ تركيز المتكلم على سرد ما يميّزه وليس ما يجعله عادياً نمطيّاً، حيث ينحرف النصّ عن سرد كل ما هو مشترك مع بقية البشر والبدء بسرد ما هو خاص بالمتكلم وما يميّز تجربته، وهو أمر يختلف عن البداية. الإشارة "**زيتونة خالدة**" تحيلنا إلى ديوان الشاعر **أوراق الزيتون** (1964) كما أنها تذكّر القارئ برمزها إلى فلسطين.[1]

5. مررتُ على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حوّلوه إلى مائدهْ.

6. أنا من هناك. أعيد السماء إلى أمها حين تبكي السماء على أمها،

7. وأبكي لتعرفني غيمة عائدهْ.

"**مررتُ.. قبل**" إشارة إلى السبق الزمني للبرسونا في امتلاك المكان والذي أُشير إليه في بداية النصّ. "على الأرض" تشير إلى الثبات والأسبقيّة مقابل "السيوف" التي ترمز للآخر، والذي يظهر بصورة وحشيّة وعنيفة من خلال "**جسد حوّلوه إلى مائدة**". مقابل هذه الصورة الوحشية لمأساة المتكلم، فإنه يحتفظ بجانبه الرقيق "**أعيد السماء إلى أمها..**" وذلك بدافع التعاطف بحكم التجربة المتشابهة. كذلك تظهر شدّة حنين العودة إلى المصدر والأم والوطن من خلال الأشياء الموضوعيّة: "**السماء**"، "**غيمة عائدة**".

8. تعلّمت كلّ كلام يليق بمحكمة الدّم كي أكسر القاعدهْ

9. تعلّمت كلّ الكلام، وفكّكْته كي أركّب مفردة واحدهْ

10. هي: الوطنُ. . .

يعود إلى زمن الماضي سردياً بواسطة الفعل "**تعلّمتُ**"، ليدلل على انعكاسه في الحاضر "**كي أكسرَ**". "**محكمة الدم**" تعيد القارئ لـ "كلّ السيوف"، بينما "**القاعدة**" تعيد القارئ إلى بداية النصّ حيث أسسّ المتكلم عاديته ومشابهته للآخرين. ثم أسس مشهده الخاص عبر صور مختلفة: (ولي موجة خطفتها النوارس، مشهدي الخاصّ، عشبة زائدة، قمر في أقاصي الكلام، رزق الطيور، زيتونة خالدة) الذي أعقب "سجن بنافذة باردة". نلاحظ المفارقة في استخدام اللفظين "محكمة" و "دم" لإظهار صورة الظلم بشكله الأكثر تطرفاً. جدير بالذكر أن استخدام الفعل الماضي "**فككته**" مقابل الفعل المضارع "**كي أركّب**" يشير إلى أن عملية طويلة في الماضي تُنتج عمليّة في الحاضر. صيغة الجمع "**كل الكلام**" مقابل الإفراد في "**مفردة واحدة**" يدلّ على القيمة التي يوليها المتكلم لهذه المفردة، والتي تأتي نتيجة لعملية معقدة أساسها بـ "تعلمت كلّ الكلام" وتوظيف هذا الكلام من أجل تركيب وخلق جديد لمفردة واحدة فقط، "هي الوطن" التي يُفرد لها الشاعر السطر الأخير.

[1] عن تداعيات "الزيتون" راجع فحماوي- وتد 2013، ص 101.

- **السطر الأخير ونهاية النصّ**

10. هي: الوطن..

استخدام نقطتي التفصيل (:) يصبّ في الأسلوب السرديّ القريب من النثريّة، الذي ينسحب على النصّ منذ البداية. تقديم الضمير "**هي:**" في بداية السطر يدلّ على ارتباطه بتفاصيل مذكورة قبله. في نفس الوقت يدلّ على أهمية المقدَّم له أو تفصيله، وهو في هذه الحالة "الوطن". النقاط الثلاث التي تلي المفردة الأخيرة توجز تفاصيل كثيرة وردت في النصّ. النصّ يصبّ في السطر الأخير عبر هذه المفردة ويختزل نفسه فيها. خصوصاً أن بدايته وعنوانه "أنا من هناك" يحملان عبر "هناك" إشارة للوطن. في نفس الوقت إفراد سطر لمفردة "الوطن" هو تركيز على أهمية هذه المفردة كمفهوم ودلالة، اختيار الشاعر أن ينهي بواسطتها مقابل اختياره لمفردة "أنا" للابتداء، يشير إلى مركزية الوطن بالنسبة للأنا. يمكن القول إن عنصّر المكان هو الأساس الذي يستقر فيه النصّ في النهاية (كما انتمى إليه في البداية وفي العنوان). في نفس الوقت يحتاج السطر الأخير لغوياً لما قبله ليشكّل سياقه المفيد:

9. تعلّمت كلّ الكلام، وفككته كي أركّب مفردة واحدهْ

ترتبط الجملة ما بعد الفاصلة في هذا السطر، لغوياً بالكلام الذي قبلها بواسطة إشارة تتابع (الضمائر المتصلة في "فككته"). نلاحظ أن الأفعال لها الصدارة بعكس البداية حيث تتصدر الأسماء بداية الجمل. حرف الكاف المتكرّر في هذا السطر، يعطي إيقاعاً مركّزًا لهذا الجزء من الإنهاء، مما يجعل القارئ يشعر بالتوتّر النصّيّ ويهيّئه لتلقي السطر الأخير، الذي يبدو مختلفاً وخالياً من هذا الإيقاع الكثيف للأفعال. يمكن كذلك الإشارة من حيث الشكل والدلالة إلى أن نصّ النهاية يضع في المركز ثلاثة أفعال تتناسب مع سيرورة الدلالة، فالجمل جميعها تُختزل وتتناقص حتى تصل في النهاية إلى مفردة واحدة يرتكز عليها السطر الأخير، بشكل يتماشى مع الدلالة النصّيّة:

النصّ	الدلالة
تعلّمتُ ← فككته ← أركّب ↓ ↓ ↖ ↓ **كلّ الكلام مفردة واحدة: هي الوطن..**	(التجربة الشعرية والإنسانية) **(الهدف: الالتزام الشعري بقضية الوطن)**

لائحة (2)

تبدو نهاية النصّ مغلقة، فصراع البرسونا بين صورتين صورة العادي وصورة المختلف يولّد الحلّ. المتكلم يتعلّم كلّ ما هو عادي (كل الكلام) ليركّب ما يوازي تجربته غير العادية والمأساوية،

ويبني "الوطن" لغوياً. بالتالي تظهر نهاية النصّ مغلقة، لأنها تلقي مزيدًا من الضوء على التجربة التي يعيشها الأنا في النصّ. يسرد النصّ صورة بأزمنة مختلفة وتجارب متباينة للأنا تُطرح على خلفية واحدة هي المكان، الذي يجمع بين التجارب المختلفة وبين الحلّ الاستعاريّ لأزمة حقيقيّة.

3.4 انفتاح القراءة

- **العنوان: وظيفته ونوعه:** بالإضافة إلى وظيفة **التعيين والإغواء** التي تظهر من خلال عدم تسمية وتعيين المقصود بـ"هناك"، فإن العنوان يلعب دورًا **ميتانصّيًا**، حيث يشكّل الموضوع الأساسي للنصّ. فهو عنوان **اختصاري**، وفي نفس الوقت هو جزء من النصّ ويظهر في البداية وفي جسد النصّ، مما يجعله مرتبطًا بالنصّ لغويًا وثيماتيًا. هذا التكرار النصّيّ يظهر في مواقع معيّنة من النصّ تتّسم بكونها منعطفاً لقول جديد في النصّ: في أول النصّ، وفي وسطه حيث ينتقل مستوى القول الشعري إلى دائرة أخرى. لذلك يمكن القول إن العنوان **هو عنوان استهلاليّ دلاليّ**. على ضوء قراءة نهاية النصّ، يمكن القول كذلك إن هذا العنوان هو **عنوان تبئيريّ**، لأنه يبئر موضوع الانتماء المكاني وتعريف الذات بهوية المكان، فالنصّ بالإضافة إلى موضوع الانتماء المكاني، يشدّد على موضوع اللغة الملتزمة بقضية الوطن في نهايته. إذن فبرغم من أن العنوان جزء من أجزاء النصّ لكنه ليس حيادياً، بل يبئر موضوعاً أساسيًا فيه. كذلك يمكن القول إن هذا العنوان **عنوان لافتة** لأنه يحمل تصريحا واتجاهية معلنة.[1]

البداية الأسلوبية المسيطرة على النصّ: يشبه النصّ العنوان والاستهلال من حيث التركيز على الأنا في الصدارة، فكل جملة مركزية في النصّ هي في الأساس تبدأ بضمير متصل يعود للمتكلم، بينما "من هناك" تكتسب ترجمات مختلفة عبر النصّ. يمكن هيكلة ذلك على الشكل التالي:

نوع الضّمير	أنا	من هناك
متصل، ملكية	لي	ذكريات
متصل فاعل، فعل ماض	ولدت	كما تولد الناس
متصل ملكية	لي	والدة، بيت كثير النوافذ
متصل ملكية	لي	أخوة. أصدقاء. وسجن بنافذة باردة
متصل ملكية	ولي	موجة خطفتها النوارس
متصل ملكية	لي	مشهدي الخاص

[1] عن العنوان اللافتة راجع: الجوه 1999، ص 84.

نوع الضّمير	أنا	من هناك
متصل ملكية	لي	عشبة زائدة
متصل ملكية	ولي	قمر في أقاصي الكلام ورزق الطيور وزيتونة خالدة
متصل فاعل، فعل ماض	مررت	على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حوّلوه إلى مائدة
منفصل وهو جملة العنوان	أنا	من هناك
مستتر فاعل، مضارع	أعيد	السماء إلى أمها حين تبكي السماء على أمها
مستتر فاعل، مضارع	أبكي	لتعرفني غيمة عائدة
متصل فاعل، فعل ماض	تعلمت	[..] محكمة الدم
متصل فاعل، فعل ماض	تعلمت	[..] مفردة واحدة: الوطن

لائحة (3)

- **البداية السرديّة**[1]: تمتاز بداية النصّ ونهايته بالسردية، التي تميل إلى النثريّة. خصوصاً في البداية التي تعتمد على السرد قصير الجمل، والفصل بين الجملة والأخرى بفاصل النقطة. كما يتم استخدام نقطتي التفصيل (:) في النهاية. السردية الموجودة في البداية تظهر أيضاً في نهاية النصّ لكنها تختلف بالأسلوب.
- **البداية الاسميّة "الساكنة":** تمتاز بداية النصّ بسرديتها الساكنة عبر استخدامها للجمل الاسميّة القصيرة والتي تنفصل عن بعضها بواسطة علامات الوقف، كذلك تتّسم ببساطة الصورة الشعريّة. هذا النوع من السرديّة يقدم تقريرًا للقارئ حول حالة ما، ويتوقّع القارئ في مثل هذا النوع من البدايات أن ينعطف النصّ في مرحلة ما لتنكسر الاسمية وتحلّ مكانها حركة فعليّة.
- **النهاية الفعليّة "المتحركة"**: تمتاز بسرديتها المتحركة والمعتمّدة على الفعل، بالإضافة إلى أن الجمل أكثر طولاً. هذه النهاية تكون مغلقة لأنها تحرّك نصّ البداية الاسمي والذي طرح حالة ما. تقوم النهاية بصياغة مغايرة للبداية ليس لغويًا فحسب، بل تقوم بإعادة صياغتها كمفهوم جديد لامتلاك الوطن، يغاير المفهوم الذي طُرح في البداية.

[1] لمزيد من التوسّع حول مفهوم البداية السرديّة راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 301.

- **البداية التأويليّة الجزئيّة:** البداية تؤدي **وظيفة تقنينيّة** وقد تبدو دون جملة "أنا من هناك" أنها تمهيديّة روتينيّة **(البداية العادية)** التي تمهّد فيما بعد لمنعطف في النصّ. لكنّ الابتداء بـ "أنا من هناك" يضع القارئ منذ الجملة الأولى في صلب الموضوع. كأنّ جملة "أنا من هناك" يمكن أن تتبعها نقطتا التفصيل (:)، حيث النصّ كلّه بمثابة تفصيل لمفهوم الانتماء. التركيز حول مفهوم هذا الانتماء يتمّ في النهاية، حيث يعلن المتكلم وبشكل فيه بعض الانحراف عن البداية، أن الانتماء هو في بناء وتركيب "الوطن" عبر لغة تختلف عن اللغة الموجودة. بالأحرى خلق الوطن عبر خلق لغة مغايرة للغة المتداولة. من هنا تأتي أهميّة ورود "أنا من هناك" في افتتاح نصّ البداية وليس فقط في العنوان، لأن ورودها في السطر الأول جعل من البداية ليس مجرد عرض، بل أيضاً منحها وظيفة **التأويل الجزئي للنصّ**. من جهة أخرى تبدو نهاية النصّ **انحرافيّة** نسبياً للبداية، لأنها تطرح الحلّ بشكل "ميتا-شعريّ" غير وارد في البداية، لكن هناك تلميحاً له في داخل النصّ مثل: "لي مشهدي الخاصّ، لي عشبة زائدة، ولي قمر في أقاصي الكلام" وهذا ما يؤسس لنهاية النصّ، فلا يجعل منها انحرافيّة بل تبدو طبيعيّة بالنسبة لجسد النصّ. لذلك يمكن اعتبار هذا الاستهلال **استهلالاً تصاعديًا مضلّلاً** ذا حدين. تكون بنية النصّ في مثل هذا الاستهلال بنية تصاعدية بمعنى أنها تبدأ ببداية عادية ثم ينطلق النصّ بشكل مغاير لها لكنه متطور عنها عن طريق الأسلوب اللغوي. من هنا فإن البداية مقارنة بالنهاية تحقّق فجوة كبيرة على صعيد الأنا، فالصوت الشعريّ يدور في دوائر مختلفة عبر جسد النصّ في سرده الشعريّ حتّى يصل في نهاية النصّ مختلفاً تماماً عمّا خبرناه في افتتاح النصّ وأيضاً على صعيد اللغة، ويمكن تبيان ذلك عبر التالي:

على مستوى المفردات	على مستوى اللغة
البداية تركز على مفردات الماضي والعمومية، في حين أن مفردات النهاية تركز على الاختلاف وكسر القاعدة والتمكّن والسيطرة. البداية تحمل مفردات الانتماء الجماعي للمكان. مقابل الفردية= السيطرة على اللغة وخلق الوطن بلغة أخرى في الإنهاء.	الجملة الاسمية قصيرة النفس في البداية، مقابل الفعلية المترابطة والمنهجية والإيقاعية في النهاية. في النهاية يوجد تصدير للفعل وتفعيل الأنا. استخدام السببية في تركيب الجملة يدلّ على الفعل والتوجه نحو المستقبل لا على السلبية- مقابل الاسمية في البداية والتشبيه الذي يدل على العادية والتوجه نحو الماضي.

لائحة (4)

- **الخاتمة الاستعاريّة: اللغة المبدعة تعيد الوطن المفقود**

يمكن أن نرى في نهاية النصّ المغلقة نوعاً من اختزال النصّ، حيث تصبّ كل القوى والطاقات المختلفة في جملة النهاية، وتحديدًا في مفردتها الأخيرة "الوطن". حيث يقول الصوت الشعري ما يشبه "الخلاصة" التي تختزل ما يريد قوله من النصّ أكثر من كونه يقدّم حلاً: الشاعر الذي يكتب من أجل أن يصنع ويعيد صياغة الوطن بلغة تتناقض وتخرج عن المأساة التي تحكم الواقع. رغم أن العنوان والبداية يركّزان على عنصّر الانتماء المكانيّ إلا أن النهاية تكسر السياق التأويليّ الذي نسير حسبه، لأنها تباغت القارئ بأن الحديث لا يتمّ عن الانتماء المكانيّ فحسب، بل يجاوره عالم آخر لغويّ فيه يعيش "الشاعر"[1] تجربة أخرى عن الوطن من خلال اللغة. في نفس الوقت هذا لا يتنافى مع كون "أنا من هناك" مركز النهاية، لأن الانتماء لـ "هناك" هو الذي يدفع بأنا المتكلم لصبغ تجربته اللغويّة الشعريّة بصبغة الالتزام. من هنا فإن خاتمة النصّ تبدو للوهلة الأولى مغلقة أيضاً، لأنها تغلق بالنسبة للمتكلم قضيّة الانتماء للمكان وفقده للمكان، من خلال التعويض عنه بإيجاد الوطن لغوياً، ليصبح الوطن بالنسبة إليه تجربة لغويّة على أنقاض اللغة التي تعلّمها، والتي يريد أن يتجاوزها من خلال إعادة خلق الوطن من جديد، وبالتالي إعادة خلق اللغة من جديد. هذا الفهم الجديد المتكّشف لنا من النهاية يجعل القارئ متردّدًا في تحديد الخاتمة لأنّ البحث عن وطن لغويّ هو مسألة تندرج ضمن نهاية "**ميتا-شعرية**" فتبدو كحلّ إبداعيّ فرديّ لمأساة جماعيّة، وهكذا يمكن اعتبارها مغلقة على المستوى الاستعاري، فهي تحقّق إغلاق صراع العودة للوطن عبر حلّ مجازيّ يتمّ فيه خلق وتحقيق الوطن لغوياً مجازياً. كأنه فعل لإعادة السيطرة ليدي المتكلم. لكنّ الخاتمة تبقى مفتوحة على المستوى الحقيقي لأن إنتاج وطن لغويّ هو آليّة للتعامل والتعويض[2] (Compensation) عن الفقد الحقيقي وليس تحقيقاً للوطن. من هنا يمكن القول إن هذا النوع من الخواتيم هو **استعاريّ مجازيّ** يتمّ فيه تقديم حلّ شعري لأزمة عُرضت في النصّ كحقيقيّة. يكون بذلك تأسيس لمفهوم المنفى دون التصريح به لأن المنفى يفرض بالضرورة خلق الوطن على شكل ما: ذاكرة أو لغة، وهنا يتحول الوطن-الذاكرة إلى وطن-لغة.

مفهوم الميتا-شعريّة في القصيدة: المكان واللغة تبادل مواقع:

رغم أن كل أجزاء النصّ منذ العنوان إلى البداية والنهاية، تؤكد على مفهوم الانتماء للمكان، إلاّ أنها تطرحه بشكل مختلف؛ فالعنوان يطرح الانتماء من خلال الارتباط بالمكان كوطن غير حاضر، تبرز الأنا في **العنوان** كمتعلّقة بشكل أساسيّ بالمكان، المكان البعيد وليس القريب مما يطرح قضية المنفى.

[1] نقصد به الشاعر كبرسونا في النص وليس بالضرورة الشاعر المؤلف.

[2] راجع: فرويد 1987، ص 37-43.

لكن المنفى لا يسمى بل يدلّ على حضوره استخدام اسم الإشارة "هناك". هذا الطرح يجعل من المكان الجغرافيّ التاريخيّ في **بداية النصّ** أساس الانتماء، وتلعب الذاكرة السرديّة الدور المركزي في تفعيل هذا الانتماء، عبر ما يقوم به "أنا" المتكلم من تجاوز الذاكرة كماضٍ مكاني نحو الفعل والسيطرة على فقد الماضي الجغرافي-تاريخي، وذلك من خلال إعادة الخلق اللغوي للمكان "الوطن" كمفردة هي حصيلة للذاكرة وللمأساة معاً. **فنهاية النصّ** تعيد صقل البداية وتفعيلها عبر اللغة حتى تصل الأنا لصياغة جديدة للمكان عبر المفردات اللغوية، ويُصبح مفهوم المكان والوطن فضفاضاً ومعادلاً موضوعيًّا للتجربة الإنسانيّة والتجربة اللغويّة.

4. خلاصة: رحلة بحث "الأنا" عن الغائب في اللغة

أ. البحث عن توازن بين الالتزام الشعريّ والقصيدة الذاتيّة؛ البحث عن الاتجاه الشعري

في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" نشهد انفصالاً داخليًّا جليًّا بين "الأنا" و"الشاعر". يبدو هذا الانفصال كمؤشّر على صراع في لحظة القصيدة، بلا حلول وسطيّة بل شديد التطرف. يظهر ذلك في العنوان والاستهلال والإنهاء، مشكّلاً دائرية مغلقة للنصّ:

العنوان	الاستهلال/البداية	الإنهاء
آن للشاعر أن يقتل نفْسه	**آن للشاعر أن يقتل نفْسَه لا لشيء، بل لكي يقتل نفْسَه**	**آن للشاعر أن يقتل نفسهْ، لا لشيء، بل لكي يقتل نفسهْ**

لائحة (5)

رحلة البحث تبدو جليّة منذ الاقتباس الموجود في عتبة الديوان "على قلق كأن الريح تحتي.." للمتنبي. توظيف الاقتباس بالاقتران مع عنوان الديوان **هي أغنية هي أغنية** وعنوان النصّ "آن للشاعر أن يقتل نفسه"، يخدم فكرة الاتجاه الشعريّ ووجود إشكاليّة في التوجّه الشعريّ في هذه المرحلة. النصّ يُبرز فشل "الشاعر"[1] في التعامل مع الصراعات الحسيّة الخارجيّة، كما ويُظهر معاناة "أنا" الإنسان داخل الذات بسبب طغيان حيز "الشاعر". البرسونا يشعر بالتمزق الذاتي، وعدم الرضى عن الواقع، ويرفض التسليم بـ"عالم الورق" الذي يبنيه الشاعر، من هنا يعلو صوت البرسونا في النصّ متمثلاً بصوت الآخر- "الإنسان" داخل الذات مطالباً الشاعر بقتل نفسه.

المبنى الدائريّ الكامل في هذه القصيدة يضلّل القارئ، في حين أن الخاتمة هي التي تضيء النصّ

[1] لا نقصد فيما يلي بـ "الشاعر" الشاعر الحقيقي محمود درويش، بل نقصد صوت الشاعر وقناع الشاعر الموظّف في النص.

للقارئ. الدائريّة عبر المفردات لا تخدم القارئ في حسم الصراع والتوتّر النصّيّ بقدر ما تجعل النصّ مغلقاً للبرسونا. معالجة الخاتمة من قِبل القارئ تُظهِر بوضوح أن الصراع في النصّ بين البرسونا و"الشاعر" لا ينتهي ولا يُحسم. العنوان العريض للجدليّة المطروحة في هذه القصيدة، هو الصراع القائم بين التمسك بالالتزام وبين جدوى الالتزام من جهة، وبين التمسك بالالتزام وبين الخوض في تيار الذاتية من جهة أخرى. هذا الصراع يظل قائماً ولا يحسمه النصّ رغم محاولته الإيحاء بذلك.

ب. البحث عن "وطن" في اللّغة: بداية التأسيس للقصيدة "الصافية" ولموتيف المنفى[1]

رغم أن النصّ "أنا من هناك" لا يُظهر شدًّا داخلياً بين "الشاعر" وآخره الإنسان، إلاّ أنه يؤكّد على وجود المستويين ضمنياً. يظهر ذلك من خلال تغلّب المستوى اللغويّ على المستوى الإنسانيّ/الحسيّ في الإنهاء، وإيجاد "الشاعر" الحل اللغويّ وفشل الإنسان الحسيّ في إيجاد حلّ حسيّ. لم يعد المكان كما كان في المرحلة السابقة بمعنى "التجذّر" (rootedness)[2] بل يتكوّن "مفهوم المكان" أو مُدرك الحسّ بالمكان (sense of place) بمعنى بناء تماسّ حقيقيّ مع المحيط بوعي ذاتيّ. هذا يتطلب مسافة معينة بين الذات والمكان، ووعياً بالعالم الخارجيّ وجريان الزمن. نلاحظ ذلك في عنوان قصيدة "أنا من هناك" من خلال الفصل بين الذات والمكان عبر اسم الإشارة "هناك"، التي تشير إلى الانتماء مع وجود فضاء زمكاني، يتيح للأنا الحركة باتجاهات مختلفة، ورؤية المكان بشكل آخر، بالتالي بناء علاقة جديدة ومغايرة معه؛ تتحوّل العلاقة التي كانت في بداية النصّ عبارة عن علاقة "تجذّر"، إلى علاقة جديدة ناتجة عن إرهاصات وتغلغل الاستهلال داخل النصّ. تكوّن هذه العلاقة حسّاً جديدًا بالمكان عبر اللغة، وعبر خلق مكان استعاري في الإنهاء.[3]

العنوان	الاستهلال: المستوى الحسيّ والمكان كتجذّر	الإنهاء: المستوى اللغوي ومدرك الحسّ بالمكان
أنا من هناك	أنا من هناك. ولي ذكريات ولدت كما يولد الناس. لي والدة وبيت كثير النوافذ.	تعلّمت كلّ الكلام، وفكّكْته كي أركّب مفردة واحدهْ هي: الوطنُ..

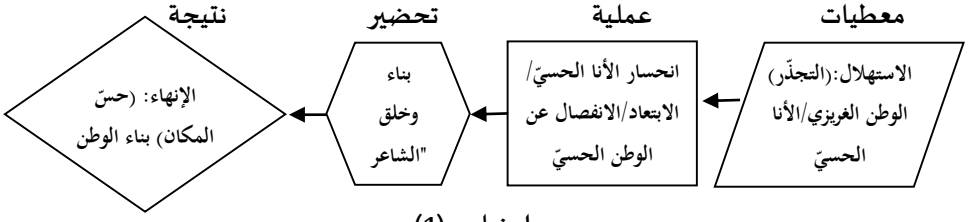
لائحة (6)

[1] عن تطوّر موتيف المنفى لدى درويش راجع: فحماوي- وتد 2014، ص 129.

[2] أي وجود علاقة بالمكان دون وعي ذاتي ودون فضول نحو العالم الخارجي، وعدم حساسيّة تجاه جريان تيار الزمن. عن المفهوم راجع: Parmenter 1994, pp. 4-5.

[3] الاستعارة بالنسبة لدرويش قوة تركيبية، تعيد بناء عالمه المفتت بطريقة سحرية. راجع: Simawe 2001, pp. 282-284.

هذا المفهوم الجديد للوطن والمكان ينتج عن عملية انفصال، ويؤسس لمفهوم المنفى دون أن يرِد "المنفى" في النصّ كمفردة. تتمّ ترجمة ذلك عبر البحث عن وطن من خلال تحوّل الوطن/الذاكرة إلى الوطن/اللغة. ما بين جملة الاستهلال وجملة الإنهاء يمكننا أن نلاحظ كيفية تبلور الانتقال تدريجياً من الذكريات الواقعيّة والإنسان الحسيّ، إلى الشاعر الذي يبني عالمًا من اللغة يوازي العالم المفقود والقابع في الذاكرة. ويمكن أن نلاحظ ذلك بواسطة الرسم التالي:



رسم إيضاحي (1)

نخلص إلى القول إن نصوص هذين الديوانين ترتقي بفكرة الميتا- شعريّة تدريجياً إلى مرحلة أخرى، بحيث تتعامل مع الوجه اللغويّ كواقع آخر يسير بمحاذاة الواقع الحقيقيّ المتخلخل والناقص. تتجلى الميتا- شعريّة من خلال بروز الحلول اللغويّة والشعريّة لفضّ التوتّرات النصّيّة التي تتجلى على المستويين الواقعيّ واللغويّ. المكان ينفصل إلى مكانين؛ أحدهما حقيقيّ مشتهى مفقود والآخر مجازيّ لغويّ موجود. الزمان يتعدّى الزمن الحقيقيّ ليجاور زمنًا مفترضاً، في حين أن الشاعر يقف في مواجهة مع آخره (الإنسان فيه). هذان العالمان في هذه المرحلة يبدوان شديدي التوتر، لكنهما شديدا الامتزاج وصراعاتهما الخارجية واحدة، ويبحثان عن اتجاه يواجهان به الخارج. وينعكسان عبر **رحلة بحث عن الغائب في اللغة** وإيجاد **بدائل لغويّة للعالم المتخلخل**. ومن هنا ينطلق درويش لاحقًا إلى مرحلة أخرى من الكتابة، القصيدة فيها مختلفة جماليّا، وفكريّا، كما هو قارئها المضمر.

مراجع بالعربيّة:

الأسطة، عادل. **سؤال الهوية: فلسطينية الأدب والأديب.** رام الله: دار الشروق، 2000

الجوه، أحمد. شعرية وقضيّة: **دراسة في شعر معين بسيسو**. صفاقس: كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 1999.

حافظ، صبري. "البدايات ووظيفتها في النص القصصي". **الكرمل- فصليّة ثقافية**، 22/21 (1986)، ص 141-177.

حليفي، شعيب. "وظيفة البداية في الرواية العربية". **الكرمل-فصلية ثقافية**، 61 (1999). ص 85-104.

خريس، أحمد. **ثنائيات إدوار الخرّاط النصية/دراسة في السردية وتحولات المعنى**. عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، 1998.

درويش، محمود. **هي أغنية هي أغنية**. عكا: منشورات دار الأسوار، 1986.

درويش، محمود. **ذاكرة للنسيان**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987.

درويش، محمود. والقاسم، سميح. **الرسائل**. حيفا: دار عربسك م.ض. 1989.

درويش، محمود. **ديوان محمود درويش**. (مجلد 1+2). بيروت: دار العودة. 1994

سعيد. إدوارد. "تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعيّة". في: القاسم (وآخرون). **محمود درويش: المختلف الحقيقي: "دراسات وشهادات**. عمّان: دار الشروق، 1999.

سنير، رؤوبين. **ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي**. بيروت: دار الساقي، 2002.

فحماوي-وتد، عايدة. 2013. **في حضرة غيابه: تحوّلات قصيدة الهويّة في شعر محمود درويش.** حيفا: مجمع القاسمي للغة العربية ومكتبة كلّ شيء.

فحماوي- وتد، عايدة. "المنفى والبيت في شعر محمود درويش: الآن في المنفى نموذجًا". في: موريه، شموئيل؛ عنابسة، غالب؛ يونس، إيمان. **الأدب الفلسطيني في إسرائيل ومسألة الحداثة**. الكليّة الأكاديميّة بيت بيرل: مركز أبحاث اللغة، الثقافة والمجتمع العربي.

النابلسي، شاكر. **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

مراجع بالعبريّة:

إلعاد، عامي. "البحث عن الهوية: مسح حول أدب العرب في إسرائيل." **ألفييم**، 11(1995). ص173-239. (بالعبرية)

فرويد، آنا. **الأنا والآليات الدفاعية**. تل أبيب: دفير، 1987. (بالعبرية)

مراجع بالإنجليزيّة:

Antoon, S. "Mahmud Darwish's Allegorical Critique of Oslo". *Journal of Palestinian Studies*, 31:2 (2002). pp. 66-77.

Bonheim, H. 1982. "How Stories Begin: Devices of Exposition in 600 English, American and Canadian Short Stories". *Real*. 1 (1982). pp. 191-226.

Darwish, M. "A Love Story between an Arab Poet and His Land". (An Interview). *Journal of Palestinian Studies*, 31:3 (2002). pp. 66-78

Frangieh, B. "Modern Arabic Poetry: Vision and Reality". In: Abdel-Malek & Hallaq (2000). pp. 221-249.

Jayyusi, S. *Modern Arabic Poetry*. New York: Columbia University Press, 1987.

Levinson, J. "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985). pp. 29-39

Parmenter, B.M. Giving Voice to Stones: Place and Identity in Palestine Literature. Austin: University of Texas Press, 1994.

Said, E. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.

Siddiq, M. "Biography of Mahmoud Darwish". In: *Encyclopedia of the Palestinians*. Mataa, Ph. (ed.). 2000

Simawe, S. "Modernism and Metaphor in Contemporary Arabic Poetry". *World Literature Today*, 75:2 (2001). pp. 275-284

Snir, R. "'Will Homer Be Born After Us': Intertextuality and Myth in Mahmud Darwish's Poetry in the 1980's". *al-Karmel- Studies in Arabic Language and Literature*, 24-25 (2004-2005). pp. 17-85.

Snir, R. "'Other Barbarians Will Come': Intertextuality, Meta-Poetry, and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry" In. Nasser & Rahman (2008). pp. 123-166.

Taha, I. "Openness and Closedness: Four Categories of Closurization in Fiction". *JAIS*, 2 (1998/1999). pp. 1-23

Taha, I. "Semiotics of Ending and Closure: The Post Ending Activity of the Reader". *Semiotica*, 138 (2002). pp. 259-277

Torgovnick, M. *Closure in the Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Whiston, J. "Leonor and the Last Three of Machado's A Un Olmo Seco". *Neophilologus*, 70:3 (1986). pp. 397-405.

التعدد الصيغي لمصادر الحالات: مقاربة صرفية دلالية

فاتحة شعنافي*

تلخيص:

تندرج هذه الورقة لمعالجة إشكالية تعدد الصيغ المصدرية من الثلاثي المجرد المشتركة معنى، المختلفة مبنى. ونظرا لضخامة هذا الموضوع، وطبيعة هذه الورقة، سنقتصر على تعدد الصيغ المصدرية من طبقة أفعال الحالة. مفترضين أن لكل صيغة مصدرية دلالة محددة، تجعلها تختلف عن دلالات الصيغ التي ترد إلى جانبها، وتشترك معها في المعنى. وسندعم هذا الافتراض باستثمارنا لمجموعة من الطروحات الهامة عن دلالة الحركات الواردة عند ياكبسون (1980) Yacobson والسغروشني (1987). كما سنستثمر طرح كارلسن (1977) Carlson وبوستويفسكي (1991، 1995) Pustejovsky، وكليبر (1985) Kleiber بخصوص دلالة الحالة.

الورقة منظمة على النحو التالي: نخصص الفقرة الأولى لمقاربات تعدد صيغ المصدر قديما وحديثا، والتي أثبتت أن تعدد الصيغ المصدرية يعود إلى اختلاف اللهجات. ولإثبات أن هذا التعدد يعود إلى اعتبارات دلالية، نخصص الفقرة الثانية لدلالات حركات عين الأفعال في اللغة العربية، موضحين أن الفتحة تتسم بخاصية التحييد، التي يمكن أن يقابلها وضع حركي. وتتسم الكسرة والضمة بخاصية الوسم التي يمكن أن يقابلها وضع ساكن، مع فارق بينهما هو: أن الكسرة أقل وسما من الضمة. وسنتعرض في الفقرة الثالثة إلى دلالة الحالة الساكنة والحركية. موضحين تبعا لـ كليبر (1985ب) أن الحالة الساكنة تعبر عن مميزات ثابتة، في حين تعبر الحالة الحركية عن حدوث مرحلي أو عارض، يكون أقل التصاقا بالفرد. وسنبرز في الفقرة الرابعة الفروق الدلالية بين الصيغ المصدرية المتعددة المشتركة معنى المختلفة مبنى.

1. مقاربات تعدد الصيغ المصدرية

1. 1. مقاربة القدماء:

تم معالجة تعدد الصيغ المصدرية المتعددة المشتركة في المعنى بمعيار تعدد اللهجات، والمعيار الصوتي.

المعيار اللهجي هو: أن تختص صيغة بمستوى معين من الاستخدام، ويكون استخدام صيغة أخرى في مستوى آخر. ومن ذلك ما قاله ابن السكيت *في إصلاح المنطق* بخصوص صَرْع وصِرع، قال: الصَّرع لغة قيس والصِّرع لغة تميم وكلاهما مصدر صرعت".[1] وقال الفراء: كان الكسائي يقول في

* جامعة محمد الخامس - كلية علوم التربية – الرباط

[1] ابن السكيت أبو يوسف يعقوب بن إسحق، **إصلاح المنطق**، القاهرة، دار المعارف، 1970م، 31.

الكَره والكُره هما لغتان.[1] وقال سيبويه: "وقالوا بخِلَ يبخَلُ بُخلا فالبُخْل كاللؤم، والفعل كفعل شقِيَ وسعِدَ، وقالوا بخيل وبعضهم يقول البَخْل كالفَقْر والبُخْل كالفُقْر".[2] وقال أيضا: "أنهم قالوا بخل بُخْلا وبعضهم قالوا بَخَلا".[3] ويعني ذلك أن الصيغة بُخْل تستعمل في بيئة لغوية معينة، وتستعمل الصيغة بَخَل في بيئة أخرى. ويفيد ذلك عبارة "يقول بعضهم". والأمثلة كثيرة نسوق منها على سبيل الذكر لا الحصر: "سَقَم" و"سُقْم" و"رَشَد" و"رُشْد".....إلخ.

المعيار الصوتي: وهو قول إن بعض الصيغ مخففة من بعض أو مثقلة عن بعض، وغالبا ما يكون ذلك في الصيغ المصدرية على البناء "فَعْل" والبناء "فَعَل". حيث الصيغة ساكنة العين تكون مخففة من الصيغة مفتوحة العين. والصيغة مفتوحة العين تكون مثقلة عن الصيغة ساكنة العين. وأكثر ما يكون هذا عند الكوفيين. فالفراء *في شرحه لقوله تعالى: ((قال تزرعون سبع سنين دأبا))*.[4] *وقوله دُأبا، وقرأ بعض قرائنا وهو حفص سبع سنين دَأبا وكذلك كل حرف فتح أوله وسكن ثانية فثقيلة جائز إذا كان ثانيه همزة أو عينا أو حاء أو خاء أو هاء.*[5]

وقال ابن درستويه: "أهل اللغة وأكثر النحويين يقولون كل ما كان الحرف الثاني منه حرف حلق جاز فيه التسكين والفتح نحو: الشَعْر والشَعَر والنَهر والنَهَر".[6] وقال *ابن جني*: "فأما ما كان ثانيه حرفا من حروف الحلق فإنهم يقيسونهم ويقولون إن شئت فحرك وإن شئت فسكن ويجعلون الأمر في ذلك مردودا إلى المتكلم.[7]

1. 2. مقاربة المحدثين:

أثار تعدد الصيغ المصدرية من الثلاثي المجرد انتباه اللغويين المحدثين خاصة المستشرقين. وأسهمت تحليلاتهم القائمة على المنهج المقارن للغات السامية في الإجابة عن هذه الظاهرة بالتطور اللغوي. ويظهر ذلك من خلال قول *بروكلمان* (1977) Brockelmann "وظيفة فصل (الصيغ) هي وصف العلاقات القائمة بينها، و التغيرات التي تطرأ عليها في الجملة، وشرح أسبابها ما أمكن ذلك، وتوضيح تطوراتها البعيدة، عبر التاريخ اللغوي".[8]

---

[1] نفسه، 90.

[2] سيبويه أبو بشر عمرو بن قنبر، **الكتاب**، القاهرة، الهيئة العامة للنشر (د. ت)، ج4، 34.

[3] نفسه.

[4] سورة يوسف، الآية 47.

[5] الفراء أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، القاهرة، دار الكتب، 1955م، ج2، 47.

[6] السيوطي جلال الدين، **المزهر**، القاهرة، دار إحياء الكتب (د. ت)، ج2، 109.

[7] ابن جني أبو الفتح عثمان، **المنصف**، القاهرة، مصطفى حلبي، 1954م، ج2، 306.

[8] كارل بروكلمان، **فقه اللغات السامية**، الرياض، جامعة الرياض، 1977م، 83.

وحلل فليش هنري (1966) Fleisch. H الظاهرة بالتحول الداخلي للصيغ المصدرية. ويتضح ذلك من خلال قوله: "إن تاريخ اللغات السامية هو في جانب كبير منه تاريخ التحول الداخلي".[1] ويخصّ العربية بأنها أكثر اللغات السامية تمثيلا لهذا النظام. قائلا: " فالعربية مثال رائع للغة ذات التحول الداخلي، والحق أن نظامها سام ولكن هذا النظام لا يتمثل في أية لغة سامية بمثل هذا الوضوح وذلك النمو. ولذا وجدنا من المفيد أن ندرسه هنا في ذاته على أنه قمة، دون أن نضعه في إطار سام".[2]

ويرى كرلوتش (1962) Kurylowicz أن تعدد الصيغ المصدرية ناتج عن تحولات المصدر التاريخية. بالنسبة له فالصيغة المصدرية "فُعُل" كانت موجودة قديما في العبرية، ولما دخلت "فُعْل" شغلت وظيفتها، فبقيت "فُعُل" محصورة في بعض الاستعمالات مثل: نُذُر وخُلُق... إلخ.

إن أهم ما يمكن استنتاجه من هذه المقاربات لتعدد الصيغ المصدرية المشتركة في المعنى والمختلفة في المبنى مثل: (كَره وكُره) و(سَقَم وسُقْم) و(رَشَد ورُشْد) (بَخْل وبَخَل وبُخْل)... إلخ هو: الاهتمام بهذه الظاهرة والنظر إليها من الزاوية الصرفية، دون النظر إليها من الزاوية الدلالية، لتفسيرها. إذ، الأرجح هو أن كل تغيير صرفي لصيغة مصدرية يكون للاعتبارات دلالية سنكشف عنها بربط الصيغ المصدرية بأفعالها. وقبل ذلك نجد أن من الأجدى إبراز دلالات الحركات في اللغة العربية. ونقصد حركات عين الثلاثي المجرد في الماضي، باعتبارها الحركات الدلالية، ليس حركة الفاء، التي تعد حركة معجمية؛ إذ لا نجد في اللغة العربية فعلا حركة فائه غير الفتح بخلاف حركة العين التي تتعاقب عليها الفتح والكسر والضم.

2. دلالات حركات عين أفعال الحالة:

تبعا لياكبسون والسغروشني، تعد الفتحة في حركة محايدة غير موسومة، بخلاف حركة الضمة والكسرة، فهما حركتان عاليتان موسومتان. وتبعا لذلك، يمكن تقسيم النسق الحركي العربي إلى قسمين: قسم "الوسم" ويضم الكسرة والضمة، وقسم "التحييد" ويضم الفتحة. وحسب هذه الخاصية، يمكن للفتحة أن تنحو نحو الضمة أو الكسرة، في حين لا يمكن للكسرة والضمة أن تنحوا نحو الفتحة، باعتبارهما حركتين عاليتين، إذ لا نجد ضمة وكسرة مشوبتين بفتحة، في المقابل نجد الضمة مشوبة بالكسرة والكسرة مشوبة بالضم.[3]

---

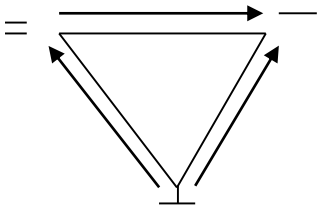
[1] فليش هنري اليسوعي، **العربية الفصحى**، بيروت، المطبعة الكاثولكية، 1966م، 86.

[2] نفسه، 192.

[3] ورد عند ابن جني أن الفتحة المشوبة بالكسرة هي الفتحة التي قبلها الإمالة نحو فتحة عين "عابد" و"عارف"، وذلك أن الإمالة إنما هي أن تنحو بالفتحة نحو الكسرة، فتميل الألف التي بعدها نحو الياء لضرب من تجانس الصوت. فكما أن الحركة ليست فتحة محضة، فكذلك الألف التي بعدها ليست ألفا محضة، وهذا هو القياس؛ لأن الألف

ويمثل السغروشني لهذا الانسجام الحركي كالآتي.

(1)



ونفترض أن خاصية التحييد يقابلها وضع حركي، وخاصية الوسم يقابلها وضع ساكن، وأن هذا السكون يكون إما سكونا ظرفيا وتقابله الكسرة، أو سكونا ملازما وتقابله الضمة. ونستدل على دلالة الوضع الساكن الظرفي بكون الكسرة أقل موسومية من الضمة للاعتبارات التالية:

1) الكسرة عنصر إقحام، فمثلا حركة الوصل التي هي الكسرة تقحم في الحالات التي تخرق قيود البنية المقطعية كالابتداء بالساكن، كما يظهر في الكلمات مثل: "انقطع" و"استلم".... إلخ. ففي مثل هذه الكلمات تقحم الكسرة (وتدرج همزة قبلها) لتعديل البنية.

2) الكسرة يتم تنشيطها للمماثلة كالحروف التاجية.[1] التي تتميز في جميع اللغات تقريبا بكونها غير موسومة مقارنة بالصوامت الأخرى.

ورغم هذه الخصائص لا يمكن عد الكسرة غير موسومة، خاصة بالنظر إلى توزيعها المقيد في اللغة العربية. وعليه تكون الفتحة هي الحركة المحايدة في العربية.[2] وتتلوها الكسرة، ثم الضمة.[3]

وانطلاقا من هذه الخصائص الدلالية يمكن لنا أن نصوغ الصياغة التالية:

(2) أ. ـَ ← **تحييد** ← **وضع حركي**

ب. ـِ ← **وسم** ← **وضع ساكن غير ملازم**

ج. ـُ ← **وسم** ← **وضع ساكن ملازم**

تابعة للفتحة، فكما أن الفتحة مشوبة، فكذلك الألف اللاحقة لها. وأما الفتحة الممالة نحو الضمة فالتي تكون قبل ألف التفخيم وذلك نحو: "الصلاُة" و"الزكَاة" و"دَعًا"، و"غزًا". وكما أن الحركة أيضا هنا قبل الألف ليست فتحة محضة، بل هي مشوبة بشيء من الضمة. فكذلك الألف التي بعدها ليست ألفا محضة لأنها تابعة لحركة صفتها، فجرى عليها حكمها. وأما الكسرة المشوبة بالضمة فنحو: "قِبل" و"بُيع" و"غيض" و"سيف" بضم وكسر الفاء. ابن جني أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، دار النشر (غ. م) و(د. ت)، 52-53.

[1] الحروف التاجية أو الشمسية (coronal) وهي الحروف الأسنانية واللثوية مثل: (س- ص- ذ.....) حيث يرتفع طرف اللسان عن وضعه العادي.

[2] من الأدلة التي تبين أن الفتحة حركة محايدة، أنها أول حركة يصدرها الطفل كما بين ياكبسون رووف (1979).

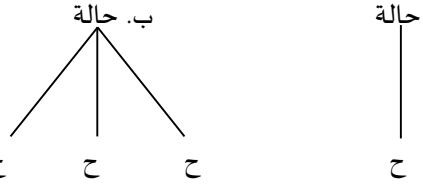
[3] عبد الرزاق تورابي، **البنية الصرفية للغة العربية**، 2002، 134.

تفيد هذه الصياغة أن الفتحة في الصيغة الفعلية "فَعَلَ" تدلنا على وضع حركي قد يطول أو يقصر. وأن الكسرة في الصيغة الفعلية "فَعِلَ" تدلنا على وضع ساكن غير ملازم. وتدلنا الضمة في الصيغة الفعلية "فَعُلَ" على وضع ساكن ملازم. ونرجح أن دلالات هذه الحركات، يكون لها تأثير على دلالات الصيغ المصدرية البسيطة. فعندما ترتبط بالأفعال مفتوحة العين، فإنها تصف وضعا حادثا يعبر عن حركية، قد تطول أو تقصر لكنها لا تكون ملازمة. وعندما ترتبط بالأفعال مكسورة العين، تصف وضعا حادثا يعبر عن سكون غير ملازم. وعندما ترتبط بالأفعال مضمومة العين، تصف وضعا حادثا يعبر عن سكون ملازم. وبهذه الصياغة سنرصد دلالات الصيغ المصدرية، إضافة إلى استثمار طرح كل من بوستويفسكي وكارلسن، وآخرين في مقاربتهم لدلالة الحالة.

3. دلالات الحالة

تتحدد الأنماط الجهية (Aspectual types) حسب بوستويفسكي في ثلاثة أنماط هي: الحالات والسيرورات (Process) والانتقالات.[1] وتحدد الحالات كأوضاع لا تقيم عادة بالمقارنة مع أوضاع أخرى. فهي بالنسبة له بنيات أحادية. ويمكن أن تقابلها حالات ذات بنيات مركبة. ونمثل لهما بـ(3):

(3) أ. حالة ب. حالة



عبر كارلسن (1977) Carlson عن النمط (أ) من الحالات بالحالات ذات المستوى الفردي (Individual-level) وتكون مماثلة للأنواع الطبيعة (Kinds Naturel) أو حالة "ثبوت" كما هو مقترح من لدن الفاسي الفهري (1990). وتعبر عن مميزات ثابتة وممتدة. وعبر عن النمط (ب) من الحالات بالحالات ذات المستوى المرحلي (Stage-level) ويكون مماثلا بكيفية ما إلى المنتوجات، أو حالة "حدوث" كما اقترح الفاسي الفهري.

ويلخص كليبر (1985) Kleiber الفرق بين هذين النمطين من الحالات، بكون حالات المستوى الفردي/الثبوت تعبر عن مميزات ثابتة وخصائص ومنسوبات (Attributes) ومؤهلات (Disposition)

[1] ميز فندلر (1967) Vandler بين ثلاثة أنماط أوضاع جهية للفعل (aspectual types) مختلفة وهي: الحالات مثل: (حزن، وفرح، وبخل...) وتحدد كأوضاع أحادية (ح1) والسيرورات مثل: (رقص، وجرى.....) وتحدد كأوضاع متوالية ومتماثلة (ح1، ح ن) والانتقالات وتقسم إلى إتمامات مثل: (وصل، وبلغ....) وتحدد كأوضاع تقارن مع أخرى 58حيث تناسب مرحلة تطور التحول (ح1، ح ن). وإنجازات مثل: (رسم، وصنع....) وتحدد كذلك كأوضاع تقارن مع أخرى، وتناسب نتيجتها (ح1، ح ن). انظر أحمد بريسول، **دلالة أفعال الحركة في إطار المعجم المولد** بيروت دار الكتاب الجديدة، 2013، 50-51.

تظهر على شكل سمات عامة. في حين أن الحالات ذات المستوى المرحلي/ الحدوث توافق واقعا يكون بسبب خاصيته المرحلية، أقل التصاقا بطبيعة الفرد مما هو عليه الحال بالنسبة لمحمولات المستوى الفردي.

يظهر من خلال هذه الآراء أن دلالة الحالة نمطان: نمط ملازم ونمط مرحلي يعبر عن حدوث عرضي غير ملازم. وحسب الصياغة (2) التي تم توصلنا إليها من خلال دلالات الحركات في اللغة العربية، نقترح أن دلالة الحالة ثلاث أنماط: نمط مرحلي يكون ناتجا عن مسبب.[1] وحالة غير ملازمة، وحالة ملازمة. وعلى ضوء هذا التمييز، سنرصد الفروق الدلالية بين الصيغ المصدرية المشتركة في المعنى المختلفة في المبنى الدالة على الحالة. السؤال الذي يواجهنا هنا هو: أية حالة أسبق عن الأخرى، هل الحالة الساكنة أم الحالة الحركية؟ وهل يمكن الانتقال من حالة إلى أخرى من جميع طبقات أفعال الصيغ المصدرية؟

للإجابة عن هذا السؤال نتبنى طرح الفاسي الفهري (1986) بخصوص المتناوبات الحركية على عين أفعال الحالة يمثل لها بالتراكيب التالية:

(4) أ. حَزَنَ الولدَ

ب. أحزَنَ زيدٌ الولدَ

ج. حَزِنَ الولدُ

(5) أ. ذَهَل الفتاةَ

ب. أذهل الولدُ الفتاةَ

ج. ذهِلت الفتاةُ

تبين هذه الأمثلة أن هناك تناوبا حركيا يقتضي تغييرا تركيبيا وصرفيا، إذ إن الأفعال مفتوحة العين في بنيتها المتعدية تدل على وضع في حالة، كما في: (4. أ) و(5. أ) أي في بنيتها جعل بالإبدال الحركي الصرفي (Apophonic causative) ويختلف عن أنواع الجعل الأخرى؛ الجعل بالسابقة الهمزة، أو "ست" أو التضعيف، سواء من حيث صرفها أو دلالتها. ويفيد هذا الجعل الحركية التي يفيدها الفعل أحْزَنَ كما في (4. ب). فالفعل في اللغة العربية يأتي على ثلاثة أحوال: مفتوح العين (فَعَلَ) ويكثر في الأفعال الدالة على الأوضاع الحركية مثل: "ضرب" و"قتل". ومكسور العين (فَعِلَ) ويكثر في الأفعال الدالة على الأوضاع الساكنة الظرفية مثل: "فَرِحَ" و"حَزِنَ". ومضموم العين (فَعُلَ) ويكثر في الأفعال الدالة على الأوضاع الساكنة الملازمة مثل: "كَرُمَ" و"قَبُحَ".

وتقابل "حَزَنَ" المتعدية في (أ) "حَزِنَ" اللازمة في (ج) ما يجعلنا نطرح سؤالا: هل "حَزِنَ" مشتق من "حَزَنَ" أم العكس؟

[1] أحمد بريسول، **دلالة أفعال الحركة في إطار المعجم المولد**، 169.

دافع الفاسي الفهري عن فرضية أن الفعل المتعدي "حَزَنَ" مشتق من الفعل اللازم "حَزِنَ" ما يعني انتقال من الحالة الساكنة إلى الحالة الحركية. وتكون الفتحة ناتجة عن سيرورة اشتقاقية مستدلا بعدم إمكان بناء "حَزَن" للجعل لأنها عليه. وهذه السيرورة تمنعها من أن تطبق عليها سيرورات اشتقاقية أخرى. ويزكي هذا الطرح لحن (6):

(6) * أحزن زيدٌ عمرا الولدَ

يعود لحن (7) إلى استجابة "فَعَلَ" لقيد أحادية الجعل التالي:

(7) في البنية المحورية لأية وحدة معجمية، لا يوجد إلا محمول جعلي واحد على الأكثر.[1]

ويعني هذا أن حزَنَ وأحزَن مبنيتان للجعل. وأن معنى حزَنه وأحزنه "جعل شخصا حزينا" أو يحزن بمعنى الجعل على صفة غير ثابتة وإنما حادثة. وتكون الخاصية المستنتجة هنا هي أن دلالة الهمزة في أفعل تقابلها دلالة الفتحة على عين فَعَل. وأن الحالة الساكنة سابقة عن الحالة الحركية ويستقيم هذا مع أفعال الحالة النفسية من طبقة: حزن، وفرح، وغضب.....إلخ، إذ لا تستقيم دلالة ملازمة الحالة من هذه الطبقة. ودليلنا على هذا أنه لا يوجد أفعال من هذه الطبقة مضمومة العين.

4. الفروق الدلالية بين الصيغ المصدرية الدالة على الحالة المتعددة المشتركة معنى، المختلفة مبنى

تتوفر في اللغة العربية الكثير من الصيغ المصدرية البسيطة الدالة على الحالة، المشتركة معنىً، المختلفة بناءً عبر التناوب الحركي على فاء وعين الصيغة حتى بدت للكثير من الناس أن لا فرق بينها. فأصبحوا يستخدمونها من غير أن يراعوا ما بينها من فروق دقيقة في دلالاتها. وتتعدد هذه الصيغ إما ثنائيا على الأبنية التالية: (فَعْل- فَعَل) (فَعْل- فُعْل) (فَعْل- فِعْل) (فُعْل- فَعَل) أو ثلاثيا على الأبنية التالية: (فَعْل- فَعَل- فُعْل).

4. 1. التعدد الثنائي:

4. 1. 1. فَعْل- فَعَل

من الصيغ المصدرية التي تتعدد عبر التناوب الحركي بين الفتح والسكون على عين الصيغة ندرج الأمثلة التالية:

(8) أ. فَزْع- فَزَع

ب. هَمْع- هَمَع

[1] عبد القادر الفاسي الفهري، **المعجم العربي**، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1980، 170.

ج. عَضْد- عَضَد
د. بَثْر- بَثَر

هناك ما يؤشر أن "فَعْل" ترد إلى جانب "فَعَل" لاعتبارات دلالية، وليس للاعتبارات لهجية، وإن اشتركت الصيغتان في المعنى نفسه. وما يعزز هذا الطرح، أنهما ترتبطان بفعل ورد في المعاجم العربية بصورتين: (فَزَعَ وفَزِعَ) و(هَمَعَ وهَمِعَ) و(عَضَدَ عَضِدَ)، و(بَثَرَ بَثُرَ). وإن كانت المعاجم لم تشر إلى أية صيغة ترتبط بمفتوح العين، أو بمكسورها، فالراجح أن الصيغ على البناء "فَعْل" ترتبط بالفعل "فَعَلَ"، وترتبط الصيغ على "فَعَل" بالفعل "فَعِلَ". وهذا هو المطرد في اللغة العربية. وتجدر الإشارة إلى أن ربط الصيغ المصدرية بأفعالها لا ينطلق من نظرية أصل الاشتقاق وأن الفعل أصل والمصدر مشتق منه، ولكنه ينطلق من اشتراك كل من الفعل والمصدر في العديد من الخصائص الدلالية مثل خاصية التعدي واللزوم والخصائص الجهية.[1]

حسب الصياغة (2)، تصف "فَعْل" في سياق ارتباطها بالفعل مفتوح العين وضعا حادثا يعبر عن حالة حركية عبارة عن حدث عرضي. وتصف "فَعَل" في سياق ارتباطها بالفعل مكسور العين، وضعا حادثا يعبر عن حالة ساكنة غير ملازمة. أو حالة ساكنة ملازمة في سياق ارتباطها بالفعل مضموم العين. وعليه تصف "فَزْع" و"هَمْع" و"عضْد" و"بَثْر" في سياق ارتباطها بالأفعال مفتوحة العين، "فَزَعَ" و"هَمَعَ" و"عَضَدَ" و"بَثَرَ"، وضعا حادثا يعبر عن حالات عرضية من نمط حالات المستوى المرحلي التي تعني الحدوث العارض، الناتج عن مسبِّب[2]، حيث تعبر "فَزْع" عن حالة نفسية، وتعبر "هَمْع" عن حالة همع الدمع، و"عَضْد" عن حالة عضد العظم، و"بَثْر" عن حالة خروج البثور، بوصفها أحداثا عارضة يمكن أن تؤول على أنشطة مثل: "رقص" و"جري"، و"سير"... إلخ

وترد "فَزَع" إلى جانب "فَزْع" و"هَمَع" إلى جانب "هَمْع" و"عَضَد" إلى جانب "عَضْد" لاعتبارات دلالية؛ حيث يمكن استعمالها للتعبير عن هذه الحالات عندما تكون ساكنة غير ملازمة. وفي هذا السياق تكون مرتبطة بالأفعال مكسورة العين: "فَزِعَ" و"هَمِعَ" و"عَضِد". وترد الصيغة "بَثَر" إلى جانب "بَثُر" للتعبير عن هذه الحالة الساكنة التي أصبحت ملازمة لوجه الشخص؛ أي ملازمة البثور للوجه. وفي هذا السياق تكون مرتبطة بالفعل مضموم العين "بَثُرَ".

وعليه يمكن إعادة كتابة (8) على النحو التالي:

(9) أ. فَزْع: [+ وضع حادث] [+ حالة نفسية] [+ حالة حركية عارضة]
فَزَع: [+ وضع حادث] [+ حالة نفسية] [+حالة ساكنة غير ملازمة]
ب. هَمْع: [+ وضع حادث] [+ حالة العين] [+ حالة حركية عارضة]

[1] نقصد بالخصائص الجهية؛ الأوضاع الجهية المشار إليها في الهامش 16.
[2] أحمد بريسول، **دلالة أفعال الحركة في إطار المعجم المولد**، 169.

هَمَع: [+ وضع حادث] [+ حالة العين] [+ حالة ساكنة غير ملازمة]

ج. عَضْد: [+ وضع حادث] [+ حالة العظم] [+ حالة حركية عارضة]

عَضَد: [+ وضع حادث] [+ حالة العظم] [+ حالة ساكنة غير ملازمة]

د. بَثْر: [+ وضع حادث] [+ حالة الوجه] [+ حالة حركية عارضة]

بَثَر: [+ وضع حادث] [+ حالة الوجه] [+ حالة ساكنة ملازمة]

الذي يبدو هو أن "فَزْع" و"فَزَع" تشتركان في معنى الحالة النفسية، وتختلفان اختلافا دلاليا جزئيا في أن الصيغة الأولى تدلنا على حالة حركية عرضية، وتدلنا الثانية على حالة ساكنة غير ملازمة. وينطبق الشيء نفسه على "همْع" و"هَمَع" و"عَضْد" و"عَضَد" و"بثْر" و"بَثَر" مع فارق هو أن "بَثَر" تدلنا على حالة ساكنة ملازمة.

4. 1. 2. فَعْل- فُعْل:

من الصيغ المصدرية التي تتعالق عبر تناوب الفتحة والضمة على فاء الصيغة ندرج الأمثلة التالية:

(10) أ. مَكْث- مُكْث

ب. عَجْز- عُجْز

ج. كَرْه- كُرْه

ورد في معجم *ابن سيدة* الفعل "مكث" بصورتين مفتوح العين "مكَثَ"، ومضمومها "مَكُثَ".[1] وترتبط الصيغة المصدرية "مَكْث" بالفعل "مَكَثَ" وهو المطرد. وقياسا على ما فسرنا به "فَعْل" المرتبطة بالفعل "فَعَلَ" نفسر "مَكْث". فهي في هذا السياق، يمكن استعمالها للتعبير عن حالة عارضة. ونرجح أن الصيغة "مُكْث" ترتبط بالفعل "مَكُثَ" وهي في هذا السياق تصف وضعا حادثا يعبر عن حالة ملازمة؛ بمعنى ملازمة الشخص للمكان الذي يوجد فيه.

وورد الفعل "عجز" بثلاث صور؛ مفتوح العين "عجَزَ" ومكسورها "عجِزَ" ومضمومها "عجُزَ".[2] وترتبط الصيغة "عَجْز" بالفعل "فَعَلَ"، وقياسا على ما فسرنا به "مكْث" نفسر "عَجْز". ونفترض أن الصيغة "عَجَز" ترتبط بالفعل "عَجِزَ" وهو المطرد. يبقى أن الصيغة "عُجْز" هي التي ترتبط بالفعل مضموم العين "عَجُزَ". ويمكن استعمالها في هذا السياق للتعبير عن حالة العجز الملازمة للشخص.

[1] أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي، **المحكم والمحيط الأعظم**، بيروت، دار الكتب العلمية، 2000م، ج6، 801

[2] نفسه، ج1، 298-300.

وترد الصيغة المصدرية "كَرْه" إلى جانب الصيغة "كُرْه" حيث يمكن استعمال الصيغة الأولى للتعبير عن حالة نفسية تتسبب فيها عوامل خارجية ما يؤشر على حالة نفسية حركية عارضة، ويرجح ارتباطها بالفعل مفتوح العين "كَرَهَ. كما نرجح ارتباط الصيغة "كُرْه" بالفعل مكسور العين "كَرِهَ"، وفي هذا السياق تستعمل للتعبير عن حالة نفسية ساكنة غير ملازمة للفرد. ونستدل على هذا التفسير بكون "كره" من مصادر الحالة النفسية من طبقة: (حزن، وفرح، ... إلخ). حيث لا تقبل هذه الطبقة دلاليا الثبوت والملازمة. كما نعزز هذا التفسير بم ورد عند الأصفهاني وآخرين، أن الكَرْه: هو المشقة التي تنال الإنسان من الخارج فيما يحمل عليه بإكراه. والكُرْه: ما يناله من ذاته وهو يعافه وذلك على ضربين: أحدهما ما يعاف من حيث الطبع، والثاني: ما يعاف من حيث العقل أو الشرع.[1]

وعليه يمكن إعادة كتابة (10) مع إبراز الفروق الدلالية، على النحو التالي:

(11) أ. مَكْث: [+ وضع حادث]، [+حالة] [+ حالة عارضة]

مُكث: [+ وضع حادث]، [+حالة] [+ حالة ساكنة ملازمة]

ب. عَجْز: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة عارضة]

عُجْز: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة ساكنة ملازمة]

ج. كَرْه: [+ وضع حادث]، [+ حالة نفسية] [+ حالة حركية عارضة]

كُره: [+وضع حادث]، [+ حالة نفسية]، [+ حالة ساكنة غير ملازمة]

4. 1. 3. فُعْل- فَعَل:

(12) أ. سُقْم- سَقَم

ب. رُشْد- رَشَد

ونفسر هذه الأمثلة بمعيار دلالي؛ فقد وردت الصيغة "سَقَم" إلى جانب الصيغة "سُقْم" لتعبير الأولى عن حالة داء غير ملازمة للفرد، بينما الثانية يمكن استعمالها للتعبير عن ملازمة السقم للفرد. ودليلنا على هذا التفسير، أن الفعل الذي ترتبط به الصيغتان ورد في المعجم بصورتين صرفيتين: "سَقِمَ" و"سَقُمَ".[2] وترتبط "سَقَم" بالفعل "سقِمَ" وهو المطرد. وترتبط "سُقْم" بالفعل "سَقُمَ".

وينطبق على "رَشَد" و"رُشْد" ما تم تطبيقه على "سَقَم" و"سُقْم". فقد وردتا في المعجم من فعل بصورتين صرفيتين "رَشِدَ" و"رَشُدَ".[3] مع فارق هو أن "رشَد" و"رُشد" تعبران عن حالة طبع، بينما "سَقَم" و"سُقم" تعبران عن حالة داء.

---

[1] الأصفهاني الراغب أبو القاسم الحسين بن محمد، **المفردات في غريب القرآن**، القاهرة، 1961م، 707.

[2] أبو الحسن علي بن إسماعيل ابن سيدة، **المحكم الأعظم**، ج6، 251.

[3] الأزهري أبو منصور بن أحمد، **تهذيب اللغة**، القاهرة، دار الكتاب العربي، ج11، 321.

وعليه يمكن إعادة كتابة (12) مع إبراز الفروق الدلالية على النحو التالي:

(13) أ. سَقَم: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة غير ملازمة]

سُقْم: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة ملازمة]

ب. رَشَد: [+ وضع حادث]، [+حالة طبع] [+ حالة غير ملازمة]

رُشْد: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة ملازمة]

4. 1. 4. فَعْل- فِعْل:

من الصيغ المصدرية التي تتعالق عبر التناوب الحركي بين الفتحة والكسرة على فاء الصيغة ندرج المثال التالي:

(14) حَذْق- حِذْق

يرد الفعل الذي ترتبط به الصيغتان المصدريتان في (14) في المعجم بصورتين صرفيتين. ونفترض ربط الصيغة المصدرية (حَذْق) بالفعل مفتوح العين (حَذَقَ). وقياسا على ما فسرنا به الصيغ المصدرية السابقة على البناء (فَعْل) في سياق ارتباطها بالفعل مفتوح العين (فَعَلَ)، نفسر دلالة (حَذْق). ونربط الصيغة المصدرية (حِذْق) بالفعل (حَذِقَ). وقياسا على ما فسرنا به دلالة الصيغ المصدرية التي ترتبط بالأفعال مكسورة العين نفسر دلالة الصيغة (حِذْق).

وعليه يمكن إعادة كتابة (14) صرفيا ودلاليا على النحو التالي:

(15) حَذْق مرتبطة بالفعل مفتوح العين حَذَقَ: [+ حالة حركية عارضة]

حِذْق: مرتبطة بالفعل مكسور العين حَذِقَ: [+ حالة ساكنة ظرفية]

4. 2. التعدد الثلاثي

4. 2. 1. فَعْل- فَعَل- فُعْل:

كشفت الأمثلة عن توفر اللغة العربية على اشتراك أكثر من صيغتين مصدريتين، في المعنى نفسه منها الأمثلة التالية:

(16) أ. بَخْل- بَخَل- بُخْل

ب. جَحْد- جَحَد- جُحْد

ج. حَمْق- حَمَق- حُمْق

ترد الصيغة "بَخَل" إلى جانب الصيغة "بُخْل" و"بَخْل" لدواع دلالية. ونرجح ارتباط الصيغة "بَخَل" بالفعل "بَخِلَ" وفي هذا السياق ينطبق عليها ما تم تطبيقه على "رَشَد". ونرجح ارتباط الصيغة

"بُخْل" بالفعل "بَخُلَ" استنادا إلى ما ورد عند المبرد،[1] والأشموني،[2] وابن عصفور. "ومن أمثلة فُعْل في الدلالة على الحسن و القبح قولهم: حسُنَ حُسْنا ورَشُدَ رُشْدا وطهُرَ طهرا ولُب لبا، وقبح قبحا ولؤم لؤما وحمُقَ حُمقا وبَخُلَ بُخْلا... إلخ.[3] وفي هذا السياق ينطبق على الصيغة "بُخْل" ما تمّ تطبيقه على "رُشْد".

وهناك ما يدعم ربط الصيغة "بَخْل" بالفعل "بَخَلَ". فقد طرح بوستويفسكي بعد كارلسن وكراتزر ما مفاده أنه يمكن للحالات الملازمة أو ذات المستوى الفردي أن تستعمل في تأويلات عارضة كقولنا: كَبُرَ فجأة. وفي هذه الحالة يمكن ربط الحالات التي تبدو ملازمة مثل الطبائع بالأفعال مفتوحة العين "فَعَلَ". وعليه يمكن ربط الصيغة "بَخْل" بالفعل "بَخَلَ". وفي هذا السياق يمكن استعمال الصيغة "بَخْل" للتعبير عن حالة عارضة، رغم أن الأصل هو اللزوم. بمعنى أن هذا السلوك الذي هو الطبع، يمكن أن يكون سلوكا آنيا.

وينطبق على الصيغة "جَحْد" ما تم تطبيقه على بَخْل، في سياق ارتباطها بالفعل مفتوح العين "جَحَدَ". وينطبق على الصيغة "جَحَد" ما تم تطبيقه على الصيغة "بَخَل" في سياق ارتباطها بالفعل "جَحِدَ" كما ورد في المعاجم العربية. ونرجح ارتباط الصيغة المصدرية "جُحْد" بالفعل "جَحُدَ" لأنها من الطبائع وتقبل الملازمة. وبالتالي ينطبق عليها ما تم تطبيقه على الصيغة "بُخْل".

ويأتي الفعل "حمق" في كتب القدماء على ثلاث صور: مفتوح العين "حَمَقَ" ومكسور العين "حَمِقَ"، ومضمومها "حَمُقَ". ونرجح ارتباط الصيغة "حَمْق" ب"حَمَقَ"، و"حَمَق" ب"حَمِقَ"، وهذا هو المطرد. ويبقى من المرجح ربط "حُمْق" بالفعل "حَمُقَ". وقياسا على ما فسرنا به دلالة (أ) و(ب)، يمكن تفسير (ج). مع فارق هو: أ، (ج) تدل على حالة داء.

وانطلاقا من هذا يمكن إعادة كتابة (16) على النحو التالي:

(17) أ. بَخْل: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة عارضة]
بَخَل: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة غير ملازمة]
بُخْل: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة ملازمة]
ب. جَحْد: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة عارضة]
جَحَد: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة غير ملازمة]
جُحْد: [+ وضع حادث]، [+ حالة طبع] [+ حالة ملازمة]

[1] أبو عباس محمد بن يزيد المبرد، **المقتضب**، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1994م، ج2، 133.
[2] الأشموني، **شرح الألفية**، بيروت، دار الكتاب، ج2، 133.
[3] ابن عصفور علي بن مؤمن، **المقرب**، ج2، 133.

ج. حَمْق: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة عارضة]
حَمَق: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة غير ملازمة]
حُمْق: [+ وضع حادث]، [+ حالة داء] [+ حالة ملازمة]

الخلاصة

بينا في هذه الورقة أن تعدد الصيغ المصدرية البسيطة الدالة على الحالة يعود بالأساس إلى اعتبارات دلالية؛ حيث كل صيغة تعبر عن دلالة محددة، ومختلفة جزئيا عن دلالات الصيغ المصدرية التي تشترك معها في نفس المعنى. فعندما ترتبط الصيغة المصدرية بفعل الحالة مفتوح العين تأخذ تأويلا على حالة حركية عارضة ناتجة عن مسبب، وعندما ترتبط بفعل حالة مكسور العين، تأخذ تأويلا على حالة ساكنة غير ملازمة، وحين ترتبط بفعل بمضموم العين، تأخذ تأويلا على حالة ساكنة ملازمة هي الأصل.

ولا تختص صيغة مصدرية معينة بالتعبير عن دلالة معينة، إذ يمكن التعبير عن الدلالة نفسها بصيغ مختلفة البناء: مثل التعبير عن دلالة حالة ملازمة ظرفية بالصيغة (فَعَل) مثل: سَقَم مرتبطة بالفعل سَقِمَ. أو بالصيغة (فُعْل) مثل: كُرْه مرتبطة بالفعل كَرِهَ، أو بالصيغة (فِعْل) مثل: حِذْق مرتبطة بالفعل حَذِقَ .... كما بينا أنه لا يمكن الانتقال من دلالة إلى أخرى من جميع طبقات الصيغ المصدرية؛ إذ يمكن الانتقال من حالة ساكنة ملازمة من طبقة المصادر التي تعبر عن حالات نفسية والحالات الطبائع، إلى حالة حركية عارضة، ولا يمكن الانتقال إليها من طبقة الحالات العاهات. كما لا يمكن الانتقال من حالة حركية عارضة إلى حالة ساكنة ملازمة من طبقة الصيغ المصدرية الدالة على حالات نفسية مثل: حزن وفرح وغضب... إلخ.

المراجع العربية

ابن جني، أبو الفتوح. **المنصف**. تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين. القاهرة: مصطفى حلبي، 1954.

ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحق. **إصلاح المنطق**. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف، 1970.

ابن عصفور. **المقرب**. تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري. د.م: د.ن.، 1972.

أبو عباس، محمد بن يزيد المبرد. **المقتضب**. تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة. ط.1. القاهرة: وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1994.

أبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي. **المحكم والمحيط الأعظم**. بيروت: دار الكتب العلمية، 2000.

أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس. **شرح أبيات سبويه**. ط.1. تحقيق الدكتور زهير غازي زاهد. بيروت: عالم الكتب، 1986.

الأشموني. **شرح الألفية**. ط.1. بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.

برجشتراس. **التطور النحوي للغة العربية**. القاهرة: د.ن، 1929.

بروكلمان، كارل. **فقه اللغات السامية**. تحقيق رمضان عبد التواب. د.م: جامعة الرياض، 1977.

بريسول أحمد. **دلالة أفعال الحركة في إطار المعجم المولد**. ط.1. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013.

تورابي عبد الرزاق. **البنية الصرفية للغة العربية**. بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في اللسانيات، الرباط: د.ن، 2002.

السغروشني، إدريس. **الصيغ في اللغة العربية**. وقائع الندوة الأولى لجمعية اللسانيات بالمغرب. د.م: منشورات عكاظ، 1987.

فليش، هنري اليسوعي. **العربية الفصحى**. ترجمة عبد الصبور شاهين. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1966.

الفاسي الفهري، عبد القادر. **المعجم العربي**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1986.

الفاسي الفهري، عبد القادر. **البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990.

الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد. **معاني القرآن**. ط.1. تحقيق أحمد يوسف نجاتي وآخرين. القاهرة: دار الكتب، 1965.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر. **الكتاب**. ط.1. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: الهيئة العامة للنشر، د.ت.

عصام نور الدين. **أبنية الفعل في شافية ابن حاجب**. ط.1. بيروت: دار الفكر اللبناني، 1997.

المراجع الأجنبية

Carlson, GN. *A Unified analysis of the English bare Plural*. Linguistics and philosophy, 1977.

Jacobson, R & Waugh, L. *La Charpente Phonique du langage*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

Kleiber, G. La généricité autrement: le traitement ontologique de G.N. Carlson. In: *travaux de linguistique et de littérature*, 1985.

Kratzer, A. *Stage level and individual ms*, univ. of Mass, Amherst, 1989.

Kurylowicz, J. *L'apophonie en sémantique*.Warszwa-krakow, pologne, 1962.

Pustejovsky, J. *generative lexicon*, MT press, 1995.

Pustejovsky, J. *The gerative lexicon*, Cambridge. The MIT press, 1995.

المجمع **10** (1437/2016)، 139-180

الكاتب الضمنيّ في أعمال محمّد نفّاع الأدبيّة

فاطمة ريّان*

تلخيص:

تخوض المقالة مغامرة البحث في معنى المصطلح "كاتب ضمنيّ (Implied Author)، مفهومه وتجلّيه في أدب الكاتب الفلسطينيّ المحليّ محمّد نفّاع (1939). فرغم ما حظي به أدبه من مقالات نقديّة، إلّا أنّ أحدًا لم يتناول هذا الجانب ويبحثه بحثًا جادًّا متعمّقًا. وهي مقالة مُلخّصة لثمرة جهد دام ثلاث سنوات، قمنا خلالها ببحث طوليّ شموليّ تناول كلّ مجموعات نفّاع القصصيّة وعددها ست، ورواية **فاطمة** الصادرة عن دار راية للنشر عام 2015، والتي نُشرت في حلقات متفرّقة على موقع الجبهة، بالإضافة إلى كلّ ما نُشر من قصص متفرّقة في هذا الموقع الأخير[1] حتى شهر حزيران 2014. تأتي هذه الدراسة لتؤكّد فكرة التّعالق الجماليّ والفكريّ في أدب نفّاع. فالقاصّ لا يلتقط معلومات عابرة ويُحوّلها إلى نصّ أدبيّ، إنّما نراه يخضع لعوامل تاريخيّة، فكريّة، أيديولوجيّة، فيفارق خلالها سطوح الأشياء ليصل إلى أعماقها، وبهذا يكون مطالبًا بإعادة صياغة المفاهيم والمعلومات ونسجها من جديد. الكاتب الضمنيّ، وهو وليد الكاتب الحقيقيّ وممثّله، بوصفه الأنا الثانية له، هو المرآة التي ستعكس لنا هذا التّعالق الجماليّ مع الفكريّ على وجه التحديد والتخصيص. وحتى يتحقق ذلك يتوجب علينا اقتفاء أثر الكاتب في النّص من خلال متابعتنا لمجالات خمسة: الكاتب وعلاقته بالزّمان، الكاتب وعلاقته بالمكان، الكاتب وعلاقته بالشخصيّات، الكاتب وعلاقته بالحدث، الكاتب وعلاقته بالراوي. فماذا نعني بالكاتب الضمنيّ والكاتب الحقيقيّ (The real author) ما العلاقة بينهما؟ متى ينوب الراوي عن الكاتب الحقيقيّ؟ وكيف يتجلى ذلك في نصوص نفّاع؟ كم من المؤلّف الحقيقيّ في المؤلّف الضمنيّ؟ على هذه الأسئلة البحثيّة ستتم الإجابة من خلال توضيح العلاقة بين الكاتب والمجالات الخمسة الآنف ذكرها، وتفسير كيفيّة انعكاس هذه العلاقة على الوظيفة التي يؤدّيها الكاتب الضمنيّ/ المُضمر في النّص الأدبيّ عند نفّاع.

من باب ضبط المفاهيم والرّكائز:

الكاتب الضمنيّ: المعنى والمفهوم

كان Wayne C. Booth أوّل من اقترح مصطلح المؤلف الضمنيّ، من خلال مؤلّفِهِ بلاغة التخيُّل (1961) *The Rhetoric fiction*. ومنذ ذلك الحين أصبح هذا المصطلح مُتداولًا في النّقد الأدبيّ. ونظرًا لعدم وجود اتفاق بين النُقاد حول المعنى الواضح المحدّد له، شَهِدَت الحركة النَّقديّة جدلًا حادًّا حول السؤال: ما معنى الكاتب الضمنيّ وعمَّن ينوب؟[2]

---

* محاضرة، ثانوية هشام أبو رومي، طمرة.

[1] موقع الجبهة: www.aljabha.org/index.asp

[2] راجع: Shen, Dan (2011). "What is Implied Author?". *Style*, vol. 45, no. 1 Spring (2011), P.80

يَصف بوث الكاتب الضمنيّ بأنه الأنا الثانية للكاتب الحقيقيّ. وهو دائمًا يختلف عن الإنسان الواقعيّ، في الوقت الذي يخلق لذاته نسخَة ساميَة، متمثلة بالأنا الثانية التي تُقدِّم الإنسان بوصفه مخلوقًا يفوق أرض الواقع.[1] ويرى Tom Kindt و Hans Muller أن هنالك تناقضًا في صيغة هذا المفهوم. حيث إنه يترك بعض الأسئلة المفتوحَة، التي تحتاج إلى إجابَة، مثل: هل الكاتب الضمنيّ مُنتَج مُتَعَمَّد للمؤلّف في العمل الأدبيّ، أم أنّ العمل في غنى عنه من الأصل؟ هل هو الاستنتاج الّذي أدلى به المتلقي/ القارئ حول المؤلّف بناء على ما فهمه من العمل الأدبيّ؟! لذا، نراهم يؤكدّون على أنَّ تفسيرًا معقولًا للكاتب الضمنيّ يجب ألا يحاول تفسير المفهوم، باعتباره كلًّا متناقضًا أو مجموعة من التناقضات، إنما يجب السَّعي في توضيح مُكوّناته الفرديّة بشكل منفصل، بعضها عن الآخر، وعندها يمكن الوصول إلى تفسيرات تُوَضِّح سبب ظهور المصطلح.[2]

أمَّا طه، فيرى في اقتراح بوث للمصطلح، وسيلَة لتَلطيف المطالب المَرْجوَّة من المؤلّف حول هيمَنته على المعنى الأدبيّ في النَّص، وللوصول إلى حالَةٍ من الاعتدال المُرضي أثناء العملية التفسيريّة للنّص الأدبيّ. فمِن ِ الصّعب، برأيه، عدم الاتّفاق مع Hirsh حول ما يقوله عن دور الكاتب في تشكيل المعنى وصياغَة، "فلا يمكن لأيّ جملة أن تَحمِل معنى محددًا، إلّا بعد أن يكون شخص ما قد عنى/ قصد قول ذاك الشيء" ومع ذلك، ينبغي لنا ألا نعتبر مقاصد الكاتب، أثناء عمليّة التفسير الأدبيّ، هي، وفقط هي، المسيطِرَة على معنى/ معاني النَّصّ.[3]

الكاتب الحقيقيّ هو مَن يَخْلِق ُ الكاتب الضمنيّ. والاختلاف بينهما قائم، تمامًا، على ذاك الذي يفصل ما بين شخص يعيش الحياة اليوميَّة بشكل اعتياديّ، وبين شخصه هو نفسه وبعينه، ولكن أثناء وجوده في سيرورة الكتابَة الأدبيَّة، في موقف معيَّن ومحدَّد، ممَّا يجعله يدخل في حالة ذهنيَّة مختلفة ومستقلّة، عن تلك الحياة اليوميَّة الاعتياديَّة، وفيها يكون الكاتب خَلّاقًا "Creating" ومكتشفًا "Discovering"، بكلمات بوث، ويتَّخذ تيارًا مختلفًا عن ذاك المتّبع في حياته اليوميَّة.[4]

إذًا، الكاتب الحقيقيّ يكتب النّصّ، أمّا الضمنيّ فمسؤول عن خلق القواعد النَصيّة.[5] وبهذا المفهوم، يُقيِّد الكاتب الضمنيّ ويُحدّد، وضع الكاتب بوصفه عنصرًا خارج نصيّ، أي عنصرًا نصيًّا إضافيًّا. بمعنى أنه يمكن الحديث عن كاتب ضمنيّ مُنتج للنّصّ، بدلًا من الحديث عن معنى مقصود أراده الكاتب الحقيقيّ. وراء هذا الكاتب الضمنيّ يقف الكاتب الحقيقيّ، الذي لا تحتَلّ مقاصده،

---

[1] راجع: Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction. Chicago:* University of Chicago Press. p.72

[2] راجع: Shen, Dan. 2011. P.80

[3] راجع: Taha. I. 2002. "Semiotic of Literary Meaning: a doul model *Semiotica*.", *139*, P.264 *(2002),*

[4] راجع: Shen, Dan. 2011. P.81

[5] راجع: السابق، ص 93.

دائمًا، مساحة في النصّ.[1]

يقول الغذّامي: "إنَّ المؤلف يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه المؤلّف ويُخاطبه ويتعامل معه. بل قد يَحْدُث أنَّ الكاتب لم يكتب النَّصّ إلّا من أجل ذلك القارئ بطلبٍ منه أو لمواجهته".[2] هذا يقودنا إلى ما تحَدَّث عنه Barthes، حول ضرورة إضعاف سلطة الكاتب وهيمنته على النّصّ الأدبيّ، فاقترح مصطلح "**موت المؤلّف**"، ومَلَّك القارئ النَّصّ بلا منازع، ومنحه سلطة على العمليَّة التفسيريَّة للنَّصّ الأدبيّ، فصار السؤال المطروح في النظريّات الأدبيَّة هو: ما القارئ وليس من القارئ.[3]

وعندما يَحتَل القارئ ذهن المؤلِّف ويتحكَم به، يُصبح هذا الأوّل -القارئ - حيًّا مستمِعًا ومستقبلًا ومحلّلًا للنصّ. إذ يُخاطب الكاتب إنسانًا ماثلًا أمامَه، فيتعامل معه وفق ظروفٍ محدّدة ومعيّنة، وبالتالي يتحَوَّل القارئ إلى مؤلّف مشارك، يُؤَثِّر على خطاب الكاتب ويُوَجهه. هذا القارئ ليس سوى مؤلِّف ضمنيّ للنَّصّ.[4]

وفي محاولَة ٍ لفك رموز تلك السطور المتَقدمِّة، نقول: إنَّ الكاتب الضمنيّ أشبه بخيالٍ نصيّ يُقَدِّمه الكاتب الحقيقيّ/ المؤلف، للقارئ حاثًّا إيّاه على المشاركَة في العمليّة التفسيريّة للنَّصّ الأدبيّ من خلال تحفيزه على خرق قوانين المؤلف أو النَّصّ، فيتفاعل بدوره، يحلل ويستنتج ويُخضِع القراءة إلى منطقه الخاص، معتمدًا على الدّوال والمدلولات، المعرفة والثقافَة، فيُكَوّن معنى ممكنًا، قاله النّص. وبهذا يُشكّل الكاتب الضمنيّ والكاتب الحقيقيّ معرفتين اثنتين لهما اتجاه واحد على الأغلب، أو مختلف. وبناءً عليه، نرى أنّ مصطلح الكاتب الضمنيّ يحاكي مسارين يسيران جنبًا إلى جنب: مسارٌ يهتم بالراوي/ السارد، ومسار يهتم بالقارئ المُتلقي.

القارئ الضمنيّ ونظريّة التَّلقي

اتسعَتِ الرؤيا ولم تضيق العبارة. فجاء مصطلح القارئ الضمنيّ مقابلًا لمصطلح الكاتب الضمنيّ.

صاحب المصطلح هو ياوس (Jauss) الّذي اعتبر القارئ عنصرًا معبِّرًا موجودًا مشاركًا في التجربَة النصيَّة الأدبيّة. لا بل مركّزًا لطاقة العمل الأدبيّ. وبهذا يؤكّد ياوس على أن النّصّ ليس منعزلًا أو مستقلًا يتطوّر بهيمَنة الكاتب وإرادته وحده.[5] فالكاتب يحتاج إلى معاوَنة مباشرة من الشخص الّذي

[1] راجع Taha. I. 2002. p. 264

[2] الغذاميّ، محمّد. 1999. **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**. الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، ص148.

[3] انظر: السابق ص 147-148،

Barthes, Roland (1977). The Death of the Author. In Image-*music-Text*, Stephen Heath (ed.), pp. 142-148. New York: Hill and Wang.

[4] راجع: الغذاميّ، محمّد. 1999. ص 149.

[5] انظر: Jauss, H.R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception.* Bringhton: Harvester Press. p. 19

يُدْرك هذا الإبداع، هذا الشخص ما هو إلّا المسمّى قارئًا.[1]

كان ياوس أوّل من نادى بنظريّة الاستقبال، في محاضرته عام 1967، التي حملت عنوان:

"Was hesst und Zu weichen Ende studier man literaturgeschichte?"

ما معنى تاريخ الأدب، ولأي غرض يُدَرّس؟ أمّا فولفجانج إيزر (Iser)، وهو المساهم الثاني في تطوير نظريّة الاستقبال والتّلقي، فقد حاوَل أن يُحَلِّل سيرورة القراءة في حال تفاعل القارئ والنَّص. وقد تجلّى هدفه من خلال مقالته:

"Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction"

عدم التحديد، ورد فعل القارئ في القصّ النثريّ" (1971).[2]

انتفاء قصد الكاتب

نفى ويمسات (Wimsatt) كل ما يتعَلَّق بالموقف القصديّ والقصديّة. فلا ضرورة عنده في العثور على مقاصد المؤلّف خارج النّصّ في السيرورة التّفسيريَّة أو حتى في التاريخ. فإذا ما تبنى القارئ أو الناقد فكرة المعرفيَّة بقصد الكاتب، فإنه سيَضلُّ على الأغلب. لذلك سعى ويمسات إلى إبعاد النَّصّ عن الكاتب. واعتبر النَّصّ حقيقَة جَمعيَّة، وأنَّ قصد الكاتب لا يمتّ إلى ما يقوله النَّصّ. فالقصديَّة تنتمي إلى الجمهور، وتتجَسَّد في اللّغة، وتدور حول الوجود الإنسانيّ. كما ورفض ويمسات وشريكه بيرد سلي، فكرة قصد الكاتب كضمان للمعنى. فلا سبيل للوصول إلى القصديَّة. والتساؤل يجب ألا يكون عن الأصول ولا عن الآثار، بل عن "العمل بقدر ما يمكن أن يُعَدّ وحده متنًا للمعنى".[3]

مَوْت الكاتب (The Death of the Author)

"إنَّ الكتابَة قضاءٌ على كلّ صَوْت وعلى كلّ أصل. الكتابَة، هي هذا الحياد، هذا التأليف والتالَف الّذي نجد فيه ذاتنا الفاعلَة. إنَّ النّص يوضَع ويُقرَأ بحَيْثُ يغيب فيه المؤلّف على جميع المستَوَيات. لقد أصبحنا نعلم أنَّ الكتابَة لا يمكن أن تفتح المستقبل إلَّا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهينٌ بموتِ المؤلف".[4] بهذه السطور، أعلن Barthes موت المؤلف عام 1968، وبهذا يختفي ويمَّحي معه كل أثر. ففي اللحظة التي ينتهي بها من كتابة النَّص، يخرج هذا الأخير من هَيْمَنته

[1] انظر: Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore, London: Johns University Press. PP.77

[2] للتوسع أكثر راجع: سروجي، شجراوي، كلارا. 2011. **نظريّة الاستقبال في الرواية العربيّة الحديثة** (أطروحة دكتوراه: جامعة حيفا). ص 36-38.

[3] انظر: شحادَة، إبراهيم. 2004. **الكاتب في النّص**. (أطروحة ماجستير: جامعة حيفا.) ص 27-625؛
Wimsatt, W.K.1981. *The Verbal Icon.* London: Methuen. pp. 334-336

[4] بارط، رولان. 1993. **درس السيميولوجيا**. دار توبقال للنشر، ص 81-87.

وسطوته، ليصبح مستقلًا ملكًا للقارئ. وبلا شكّ، فقد مهّد هذا المصطلح لوجود مصطلح الكاتب الضمنيّ.

من باب سدِّ الثغرات وتوحيد المَسار.

يُفترض بما تقدّم عرضه من مفاهيم للمصطلحات، أن يُبيّن حقائق موجودة على الساحَة النقديَّة الأدبيَّة، منها:

1. بعض المذاهب أخْيَت الكاتب، ومَنَحته صلاحيّات كبيرة في الهيمَنَة على النّصّ والعمليَّة التفسيريَة.

   نذكر منها الرومانسيّة (Romanticism)، الواقعيّة (Realism)، والماركسيَّة (Marxism).

   أمّا البعض الآخر فقد نادَى بالاهتمام بالنّصّ بوصفه كيانًا مستقلًا في ذاته، بريئًا متبرِّئًا من الاهتمام بقصد الكاتب في تأويله، وحريَّة القارئ في اختيار نوع من التأويل المناسب له. أمثال: النقد الجديد (New Criticism)، البنيويّة (Structuralism) التفكيكيَّة (Deconstruction).[1]
2. المُساءَلَة هي جوْهر عمليَة القراءة ومناطها. والمسألة النَّصيَة لا تنحصر في طرح تساؤل واحد أو اثنين، بل يُفتَرض بها أن تكون لا محدودَة. ففي اللَّحظةِ التي يَتَكَشَّفُ النّص أمام قارئه، قد يرغب القارئ عنه إلى آخر، أو لربما يرغب النَّص عن قارئ إلى آخر. لذا فإنَّ حوارًا سيَظلّ قائمًا بين النّص والقارئ.

   ما العلاقة بينهما؟ متى ينوب الراوي عن الكاتب الحقيقيّ؟ وكيف يتَجلّى ذلك في النَّصّ؟

تحديد مسار البحث

عودٌ على البدء نقول: نحن لا نتفق مع سيرورة عمليّة تفسيريّة لأي نصّ أدبيّ، تقوم على أساس متنكّر لأحد الشركاء الأربعة المُقترحين آنفا، وهم: التاريخ، المؤلف، النص والقارئ.

إنّ قراءتنا لجلّ ما كتب نفّاع من قصص حتى هذه اللحظة، وتتبعنا لما يكتبه من مقالات وخواطر، ومعرفتنا ببعض محطات من مسيرته السياسيَّة والحزبيَّة، هي من حثّنا على ضرورة بَحث الكاتب الضمنيّ. فمن خلاله نفهم ما أراد الكاتب قولَه في نصوصه كافّة. ذلك أنّ علاقة وطيدة تجمع ما بين الكاتب الضمنيّ والكاتب الحقيقيّ؛ فالأول بناء نصيّ له شروطه، أمّا الثاني فهو الذي جعل هذا النص قائمًا بشكل أو بآخر. كما أنّ الكاتب الضمنيّ حاضر في ذهن الكاتب الحقيقيّ، يختار، بوعي أو بلا وعي، ما نقرأه، لذا يمكّننا أن نستدلّ أنه ترجمة مثاليّة وأدبيّة للإنسان الحقيقيّ، وهو خلاصة اختياراته الخاصة.[2]

---

[1] للتوّسع حول مبادئ هذه المذاهب انظر: شحادَة، إبراهيم. 2004. ص 7-11. 23-30.

[2] انظر: ايفن، يوسف. **قاموس مصطلحات الأدب**. القدس: دار النشر التابعة لاتحاد الطلّاب، 1978، 159.

وبما أنّ نفّاع كاتب عقائديّ ملتزم، نفترض أنّ صدى صوته سيُردد على امتداد كل كتابته، مع التكرار والتأكيد.

طريقة البحث:

حتى نبرهن الفرضيّة علينا القيام بالمهامّ التالية، والتي سيتم من خلالها اقتفاء أثر الكاتب الضمنيّ:

- قراءة النص وقراءة المؤلف؛ أي إحالة النصّ إلى ما هو خارجه. وبالتحديد إحالته إلى مسيرة حياة الكاتب، آرائه ومعتقداته، ومن ثم إيجاد العناصر المشتركة بينهما.
- تتبّع صوت الراوي الذي يروي الحدث في النّص؛ ذلك أنّ الراوي ذو علاقة وطيدة بالكاتب، لا بل إنّه أداة متميّزة يسيطر عليها الكاتب الحقيقيّ ويسلِّمها قيادة النّص. وبالتالي يقود القارئ. فما الراوي إلا مترجمًا لما أراد الكاتب الحقيقيّ أن يقوله. سنسائل النص ونتساءل: هل يبدو الراوي ناقلا للحدث فقط، أم أنّه عالم بكلّ شيء، يُقدم خطابه بذاتيّة مكشوفة، تكاد تكون أقرب إلى المحاولة التوثيقيّة؟ كيف وأين يختفي الكاتب وراء الراوي؟ إلى أي مدى يتماهى صوت الراوي مع صوت الكاتب؟
- تتبع ضمير السرد، هل تُسرد الأحداث بضمير المتكلِّم أم بالضمير الغائب؟ فالتداعي السرديّ في السيرة الذاتيّة، يعتمد على ضمير المتكلم، وسط تدفّق من الاعترافات، وتوثيق للأحداث والوقائع. ونفّاع يجنح إلى هذا الأسلوب كثيرًا. في الوقت الذي يستخدم فيه الضمير الثالث في سرد غالبيّة قصصه. فكيف يخدم هذا فرضيّتنا؟
- علاقة الكاتب بالمكان: ما هي علاقة الكاتب بالمكان؟ ما مدى تأثّره به؟ ما الإطار المكانيّ المحيط بقصص نفاع؟ هل يختلف من قصة إلى أخرى أم يُركّز على منطقة واحدة؟ ما دلالة هذا؟ ما هو البعد الذاتيّ الذي أضفاه الكاتب من خلال تركيزه على تصوير المكان ووصفه بدقّة؟ ما الأدوات المكانيّة المُوظّفة لتشكيل دلالة النصّ عنده؟
- ما علاقة الكاتب بالزّمان؟ هل هنالك مداخلة بين الأزمنة أم لا؟ وما المقصد من وراء ذلك؟
- علاقة الكاتب بالحدث: كيف يجمع الكاتب بين الواقعيّ والخياليّ والتاريخيّ من أجل خدمة أفكاره وآرائه؟ هل نقله للأحداث التاريخيّة يعرض بصورة عفويّة توهم القارئ أن لا دخل للكاتب بها، أم أنها مدروسة ومنتقاة بحكمة ودراية لتخدم مقاصد الكاتب؟ ما الهدف من عرض هذا الكم الهائل من الأحداث التاريخيّة؟
- علاقة الكاتب بشخصيّات قصصه: هل هي وثيقة أم سطحيّة؟ هل ينعكس وعي الكاتب وفكره على أداء الشخصيّات؟ هل ظهر الكاتب بدور الراوي والشخصيّة المركزيّة في نفس الوقت؟ ما دور نفّاع في تقسيم شخصيّاته؟

- سنرصد موضع تدخل الراوي في بعض من النصوص التمثيليّة، مراعين بذلك تنوّع سنوات الإصدار، مقتفين أثر الكاتب وفق المعايير التي يقترحها طه: كيفيّة التدخّل، كميّة التدخّل، مضمون التدخّل.

الكاتب وعلاقته بالزّمان

ليس للزّمن وجودٌ مُستَقلّ، مثل الشخصيَّة أو المكان. ولذا لا يمكن دراسته دراسَةً تجزيئيَّة، فهو متواجدٌ على امتداد الروايَة. ومن هنا تأتي أهميّته عنصرًا بنائيًا مؤثرًا في العناصر الأخرى منعكسًا عليها. ولذا، هو من أكثر العناصر التصاقًا بفنّ القصّ.[1]

تحوي الروايَة، حسب تودوروف، ثلاثة أصنافٍ من الأزمنة الداخليّة، على أقل قدر:

زمن القصّة: وهو زمن خاصّ بالعالم التخَيّلي: ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوعها، تزامن الأحداث وتتابعها، مُدّة سرد القصّة.

زمن الكتابَة أو السّرد: وهو زمن مرتبط بعمليّة الكتابة والتّلفظ بالكلمات.

زمن القراءة: أي ذلك الزمن الضروريّ لقراءة النَّصّ.

إلى جانب هذه الأزمنَة الداخليّة، تقف أزمنة خارجيَّة متعالِقة معها وبها:

- زمن الكاتب: أي الفترة التي يكتب فيها وعنها، ثقافة الكاتب وانتماؤه لأنظمة معيّنة تمثّله.
- زمن القارئ: يهتم بوضع القارئ قياسًا للفترة التي يقرأ عنها، بوصفه مسؤولًا عن التفسيرات والتأويلات الجديدة التي تُعْطى لأعمال الماضي.
- زمن التّخيّل يأخذ مظهرًا كونيًا، كالفصول والأيام. أو مظهرًا مدنيًا باستعمال اليوميّات، أو نفسيًا عند إثارته للذكريات والأفعال والأحاسيس لدى الشخصيّات.
- زمن الحكي: يتضَمن التتابع المنظَّم للأوصاف، ويتحكّم في صياغَة وجهات النّظر.
- الزمن التاريخيّ: ويعني بالفترة التاريخيَّة التي تجري فيها أحداث الرواية/ القصّة. وسيظهر في علاقة التَخيُّل بالواقع.[2]

ورغم أنَّ الزّمَنَ كامنٌ في وعي كلِّ إنسان، إلّا أنَّ كمونه في وعي الكاتب أشدّ وأقوى. وذلك لاعتماده على الزمنين: الأدبيّ والنفسيّ. الأمر الذي يمنحه مقدرة على تجسيد الحالات الشعريّة للشخصيَّة الروائيّة.[3]

---

[1] راجع: قاسم، سيزا. 1984. **بناء الرواية: دراسة مقارنة لنجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 26-27.

[2] راجع: بحراوي، حسن.1990. **بنية الشكل الروائي**. بيروت: المركز الثقافيّ، ص 114، سيزا، قاسم. 1984. ص 26؛ ريمون، شلوميت. **القوانين الأدبيّة للقصّة في أيّامنا**. تل أبيب: مكتبة العمّال، 47-60/

[3] راجع: مراد، عبد الرحمن. 1998. **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**.القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص5.

ومع تعدد الأزمِنَة وتداخلها في النَّص الواحد، تختلف العلامات الدّالة عليها. ورغم ذلك، فإنّ دلالات الزمن عند كاتبنا تنحصر ما بين الماضي والحاضر.

نفّاع بين الحاضر والماضي

لكي تُرْوَى قِصَّة ما، لا بُدَّ لها أن تكون قد تَمَّت في زمنٍ ما، غير الزّمن الحاضر. فمن المتعَذّر أنْ تُحكى أحداث قصة، لم تَكتَمِل بعد. ورغم ذلك فإنَّ كلَّ قصّة تتوَفّر على ماضيها الخاصّ، مثلما تتوَفّر على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها. هذا الماضي لا يمكن فهمه إلّا في سياق الزّمن السرديّ للنَّص؛ أو بوصفٍ أشمل، من خلال العلامات والدّلالات المؤشرة عليه، والماثلة فيه.[1] ونفّاع يهجر الحاضر إلى الماضي. غير أنه في هجرانه هذا لا ينوي الهروب من واقع يعيشه، على الأقل في الغالبيّة العظمى من قصصه، بل إنه يسعى إلى إضاءة هذا الحاضر بمصابيح الماضي. فتمسُّكهِ بتراثه، تاريخه وتاريخ شعبه، حَتَّم عليه العيش في زمنين: الماضي والحاضر. هاجس الماضي، الذي يؤرّق فكره بكل ما فيه من ظلم واستبداد وسحق للحقوق، هو الذي يُشَكِّل صورة حاضره. هذا الحاضر يعيد صياغَة الماضي من خلال التلاعب في إسناد الضمائر للأفعال، وتذكير الأنا والنحن بما كان وما هو كائن. يحي التراث، يّذكِّر الأمَّة، يُوثّق التاريخ، ويطمح بمستقبل أفضل، ينعم فيه الإنسان بالعيش بكرامَة، دون أن "يطأطأ الرأس" أو يُذّل. ولكنَّ هذا المستقبل ما زال بعيدًا، أو بوصف أدق ما زال سرابًا يلوح في الأفق، أي ليس للكاتب حظّ أو قسط ملموس منه.

هذا التأرجُح ما بين الماضي والحاضر، وبين سراب المستقبل أو ضبابه، ما هو إلّا تمثيل لواقع الأمَّة العربيَّة عامَّة، والأقليَّة الفلسطينيَّة في الداخل خاصَّة. وهذا الواقع هو أحد أزمات الإنسان العربيّ وسبب نكباته وضيق حياته. فهو إنسان متقوقع بين ماضيه وحاضره، ولا يُفَكِّر في المستقبل ولا يضع أمامَه أهدافًا تُحفِّزه وتَشدّه إلى المُضي قدمًا لتحقيقها، فيجد من خلالها طعمًا أجمل للحياة.

أمّا نفّاع فقد وَضَع أهدافًا جماعيَّة، ثقيلَة، وتَكَفَّل بحملها وحمل أعبائها. ورغم التزامه بها وصموده حتّى اللحظَة، إلّا أنَّ مستقبلًا ضبابيًا مشوّشًا ما زال يلوح في الأفق. وما أضيق العيش لولا فسحة الأمل التي لا تفارق نفّاع أبدا.

في كلِّ عودَةٍ للماضي، يسترجع نفّاع أحداثًا تاريخيَّة سابِقَة، تأتي لتلبيَة بواعث فكريّة جماليّة وفنيَّة، تتجلَى في نصوصه. فتحقّق هذه التداعيات عددًا من مقاصده، وتملأ فجوات نصيَّة قد يُخَلِّفها السّرد وراءه. فإمَّا أن تعطينا معلومات حول شخصيّات سابقة أو لاحقة، أو تُطلعنا على

[1] راجع: بحراوي. 1990، ص 121.

حاضر الحدث والشخصيَّة. ولا يواجه الباحث صعوبة جَمّة في العثور على أمثلة نموذجيّة تمثل لنا هذا الدّليل.

في قصّة "مختار السموعيّ" (2002) يعود نفّاع إلى الماضي، ليوظِّفَ حَدَثًا تاريخيًا مفصليًا هامًا، شَكَّل مصير الأقليَّة العربيّة الفلسطينيّة في الداخل: النكبة وقيام دولَة إسرائيل عام 1948. هذا التداعي يخدم مقاصد أيديولوجيَّة فكريَّة يؤمن بها نفّاع. فبتسليط الضوء على فكرة التعامل المهين للفرد الفلسطينيّ في الداخل، وإجباره على طلب "تصريح" للدخول إلى أرضه المغتصَبة، لا بل وإجباره على دفع غرامَة مالِيَّة مقابل ما أكلته الماعز من عشب، يأتي تلبيَة لإيقاظ الذاكرة، وحَثها على الثبات. والصمود، وعدم التراجع عن المطالبة باسترداد حقوقها المسلوبَة.

ومن الملاحظ والواضح طغيان الفعل الماضي في عمليَة السرد كلَّها، باستثناء الخاتمة:

"ولأني أحبُّ عمي علي نطقت مثله وكذلك الراعي..."[1]

فكُلُّ ما كان في الماضي، وعلى مرارته وقساوته، أحِبُّه الآن في الحاضر. فالعم "علي" الذي يمثل التاريخ والماضي الموروث، ما هو إلّا صدى لصوت الكاتب الذي أحبّ العم علي ماضيًا وحاضرًا، وتماهى صوته معه إلى حَدٍّ يجعل القارئ يَسْتَشِفّ الرؤيَة المستقبليَّة المرجوّة، والمسموع صداها من وراء صوت الكاتب.

استخدام الفعل الماضي في السرد، له حقيقَة الحضور، فبالرغم من انقضاء الحدث الروائيّ، إلّا أنّه ماثل خلال النَّصّ.

ويَظَلَّ هذا الماضي وذاك التاريخ، لصيقين بفكر وعقل نفّاع لا يفارقه ولا ينفصل عنه. فتارةً نسمع صوت الكاتب صاخبًا صارخًا من قلب الألم، على نحو ما يرد بشكل واضح وجَلي في قصة "ريح الشمال" (1978)، وتارة تخفُّ حدَّته، في رغبة مُلِحَّةٍ لِراحَةٍ يَسْتَمِدُّ الجسَدُ وتستمد الروح من خلالها قوّةٌ متجددة، لتُخرج لاحقا صرخَة أخرى تمامًا كما يظهر في قصة "لقاء تحت الشتاء في خلة يونس" (2012).

وتأتي المقتطفات التاليَة لتَشهد على ما نقول:

"ريحُ الشمال غنيّ !!...

أنت وأنا وجهتنا واحدة ...

أما أنا فمدفوع بعزم مزوبَع !! ...

هذه الأصوات تتعلّق بقلبي وتمرجحه، وتؤجّج الزوبعة وريحَة الوطن كلّما أحيت شفاف قلبي نسمتها من البعد، وجدت نفسي أعيش منذ ردح الليالي في مركز هبوبها فكانت: "قصة البيت"[2]

[1] مختار السموعيّ، 2012. ص49.

[2] ريح الشمال، 1978. ص 6.

بِمثل هذا الاستهلال الصاخب الصوت، قويّ اللفظ، يعود نفّاع إلى الماضي وتاريخ الشتات الفلسطينيّ والتهجير. ولعَلّ العودَة إلى زمن الكاتب والفترة التي كتب فيها وعنها النَّص عام 1978، قد توضّح للقارئ مصدر هذا الصخب، فهذه القصة تجسِّد ذاكرة جماعيَّة للأقليّة الفلسطينيّة في الداخل، شكّلتها سلسلة من الحروب والويلات التي أثّرت عليها بشكل مباشر، كحرب 48، 67، 73. كما أنّ انتماء الكاتب الحزبيّ الشيوعيّ، الّذي نادَى بالوطنيَة والأمميّة والاشتراكيّة، له أثر كبير على المواضيع المطروحَة، وشاكلة عرضها. فكلَمّا أهملَت وهُمِّشَت مطالب الفرد، علا صوته مطالبًا بها، عاصفًا مؤجّجًا لزوبعته الداخليَّة، مؤكدًا على عقيدته.

ومرة أخرى، نشهد الزمن الماضي حاضرًا على سطح النّص. وبهذا يكون حضوره حقيقَة متخَيّلَة في ذهن الكاتب.

في بعض المواضيع، يلجأ نفّاع إلى الذكرى لكي يُخفّف بها ومن خلالها وِطأة الحاضر وثقله. فيَسْتَلْقِفُ من الماضي رياحينه وأزهاره، ثم يلقي بها على مقابر الحاضر ليُجَمِّلَ منظرها ويزكّي روائح فضائها.

ففي قصّة "لقاء تحت الشتاء في خَلّة يونس" (2012) يرحلُ نفّاع عبر شريط من الذكريات الماضية، ليستحضرَ مواقِفَ حنينيَّة، بريئَة، جميلَة جَمَعَت أهل القريَة الريفيَّة الواحدة:

"خالتي شهربان عالت طنجرة الطبيخ على الموقدة في صحن الدار، وهنا نأتي ونرمي في النار حبّ الميس الأسود... دعت علينا يقزع شواربكو ونحن بلا شوارب...

في البلد الكثير من السهلات للَعب العفص والسّرو والإكس..

نسرق الجوز واللوز المنشور على السطوح ليجفّ ....

على البيادر، أكوام من القمح، في شول ذهبيّ وطرحات مفجوجة، ندرس ونغنّي ...[1]

مثل هذا المقتطف، يخلو من حِدّة في الخطاب. إنّ نبرةَ حنينيَّة متأمِلَة، لا تخلو من ثقل يتوق إلى الراحَة، هي المسيطرة على هذا الاقتباس، وكأن الكاتب يستدعي الماضي بكل معالِمِه، طقوسه، أحداثه وشخوصه، ليرحل من حاضرٍ مُضنٍ بهمومه وأعبائِهِ، متمنيًا لو يعود الزمان يومًا.

وكثيرة هي الأمثلة الحاضرة في قصص نفّاع، غير أن المجال لا يُسْعِف بعرضها كلّها أو حتى نصفها لكنّنا نؤكّد على أن تلك النماذج التمثيليّة، هي صورة مطابقة لقريناتها، وتفرض التشابك والتداخل الزمنيّ، بين أحداث الماضي والحاضر في قصص نفّاع. هذا التداخل قد يوهم القارئ أنَّ الأحداث تجري في أوقات مختلفة، لكنّ الكاتب يسرد ما يجول في خياله، وبهذا يتَجسَّد الماضي متمازجًا مع الحاضر. وبالرغم من اختلاف سنوات الإصدار للمجموعات القصصيَّة، فإنَّ الزمن الماضي وتاريخ 48 مرافقان بشكل دائم للنَّصّ. أمَّا عن المستَقبل، فلا نرى له حضورًا مجسَدًا في النّصّ الأدبيّ عند

[1] لقاء الشتاء في خلة يونس 2012. www.aljabha.org/index.asp?!=73186.

نفّاع. لعلَّ هذا يعود إلى تأثره بالكتابَة الواقعيَّة الماركسيَّة، التي تهدف إلى تسجيل الواقع بكلّ مصداقيّة دون أن تجنح إلى الهروب عبر الخيال أو التخيّل لأمور قد لا تحدث.

ورغم ذلك، فصوت الكاتب متفائلٌ حاملٌ للأمل بغدٍ أفضل. يظهر هذا في غرسه للشعارات الرّنانه خصوصًا في النهايات. وعلى مثل هذا الخط الزمنيّ المتذبذب ما بين الماضي والحاضر يسير نفّاع دون رجعة.

الكاتب وعلاقته بالمكان

"بدون الذاكرة، لا توجد عَلاقة حقيقيَّة مع المكان" (محمود درويش)

"لا يظهر المكان إلّا من خلال وجهة نظر شخصيَّة تعيش فيه، أو تخترقه. وليس لديه استقلال إزاء الشخص الّذي يندرج فيه. وعلى مستوى السّرد، فإنَّ المنظور الّذي تتخذه الشخصيَّة هو الّذي يُحدّد أبعاد الفضاء الروائيّ - المكان - ويرسم طوبوغرافيّته، ويجعله يُحقق دلالاته الخاصَّة وتماسُكه الأيديولوجيّ".[1]

إنَّ رأيًا كهذا، يحيلنا إلى أسلوب يتبناه نفّاع في التعبير عن علاقته المتينَة بالمكان. وإنّ فكرةً مؤمنةً بوجود علاقة حتميَّة ما بين الإنسان والمكان، تَسْمح بالمطالبة بإيلاء أهميَّة كبيرة لرؤية الإنسان لبيئته ومكانه المحيط. فالرؤية الذاتيّة هي الّتي ستمدّنا كقُراء وباحثين، بالمعرفة الموضوعيَّة الكامِنَة داخل تلك الشخصيَّة التي تقوم بعمليَّة الوصف. هذه الأهميَّة ستسير بالتوازي مع السؤال الأيديولوجيّ الفكريّ العقائديّ، الذي سيظلّ حاضرًا رافضًا لكل عمليّة إضمار أو سكوت، طيلَة عمليّة عرضنا واستنطاقنا لمكوّنات المكان وعلاقتها بالكاتب. فللمكان دلالته الخاصَّة وتماسكه الأيديولوجيّ.

يقترح بحراوي، ثلاث وجهات نظر مشكِّلَة للفضاء الرّوائيّ، أي المكان:[2]

1. الراوي ولغته المستخدَمَة في وصف المكان؛ ذلك أنّ الراوي هو الكائن المُشَخِّص المُتَخَيّل لمعالم المكان، واللّغة هي المترجم الّذي يُحدّد بطريقته تلك الصفات، ويُوَضِّح معالم ومكَوّنات المكان، فَيَفْصح عن خباياه وحيثيّاته.
2. الشخصيّات التي يحتويها المكان، بوصفها المُكوَّن الأوّل للحَدَث والمكان.
3. القارئ الّذي يُدْرِجُ بدوره وجهة نظره الخاصَّة في كل ما يتعلّق بالمكان.

ونحن نرى أن هذه البنود الثلاثة، ما هي إلّا صَدَى لصوت الكاتب الضمنيّ ومقاصد الكاتب الحقيقيّ المرجوّة من وراء وصفه للمكان. وهذا ما ستوضحه السطور التالية.

[1] البحراوي، 1990. ص 33.

[2] السابق، ص 32.

نقّاع والأماكن الحنينيَّة

تتصَدّر الأماكن الحنينيّة لائحة الأماكن الموصوفَة في قصص نقّاع. وهي تلك الأماكن الّتي تذكّرك بالماضي والحنين إليه.[1] ففلسطين، بكلّ قراها المهجّرة، غاباتها ووعورها، طرقاتها وأزّقتها، كائنها وجمادها، أرضها وسمائها، برّها وبحرها، ماثلة مكانًا وانتماءً وثقافة في قصص نقّاع. وعليه، فإنَّ حضور المكان عنده، لا يقتصر على الزمن الحاليّ، إنمّا يتعَدّاه في معظم الأحيان ليغور في أزمِنَةٍ سحيقَة، مَضَت ولم يبق منها إلّا الذكرى، التي يُسهب السارد/ الراوي العليم بكلّ شيء، حديثه عنها.

تنبثق عمليّة الوصف المكانيّ في سرد نقّاع، من ذاتيَّة خالِصَة. فهو (وبلسان الأنا السارد) من رأى ومشى، صَوّرَ وتَصَوّر. وبهذا فإنَّ جماليات المكان عنده تعرض بطريقَة تجعل القارئ يُوَظِّف حواسَّه الخمْس، فيتمتَّع بَلذّة النَّظر أو يصرفه استنكارًا لما قد يَرى، يسمع إيقاعًا يُطرب الأذن أو يُشجنها، طِيبٌ يُعَطِّر الأنف، أو آسنٌ يزجره، وذَوقٌ يُغَذِّي الإحساس والرّوح. فيحيط عندها بالمكان إحاطة تامَّة. الأمثلة التالية ستوضّح ما نقول:

"الوَعر يَتَلَقَّف الغيث والنّدى، ومشحات وحومات الغيم المتهادي على مهله... كم تَعبَّأت فيه تنهيدات وعتاب وصوت الشبابة الستاويّة وأغاني الحصّادين مدندنَة الأجراس على أعناق الجمال وكرارِيز المعزى، ومداعبَة

الأيدي التي تدغدغ الأرض الغافيَة النائمة في أحلى منامها..."[2]

أمّا عن القرى المهجّرَة فيكاد نصّ لا يخلو من ذكرها:

"هنا كانوا يسهرون على نداء الأرغول وحلقات الدبكة ...

نحن نمشي في دروب صاعدة، مع بقايا الغمام على جمام الأرض ... وادي كركرة والصوانه والعرامشة وطربيخا المنصورة وسعسع وصالحه وديشوم ... في إقرث وبرعم صبايا وشبان. البعد بين البلدين وافر، لكنهما تؤأم."[3]

"بيوت وحارات صفد مُكْفَأة مقلوبَة وعين الزيتون وقدّيثا وطيطبا والعموقة ... رأيتها في طفولتي المتأخرَة وتعيش معي..."

وهكذا ... يتنقَّل نفاع بين كلمة وأخرى، وبين وصف وآخر، سائرًا على الأرض أو محلِّقًا في السماء، متحَدثًا عن الواقع، راحلًا إلى الماضي، "متأملًا" في المستقبل، معبّرًا عن حنينه الدائم لأرض الوطن المُتَخَيَّل: "فلسطين".

---

[1] راجع: النابلسيّ، شاكر. 1994. **جماليّات المكان في الرواية العربيّة**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص69.

[2] "النحل في الربيع" (4)، 2013. www.aljabha.org/index.asp?!=77507

[3] "نواح الليل في نواحي الشمال" (2).2013. www.aljabha.org/index.asp?!=79404

نفّاع والمكان والرّحميّ

ولسنا نرى وصفًا أدّق لتلك الأماكن التي سنعرضها لاحقًا. إذ يَتَمَثّل المكانُ الرَّحميّ بذاك الذي يَظَلُّ عالقًا في الذاكرة طوال العمر. يبعَث في النَّفس الدفء والحمايَة والطمأنينَة، مثل أيام الطفولَة وبيت العائلة والقريَة.[1]

ولهذا المكان حضور دائم في قصص نفّاع الذي "يحكي" عن أيام الطفولَة ولحظات "الشقاوة والولْدَنة"، يسرد عن الأجواء الأسريّة الحميميَّة وبيت العائلة الدافئ رغم ما يفتقره من موارد تدفِئة ماديَّة. يكتب عن القريَة بشوارعها الضيِّقة التي تُقرِّب الجارَ من جاره، وتبعَث بينهما روح الأُلْفَة والمَوَدّة. حتى الضغينَة أو المشادَّة الكلاميَّة، إن وُجِدَت، فإنها سرعان ما تزول بحكم هذا القرب الّذي يوَفِّره المكان الرحمي الضيِّق بِشكله، الواسع بمضمونه. ومن مّنا لا يحنُّ لتلك الأماكنّ!

ولنا في السطور التالية أصدق تمثيل:

"... وأنا في السابعة من العمر، آوي إلى الفراش، وفي الواقع نصف فراش، لأننا تقاسمناه أنا وأمي، السبب ليس فقط ضيق الحال، إنما النوم هنا يجلب الدفء أكثر، ويدي لا يحلو لها إلّا دفنها في صدر أمي. بينما أبي وأختي ينامان بالقرب مِنَّا وهما يُحبان النوم ..."[2]

أو كما يظهر في مكانٍ له صلَة رحميَّة وثيقة مع الكاتب، مكان من نوع خاصّ ومميَّز، فلا هو بيت أسريّ ولا هو قريَة تسودها أجواء حميميَّة، إنما هو "مُخيَّم"، مكَان شَكَّلته قوى طاغيَة، وفَرضته على السّكان المشرّدين اللاجئين. تشرّدوا من قراهم وبيوتهم، ليجتمعوا على قلبٍ واحد وهمٍّ واحد وحنين يتوق إلى العَوْدَة، جَمّعَهُم "المُخيّم":

"وهواءٌ رطبٌ مُمَلَّح بخفّة صباحيَّة ناديَة، يتسلل بين البيوت المتراصّة الضيّقة .. المخيَّم ..

مجموعة الأولاد تلعَب بركود في الوسعَة الضيِّقة، ضَمَّد أحد الأولاد ذراعه، وعرج آخر كازًّا على الألم، وعلى وجه ثالث أثر ندبَة لم تندمل، وتخلّلت اللعب لفتات دوريَّة إلى سماء الجنوب حيث تطلع الطائرات فجأة برعب وعهر وتغف حائرة تقذف حمم الغدر والموت فتهتز البيوت وتنكفئ وتهمل..."[3]

---

[1] راجع: النابلسيّ، 1994. ص 16.

[2] المشرّدون، 1979، ص 9؛ وانظر مثلا: قوافل الرقيق" 1998، ص 457، ضمن *أنفاس الجليل* 1998

[3] "المُخَيّم "1979، ص 10-11، ضمن *ريح الشمال*. 1978. وانظر قصّة "جبل قاف" (1) 2003، www.aljabha.org/undex.asp?!1500، وفيها يتحدث عن مخيم اليرموك.

هذه الأمثلة، وغيرها الكثير الكثير، نقرأها على امتداد كتابات نقّاع.[1] وهي في الأوّل والوسط والأخير، تُرَكِّز على منطقة واحد، أرض، ما يسمّيه الكاتب، "الوطن فلسطين"، المُتأثر بها وبتاريخها، بكل حيثيّاته وجوانبه، حتّى النُّخاع.

المكان راويًا:

يميل نقّاع في بعض المواضع إلى أنسنة المكان، فيعطيه إمكانيّة التعبير عن أحاسيسه وأفكاره. وكما يقول صبري حافظ:" للمكان ملامحه النّفسيّة التي يُجسّدها لنا تاريخه وطبيعة ما يعتريه من أحداث وتغيّرات وعلاقته بالآخرين"[2]

في قصّة "الصخّرات" (2011)، تنطق الجبالُ "بشرفٍ رفيع، وتحكي:

"ها أنا قبل الخليقَة الأولى، وباقيَة إلى أبد الآبدين ودهر الداهرين، لا أتزحزح، لا أموت ولا يأكلني حوت، الكون أساسي، راسخة كالحياة مثلك أيّتها البيوت المُعتّقة العامرة، أخزن في ذاكرتي صدى الأيام حلوها ومرّها، كل ما تقومون به من خير وشر، أنا ميزان العدل الجبليّ الكونيّ في الأرض والسماء، أعمالٌ مشينَة سُجِّلَت، وكم من مكر مات، في ذاكرتي الشريف والدّنيء، والمقدام والنّذل والجبان، عيوني لا تعرف الرَّمَدَ ولا النوم، سليمَة من أمراض قصر النَّظر وبعده، وتطلقون على بعد النَّظر حالَة مَرَضيَّة!"[3]

بهذا الوصف، يُجَرِّد الكاتب المكان من الجمود والثبات، ويمنَحه صفة الأنْسَنَة، ويلقي على كاهله أهميَّة كبيرة في تأطير الحدث الحكائيّ وتنظيمه. فالجبال شاهد أساسيّ على الخلق والخليقَة، أفعالها وأعمالها. إنَّ استنطاق المكان وجعله عنصرًا مشاركًا في السّرد، يعطي القارئ شرعيَّة للتعامل معه كشخصيَّة فاعِلَة في النَّصّ. فهو لم يعد مجَرَّد مشهد وصفيّ أو صورة فنيَّة تُجَمِّل مكان الحدث، بل هو الإطار الأوّل للحَدَث والشخصيَة، لا بل إنه المُحقِق لها والمُتحقّق منها. هذه الشخصيَّة، ما هي إلّا الراوي المشرف الكلّيّ العليم بصغائر الأمور وكبيرها. وهو بالأخير صدى لصوت الكاتب الحقيقيّ، الّذي عمل على أن يكون تشكيله للمكان منسجمًا مع طبائعه وعقائده، ليجعل بهذا التأثير المتبادل بينه وبين المكان ممكنًا وفعّالًا، بدليل أنّ المكان كشفَ عن الحالَة الشعوريَّة التي يعيشها الكاتب، وساهم في بناء تحَوّلاته الداخليَّة، بالأخصّ عندما شبَّهت الجبال نفسها "بالبيوت المعتّقة العامرة"، ذاك "المكان الرّحميّ" الذي يحنّ نقّاع إليه، في كلّ كتاباته، فهو حاضِرٌ في ذهنه وقلبه وكلّ جوارحه. وبهذا يكونُ المكان تعبيرًا مجازيًا عن فكر الكاتب، عقيدَته وآرائه وانعكاسًا وامتدادًا لشخصيّته.

---

[1] للاطلاع على المزيد من الأمثلة انظر: "لأننا نحب الأرض"، ص 380. ضمن ***كوشان*** 1980؛ "الذّئاب" ص 521-522. ضمن ***أنفاس الجليل*** 1998، "إزحاق الجبّان" 2011، .www.aljabha.org/index.asp?!=62001

[2] راجع: عزّام، فؤاد. 2012. **شعريّة النّص السرديّ**. حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 95.

[3] الصخرات (الحلقة الثانية)، 2011. www.aljabha.org/index.asp?!=59280

وفي تَدخُّل آخر للكاتب، تنطق الأرض واصفَة ذوبان الثّلج، مسيطرة على حوّاس الكاتب الخمس، مُشرِكَة القارئ بحالها وحال مُكوّناتها، فتعبث جوًّا رومانسيًا لطيفًا:

"والثلج العالق المُعَلّق يهيل بصوت رخو رطب طري، والأرض تخزن مؤونَة الصيف وأيام القيظ، زوادّة تبلّ ريقها في تموز وآب، ترضع شهيَّة من الأثداء المترَعَة. وفي عملية ذوبان الثلج تبدو الأرض مبرقشة منمرة.. أنصتوا إليها في الليل الطويل الدامس، سيل هادرٌ يشقع جالدًا على الصخور والمهاوي بضجيج صافرٍ ممطوط وقد أحنى البلّان وبقية الخلّان... قويٌّ تيار الخَّير والبركة، يندفع بإصرار ونَخْوَة، مطلقًا نشيد الهجوم الكاسح، مذلّلًا كافة العوائق، يحني هذه ويُطوّق تلك ... والأرض الحامل تنصت باحترام وتريح بدنها لتحط حملها بعافية في الرّبيع المُنَوّر البشوش والصيف اللافح وخريف النَّضج".[1]

بفضل هذا الأسلوب، يتخَلّى المكان عن طبيعته غير العاقلة، ليُصبح مشاركًا فَعَالًا في الحدث والوصف والشّخصيَّة. فهو مسرح للحدث، ووصفه وتشخيصه مؤشّر على عقارب الزمن بماضيه وحاضره، وهو جامع لفصول السَّنة الأربعة، وهو شخص من شخوص القصَّة وشاهد على أفعالها، كما أنَّ "فاطمة" في رواية **فاطمة** "خلقتها من بياض الثلج ونقائه وعنيف الربيع الصافي المزغلل ووهج الصيف وخريف الكمال"[2]. وبهذا تمتزج "فاطمة" مع المكان، ويمتزج المكان بها، ولا يحيد عنها طيلَة عمليّة السّرد.

الكاتب وعلاقته بالشخصيَّات

تتميَّز الشخصيَّات في النَّصّ الأدبيّ بكَوْنِها ديناميَّة، تتنَقَّل من مكانٍ إلى آخر، وتحافظ على قدرتها في التَّدخل.

حتّى في حالَة غيابها فإنَّها تظَلّ موجودَة وتحافظ على مكانتها ودورها في البنيَة العوامِليَّة.[3]

ومهما تعدَّدَت دلالات النَّص، فإنه لا يمكن أن يكون حيًّا إلّا إذا اشتمل على شخصيّات.

ومن العسير جدًا أن نفصل الكاتب عن أحلام شخصيّاته، مشاعرها، معتقداتها وتفكيرها؛ فعالم الراوي وعالم الروايَة، لا بُدَّ أن يتماشيا، يتقاطعا، أو حتّى يذوبا في بعضهما البعض.

فالكاتب هو من يَتَوَلّى مهمَّة رسم شخصيّاته، شكلًا ومضمونًا، يُحَرّكها كيفما شاء، ولكنه يتصنَّع عدم معرفتها أحيانًا، فيختار زوايا رؤيَة تقلل معرفته بالشَّخصيَّة. ورغم ذلك فإن إمبرت يقول: إنّ الشَّخصيَّة المُتخيَّلَة تُقَدَّم بقَدَرِ ما يريد الكاتب أن يَعرضه للقارئ من معلومات.[4]

---

[1] انظر: **فاطمة** 2015، ص 12.

[2] السابق، 23.

[3] راجع: بحراوي 1990، ص 31.

[4] إمبرت، إنريكي. 2000. **القصّة القصيرة: النّظريّة والتطبيق**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص 329.

أمّا يوسف إيفن يعتقد أنّ الكاتب لا يمثّل بالضرورة، أيًا مِن شَخصيَّات قِصّته؛ فالشخصيَّة عنده "كائن خياليّ مصنوع من ورق أو من كلام، وليست كائنًا حيًا".[1] وعليه لا يقصّ الكاتب حين يكتب نصًّا عن شخصه حتمًا.

وفي مجمل الأمر، فإنّ علاقَة الكاتب مع شخصيّاته تتخذ أشكالًا متعدّدة؛ فإمّا أن يُحافظ الكاتب على مسافَة أو بعد معيَّن بينه وبين شخصيّاته، وإمّا أن يَمْنَحها سلطة الحديث بلسان الأنا، لتقَدِّم الشخصيَة بعضًا من المعلومات عن ذاتها، وقد يبدو الكاتب في هذا الموقف محايدًا. وقد يتوَسّل أسلوبًا غير مباشر في عرضه للمعلومات، فتتعدد الأصوات والضمائر، أو تتداخل، لتصل القارئ عبر تعليقات شخصيّات أخرى، أو عبر خطاب المؤلّف، موظفًا بذلك ضمير "الأنا" تارة وضمير "الهو" تارة أخرى.[2]

نفّاع وعَلاقته بالشخصيَّات

بما أنَّ نَفّاع يَستتر وراء راوٍ ملمّ عليم بكلّ شيء، نراه قريبًا جدًا من شخصيّاته، متحكِمًا بكِلّ تصرّفاتها، عالمًا بأدق تفاصيلها الخارجيَّة والدّاخِليَّة. يُنطقها متى يشاء وبما يشاء.

على الأغلب، يبدو نَفّاع مَأخوذًا بوصف الشخصيّات والحديث عن مواقفها ودواخلها، أكثر مّما هو مأخوذ بالحدث نفسه. هذه الحقيقة لا تُربك أو تَوَتِّر الرّكائز الأربع للقصَّة عنده: الزّمان، المكان، الحدث والشخصيّات، إنمّا تبقيها ثابتة تقف باستواء. فالشخصيّات هي المكَوِّنَة للحَدَث.

إنَّ استخدام الراوي للضمير الثالث في السرد، هو من يسمح له باتخاذ مسافَة مناسبَة من الشخصيَّة التي يُقَدِّمها، وعندها يتمَكّن من النظر إليها بالعين الراصدة للحَدَث والشخصيّات. وعندها ينجح بالتقاط كلّ شاردة وواردة، وكلّ جزئيَّة، ظاهرة أو مختفية في باطن الشخصيَّة.

تتمَرْكَز الشخصيّات الفاعِلَة في نصوص نَفّاع في جهتين مُتعاركتين حتّى هذه اللَّحظة: جبهة الخير وجبهة الشر. أمّا الأولى فيمثّلها المواطن العربيّ الفلسطينيّ. وأمّا الثانية فتتشَكّل من دولة إسرائيل عمومًا، وكل ما يَتّصل بها أو يَتَواصل معها بطريقة أو بأخرى، مثل المخاتير المتواطئين والخون الّذين يعملون لصالح السّلطة[3]. تقسيم الشّخصيّات إلى خيِّرَة وشريرة، يعكس موقف نَفّاع من واقِعِه المَعيش. الشّخصيَّات المُوظفة في الجبهة الأولى، مختارة من عامَّة الشَّعب، طبَقَة العُمّال والفلاحين القرَويين. وهي تَلْعبُ دور "اللابَطل"، الّذي اخفق في تحديد هدفه المنشود، فتحَوّل من بطل إلى لا

[1] إيفن 1980، ص 127.

[2] راجع: بحراوي 1990، ص 232؛ شحادة 2004، ص 49.

[3] انظر القصص: "الاعتراض"، 627-634؛ "الطوشة الكبيرة في العيد الكبير"، 569- 572؛ "الخائن"، 120-127؛ ضمن: **أنفاس الجليل: المجموعة الكاملة**، 1998.

بطل (Anti – Hero).[1] أو تقوم بدور البطل الإيجابيّ الّذي يَحمل قضيَّة مجتمعه، ولا يشغل باله إلّا هي، فيبقى مخلصًا لها، مطالبًا باحتياجاتها. هذا "البطل" يُعَامَل معامَلَة المناضل القومي، حتى بعد سقوطه وإخفاقه في تحقيق مراده وأهدافه.[2]

في قصَّة "العين" (1979)، يُمَثِّل "الغبريس" دور "اللابطل" أو "البطل الإيجابيّ" خير تمثيل:

"العين هو (هي) ملمح أساسيّ وهامّ من ملامح البلدة؛ "فمن الصعب تصَوّر بلدنا بدون عين الماء لَيْس لآن ـ الناس لا يجدون ما يشربون، بل لأنّ على هذه العين تحدث كل الأمور في البلد ويتَكَوّن تاريخ البلد."[3] "كانت الساحَة والعين والغبريس هي الأمور الوحيدَة الّتي تتوسط البلد ولا أحد يدري لأي من الحارتين تنتمي. واليوم باختصار يجري العمل لتهشيم العين وإزالة معالمها. وأظن جازمًا أنّنا لم نتصوَّر بأنّ المطالبة المستمرة لإيصال المياه إلى البيوت تعني طمس العين كُلِيًا."[4]

بهذه المقتطفات القصيرة تتوَضَّح المشكلَة في القصَّة. فبعد أن "ضاق الناس ذرعًا بوكيل الدولَة وزلمتها الّذي يأتي على القمح والشعير واللحم وقطع النقود القليلَة، يأمُر فيُسَاق الناس إلى الحبس، ويسطى على البيوت وتدعك، هو المُخمِّن وهو المُحَصِّل من سطوته، ويضحك في وجهه الوجهاء ليكتفوا شرّه ولأسباب أخرى..."[5]

بعد كلِّ ذلك يُوَقع أهل البلد على المشروع، وتحقق الدولَة أهدافها ومشاريعها. أمّا "الغبريس" فكان يجلس على المصطبة تحت شجرة التوت ويرشق ذاك العمل "بنظرات ساخطة" "يوزّعها على الآلة والمقدح والعُمّال الّذين يُظهرون براعتهم..."

لم يكن "الغبريس"، وهو أكبر رجل في البلد وقد "عاصَرَ الجَزّار"، راضيا عن هذا العمل. كان "يقرف" أو يتقزز من كلّ من حاوَلَ إقناعَه بضرورة هذا المشروع وأهميّته للبلدة كان يقضي ساعات تحت التوتَة، في "الظهريّات والعصريّات والصبح الباكر" "يُفَكِّر في أمورٍ أخرى غير الّتي تشغلنا". نَعَت الجميع "بالصعاليك" الّذين لا يفهمون شيئًا. لم يستَطع "الغبريس" أن يمنع الوَكيل وأعوانه من تنفيذ المشروع، أو بالأحرى "تهشيم العين". أحتقن وجهه غضبًا، اقترب من الوكيل "وخانقه" قائلًا: "إشرب العين" لا بل إنّه تَجَرأ على أخذ رأس "الوكيل الصغير" "بيديه المُخيفتين" وقَدّمه إلى العين قائلًا: "إشرب أحسنلك"...

---

[1] راجع: طه، إبراهيم. 1998. "صورة البطل في قصّة لمحمد علي طه". **الكرمل**، ص 307-308.

[2] راجع: Jayyusi. S. 1977. "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature". *Mundus Artium, X:1* pp. 37-40 العشري، أحمد. 1992. **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة، ص 43-46.

[3] العين، 1979. ص 85.

[4] السابق، ص 83.

[5] السابق، ص 87-88.

كانت هذه هَبّته الأخيرة، هبَّة عاصفة فَجّر خلالها ما استطاع من غضب، ليسند عصاه بعد أيام قليلَة على الجدار الحجريّ تحت "التوتَة" ويشرب للمرّة الأخيرة من العين، يرشف ماءَه "متلذذًا" متلمّضًا ويكرر ذلك مرات، وبعد أن "هَمَدَت دنيا العين"... "ولم يبق إلّا الرنين في الآذان"، "وصار المكان غريبًا مقفرًا"... "شهق الغبريس وهو يترك المكان بخطى متقاربة مترنحَة..." ومع ذلك فإنَّ "الغبريس" ما زال باقيًا في الذاكرة الجماعيَّة، ويشهد له غالبيَّة أهل البلدة، وبشهادة الراوي، أنه كان على حق.

وعلى غرار شخصيَّة "الغبريس" ونمطها تسير شخصيَة "القَلّوط" في قصة تحمل اسمه ضمن مجموعَة ***وديّة*** (1978)، "فاطمة" (2015)[1] "العم علي" في قصّة "مختار السموعيّ" (2011) شخصيَّة "عدوان الشيوعيّ" في قصّة "واحد من كثيرين" (1980). شخصيَة الأم في قصة "حتى لا يموت الطفل" (1976)، كلّها وغيرها تؤكد على أنَّ صورة البطولَة، بصيغتيها: البطل واللّابطل، في الأدب العربيّ في إسرائيل تحتمل تأويلين:

1. أن تكون شخصيَة البطل لواقع عَيْني، دافعت فيه عن هويّتها الفرديَة والجماعيَّة.
2. أن تُعَبِّر الشخصيَّة عن حُلُم أو رغبَةٍ خفيَّة عند الأقليَّة العربيَّة، بتبنّيها نموذجًا للبطل الّذي يُشكّل تعويضًا أو بديلًا لها عن خسارتها في حالات معيّنة، خلال مواجهاتها مع السلطة.

وتبقى صيغَة "اللّابطل" في الأدب العربيّ المَحَلّيّ في إسرائيل، صيغَة مناقضَة للسّلطة. تَسْعَى إلى استصراخ ضمير القارئ وكسب تأييده، من خلال عرضها لصراع غير متكافئ، بين السّلطة القويَّة والظالمة، وبين الأقليَّة المظلومَة.[2]

باعتقادنا، هذه السطور الآنفة الذكر، تترجم مدى قرب نَفّاع والتصاقه بشخصيّات قصصه. فهو لم يخترها من عالم الخيال، وَظّفها بوعي وإدراك لتعَبِّر عن مقاصده وقصدَّيته، عن هوّيته الفرديّة والهويّة الجماعيّة للأقليّة. جعلها واقعيَّة تاريخيَّة لصيقة بالذاكرة. لذا يمكننا القول إنّ الفاصل ما بين نفّاع وشخصيّاته ما هو إلّا خيط رفيع جدًا، إلى حدٍّ قد يجعل القارئ لا يميّز بين الراوي والشخصيَّة أحيانًا. ولولا إسناد الضمير إلى فعل القول، لمَا تَفَرّق الأوّل عن الثاني. هذا ما يؤكِّده غنايم بقوله: "بناءً على إشكالِيَّة المراوَغَة بين المؤلِّف/ الراوي/ البطل، لا يمكن التحديد بدقّة من هو المتحدّث، لذا فإنَّ ذكر أحد أركان هذه المعادَلَة خلال التحليل يعني الإرشاد إلى الجميع".[3] وبهذا نجمل هذه الجزئيَّة.

---

[1] عن شخصيّة فاطمة انظر: إبراهيم طه. " فاطمة ... كون وعامر" 2015 موقع الجبهة.

[2] راجع: طه 1998، ص 305.

[3] غنايم، محمود. 1995. **المدار الصّعب: رحلة القصّة الفلسطينيّة في إسرائيل**. حيفا: منشورات الكرمل، ص 258.

نفّاع وعلاقته بتَسمِيَة الشخصيّات

الاسم الشخصيّ هو علامَة لُغَوِيَّة يحددها القاصّ/ الروائيّ ساعيًا أن تكون مناسبَة ومُنسَجِمَة، على الأغلب، مع ما يتَوقعه من الشّخصيَّة ودورها في النَّصّ المقروء. من هنا نرى أنه من المهمّ أن نبحَث في الدّوافع الّتي تتحَكّم في الكاتب – نَفّاع – وهو يَخْلَعُ الأسماء على شخصيَاته، أو لا يخلعها، مستبدلًا إياها بألقاب مثل: "الشيوعيّ"، "المعلمَة"، "الشيخ"، "الخواجَا"، "الأفندي"، "الحَمّال"...

لا ثبات في هذه الميزَة أو الحيثيَّة في كتابات نَفّاع. فتارةً نراه يُطلق أسماءً على شخصيّاته، وتارة يتركها نكرة بدون اسم، وأخرى يُفضِّل استخدام الألقاب.

في مجموعاته الأولى، **الأصيلة** 1976، **ريح الشمال** 1979، **وديَّة** 1978، **كوشان** 1980، نصادف منظومَة من الأسماء المتنوّعَة وكذلك الألقاب. كل الأسماء المَخلوعَة على شخصيّات عربيَة الأصل تتلاءَم ومستوى الشخصيَّة وواقعها: "الشيخ داهود"، "حميد، أحمد"، "فاطمة"، "جدعان"، يمامَة"، زمُرّد"، "حَسْنة"، "مصطفى"، "صالحَة"، "ذلك"... أمّا في كتاباته المتقدّمَة، فنراه يجنح أكثر إلى التعميم أو استخدام الألقاب، أو حتى السّرد بلسان "الأنا" أو "الهو"، دون ذكر أسماء. قد يعود ذلك إلى أن حِدَّة "المُصاب الأليم" قد خَفّت، وخَمَدَت نيران ثورتها. فقيام دولَة إسرائيل بات حقيقة معترف بها عالميًا، لا جدل ولا جدال في ذلك. و"أحمد" و "مصطفى" "يمامَة" و "زمرّد" و "فاطمة"، أصبحوا يحملون هُويتها، ويعملون في مصانِعها، ويعتاشون من خيرها. وهم في مرحلة "الأسرلَة". وقد تُسَمّى "فاطمة" ابنتها "أسنَت"، أو "عَنات"، دون أن تكون هنالك غرابَة أو استهجان! لم تَعُد "زُمُرُد" هي ذاتها التي كانت في السبعينات أو "الثمانينات"، ولم يعد حب "صالحَة" و "مصطفى" يحمل ملامح الحبّ التي كانت في مرحلة ذاك الوقت، هذا إن تبقى ما يُسَمّى "بصالحة" و "مصطفى".

إنّ إدراك الكاتب لمثل هذه الحقائق، وإصراره على الكتابَة الواقعيَّة، هو، برأينا، من جعله يجنح إلى التعميم في الحديث عن الشخصيَّات، وهو واعٍ ومدرك، لما ينتهجه من أسلوب يلائم القارئ في كلّ زمان ومكان. وهذه حنكّة فنيَّةٍ يتميَّز بها نفّاع، ذلك أنّ البعد الدلاليّ الّذي تقدِّمه هذه الأسماء لشخوصها، هو بعد بسيط بشكله عميق بمدلوله. تلك الأسماء مُستقاة من وحي القريَة الفلاحيَّة الفلسطينيّة في الداخل. وهذا يُضاف إلى كفّة الميزان التي تُرَجِّح التصاق نفّاع بأرضه وشعبه، بكل المفاهيم والحيثيّات. هذا ينطبق على اسم العَم "جبّور" الذي "جَبَر بخاطر" مصطفى بعد أن استمات على شريك له في "المشحَرَة"[1] وشارَكه العم "جبّور" بصيغَة المبالَغة، ليكون عَوْنًا وجبرًا له بكل المواقف. كما وينطبق على شخصيّة "عدوان"، الشيوعيّ الملتزم بمبدئِهِ وعقيدته، رغم ما يُواجهه ويُعانيه من عذابٍ مؤلم جدًا داخل السجن، من "قبع أظافر"، "وجلد"... مع ذلك بقي صامدًا ليكون

[1] انظر: قصّة "عم جَبّور" 1998، ص 473-478.

"عدوانًا" على المخبر والحكومَة الإسرائيليّة.[1] وعلى العموم، تتوافق الأسماء العربيَّة الأصل مع أدوار شخوصها المَخلوعَة عليها.

تجدر الإشارة إلى أنَّ نفّاع تَعَمَّد تنكير بعض شخصيّاته العربيّة وتركها بدون تعريف. حيث خلع عليها لقبًا ليعمّم الحدث والشخصيَّة. شخصيَة "الأم" في قصة "حتى لا يموت الطفل" (1976)، تُمثّل كلَّ أم فلسطينيَّة ثائرة مناضلة، منذ النكبَة والاحتلال، حتّى يومنا هذا.[2] كما وينطبق لقب "شيخ" في قصّة " صورة هويّة" على غالبيّة مشايخ البلد الّذين يتغنّون بشعار الحفاظ على الشّرف والعرض، ويبيعون الأرض بصمت دون نضال. وفي هذا سخرية نابعة من قلب المرارة.

نفّاع وعلاقته بالشخصيَّة اليهوديَّة:[3]

نظَرَ نفّاع، وعلى امتداد كل كتاباته، للشخصيَّة اليهوديَّة كعدوٍ صهيوني دخيل، اغتَصبَ وطنه، وشتَّت شعبه، وحرمهم طعم الهناء.

في قصة "إزحاق الجبّان" (2011)، يستهلّ نفّاع نَصّه بالآتي:

"لا أحبُّ اسم إسحق بسبب إزحاق الجبَّان، لولاه لَما كانت لي قضيَّة مع الاسم .. إسحق يهوديّ من مواليد صفد يَتكَلّم عربي بصورة عاطلة ركيكَة ..."[4]

"إزحاق" هذا ما هو إلّا رمز لكل يهودي. انحصر عمله في القصّة بشراء اللبن من العرب، ليصنع الجبنة. اشتَدَّ عودَه "عندما انكسر العرب وصار يطلب عودتين حطب من كل حَلّابة. ودَبّت المسابَقة بين الحارتين للتَقرّب من اليهود، وإزحاق هو الحكم والقول الفصل في هذه المعميكَة"[5]

وهكذا يستمر الكاتب بإسهابه في الوصف "لإزحاق" و "أهمية" في نشر التفرقة والفساد بين أبناء الحارة الواحدة، بموجب ما تمنحه الدولَة من دعم وصلاحيّات. وعلى أهل البلدة تبجيل وتكريم "إزحاق" حتى يحموا أنفسهم من شِرّه وشر أعوانه، فهو "فسّادٌ" "عميل" رفيع المستوى لا يكتمل

[1] راجع: "واحد من كثيرين" 1980، ص 413-417.

[2] راجع: حتّى لا يموت الطفل 1976، ص 39.

[3] في هذا السّياق، نشير إلى مقالة محمّد حمد: "الإسرائيليّ في مرآة الكاتب والكاتب في مرآة نفسه: نظرات في أدب سهيل كيوان"، **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث**، 2012، ج 2، 331-351. فيها يدرس الباحث الصور الّتي يتمظهر فيها الآخر الإسرائيليّ في أدب كيوان. إذ يستحوذ ظهور هذا الأخير مساحة نصيّة دلاليّة في معظم أعماله. كما ويعرض حمد وجوهًا مختلفة ومتنوّعة للإسرائيليّ في أدب كيوان الّذي خالف بتوجهه نفّاع بعض الشيء؛ فعرض بعضا من نماذج الشخصيّات الإسرائيليّة الإيجابيّة على حدّ وصف الباحث. مثلا: شخصيّة الإسرائيليّ المُثقف المنكوب، أو شخصيّة العسكريّ الإنسانيّ.

[4] www.aljabha.org/index.asp?!=62001

[5] راجع: السابق.

حفل بدون حضوره. وكعادته، يصف نفّاع المظهر الخارجيّ للشخصيَّة اليهوديَّة بوصف فيه من الفكاهَة والتحقير ما فيه:

"إسحق يهوديّ من مواليد صفد يتكَلَّم عربي بصورة عاطلة ركيكَة، مناصفة بين فمه وأنفه، يخنب في أغلب الحروف، يحكي من مناخيره، ومن فتحتي منخاره الطويل المحني يَطُلّ شعر بشع مع كثير من القرف ... عرفنا أنه يحكي عبراني، بنفس الدرجَة من الركاكة والخنب، على رأسه طاقيَّة – برنيطة – مُدوّرة سوداء أوسع من المنخل – بعيد الشبَه لها رفرافة مشنكة لفوق داير مندار..."[1]

لا يمكن لوصف كهذا أن يخرج من نفسٍ مُحبَّة، أو متقَبلة، ولا حتى بأقل نسب مِئَويَة ممكنة للطرف اليهوديّ. كل الشخصيّات اليهوديّة المُوَظَّفة في أدب نفّاع، لا تمثّل إلّا الكيان المُهدّد المُدَمّر لأرض فلسطين وشعبها.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ نفّاع يميل إلى استخدام الألقاب العامَّة للشخصيّات اليهوديّة، وقلّما يخلع عليها الأسماء. وفي هذا تعميم للشخص، لا تحديد فيه. من الألقاب الشائعة في قصصه نذكر: "الخواجا"[2] "حاكم عسكريّ"، "قلّم مقام"، مدير ضريبَة، مخابرات، "مدير شرطة"، "زلمة هستدروت"[3] "الوكيل"[4] السَّجّان"[5] "الجُنديّة"[6] "الجُنديّ"[7] "صاحب الشّغل"[8].

هذه النماذج وبموجب ما تفرضه النّصوص، تعامَلت مع العربيّ الفلسطينيّ بالداخل، تعاملًا مهينًا سلطويًا، ونظرت إليه نظرة احتقار في كثير من المواقف، ما جَعَل نفّاع يبادلها التعامل نفسه، من خلال شخصيّاته التي تُعَبّر عن آرائه ومقاصده. لا بل إنه دائم التأكيد على أنَّ إحساسه وتعامله مشروع، ولا يَحِقّ لأحد أن يحاسبه عليه، كيف لا وهو من أبناء الطبقة "المسحوقَة" المسلوب حقوقها! ونسمعه يُصَرّح بذلك مُصِرًا أنّ الأرض "إسرائيل" هي أرض "فلسطين"، وهي حقّ لأهلها وفقط لهم: "هم عندنا ولسنا نحن عندهن، فنحن أهل الدار"[9]

---

[1] راجع: السابق. وانظر وصفه للمخبر "ن" في قصة "المخبرن" 2011، ص 172.

[2] انظر: قصّة "مختار السموعيّ" 2011، ص 45.

[3] انظر: قصّة "إزحاق الجبّان" 2011.

[4] انظر: صورة الهويّة 2011، ص 62؛ "العَين"، 1978، ص 81.

[5] انظر: "واحد من كثيرين" 1980، ضمن أنفاس الجليل 1998، ص 414.

[6] انظر: محكمة يافا 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=48490

[7] انظر: "حتى لا يموت الطفل" 1976، ص 39.

[8] انظر: "من هنا" 1976، ص 56-60.

[9] "عنوان" 2012/11/3، www.aljabha.org/index.asp?!=72159. تؤكّد بعض الدراسات حول صورة الفلسطينيّ في الأدب العبري، على أنّ الأدباء الإسرائيليين قد حرصوا على تشويه صورة الفلسطينيّ وتحقيرها. كما وَحَدّدوا معالمها في نموذجيّ البدويّ والفَلّاح، متجاهلين جوانب الأصالَة فيها. (انظر: صميدة، محمود. 2000. *الشخصيَّة*

وقفَة لا بُدَّ منها

بعض النظريّات المطروحَة في النقد الأدبيّ، والمُتعَلِّقة بالشخصيات، تَنُصُّ على أنّ استخدام الروائيّ لأسلوب المراكمَة في المعلومات، والوصف الدقيق المباشر في التقديم لشخصيّاته والإعراب عن صفاتها وطبائعها، يشير إلى أنّ طموح الكاتب باقيًا في حدود إكساب الشخصيَّة الحد الأقصى من الوصف الضروريّ لمقروئيتها، سعيًا وراء إعطائها مزيدًا من الوضوح والواقعيَّة. وهذا ما عُرِف بالنسق التقليديّ، وبرز في روايات القرن التاسع عشر.[1] وهذه هي الطريقة الرائِجَة عند نفّاع، الّذي يميل إلى مراكمَة المعلومات والتفاصيل عن شخصيّاته، حتى لو كانت تلك الشخصيَّة ثانويَة، لا دور أساس لها في القصة، فإنّه لا يَتَورّع عن إيراد كلمة أو جملة عابرة، تصفها، ليجعل المشهد المعروض أكثر واقعيَّة، ويشرك القارئ في الحدث.

نفّاع وعلاقته بشخصيَّة المَرْأة

يَعْتبر نفّاع حضور المرأة في قصصه أمرًا واجبًا وضروريًا، فهي من يُجَمِّل هذا الكَّون.[2] ومن الصَّعب ألّا نتّفق مع نفّاع في هذا القول. فالمرأة هي الرّكيزَة الأولى والأخيرة، لهذا الكون بحلوه ومُرِّه، جماله وقبحه، فلا كائن ولا كينونَة دونَها.

حضور المرأة كشخصيّة فاعِلَة في نصوص نفّاع، يؤكِّد التزامه معها ومع كل قضاياها. يَدّعي البعض، أنَّ المجتمع القرويّ الفلسطينيّ قد هَمّش المرأة، وهضمها حقوقها، باعتبارها "الحلقة الأضعف"، أو "الضلع القاصر"، في مجتمع تحكمه السلطة الذكوريّة. فيأتي أدب نفّاع صادًّا رادّا على هذه الادّعاءَات، جاعلًا المرأة جنديًا ملازمًا مرافقًا للرّجل على مرِّ الأزمات، وفي مختلف الجبهات. ولا يتَورّع عن مهاجَمَةِ كلّ المعتقدات الاجتماعيّة أو الدينيَّة، التي تجعل المرأة مجَرّد شيءٍ من أشياء

الفلسطينيّة في القصّة العبريّة القصيرة. القاهرة: مركز الدراسات الشرقيّة، ص 5-6.) وبالمقابل ترى Risa Domb، وفي دراستها عن صورة العربيّ في الأدب اليهوديّ، أن هنالك مواقف من المحبّة والمَودّة للفلسطيني. بمعنى أنّ جَانب التشويه والتحقير للفلسطينيّ قد كُسِرَ نمطه في بعض الأحيان. (راجع:

(Domb, R. *The Arab in Hebrew Prose*.1982. pp. 51-53.

أمّا إيهود بن عيزر فيُقسِّم النظرة للفلسطينيّ في الأدب العبريّ إلى مرحلتين:

1965-1967: الفلسطينيّ يُشكِّل مشكلة كبيرة أمام اليهوديّ البطل، هو شخصيَّة غريبَة، دخيلَه على الوطن الإسرائيليّ، عدوّة له.

1967: تَغيُّر ملحوظ في النظرة والتعامل، بعدما تَمَّ الإعلان عن دولّة إسرائيل كدولّة لشعبين، فلم يعد الفلسطينيّ يشكِّل كارثة يعاني منها اليهوديّ. (انظر: شلحت، أنطوان. "شخصيّة العربيّ في الأدب العبريّ"، **لقاءات**، 83-82.)

[1] راجع: البحراوي 1994، ص 227.

[2] (صَرّح نفاع بهذا في مؤتمر الأدب الفلسطينيّ الذي أقامته جامعَة حيفا في تاريخ 2014/3/25.)

الرّجل، مُلْكًا له يسيِّره كيفما يشاء، أو متى يشاء. ولا يتقاعس عن نقل بعض الجوانب التي يراها سلبيَّة في المرأة، مناديًا ما بين السطور لتغييرها؛ لتظهر المرأة في أدبه بعدَّة صور، وتلعب عدّة أدوار:

هي الأمّ الرؤوف الرّحيم، الزوجة المساندة الداعمَة لزوجها، التي ترعى بيته وأطفاله، في حضوره وغيابه، هي الفلّاحة النشيطة التي تقف جنبًا إلى جنب معه لتُعِدَّ الأرض للزراعَة، وموسم الحصاد والبقول وحتى الرّعي، وهي المحبوبَة العاشقة، التي يُحمرق وجهها في كلّ لقاء طهرًا وعفافًا، فتقف حائرة مُتَأرجِحة ما بين رغبتها في لقاء محبوبها وبين خوفها ممّا تفرضهِ عليها العادات والتقاليد والعرف الاجتماعيّ. هي المناضلة السياسَيّة التي تحمل قضية شعبها على أكتافها، فإمَّا أن تخوض المظاهرة مردّدة الشعارات، على نحو ما يظهر في قصة "الصخرات" (2011)، وشخصيَّة العجوز التي قاربت السبعين من عمرها، وكانت تقطع "الطريق الوعريّ بصعوده الحادّ القاسي بهمَّة ونشاط"، مستمرة في نضالها السياسيّ الذي بدأته قبل "ثلاثين من السنين وفي يوم الثلاثين من الشهر الثالث"، تهتف بعزم ولها "صفه القيادَة"، حسبما يرويه الراوي،[1] وإمَّا أن تقع أسيرة في السجون الإسرائيليَّة، وتلتزم بموقفها الثوريّ الوطنيّ الرافض كل كيان صهيونيّ على أرض فلسطين، تماما كما تصَوِّره شخصيَة السجينة في قصّة "العروس" (2010)، والّتي يُسْتَهل حديثه عنها بشعر لسميح القاسم:

"يا بنت من رفعوا على الآفاق رايات التحدي[2]
ردّي على الخصم الألدَّ آن الآوان لأن تـــردّي

حتّى لو قست عليها الأقدار وهجَّرتها من بيتها وأرضها، وحرمتها من زوجها، مثلما فعلت في قصة "الحَمَّال يفقد القوّة" أو "حتى لا يموت الطفل" من مجموعَة ***الأصيلَة*** (1976)، ليبقى صوت الإصرار النّسائيّ صاخبًا في داخلها، مُؤرِّقًا لمضجعها، حتى يكبر ذاك الطفل، وتنمو تلك البذرة التي تركها لها زوجها، وحفرها بذاكرتها التاريخ، فتَعمل جاهدة على تربيتها تربية صالِحَة، تناضل وتكافح، مستقبلًا، من آجل قضيتها وقضيّة شعبها. ولا يفوتنا أن نذكر شخصيّة "فاطمة" في رواية "فاطمة" التي تعرض صورة لامرأة عربيّة فلسطينيّة قويّة العزيمَة، مناضلة سياسيًا، مُحبَّة بإخلاص، أرملة صابرة، ابنة بارّة بوالديها العجوزين المريضين، تساهم في تهريب السلاح للثُّوار، امرأة "أصيلَة" تطبِّق الواجب العربيّ من كرم للضيافَة والعطاء، جريئَة جرأة، يحبها الرجال، شريطة ألّا تتحلى نسائهم بمثلها، على اعتبار أنّ المرأة شيء من أشيائهم لا يرتضون له هذا!

[1] راجع: "الصخرات" (2011)، www.aljabha.org/undex.asp?!=59120

[2] العروس (2012)، www.aljabha.org/index.asp?!=48815

ويعلو سؤال منطقيٌّ وجيه: هل حقًّا تمثّل كل النساء الفلسطينيّات هذه النماذج؟

لا يمكن الجزم بهذا، فالكَوْن قائم على أساس التَّنوّع في كلّ شيء. لكِنَّ نفّاع أراد أن تظهر المرأة العربيّة الفلسطينيَّة بمثل هذه الصور، وتقوم بهذه الأدوار، فعرض لنا شخصيّة المرأة التي يريدها ويحبّها ويعتمد عليها، فكان لنا هذا الصدى الصوتيّ الذي قدّمه الكاتب الضمنيّ في قصصه، ليمنح بهذًّا المرأة سلطة وقوّة، قد تفوق قوّة الرّجل، تعظِّم وتُبجِّل مكانَة المرأة، وتنزع عنها صفة الخضوع والخنوع للرّجل، وتزيل عنها معالم الضعف والاستسلام لكُلِّ ما هو رجعيّ متخَلّف مفروض بموجب العرف والتقاليد الاجتماعيَّة، بحدود ما يقبله العقل والمنطق، وهكذا، برأينا، يجب أن تكون.

الالتزام يظهر على امتداد كل كتاباته، ولكنه يبرز على نحو نراه مشرفًا، في قصة "حروب الشعر الطويل" (2011)، "يستهل الكاتب حلقته الأولى من القصّة بمقولَة لكاتب ومحارب من الفيتنام:

"كان جيش النساء – جيش الشعور الطويلَة – بصموده واستبساله – مرهوب الجانب، من قبل الضباط والموَظّفين والعملاء، إنَّ هذا الاشتراك المباشر للجماهير والنسوة منهن خاصَّة، قد لعب دورًا حاسمًا في الحرب والتحرير".[1]

ويتابع الكاتب هجومَه على رجال الدين، ودفاعَه عن النساء، ناقدًا ساخرًا من تشبثهم بأمور يراها صغيرة، لا تسمن ولا تغني من جوع، في الوقت الذي يَتَوَجّب عليهم الاهتمام بقضايا اجتماعيَّة، أهم وأعمق من وضعهم "قواعد" خاصَّة بتصرّفات النساء: "ممنوع لبس القصير، ممنوع التشمير عن الذرعان، كل واحدة لثمتها فوق منخارها، ممنوع سواقة السيارات والتعليم بريَّة البلد وحضور الحفلات ..."[2]

وكأني بالكاتب يقول إنَّ تسليط الضوء على قضيَّة واحدة وإهمال غيرها، يعطي الأمر أهميَّة وتضخمًا أكثر ممّا قد يستحق، ويَتَزَامن مع اعتراف مباشر أو غير مباشر، من قبل المشايخ، بأنّ شغلهم الشاغل في هذا الكون هو المرأة وعَوراتها، وفي هذا انتقاص من شأنهم وتفكيرهم، إلى حَدٍّ يجعلهم لا يستحقون تمثيل شعبهم وقيادته، ففيهم من سطحيَة الأمور ما يجعلهم تافهين لا يفقهون من أمور الدين شيئًا، ولا يعلمون المكانة العظيمَة التي منَحها الله عَزّ وجلَّ للمرأة في كتاب يُتلى إلى يوم الدين. فإن كانت المرأة حقًّا ضلعا من ضلوعك أيها الرّجل، فعليك أن تُغّذي هذا الضلع، وتشحَنه بالعطاء والطاقات الإيجابيّة، ليقوى ويَصْلَبُّ عوده، فتصبح عندها رجلا بضلعين متينين، يواجه الحياة بقوّة وصمود. وهكذا يفعل كلّ رجل حكيم ذكيّ!

[1] "حروب الشعر الطويل" (2011)، www.aljabha.org/index.asp?!61545

[2] راجع السابق.

تَمَيُّزٌ في الوصف، تَفَرُّدٌ في الأسلوب

في مقالتها "ملامح المرأة في أدب محمد نَفّاع"، تكتب روايَة بربارَة قائلَة:

"المرأة التي يصفها نَفّاع هي العاشقة والمعشوقة، التي تضاهي الليلتين العامريَّة والأخيليَّة والمُتَجَرِّدَة وبنت الزناتي والبرمكيَّة وخليلَة وضّاح، والعذارى المتبرِّدات في سيلان العقيق، والعشاق يحومون في هالات حول الأهلّة. وإن ما يرمي إليه نفّاع هو الأصالَة، أصالَة الصورة المرسومَة حبرًا وكلمات، أصالَة الوصف البكر الّذي لم يسبقه إليه أحد، لذا نقرأ وصفًا مزدوجًا، لا نميّز فيه إذا كان الموصوف المرأة أم الأرض... وبالتالي تنعَت نفّاع "بعاشق المرأة الأرض"[1]

نتفق وبربارة بالطرح، ولكننا نُفضِّل إضافَة واو العطف ما بين المرأة والأرض، ليصبح "نفّاع عاشق المرأة والأرض". فليست المرأة هي الأرض عنده، إنمّا عشقه لها وهيامه بها، يضاهي عشقه للأرض، فأهميَّة المرأة في حياته كراوٍ، وأديب وحتى على الصعيد الشخصيّ، تتوازى مع عشقه للأرض والوطن. وعندما يعشق المرء شيئًا حتى الهيام، فإنه يصف أعزّ ما يحبّه به. نعتقد أنَّ حبّ نفّاع للأرض، قد سبَق حبّه للمرأة المعشوقة / الحبيبَة على وجه التحديد. ومع ذلك، فإن المرأة والأرض تشكلان ثنائيَّة لا يمكن فصلها في أدب نفّاع؛ فالمرأة هي المُشَكّل الأوَّل "للمكان الحلوليّ" في قصص نَفّاع. وهو ذاك المكان الّذي يحلُّ فيه جَسَدٌ، أو تحِلُّ فيه روح[2] إذ تجَلَّت معظم الأماكن الحلوليّة وعذريّتها وعطرها الفَوّاح، فجَعَلَته أكثر جمالًا، وحيَويّة.

"المستشفى"، ذاك المكان الذي ذهب إليه الراوي "صاغرًا" مستسلمًا لأوامر الطبيب وإصرار زوجته، جَمّلَته الممرّضة. ووسط لائحة مُطَوّلة من المحظورات والممنوعات كانت زيارة الممرّضة الشيء الوحيد المُحبب على قلبه: "لأنّ الممرضة حلوة جدًا جدًا، وهي من بلادنا .. ناعمَة كالنسيم، وشهر آذار في تمام روعته ومكانته ... فقررت أن أعيش. وجه رائق أبيض مُشرَّب بحمرة خفيفَة وخدود شفافّة ينطبق على ما نحن موعودون به من جمال حوريّان الجَنّة، يلوح المُخّ في عظم السيقان من الطراوة والنّقاء..."[3] فإذا كانت "المستشفى" برهبتها وصوتها المُخيف المُميت، جميلَة نابضة حيويَّة بحضور امرأة، فكيف يكون جمالُ الطبيعَة بجمالها الأخّاذ الخَلّاب الّذي لا يوصف!!

لا شَكّ عندي، أنّ حلول المرأة على أرض الطَبيعَة، هو ما أجّج مشاعر الكاتب الملتهبَة، وأطلق عنان الفكر والخيال عنده، لتنساب الكلمات، ويلتصق الحرف بالحرف راسمًا صورة يتمازج فيها

[1] بربارة، راوية. 2012. "ملامح في أدب محمّد نَفّاع". www.aljabha.org/index.asp?!=72831

[2] راجع: النابلسيّ، 1994. ص 17.

[3] نوبة قلبيَّة 2011، ص 233.

شكل المرأة مع عناصر الطبيعَة.[1] هذا الوصف المتماهي والمتماثل للمرأة مع الطبيعَة حاضر في كلّ قصص نقّاع على الإطلاق. وهو لا يخلو من وصف جنسيّ حسيّ، في بعض المشاهد التصويريّة مثلما يرد في وصفه للنهد في قصّة مشوار الصيف. في هذه الإثارة مشارَكة فعَّالة من قبل القارئ، وانخراط واندماج مع النّص. لذلك، نرى أن المرأة تشكّل سلاحًا ذا عدّة أوجه:

1. هي موتيف يتكرر ليطرح قضيَّة الجوع الجنسيّ، الّذي يعاني منه الرجل العربيّ على وجه الخصوص، والمرأة على وجه العموم. فبما أنَّ الطبيعَة تفرض، بالعادَة، على الرجل احتياجًا جنسيًا أكبر، نلاحظ أنّ الراوي دائم الشوق واللوعَة، يحاوِل الاقتراب من المحبوبَة، لَمْسها أو النّظر إلى أماكن "مُحَرَّمَة" "مستورة" تُزيّن جَسَدها. وبالمقابل نجد "المحبوبَة" راغبة وهي تتمنَّع؛ تلبي النداء وتحضر إلى اللقاء، ولكنها تمشي على استحياء، وتجلس على بعد. وعندما تسنح لها الفرصَة، فلا تستحي من إمعان النَّظر في "بُقعٍ جسَديّة تطهر من جسد رجلٍ، شريطة ألا يراها، كما فعلت "صالحة" في قصّة "الداغ" 1979.
2. إثارة المشاعر، وإلقاء روح الحماسَة والرغبَة في الحصول على المرأة، وقد تكون سببًا في إثارة الرغبة والحاجَة إلى استرداد الأرض! فما دام جمال المرأة مُستمدّ من جمال الأرض، والأرض هي العرض، فكيف لك أيّها الفلسطينيّ أن تنسى أرضك.
3. يأتي اللقاء مع المحبوبَة، بشكل عَفَويّ غير مخطط له مسبقًا، بمعنى أن الحَدَث المركزيّ لا يتمحوَر حول ذاك اللقاء. ولكن هذا الأخير يُقْحم نَفْسه بأمر من الرّاوي، فيَحمل القارئ إلى أجواءٍ رومانسيَّة لطيفَة، مُخفِّفًا من وَطْأة الحَدَث المعروض، المُتخيَّل أو الواقع. فأحداث نَقّاع مَنصَبَّة بمُجملها حول النكبة والهمّ الوطنيّ الاجتماعيّ. لذا اختار أجمل عناصر هذا الكون لتُجَمِّل المكان، وتحمله راويًا، أدبيًا، سياسيًا، كاتبًا أو حتى قارئًا، من أرض الواقع المُثقل بهمومه إلى أرض الخيال، ليعيدنا بعد هذه الاستراحَة، والاستطراد، إلى الحدث المركزيّ.

ورغم ما يتسبب به هذا الاستطراد والإسهاب الزائدين من ضعف في الأسلوب أو التركيب الفني للقصَّة عند نقّاع، إلّا أنّنا نعترف أن هذا ناجم عن ذكاء، وحساسيَّة مرهفة من الأديب تجاه القارئ.

[1] لمزيد من الأمثلة انظر مثلا: الجرمق 2011، ص 24-25. "مشوار الصيف" (2) 2013، www.aljabha.org/index.asp?!=79801

الكاتب وعلاقته بالحدث

ثمّة علاقة وطيدَة تجمع ما بين الكاتب والحدث. فما هذا الأخير إلّا موقف بنى عليه الكاتب قصته. اختاره خصيصًا ونَسَج إطاره الفنيّ ليوحي لنا بفكرة أو رأي أو تساؤل... قد نقبل ذلك الرأي أولا نتقبّله، ولكنّ ذلك لا ينفي عن القصّة فنيّتها.[1] قد يقترب الكاتب من الواقع حينًا، أو يهرب إلى الخيال حينًا آخر. وقد يجمع بينهما في بعض الأحايين. تارة نراه محافظًا على تسلسل الأحداث ومنطقها، وطورًا نراه يسترجع الماضي ليسرد ما قد حَدَث.[2] وعليه يبقى الكاتب مُتَأرجحًا بين الحقيقة والخيال ليبني حقيقَة ما، ويحدّد مصدرها، ويتحقّق من مصداقيّتها. ولا بُدّ له أن يسقط على تلك الأحداث شيئًا من ذاته.[3] يعتقد تودوروف أن هنالك فصلًا تامًا ما بين الكاتب الحقيقيّ والحَدَث داخل النّصّ. رغم امتلاك الكاتب للقصد والمعنى من وراء هذا الأخير. فالمؤلّف، عنده، "يحتَلّ مكانة جوهريّة خارج الحَدَث بوصفه رائيًا لا مباليًا لكنه يمتلك، رغم ذلك، فهمًا للمعنى القيميّ الخاصّ بما يحدث. إنّه لا يختبر الحدث ولكنّه يُشارك في اختياره لأن الحدث لا يمكن أن يُتصوّر مالم نعمل على المشاركة بتقسيمه"[4] أحيانًا، يعمل الرّوائي على اختزال الحدث التاريخيّ وتكثيف مُكّوّناته وإدماجه في الحدث الروائيّ. فيصبح هذا الأخير هو المهيمن على تفاصيل المشروع السرديّ وحراكه. ذلك أنَّ الروائيّ ليس ملزمًا بالتّمَسُّك الصارم بقوانين الأحداث التاريخيّة، إنما يَسْتلهم من زواياها ما يصلح للاستجابَة لمقولَة السرد الروائيّ في نَصّه.[5]

ورغم أنَّ الروائيّ ليس مؤرّخًا، إلّا أنّه يُفيد من مُدَوّنات وأحداث التاريخ، شخصيّاته وأزمنته، ليصْهرها داخل نصّه الرّوائيّ. وهذا يتطلَّب منه عملًا مضنيًا، بلا شك. هذه الفكرة وغيرها، تجعل العلاقة بين الكاتب والحدث أشبه بعلاقة الكائن بالمكّوّن، أو علاقة الفعل بالفاعل. وتبقى للكاتب سلطة مهيمنِة على تكوين الحَدَث.

---

[1] راجع: أبو حنّا، حنّا. 1983. **عالم القصّة القصيرة**. (د.م.)، ص 18.

[2] راجع: شحادة، ابراهيم 2004. ص 51.

[3] راجع: Hutcheon, L.1988 .*A Poetics of postrmodernism*. London: Routledge, p.112.

[4] راجع: تودوروف، تازفيتان. ميخائيل باختين – **المبدأ الحواري**. 1996. ترجمة: فخري صالح. ط. 2. الجزائر: دار توبقال للنشر، 185.

[5] راجع: عُبيد، محمد صابر. **جماليَّات التشكيل الروائي: دراسَة في الملحمَة الروائيَّة**. 2012. الدار البيضاء: مدارات الشرق للنشر، ص 14.

نقّاع وعلاقته بالحَدَث

تنهض البنيَة السرديَّة للغالبيَّة العظمى من قصص نقّاع على الحدث التاريخيّ المعروف بالنكبة الفلسطينيَّة وقيام دولَة إسرائيل. فهو يعمل على تكثيفه وتوظيفه وإدماجه في الحدث الروائيّ، وتسيره على سكّة السرد، مبتكرًا شخصيّات وأزمنَة وحوادث وأماكن مضافَة، حسب الضرورة وحسب مقتضيات العمل القصصيّ ومتطلّباته. يرى عُبيد، إنَّ الروائيّ / القاص يُرَكِّزُ في توظيفه للحدث التاريخيّ، على الجوانب السلبيَّة فيه، على الأغلب الأعم، بوصفها مادّة صراعيَّة تُحيل في كشوفاتها على الجوانب الأخرى كافّة. فهو يعمل على تعريَة الواقع وإبراز الفساد المستشري في الأنظمة وحكّامها. لذا عليه الاعتماد على "آليّة الهدم والبناء" في الآن ذاته، هدم الواقع السيّء الّذي تشبَّعَت به الذاكرة الإنسانيَّة على صعيد الواقع التاريخيّ، وبناء واقع جديد "مُشَيَّد روائيًا" على صعيد المناخ التخيّليّ.[1] وهذا تمامًا ما يُطبّقه نقّاع في قصصه، حيث لا ينفكّ هادمًا للواقع هاربًا للخيال، حالمًا طامحًا ولربما طامعًا بغدٍ أفضل. غدٍ يَعُمّه السلام والأمن، غدٍ يعود فيه المشرّدون إلى أراضيهم وتعود الأرض إلى مَشرّديها.

نقّاع الّذي أستتر وراء راوٍ كلي المعرفة، استَعادَ الحدث الماضي على هيئَة ومضات خاضِعة للاسترجاع الفنيّ. وقد تناوَب على هذه المَهَمَّة الراوي تارة، والشخصيّات تارةً أخرى. في إصداراته الأولى، لسنوات السبعين حتى الثمانين، نقرأ حضورًا صاخبًا للحدث الماضي. نقّاع يُصَوِّر أحداث الحرب، مصادرة الأراضي، الهيمَنة، الأحداث والمشاهد بصورة دَمويَّة مُؤثّرة، تستصرخ ضمير القارئ، الَّذي يُتَوَقع منه تبني موقفًا من النَّص المقروء. الكاتب الضمنيّ يتوقع منه أن يقف إلى جانب الحلقة المُضْطَهَدَة. الفرد الفلسطينيّ، ضد الجانب المُضْطَهِد. الحكومَة الإسرائيليّة.

حِدَّة الخطاب تُبَسَّط وتفقد الكثير من قُوَّتها في إصداراته المتقدِّمة. هذا يعود للمسافَة الزّمنيَّة التي تفصل الكاتب عن الحَدَث. وفي كلا الحالتين تتلاشى حدود الحقيقَة وتفقد الجانب الأكبر من بعدها الوقائعيّ لتدخل دائرة المُتخَيّل، الّذي يُمَكِّن القاصّ من إعادة صياغَة المادّة التاريخيَّة بصورة معيّنة، وفق منطق معيّن. فللقارئ الحق الكامل أن يسأل ويُسَائل الحدث في قصّة حتى لا يموت الطفل 1976، هل حقًا أكلت الأم من أعشاب الأرض، حلوها ومرّها، مُذللة كلّ الصّعاب، فقط ليعيش طفلها الذي أوشك على الموت؟ وهل حقًا سيكبر ويأخذ بالثأر من العدوّ الصهيونيّ، أم أنّ هذا ما تخيَّلَهُ الكاتب؟ وهل قصف المدرسَة في قصّة "مدرسَة بحر البقر" 1976، قصف وقع حقًا؟ هل ما يعرضه النَّص من مشاهد دمويَّة وجرحى وقتلى هو واقعيّ أم مُتَخيّل؟ وهل ما حَدَث مع "العم علي" في قصة "مختار السموعيّ" 2012، من عودَةٍ إلى قريته المهجّرة بتصريح من الخواجا، وفقط بتصريح، وما دَفعه من ضريبَة مقابل ما أكلته الماعز من عشب، هو حَدَث حقيقيّ أم وهميّ مُتَخَيَّل

[1] راجع: السابق، ص 9،14.

يهدف إلى شحن الذاكرة الفلسطينيَّة لعرب الداخل، وحثّهم على النضال في سبيل استرداد الأرض بموجَب ما تفرضه عقيدَة الكاتب؟

ومهما يتقارب الحدث من الزمن أو يَتَباعَد، يَتَنوّع أو يتعدد، فإنّه يبقى لصيقًا بعالم الخير والشرّ، عالم القويّ والضعيف، الظالم والمظلوم، يَحومُ ويتحَرّك على أرض فلسطين وقراها، جبالها وسهولها. وتبقى الأحداث بسيطة سطحيَّة لا تعقيد فيها ولا غموض. وقد نقرأ أحداثًا غير مترابطة، وهذا بفعل كثرة الاستطرادات في كتابة نفّاع. ولكنَّ مواصلة القراءَة تقودنا إلى الاستنتاج أن هنالك ترابطًا ما، يجمع ما بين الأحداث. قد لا يرتبط الأمر بالشخصيَّة إنمّا بالقضيّة العامَّة للمجتمع، تمامًا كما يتجلَّى في قصّة "كوشان" 1980، أو أشياء غريبَة 1980، أو قصّة وديّة 1978، وكلّهم ينهضون على عامل الاسترجاع الفنيّ لحَدَث في الماضي يتسبب في عرقلة تتابع الأحداث في النّصّ، ويُشوّش عقل القارئ، الذي يبقى متيقظًا مترقبًا لعامل مشترك تلتقي فيه الأحداث، فلا يجد إلّا عامل الزّمن؛ وعلى وجه التحديد الزمن التاريخيّ لحرب 48 والنكبَة مثلًا، أو زمنٍ جَمَعَ الأحبَّة في لقاءٍ ما وساعَةٍ ما، في قريَةٍ فلسطينيَّة ما. المهم أن يبقى الحدث المركزيّ والحدث المرافق عند نفّاع داخل حدود أرض فلسطين، وبين أهلها وناسها. في بعض القصصَ لا نجد حَدَثًا مركزيًا، بل مجموعَة من الأحداث المتفرّقَة المطروحَة ببعثرة ما، لا يربطها إلّا فكر وعقيدَة ومبادئ الكاتب، على نحو ما يرد في قصّة "رشح الحجل وصفارة الإنذار" (2010). والتي يقوم السرد فيها بلسان الأنا المتكَلِّم، بعد أن ألقى أحَدَهم بخطبته على مَسْمع جمع من الناس. ثم ينتقل إلى قضايا السجن والسجناء والمحظورات والممنوعات، ليُقحم بعدها السياسَة وقضية لبنان، ثم قضيّة المرأة والقتل على شرف العائلة ... وهكذا ينتقل ما بين موضوع وآخر بسلاسَة، موهمًا القارئ أن لا رابط بينهما مع أن الرابط الأساسي هو تعرية أحداث الواقع أمام القارئ، لخدمَة المجتمع. مثل هذه الفوضى في الأحداث قد تَضعف البناء الفنيّ للقصّة، وتجعلها أقرب إلى "خاطرة" أو "خطاب ذاتيّ".

وبالمقابل، بعض القصص تنهض على أسس البناء الفنيّ للقصّة، من بدايَة مشكلة وحل. فالسّرد القصصيّ الشعبيّ الّذي يَتَّخذه نفّاع أسلوبًا، لا يقوم على العقدة والتَأزُم، بل فيه من البساطة والسهولَة، ما يتشبث به القارئ ليصل متشوِّقًا إلى النهايَة. والقصص من هذا القبيل كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "الحَمّال يفقد القُوّة" (1976)، "الدّاغ" (1978)، "المنفضة" (1998) كبوش البطم (2012) وغيرهم.

علاقة الكاتب بالراوي

يُعْتبر الراوي أحد المركّبات الهامَّة المُكَوِّنَة لبرنامج العلاقَة القائمَة ما بين النّصّ والقارئ.[1] فهو القائم على عمليّة السرد، والمُنطلق من تجارب حياتيَّة يجب أن يتّخذ منها موقفًا، إمّا بالإذعان لها، أو التَمَرد عليها.

يقول تودوروف: "الراوي هو الّذي يُجسِّد المبادئ الّتي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويميَّة. وهو الّذي يخفي الشخصيّات أو يَجلوها، ويجعلنا بذلك نُقاسمه تصَوّره للنفسيَّة. وهو الّذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المُحكيّ ويختار التتالي الزمنيّ أو الانقلابات الزمنيَّة". ويُضيف: "أنَّ لدينا عن الراوي كمًّا من المعلومات من المفروض أن تتيح لنا الإمساك به وتحديد موقعه تحديدًا دقيقًا. ولكنّ هذه الصورة الهاربَة لا تدع أحدًا يقترب منها، وهي ترتدي باستمرار أقنعة متناقضة تتراوح بين صورة مؤلّف من لحم ودم وصورة شخصيَّة ما"[2].

ويؤمن سارتر أن الكاتب موجود دائمًا في دَوّامَة النَّص، سواء أراد ذلك أم لم يُرد. فهو لا يستطيع أن يكتب دون أن يشارك في العالم الذي يعيش فيه.[3] هذا يعني أنّ للراوي صوتًا ذا خصائص؛ فهو لا ينهض بالسّرد فقط، إنمّا هو شكل من ورائه مدلولات، وهو مرتبط بالكاتب الّذي يحمل همومًا معيَّنة ويحاول عرضها واستنطاقها، متخفيًا وراء الراوي. ورغم ما تُجمع عليه الآراء من أنّ الراوي غير المؤلّف، وأنَّ العلاقَة بينهما وطيدَة، تُشبه "علاقة المصنوع بصانعه"، إلّا أنّ العامّي والعيد يُفضّلان عدم الفصل بينهما فصلًا تامًا أو حادًّا، وعدم المطابقة بينهما مطابقة كليَّة، ويعتبران الرّاوي "الخالق الوهميّ للعالم الروائيّ". وعليه تكون العلاقة بين الراوي والكاتب "علاقة ورقيَّة لها شروطها وطبيعتها".[4]

وفي محاوَلَة منه للإحاطة بزوايا السّرد في القصَّة، يَقول حنّا أبو حنَّا: "تختلف طريقة العرض في القصص وفقًا للزاوية التي اختار الكاتب أن ينظر منها إلى الحدث والسّرد".[5] ويُضيف مصَنِّفًا ثلاث زوايا سرديَّة يظهر من خلالها الراوي:[6]

---

[1] راجع: طه، ابراهيم. **ابتسامة حبيب متشائل: دراسة مقارنة للرواية العبريّة الفلسطينيّة في اسرائيل**. تل أبيب: المستوطنة المُوحّدة، 1999، 83.

[2] العاميّ، محمّد. **الراوي في السرد العربيّ**. 2001. تونس: دار محمّد للنشر، ص 13.

[3] جوف، فانسان. **الأدب عند رولان بارط**. 2004. اللاذقيه: دار الحوار للنشر، ص 24.

[4] راجع: العاميّ 2001، ص 13؛ شحادة 2004، ص 57.

[5] أبو حنّا، حَنَّا. 1983. **عالم القصّة القصيرة**. ص 16.

[6] راجع: السابق، ص 16-17.

1. المُشرف المحدود: فيها ينظر الراوي إلى الأحداث من مطلّ يُشرف فيه على كلّ الشخوص ويروي لنا كلّ ما يفعلونه، غير متعمّق إلى نفوسهم وأفكارهم فهو يرى أفعالهم ويسمع أقوالهم. أمّا الضمير المستخدم من قبل الكاتب في هذا الأسلوب، فهو "ضمير الغائب" هو، هي، هم ... إلخ.
2. المشرف الكُلّيّ: وهو الّذي يرى الأفعال، يسمع الأقوال ويدخل إلى خبايا النفس، مدركًا ما يدور في أفكارها.
3. زاوية المُشرف الكُلّيّ المُعَلِّق: وهو السابق نفسه، عَلاوَة على تَدَخُّله في السّرد ليُعَلِّق على سلوك الشخصيّات، أفعالها، أقوالها، أفكارها... والضمير المُسْتخدَم هنا أيضًا الغائب.

وقد يختار الكاتب أن يسرد "بضمير الأنا"، ما يعني أنّه أيضا شخصيَّة مشاركَة في الحدث، بالإضافة إلى كونِه مُرَكّزًا مُحَرِّرًا ومراقبًا له.[1] وفي هذا الأسلوب تحديد للسرد في إطار رؤية الراوي، فهو يرى الأحداث المحيطة به، ممّا يمكّنه من التصريح بآرائه وأفكاره، غير أنّه لا يقرأ أفكار الآخرين، وأحكامه عليهم ذاتيَّة، يقرّرها موقفه ونظرته للحياة. يأتي هذا الأسلوب نتيجَة لاصطدام الكاتب بواقعه الصّعب، الذي قد يجعله يَخرق بعض القواعد الفنيَّة للسرد، ليخدم المضامين التي أراد تبليغها.[2] وعلى النَّقيض من هذا، فإنَّ إسناد ما يُرْوَى إلى ضمير المجهول، دليل على اهتمام الراوي بالمتن دون السَّنَد. وعلى أنَّه لا يطمح إلى الإيهام بواقعيَّة ما يَروي وصِحّتهُ.[3]

وبِرأينا، فإنَّ الكاتب المؤلّف هو عنصر أساسِيٌّ، ومشارك فعّال في تركيب وصياغَة النّص، مَهما أغْرَقَ في الخَيال، وأنكر واقِعَه، مجتمعه، أو تاريخّه. وحتّى لا نضلّ في متاهَة المراوَغَة ما بين الكاتب الحقيقيّ والراوي، نُقرُّ بوجوب وجود عونًا سرديًا بين المؤلّف الواقعيّ/الحقيقيّ والرّاوي. وهذا ما أسماه بوث الكاتب الضمنيّ، والذي ستناقشه الصفحات التاليَة.

نفّاع وعلاقته بالراوي

يبدو الراوي في قصص نَفّاع مستبدًا متَسلّطًا على الكلمة والحرف. يميل إلى مراكمَة المعلومات وترصيصها بمهارة فائقة تنمّ عن حرصٍ شديدٍ في التقاط التفاصيل وضبط الجزيئات. هو راوٍ مشرف كليّ مُعَلق. مَلِمًا بكُلّ شيء عن الشخصيَّة التي يَقُص عنها تارة، ويتركها تَقصّ عن ذاتها طورًا. لذا فهو مشاركٌ فَعّال في النَّص.

تزويد القارئ بكمٍّ كبير من المعلومات، عن حياة الشخصيّات، الزمان، المكان والحدث، من شأنه أن يُقرّب النَّصّ أكثر إلى القارئ. هذا قد يجعل حضور الراوي مبررًا، كما أنه يُوَضِّح موقفه من الشخصيّات المتحاورة.

[1] طه، ابراهيم. 1999. 121.

[2] أبو حنّا، حنّا. 1983. ص 16-17؛ العاميّ، 2001. ص 291.

[3] راجع: العاميّ 2001، ص 287.

إنَّ دراستنا للعلاقَة القائمَة بين نصوص نقّاع وبين الراوي المُوَظّف فيها، كشَفَت لنا أنّه راوٍ ساكت متكلم، صامت ناطق. فهو موجود على امتداد عمليَّة السرد كلّها. الراوي عند نقّاع نكرة مُغْفَل الاسم، رغم مشاركته في أحداث القصَّة. وهو بمثابَة عين كاميرا فاحِصَة مدقّقة، تصل إلى أعماق النفس، تُحصى الأنفاس والأحداث، تحدّد الزمان والمكان. يمسك بيده خيوط لعبة السرد، ويحرّكها كيفما يشاء ومتى يشاء.

نَظَرِيًا، فإنَّ تدَخّل الكاتب الحقيقيّ في السرد القصصيّ، عبر وكيل ينوب عنه كالراوي أو أيَّة سلطة نصيَّة أخرى، ستُفَسَّر على أنّها محاوَلَة للتقليل من مقدرة القارئ على التعامل مع النَّص بدون دعم خارجيّ. ومع ذلك فإنَّ تدَخُّل الكاتب الحقيقيّ في السّرد هي حقيقَة واقِعَة، بغض النَّظر عَمَّا إذا كان هذا يُعْجبنا أو لا. تقبّل هذه الحقيقَة قد يكون أسهل، برأي طه، إذا ما قمنا بتطبيق خَمْسَة معايير يقترحها لتتبّع العلاقَة القائِمَة ما بين النَّص والكاتب، وهي:[1]

1. جودَة التدَخل: وفيها نَستطيع تقييم عددًا من البيانات المعروضَة من قبل الكاتب، بوصفه عاملًا خارج نصيّ، ومن ثمَّ نُقرر درجَة قبول قُوّتها وضعفها بالنسبة للقارئ.
2. كيفيَّة التَّدخل: تتبُّع شكل أو طبيعَة التّدخّل في العرض لتلك البيانات: صريح، مباشر، غض قاسي، غير متمنّع، لَمّاح، مُراوغ، خفيّ، هادئ موثوق به، ناقد، ساخر، فكاهيّ...
3. مكان التدخّل: هل تلك البيانات مقدّمَة بتسلسل مقنع أم أنّها تبدو مصطنَعَة؟ هل هي نابِعَة من متواليات لأحداث سابقة ومن ثم الاندماج مع أحداث لاحقة؟ ما هي مساحَة تلك البيانات؟
4. مضمون التّدَخل: يفحص أهميَّة البيانات بالنسبَة لمضمون الأحداث الّتي تسبقها أو تلحقها. هل هذه البيانات ذات صلة بالحدث أم أنّها تابِعَة لعالم آخر؟ هل هي تابعَة للعالم السياسيّ الاجتماعيّ/ العقائديّ الفكريّ/ الإنسانيّ؟
5. التَكَيُّف مع التّدخّل، ويهتم بالارتباط ما بين المُحتوى وطبيعَة التّدخّل، طابع الشخصيَّة المُسْتَغل من قبل المؤلّف الفعليّ للنَّصّ بهدف عرض آرائه الشخصيَّة، هل تلك الآراء أو البيانات ملائمَة للشخصيَّة وطبيعَة تدخّلها، ثقافتها، لغتها واستعدادها لأداء دورها؟؟ أو بوصف موجز مُكَثف لنمط الراوي وضمير السرد.

لم يختزل نقّاع المسافَة بينه وبين الراوي، فتَخفّى وراء راوٍ كليّ المعرفة متعدد الضمائر والأصوات. أسقط الضمير الغائب على الغالبيّة الساحِقَة من نصوص، ولم يتوَرّع عن السرد بلسان الأنا؛ ليُقحم آراءَه ويعطي بعدًا ذاتيًا للحدَث.

[1] راجع: Taha, I. 2002. *The Palestinian Novel. London: Routlefge Curson,* pp .153-152

سيتبنّى الجدول التالي المعايير التي يقترحها طه لاقتفاء أثر الكاتب في النَّصّ. سنرصد من خلال ستّ قصص، نشرت في سنوات مختلفة. فالمجال لا يُسْعِف باقتفاء أثر الكاتب في كل ما كتب نفّاع من نصوص، إلّا أنّها نموذج مُصغّر يقتفي أثر الكاتب الملتزم نفّاع.

قصة "زهرة الهيومينغ" 2010/1/23

كميَّة التدّخّل	كيفيَّة التدخّل	مضمون التدخّل	نمط الراوي
أما آن لها أن تستنجد بالأرض!!	صريح مباشر	عقائديّ فكريّ/لاحق	هو – غائب
أما آن لها أن تتضرّج بالغضب الأحمر!!	صريح مباشر	عقائديّ فكريّ/لاحق	هو – غائب
"ولماذا على شقا فَلْتَعِش أكثر ما يمكن وكما تريد"	صريح مباشر	علمانيّ/ مباشر	هو – غائب
"أكيد في كوخ مسقوف بقش الأرز والقصب"	صريح مباشر	معرفيّ عام	غائب – هو
"ليس من العار أن يدخل العدوّ بيتك، العار كلّ العار أن يخرج حيًّا"	صريح مباشر صاخب وحادّ	سياسيّ عقائديّ لاحق	غائب – هو

قصة "حروب الشعر الطويل" 2011/7/26، موقع الجبهة

"الدنيا تشقلبت فنويت أن أتشقلب أنا أيضا. فكيف أضَلّ على الحياد، وأقعد مكتوف اليدين والرجلين والعينين والأذنين!! لماذا لا أجرّب الحياة في عصر السرعَة، والحداثَة!! وبالرغم من تقسيم السودان، والدور على سوريا ولبنان، لتلحق بالعراق، طرّوا الشبيبة شويَّة!! الله قبّال التايبين، وهذه قسمَة حق وعدل، علينا الذنوب وعليه السماح."	صريح، مباشر، ذاتيّ، ساخر	عقائديّ فكريّ لاحق	المتكلّم – أنا
التقيت بها صدفة في الطريق، في أذيال البلد، لم يكن الطريق مطروقًا في تلك اللحظة، ومن عادَة الناس أن تلتقي وتتحدّث، بيد أني أكبر منها بردحٍ من السيف.	صريح ومباشر	إنسانيّ لاحق	المتكَلِّم – أنا
"خسأ للقلب المريض في هذه الأيام بالذّات، وفي هذا اليوم، لذلك خفق خفقات رائعة يُحْمَل عليها، وهي بدايَة مُوْفقة. والطائرات المهتوكَة تتطلّع إلى لبنان والقرار الظّني وما بعد الظّنيّ، وإلّا كنت سمعت دقاته مع جزيل الامتنان والعرفان".	صريح مباشر	عقائديّ فكريّ لاحق	الغائب – هو

"من حسن الحظّ أنها لَيْست مُلَثَّمَة أبدًا، ولا تُدَنكس في الأرض وتدوِّر على إبرة ستها".	صريح مباشر فكاهيّ	ذاتيّ شخصيّ لاحق	الغائب – هو
فجاوَب القلب الجواب الصَّحّ، حتّى لا يكون مأواه جهنم، هذه النظرة منها احتلتني احتلالًا أمريكيًا وصهيونيًا فراح نظري يحط حطاطه على وجه أبيض صاف رائق رضيّ ينطق هيبَة ولا يعرف الزعل، لا ينتظر الموت وعذاب الآخرة، وقلبي الرائع يتعاون مع هذا الاحتلال، فهي ليست إنكليزيَّة ولا أمريكيَّة ولا الثالثة تالفة فلا عار ولا شنار من هذا التعاون. مع أننا لم نجرِّب الاحتلال العربيّ لبلاد الإنكليز والأمريكان والفرنسيين والطليان حتى ولا للصهاينَة. من الطريف أن نحتلّ كل هؤلاء الناس"!	مباشر، صريح ناقد	عقائديّ فكريّ لاحق	المتكلّم – أنا + نحن
"كنت سأتضامن مع نساء الإنكليز المرطّبات ولا شك في ذلك أبدًا".	مباشر صريح	ذاتيّ شخصيّ لاحق	المتكَلِّم – أنا

قصّة "واو الجماعة"، **ريح الشمال** 1979، ص 66-72.

كميَّة التدخّل	كيفيَّة التدخّل	مضمون التدخّل	نمط الراوي
"ولذلك يعتبر الناس قوله – بين سرّهم وخالقهم – عهدًا واضحًا وقلة حياء وفجورًا ويتمنّى هؤلاء لو يلحه أحدهم كفًا مهيبًا رنّانًا على خلقته حتّى يشوف نجوم الظهر علَّ ذلك يعيده إلى حجمه الطبيعيّ ويبرد قلبنا قليلًا بعد طول انتظار" (ص 67)	صريح مباشر ناقد وساخر	عقائديّ فكريّ لاحق	هو – غائب نحن – متكلّم
"دعا له الشيوخ من صماصيم قلوبهم التابعة في كروش مهتزة ممتلئة" (ص 68)	صريح، مباشر ناقد، ساخر	عقائديّ فكريّ لاحق	هم – غائبون

قصّة "خمسون ولَدًا ذكرًا في العائلة" **الأصيلَة** 1976.

كميّة التدخل	كيفيَّة التّدخل	مضمون التدخّل	نمط الراوي
"فعندما أتوا به طريًّت هلاميًا مغمض العينين، له الصّفات الأساسيَّة للبشر ويشكل مَصَغّر حتّى النهايَة عرفت أنه أقرب الناس إليها من الأن فصاعدًا وشعرت بمسؤوليّتها تجاهه منذ اللحظة التي رأته فيها، وحتى أكثر من ذلك، راودتها لمحة فكرة بالبدء حالًا بإلقاء الأوامر والتعليمات عليه... واستعادت بمكرها ما هيّأت من أسباب العنايَة بلباسه وطعامه ونومه" (ص 125)	صريح مباشر	إنسانيّ لاحق	هو – غائب

ونُجمل هذا الجدول بالنقاط التاليَة:

- تَدخّل نفاع هو تدخّل مباشر وصريح، على امتداد كلّ كتاباته، يتدخّل بالسرد دون سابق إنذار أو إشعار. بدا التّدخل ساخرًا، فكاهيًّا، ناقدًا، صاخبًا وحادًّا.
- لا يمكن تحديد كميَّة التّدَخل عنده، فهو حاضر على مستوى عمليّة السرد ككلّ. تارة يتدخّل عبر جملة وطورًا عبر فقره، وأبدًا لا يكون التدخل عنده عبر كلمة أو حتّى اثنتين.
- شمل مضمون التَّدَخّل جوانب حياتيَّة مختلفة: إنسانيَّة، اجتماعيّة، سياسيَّة، عقائديَة فكريّة، علمانيّة، دينيَّة. وهذا يؤكّد وعي نفّاع بأهميَّة المَهَمَّة الملقاة على الروائيّ؛ فهي كبيرة ومعقدة لها قيمة فنيّة، أخلاقيّة، اجتماعيّة، حضاريّة، ثقافيّة وحتى تاريخيّة. لذا توَجّب عليه التعبير عن مواقف مختلفة في ومن الحياة. ونفّاع قد حاوَل تعريَة الواقع وفضحه من خلال الكشف عن قضايا ومعتقدات مختلفة، تسود المجتمع الفلسطينيّ وتخنقه في كثير من الأحيان، بمجموعَة من التابوهات التي قد يَصْعُب التلاعب بهيمنتها وتجاوزها، كالتابو الدينيّ، الاجتماعيّ، السياسيّ والجنسيّ.
- كان التدخّل لاحقا لما سَبق، وبهذا فقد ساعَدَ على التأويل والتوضيح، ودَفع القارئ إلى المضيّ قدما في القراءَة إلى الأمام.
- كان التّدخّل بضمير الغائب، هو، هم، وضمير الحاضر المتكلِّم، أنا، نحن. والغَلَبَة لضمير الغائب. والحضور لكلّ الأصوات.
- لا يمنع تَسَلُّط نفّاع على الكلمَة والحرف وتخفيه وراء راوٍ كليّ المعرفة، حقّ الكلام والمشاركَة عن قارئه. فهو كاتب واقعيّ مسكون بهاجِس جماعيّ، مدرك لكل التحَوّلات الاجتماعيَّة السياسيَّة والأدبيّة. لذلك نراه واعيًا إلى أنّ هذه التحَوّلات وهذا الواقع المُثْقَل بالهموم والأعباء، يحتاج إلى

نصٍّ أدبيّ سلس بسيط، فاضح وحرّ. يقول ما يشاء بصراحَة ودون تعقيد. ومن هنا يبدأ القارئ مشاركَته للنَّصّ.

ومهما يكن فَسيظلّ الراوي حاملًا لفكر نَفّاع وعقيدته.

خلاصة واستنتاجات

تفرّدت هذه الدراسة باقتفاء أثر الكاتب في نصوص نفّاع الأدبيّة، من خلال تتبّع علاقة الكاتب بالزمان، المكان، الشخصيّات، الحدث والراوي. وقد أفضت الدراسة إلى ما يلي:

- يتراجع الزمن الحاضر الذي مارس الحدث القصصيّ فعله فيه عند نفّاع لصالح الزمن الماضي. فيستمَدّ منه الفكرة والأنموذج ليُصبح الزمن مجَسَّدًا، بكل انصهاراته وتفاعلاته في حقبة تاريخيَّة واحدة، تاريخ 48، النكبَة الفلسطينيَّة وقيام دولَة إسرائيل. يسترجع نفّاع كلّ الأحداث؛ ليجعلها متعاقبة مَتَدَرِجَّة من حاضرٍ إلى ماضٍ، ومن ماضٍ إلى حاضر. وبهذا جعل الزمان أداة من أدواته التي تَخَفّى وراءَها ليترك مساحَة للقارئ يتفاعل من خلالها مع النّصّ، فيصبح قارئًا منتجًا متيقظًا مشاركًا، لا سلبيًا مستهلكًا. وبهذا أكّد نفّاع على أنّ الفلسطينيّ يعيش على المستوى الشعوريّ زمانين: زمان الماضي وزمان الحاضر. أما الماضي فيقوم على التجرِبَة الحقيقيَة، وقد عاشها نفّاع كفرد من أفراد هذا الشعب. وأمّا الحاضر فممزوج بقلق وخوفٍ دائمين، فما تبقّى لكِ أيّتها الأقليَّة الفلسطينيَّة من الذات، قد يُسْلَب يومًا ما وفي زمنٍ ما!! فبهذا الاسترجاع الدائم للأحداث الماضية يتوهم القارئ حضورها، وهذا لا يبعث على الاطمئنان إطلاقًا، بل على الحيرة والتفكير، فالماضي عند نفّاع ما زال فاعلًا في الحاضر مؤثّرًا فيه.
- شَكَّلَ نفّاع المكان بريشة فنّان ماهر. فأوغل في الوصف الكثيف لكُلِّ مُكَوِّناته. تَمَرَكَز الحَدَث على أرض فلسطين بقراها المهجّرة، جبالها ووديانها ماضيها وحاضرها. ما أكّدَ على افتقاد الفلسطينيّ للبعد المكانيّ في الأدب، وافتقاده للشعور بملكيّته والسيادَة عليه. هذا نابع من معاناته التاريخيَّة والنفسيَّة وصراعه المُسْتَميت على حق العودَة للأرض والوطن. وبهذا شَكّل المكان المفقود والمنشود، البؤرة الأساسيّة للنّصّ السرديّ عند نفّاع.
- وظّف نفّاع شخصيّاته بوعيٍ كامل. اختار لبعضها الأسماء التي تتوافق ودورها الفاعل في النّص. وأسقط على بعضها الآخر الألقاب. وما تبقى كان نكرة بدون اسم أو لقب. وهذا يساهم في التعميم وتعريَة الواقع، وهذا هدف أساسيّ من أهداف نفّاع. بدا نفّاع راويًا كليّ المعرفة بشخصيّاته، وصفها بدقّة قلبًا وقالبًا. تناوب معها على السرد والحوار. فتارة نراه ينقل الحوار في موضوعيّة تامّة مستخدمًا الأفعال المُوَضّحَة: "قال المارّة"، "قال زوج عَمّتي"، وأخرى نجده يستخدم العارِضَة (-) للدلالَة على التناوب في الحديث والحوار. وأحيانًا كان يتدخّل بالسرد مباشرة ودون سابق

إنذار. لعبت الشخصيّة المركزيّة عنده دور اللّابطل، الّذي يخفق في تحقيق أهدافه. يحمل قضيّة مجتمعه وينشغل بها ويُخلص لها، فيُعَامَل معامَلَة المناضل القوميّ. وهذا يعكس الواقع العقائديّ الفكريّ الّذي يؤمن به نفّاع ويُطبّقه على الصعيد الشخصيّ. انقسمت الشخصيّات عنده إلى فئتين: فئة الخير ومثلها القرويّ الفلسطينيّ، وفئة الشرّ المتمثّلة بالشخصيّة اليهوديّة وفئة المتعاونين والعملاء والمخاتير. وعبر هذا التوظيف عَكَسَ واقعه وواقع شعبه، وعَبّر عن طموحه بمستقبل أفضل للأقليّة الفلسطينيّة في الداخل، وأن هذا لن يتحقّق ما لم يتمّ شحن الذاكرة، وبشكل متواصل، بتاريخها وماضيها، وأنّ من "نسي قديمه تاه". وقد حَظِيَت شخصيّة المرأة بحضور مستديم في نصوص نفّاع. حضورها جَمّل المكان والزمان والحدث. تماهى وصفها مع وصف الأرض بعطرها الفَوّاح، وملمسها الناعم، وعطائها اللّا محدود، زوجَة، ابنة، أمّا ومحبوبَة...

- لم يوازِ نفّاع بين الأحداث التاريخيّة والواقعيّة. بل طَغَت الأولى على الثانية بزخمها ووجودها الدائم على سطح النّصّ. يعود ذلك إلى أنّ الكاتب يرى ضرورة في توثيق هذا التاريخ وعرضه على "حقيقته" الواقعيّة أو المُتخيَلَة التي يريدها هو، وحِرصًا عليه يودعه نصوصه. حتّى النصوص المتقدِّمة في سنوات التسعين وما فوق، لم تخْلُ من أحداث تراثية قديمَة، فيها نبرة أيديولوجيّة عقائديّة فكريّة، داعيَة إلى التَّتَلمُذ علي يد الحدث الماضي لتحقيق حدث حاضر وجديد.
- برزَ صوت الراوي مهيمنًا على النّصّ السرديّ لدى نفّاع. فهو المسيطر الأوّل والأخير عليه، رغم محاولاته في إخفاء وجوده الاستبداديّ المهيمن من خلال التلاعب في ضمير السرد، وارتكازه إلى ضمير الغائب مَرّة، وضمير الأنا المتكلّم أخرى. ظهر الراوي بشكل مُكَثَّف ومباشر وصريح على امتداد كلّ نصوص نفّاع. هذا يحدّد مسافَة الراوي من الكاتب، ونراها قريبَة جدًّا غير مختزلَة إطلاقًا. كان تدخّل الراوي ساخرًا، فكاهيًّا، إنسانيًّا، عقائديًّا، ناقدًا، علمانيًّا، ولاحقًا في كلّ الأحيان. اعتماد الضمير الغائب في سرد الراوي، فاق الضمير المتكلّم وهذا يجعل الطرح العام للقضيّة جماعيًّا، لا ذاتيًّا فرديًّا. كما أنّ استخدام "الأنويَّة الطاغيّة" في النّصّ الأدبيّ، تعمل على تقليص حالَة الاندماج بين المؤلّف بوصفه عاملًا خارج نصيّ، والروائيّ السارد باعتباره جزءًا من العمليّة السرديّة داخل النّصّ. هذا لا نلحظه أو نشاهده عند نفّاع، ولذا يمكننا القول إنّ الراوي قد حمل فكر نفّاع وبدا ملتزمًا بكلّ القضايا الاجتماعيّة والفكريّة النابعة من صميم معتقدات نفّاع الأديب والإنسان، وعليه فإن كمًّا كبيرًا من الكاتب الحقيقيّ موجود في الكاتب الضمنيّ.

المراجع

المصادر

نفّاع، محمّد. 1976. **الأصيلة.** عكا: دار الأسوار.

نفّاع، محمّد. 1978. **وديّة**. ضمن: **أنفاس الجليل.** 1998.

نفّاع، محمّد. 1978. **ريح الشمال.** عكّا: مؤسسة الأسوار.

نفّاع، محمّد. 1980. **كوشان.** ضمن: **أنفاس الجليل**. 1998.

نفّاع، محمّد. 1998. **أنفاس الجليل: المجموعة الكاملة.** البقيعة: دار الحكمة.

نفّاع، محمّد. 2011. **التفاحة النهريّة**. حيفا: دار راية للنشر.

نفاع، محمّد. 2015. **فاطمة**. حيفا: دار راية للنشر.

قصص نُشِرَت في موقع الجبهة واستخدِمَت في البحث:

- "جبل قاف" 2003، www.aljabha.org/index.asp?!=1500
- "البرق الصوريّ والطير الأخضر" 2006، www.aljabha.org/index.asp?!=23937
- "حطين" 2008، قصّة نُشرَت على مدار 12 حلقة. www.aljabha.org/index.asp?!37460
- "لقاء المغول في عين جالوت وبلاد الأولان"(1)، 2009، www.aljabha.org/index.asp?!44795
- "لقاء المغول في عين جالوت وبلاد الأولان"(2)، 2009 www.aljabha.org/index.asp?!=45024
- "مسعد يتجَنّد في حرس الحدود"(5)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=53892
- "زهرة الهيمونغ" 2010، www.aljabha.org/index.asp?!48325
- "العروس" 2010، www.aljabha.org/index.asp?!48815
- "رشح الحجل وصفّارة الإنذار"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=51439
- "نجم الفرقدين" (1)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52031
- "نجم الفرقدين" (2)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52157
- "نجم الفرقدين" (3)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52357
- "حي البستان في سلوان وداود الملك وابنه سليمان"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52915.
- "المستحيل" (4) 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=53004
- "محكمة يافا"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=48490
- "يوم عمل بالتوقيت الصيفيّ"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=55378
- "مسعود يتجَنّد في حرس الحدود"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=54064

- "إزحاق الجبَّان"، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=62001
- "ابنة مُعَلّمي"، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=60916
- "شهيد عريض الريحان" (2)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59280
- "الصّخرات" (1)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59120
- "الصّخرات" (3)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59321
- "الصَّخرات" (5)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59647.
- "الصّخرات" (6)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59843
- "الصّخرات" (7)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=60074
- "حروب الشعر الطويل" (1)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=61545
- "حروب الشعر الطويل" (3)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=61818
- "فاطمة"، 2011، قصة نُشِرَت على مدار 29 حلقة حتى هذه اللحظة آخرها: (2014/5/31)، www.aljabha.org/index.asp?!=84947.
- "مات رؤوف"، 2012، www.aljabha.org/index.asp?!=70006
- "عنوان" 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=72159
- "لِمَن تُعَقِّد غصون الرّتم"، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=72655
- "مدار السرطان" (1)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=70347
- "مدار السرطان" (2)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=70512
- "مدار السرطان" (5)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=71986
- "لقاء تحت الشتاء في خَلَّة يونس" (1-2)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=73186
- "لقاء تحت الشتاء في خَلَّة يونس" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=74864
- "الحريق"، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=78014
- "النحل في الرّبيع" (1)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=75996
- "النحل في الربيع" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=76326
- "النحل في الربيع" (3)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=76981
- "النحل في الربيع" (4)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=77507
- "نواح الليل في نواحي الشمال" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=79404
- "اعتذار لعصافير التركمان"، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=78161
- "مشوار الصيف" (1)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=79674

- "مشوار الصيف" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=79801
- "مروج السعادة" (1)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=81358
- "مروج السعادَة" (2)، 2014، www.aljabha.org/index.asp?i=81607
- "مروج السعادَة" (3)، 2014، www.aljabha.org/index.asp?i=81917
- "حطين" 2008، قصة نُشرَت على مدار 12 حلقة. www.aljabha.org/index.asp?!37460
- "لقاء المغول في عين جالوت وبلاد الاولان" (1)، 2009، www.aljabha.org/index.asp?!44795

المراجع باللغة العربيّة

أبو حنّا، حنّا. **عالم القصّة القصيرة**. (د.م)، 1983.

إمبرت، إنريكي. **القصة القصيرة: النظريَّة والتطبيق.** (ترجمة: علي منّوفي، مراجعة: صلاح فضل). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافَة، 2000.

بارط، رولان. **درس السيميولوجيا**. (ترجمة: ع. بنعبد العالي)، ط 3، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1993.

بَحراوي، حَسَن. **بنية الشكل الروائيّ**. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 1990.

تودوروف تازفيتان باختين. **المبدأ الحواريّ**. (ترجمة: فخري صالح)، ط 2، الجزائر: دار توبقال، 1996.

حمد، محمّد. "الإسرائيليّ في مرآة الكاتب والكاتب في مرآة نفسه: نظرات في أدب سهيل كيوان". **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث**. 2011، ج 2. 331- 352.

جوف، فانسان. **الأدب عند رولان بارط**. اللاذقية: دار الحوار للنشر، 2004.

شجراوي، كلارا. **نظريّة الاستقبال والتّلقيّ: دراسة تطبيقيّة في ثلاثية نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. (أطروحة دكتوراه)، جامعة حيفا، 2011.

شحادَة، إبراهيم. **الكاتب في النَّصّ: دراسَة في روايَة ذات لصنع الله إبراهيم.** (أطروحَة ماجستير)، جامعَة حيفا، 2009.

صميدة، محمود. **الشخصيّة الفلسطينيّة في القصّة العربيّة القصيرة**. القاهرة: جامعة القاهرة مركز الدراسات الشرقيّة.

طه، إبراهيم. "صورة البطل الحديث في قصّة لمحمّد علي طه". **الكرمل** (19/18 - 1998)، ص 301- 330.

عاميّ، محمّد نجيب. **الراوي في السّرد العربيّ المعاصر: رواية الثمانينات بتونس.** تونس: دار محمّد علي للنشر والتوزيع، 2001.

عبيد، محمّد صابر؛ بياتي، سوسن. **جماليّات التشكيل الروائيّ**. الدار البيضاء: مدارات الشرق للنشر، 2012.

العشري، أحمد. **البطل في مسرح الستينيّات بين النظريّة والتطبيق: دراسة تحليليّة**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992.

عزّام، فؤاد. **شعريّة النّصّ السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 2012.

غذّاميّ، عبد الله محمّد. **تأنيث القصيدَة والقارئ المختلف**. الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 1993.

غنايم، محمود رجب. **المدار الصعب: رحلة القصّة الفلسطينيَّة في إسرائيل**. حيفا: منشورات الكرمل، 1995.

قاسم، سيزا. **بناء الرواية: دراسة مقارنة لنجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984.

مراد، عبد الرحمن مبروك. **بناء الزّمن في الرواية المعاصرة: رواية تيّار الوعي نموذجا (1967-1994)**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1998.

نابلسيّ، شاكر. **جماليّات المكان في الروايَة العربيَّة**. بيروت المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1994.

مقالات من الشبكة العنكبوتيّة:

بربارة، راوية. 2012. "ملامح المرأة أدب محمّد نفّاع". موقع **الجبهة**: www.aljabha.org/index.asp?i=72831.

طه، إبراهيم. 2015/3/28. "فاطمة كون وعامر". موقع **الجبهة**: http://www.aljabha.org/index.asp?i=90945&tititi=%D9%81%D8%A7%D8%B7%D9%85%D8%A9...%20%22%D9%83%D9%88%D9%86%20%D9%88%D8%B9%D8%A7%D9%85%D8%B1%22

المراجع باللغة العبريّة:

ايفن، يوسف. **قاموس مصطلحات الأدب**. القدس: دار اتحاد الطلبة للنشر، 1978.

ريمون، كينون شلوميت. **القوانين الأدبيّة للقصة في أيامنا**. تل أبيب: مكتبة العمّال، 1984.

طه، ابراهيم. **ابتسامة حبيب متشائل: دراسة مقارنة للرّواية العبريّة الفلسطينيّة في اسرائيل**. 1999، تل أبيب: المستوطنة المُوحّدة.

المراجع باللغة الإنجليزيّة:

Barthes, R. 1977. "The Death of the Author". In *Image - Music - Text*, Stephen Heath (ed.), New York: Hilland Wang. pp. 142-148.

Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago press.

Domb, Risa. 1982. *The Arab in Hebrew Prose: 1911-1948*. London: Valentine, Mitchell.

Jouss, H.R. 1982. *Toward an Aesthetics of Reception*. Bringhton: Harvester Press.

Jayyusi, S. 1977. "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature". *Mundus Artium*, X: 1 (1977), pp. 35-49.

Hutcheon, L. 1988. *Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.

Shen, D. 2011. "What is Implied Author?" *Style*, vol. 45, no. 1, Spring (2011), pp. 80-98.

Taha, I. 2002. "Semiotics of Literary meaning: a dual modle". *Semiotica* (2002), 139-¼, pp. 263-281.

Taha, I. 2002. *The Palestinian Novel: A communication Study*. London: Routlefge Curson.

Wimsatt, W.K. 1980. *The Verbal Icon: Studies in Meaning of Poetry*. London: Methuen.

المجمع **10** (1437/2016)، 181-210

حريّة المرأة الإبداعيّة والثّالوث المحرّم
في مصر، سورية والعراق

لينا الشيخ – حشمة*

تلخيص

تعنى هذه الدراسة برصد واقع الكاتبة العربيّة في مصر، سورية والعراق، والكشف عن مدى الحرية الإبداعيّة التي تتمتّع بها في ظلّ الثّالوث المحرّم: السّياسة، الدّين والجنس. إذ تتمحور الدّراسة في العهود التّالية: عهد جمال عبد الناصر، أنور السادات ومحمد حسني مبارك في مصر؛ حافظ الأسد وابنه بشار حتى عام 2011 في سورية. أمّا العراق ففي عهد صدام حسين حتّى سقوطه عام 2003، حيث سنرصد تجارب الكاتبات الشخصيّة وملاحقتهنّ في ظلّ هذه الأنظمة. فلا شكّ أنّ الكاتبة في هذه الأقطار الثلاثة قد عانت من الرّقابات السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، ومورست عليها ضغوط تجاوزت تلك الّتي مورست على الرّجل، وذلك للواقع السّياسيّ القمعيّ، ولأسباب جندريّة أيضا، حيث نظرة الرّجل الاستعلائيّة عليها ولهتك حقوقها بالأعراف والموروث. كما ألحق تدخّلها في الشّؤون السّياسيّة متاعب مضاعفة عليها. وكثيرا ما زجّت في السّجن أو خضعت للمساءلة، لكنّ المرأة كانت قادرة على التّملّص والتهرّب، مخترقة المحظورات والأحكام القسريّة، تقول كلمتها بجرأة بالغة، غير عابئة بالعقاب الشديد الذي سينزل بها عندما تخرق المحظور السّياسيّ والدّينيّ والاجتماعيّ.

المرأة والحريّة الإبداعيّة:

لم يكن أمام المرأة التي تعيش أفقًا ضيّقًا من الحريّة إلّا أن تختار ما بين الانسحاب وعدم تكرار تجربة النّشر مرّة أخرى أو أن تهاجر إلى منفى يوفّر لها هذه الحريّة. إلّا أنّ الكثير من الكاتبات في العقود الثلاثة الأخيرة بدأن يعين دورهنّ الأدبيّ ورفضن الانسحاب ليخترن الهروب من وطن قامع والهجرة إلى بلاد عربيّة أخرى أو أوروبيّة بحثًا عن الحريّة المفقودة في الوطن. وقد عبّرت فاديا فقير عن هؤلاء الكاتبات الهاربات من بلادهنّ بشكل رمزيّ، وعلى لسان "شهرزاد" سيّدة القصّ النسائيّ التي قاومت الموت بالكلمة، بقولها: "أرادت شهرزاد الحريةّ فتركت بغداد"[1]. فيما يؤكّد نزيه أبو نضال أنّ "سيف شهريار قد تثلّم وشهرزاد اشتد عودها وباتت أكثر قدرة على الحكي، كي تقول ذاتها هي، وتعلن ذلك المسكوت عنه. صارت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحريّة"[2]. إلّا أنّ النظرة السلبيّة لأدب

---

* محاضرة، كلية دافيد يلين.

[1] Fadia Faqir, *In the House of Silence, Autobiographical Essays by Arab Women Writers* (Reading, England: Garnet Publishing, 1998), p. 53.

[2] نزيه أبو نضال، **حدائق الأنثى** (عمان: دار أزمنة، 2009)، ص 12. وعن "شهرزاد" كقاصّة انظر: محمد صفوري، **دراسة في السرد النسوي العربي الحديث 1980-2007** (حيفا: مكتبة كل شيء، 2011)، ص 136، 138-139؛

المرأة لم تتغيّر، بل زادت حدّتها مع مرور الزمن حتى بلغت الأوج في العصر الحديث. فحين تفلت المرأة- على حدّ رأي نوال السعداوي- من قيود المجتمع وتشرع في الإنتاج تواجه عقبات كثيرة في نشر إبداعها. وحين تتخطّى المرأة المبدعة مشكلات النشر فإنّها تواجه بمشكلات الحركة النقديّة، يهاجمها النقّاد أو يتجاهلون أعمالها. وإذا أفلتت المرأة من كلّ هذا فإنّها تواجه الحكومة أو الدولة؛ وقد تطرد من عملها وتشرّد، وقد تودع السجن، وقد تهدّد حياتها. فيما تؤكّد لطيفة الزيّات على هذا التهميش الذي تعيشه المرأة الكاتبة فتقول: "ما زالت حركة النقد الأدبيّ تتنكّر لإنجاز الكاتبة العربيّة وتضع إبداعها على هامش الإبداع العربي وخارجًا عن سياقه، وما زال تعبير الأدب النسائي تعبيرًا ينطوي على محاولة لتحقير الأدب الذي تكتبه المرأة"[1].

لقد دفع القمع المرأة إلى أن تتحوّل من موقع التمرّد على الأعراف الأدبيّة الذكوريّة إلى موقع الثورة. فقامت بانتهاك هذه الأعراف التي أسّسها الرجل واختراق الثالوث المحرّم عليها[2]. وتشير رنا إدريس إلى أنّ الكاتبات الجريئات يخضعن إلى رقابة مضاعفة؛ إذ "كيف لمرأة محترمة أن تكتب رواية بهذا القدر من الفحش؟ المشكلة- كما تقول- "إنّ الرقيب "غير المثقّف في معظم الأحيان "لا يفرّق بين "الإيروتيكيّة" التي تعالج فلسفة الجنس والبورنوغرافيّة التي تتناول مشاهد جنسيّة غايتها الوحيدة الإثارة" [3]. في حين يذهب إبراهيم طه إلى أنّ الكاتبات العربيّات لا يتوانين عن تحدّي الرقابة إذ "تظهر الكاتبات العربيّات الشابات تحديًّا عنيفًا للنظام الأبويّ ويكافحن الأعراف الاجتماعيّة والدينيّة رغم

Fedwa Malti- Douglas, "Sharazad Feminist" in R.G. Hovannsian and G. Sabagh (eds.). *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp 40-55;

Susanne Enderwits, "Sharazad Is One of Us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse" In: *Marvels and Tales: Journal of Fairy- Tale Studies.* (Detroit: Wayne State University Press, vol. 18, no. 2, 2004), pp. 187-200; Ibrahim Taha, "Beware men, They Are ALL Wild Animals", Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudation. *AL-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature*. (Haifa: University of Haifa, vol. 27, 2006), p. 32.

[1] صفوري، **دراسة في السرد النسوي**، ص 31.

[2] Faqir, *In the House of Silence*, p. 38. للمزيد عن تطور السرد النسوي الثائر وثقافة الصمت التي اتبعتها المرأة حتى وصفت بالبكماء انظر أيضا: صفوري، **دراسة في السرد النسوي**، ص 133-137؛

Taha, "Beware men", pp. 26-27; Miriam Cooke, *War's Other Voices* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 79.

[3] رنا إدريس، "النشر والرقابة" في: **المرأة العربية في مواجهة العصر- بحوث ونقاشات الندوات الفكرية** (القاهرة: نور- دار المرأة العربية للنشر، 1996)، ص361.

ما يهدّدن من عقاب حقيقيّ وصارم نتيجة ذلك". فعوقبت المرأة نتيجة تحدّيها المؤسّسة الدينيّة والسياسيّة، وأدّى تدخّلها في الشؤون السياسيّة إلى متاعب مضاعفة عليها، وذلك لخرقها المحظورات المرفوعة في وجهها أوّلا، وثانيا لكونها امرأة. وخضعت في الكثير من الأحيان لمساءلة السلطة أو زجّت في السجن. ومنهنّ من آثرت مغادرة بلادها والعيش في المنفى طلبًا للحريّة وهربًا من السلطة[1]. ولم يعد جسد المرأة ممنوعًا أو محظورًا، حيث تكشف نصوص سرديّة نسويّة كثيرة عن متعة النساء وهنّ يتحدثنّ عن أجسادهنّ، ليتّخذ السرد النسويّ أشكالًا عديدة للتعبير عن حاجات المرأة الجنسيّة، ضاربًا بعرض الحائط كلّ معايير المجتمع المجحفة بحقّ المرأة[2].

1. المرأة والحريّة الإبداعيّة في مصر

توافق الكاتبة المصريّة نورا أمين على مسألة العلاقة بين ضيق مساحة حريّة التعبير وانحسار فرص الإبداع؛ "فبغياب مناخ الحريّة يختفي معه الإبداع"[3]. كما أنّها تؤكّد على دور الرقيب الداخلي لدى الكاتبة العربيّة كمعوّق رئيسيّ لإبداعاتها الأدبيّة. فيما تكشف الكاتبة المصريّة سناء البيسي عن تجربتها مع الرقيب الداخليّ فتقول: "لقد تكوّن بداخلي وجلس وتربع رقيب يحدّ من انطلاقي، يضع أمام عيني كرتا أحمر، يدقّ جرس التنبيه، بل ويجعلني أمحو من فوق السطور بعض الكلمات"[4].

لم يكن حال الكاتبة المصريّة أفضل من الكاتب المصري فيما يتعلّق بحدّة الرقابة، بل كانت أحيانا أشدّ حدّة، خاصّة على الصعيد الاجتماعيّ. لكنّ الكاتبة المصريّة لم تتوان عن مواجهة الثالوث الرقابيّ، فتعرضّت لمنع النشر ومصادرة الكتب، وتعرضّت أخريات للسجن لدوافع سياسيّة. ويرى نزيه أبو نضال أن المحكّ الحقيقيّ لقياس ما هو تمرّد نسويّ فعلًا إنّما يرتكز أساسًا على تمرّد الأنثى ضدّ تابو الجنس. أمّا التمرّدات الأخرى على تابو السياسة والدين فإنّها تلتقي فيها مع الرجل[5]. إذ أنّ العقاب المؤسّسيّ والقانونيّ يواجه به كلّ من الكاتب والكاتبة على حدّ سواء، ولكن للكاتبة في هذا الشأن أيضا مواجهة أكثر قسوة وصرامة، نظرًا لطبيعة ردّ الفعل الاجتماعيّ المرتبط بثقافة المجتمع المصريّ – العربيّ الذي لا يزال يميّز بين الرجل والمرأة[6].

---

[1] Faqir, *In the House of Silence*, pp. 176-175.; وانظر أيضا: Taha, "Beware men", pp. 31-34.

[2] Taha, Ibid.: p. 61; صفوري، **دراسة في السرد النسوي**، ص 490-491.

[3] شادية علي قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع** (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000)، ص 66.

[4] قناوي، **ن.م.**، ص 72-73

[5] انظر: أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 117.

[6] قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع**، ص 94.

ما زال طرح المرأة لعلاقتها بجسدها من الأشياء التي تزعج القارئ العربي لأنّه يرى في ذلك كسرًا للتابو المقدّس[1]، إلا أنها تجرأت على كسر هذه القيود التي تحدّ من إبداعها وكشفت المسكوت عنه. في حين يعتقد البعض أن فرص إبداع المرأة تزيد وتتسع عندما تتحرّر المرأة من سلطة الرجل؛ وهذا ما تؤكّده شادية علي قنّاوي في بحثها الّذي أجرته بين ست عشرة كاتبة مصريّة بأنّ فرص إبداع الكاتبة المصريّة تتّسع أكثر في حالات الحياة المستقلّة، سواء بعدم الزواج أو بالطلاق[2]. ولمّا كان وضع المرأة جزءًا من تراتبيّة قمعيّة شموليّة لجأ بعضهنّ إلى نشر نتاجهنّ الأدبيّ تحت أسماء مستعارة، كالكاتبة "أليفة رفعت" الّتي لجأت إلى الكتابة تحت أسماء مستعارة: "بنت بنها"، "عايدة" و"أليفة صادق"، وذلك بين السنوات 1955 حتى 1960. كما كان النشر والكتابة سببًا في طلاق نوال السّعداوي زوجين لها لمعارضتهما ذلك[3]، أو تضيق الدّنيا بهنّ فيخترن الانتحار حلًّا، كانتحار الأديبة أروى صالح[4]، أو أنهنّ قد يغادرن بلادهنّ كأهداف سويف التي تقيم في لندن، صفاء فتحي في فرنسا وإيمان مرسال في كندا[5].

ولم يكن حال الكاتبة سلوى بكر أفضل من غيرها فيما يتعلّق بعلاقتها بالرّقيب الدّاخليّ، إذ تقول: "كنت أعتقد أنّني كاتبة حرّة، لكن ما أن أشرع في كتابة الحروف إلا ويبرز الرّقيب من داخلي بسيفه البتّار المصبوب من قيم الماضي وشروط الحاضر ونفي المستقبل. وقد ينتهي الأمر بحذف عمل إبداعيّ كامل. وكم من قصّة آثرت عدم نشرها، وفكرة إبداعيّة لجأت إلى وأدها بناء على تعليمات ذلك "البعبع" الداخليّ المخيف". وتحيل بكر هذا الرقيب إلى "تراثنا العريق في القمع الفكريّ"، حيث يستمّد الرّقيب الدّاخليّ قوّته منه، مشيرة إلى تجربتها مع الرّقابة في نشر قصّتها "عجين الفلاحة" و"إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء" حيث اتّهمت بأنّها مسّت جانبًا من المحظور أو المحرّم الإبداعي[6]. أمّا الكاتبة نعمات البحيري فتتعرض إلى حالات تثبيط الهمّة والإرادة مبكّرًا من قبل الأسرة، والّتي تتعرّض لها عادة الكثير من الكاتبات، فتقول: "لا أذكر كم مرّة ضربت حتى سال دمي

---

[1] انظر: شيرين أبو النجا، **عاطفة الاختلاف- قراءة في كتابات نسوية** (القاهرة الهيئة المصرية العالمة للكتاب، 1998)، ص 42.

[2] قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع**، ص 92.

[3] Margot Badran and Miriam Cooke, *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing (*London: Virago Press, 1990), p. xxix.

[4] محمد جابر الأنصاري، **انتحار المثقفين العرب** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998)، ص 11.

[5] Nathalie Handal, *The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology* **(**New York-Northampton: Interlink Books, 2001), p. 13.

[6] سلوى بكر، "شهادة". **فصول**. خريف (القاهرة، 1992)، ص 155.

حين قرأ أبي ما كتبته"[1]. ويشار إلى أن أليفة رفعت قد بدأت كتابة القصص في الخمسينيّات لكنّ رفض زوجها دفعها إلى التوقّف عن النّشر لمدّة عشرين عامًا، واضعًا العراقيل أمامها لمنعها من الكتابة. وعندما اكتشف أنّها تكتب تحت أسماء مستعارة عام 1960 خيّرها بين أن تقسم قسمًا صحيحًا بالكفّ عن الكتابة أو أن تغادر بيت الطاعة. "فلجأت إلى إحسان عبد القدوس وإبراهيم الورداني وغيرهما تستفتيهم فنصحوها أن تختار طريق الأدب. لكنّ مشاعر الأمومة كبّلت إبداعها الأدبيّ وكفّت عن ممارسة الأدب حتّى عام 1971، فانتابتها حالة نفسيّة أعيت الأطباء عن تفسيرها حتّى سمح لها زوجها بالعودة إلى الكتابة عام 1971، لكنّها استطاعت أن تعبّر عن نفسها بحريّة بعد عام 1979[2]. وقد اضطرّت إلى الهروب للكتابة في الحمّام خوفًا من أن يراها تكتب، لذا تنشر بعد موته عام 1979 ثمانين قصّة. ويشار أيضا إلى أنّ والدها منعها من إتمام تعليمها، مؤمنًا بعدم أحقّيّة الفتاة في التعلّم، وبدلًا من ذلك يزوّجها لابن عمها في جيل صغير[3].

ومن المظاهر الرقابية التي تحدّ من إبداع المرأة هي العمليّة التفتيشيّة التي تواجه بها الكاتبة دائمًا إذا ما كتبت حول موضوع علاقتها بالرجل. إذ يحال كلّ ما تكتبه على حياتها الشخصيّة ويرى في حياة بطلتها تجسيدًا لحياتها ليكون إبداعها عرضة للشبهة دومًا[4]. ويتمثّل هذا في وصف اعتدال عثمان: "النظر إلى المرأة أو التلصّص عليها من ثقب الباب"، وتتفّق معها منى رجب ونعمات البحيري وعفاف السيد وسميّة رمضان ونجوى شعبان وسحر توفيق.[5] وهو معوّق لا يواجه به الكاتب الرجل نظرًا للتعاطف معه والتسامح مع مغامراته العاطفيّة. كما أنّ أحد أبرز معوّقات الإبداع الأدبيّ يتمثّل في تأطير إبداع المرأة فيما أطلق عليه مثلا "إبداع قفص الحريم". وهذا ما تشير إليه اعتدال عثمان بأنّ "هناك حساسيّة خاصّة تجاه ما تكتبه المرأة. فما تزال هناك جذور عميقة جدًّا للوصاية على المرأة". أمّا نعمات البحيري فتشير إلى أنّ التعامل مع المرأة يتمّ على أنّها جسد ليس له أيّ حقّ في مشاركة

[1] قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع**، ص 42.

[2] محمود فوزي، **أدب الأظافر الطويلة** (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1987)، ص 194.

[3] Elsadda, Hoda. "Egypt" In: Radwa Ashour, Feria J. Ghazoul and Hasna Reda-Mekdashi (eds.). *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873- 1999* **(**Cairo: The American in Cairo Press, 2008), p.124 ؛ Margot Badran and Miriam Cooke, *Opening the Gates: An Anthology of Arab Feminist Writing***.** (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004), pp.72-73; Dalya Cohen- Mor, *Arab Women Writers: An Anthology of Short Stories* (New York: State University of New York Press, Albany, 2005), p. 302.

[4] يسرى مقدّم، **مؤنث الرواية- الذات، الصورة، الكتابة** (بيروت: دار الجديد، 2005)، ص 10.

[5] للمزيد عن الكاتبات المصريّات، قديما وحديثا، وعن إبداعاتهنّ انظر: Elsadda, Hoda. "Egypt", pp. 98-162.

الرجل في النّشاط الفكريّ والإبداعيّ".[1] فإذا ما نجحت الكاتبة في مغادرة بلدها، بما يمثّله من رقيب صارم وكابح اجتماعي، تصبح "أكثر جرأة على البوح وإشهار المسكوت عنه، وبأن تعلن حبّها وتسمع صوت جسدها حتّى لو كان ذلك إلى بلد عربيّ أشدّ محافظة"[2]. وعليه، برزت ثورة الكاتبة على مسلّمات المجتمع في تحرّرها من كونها الشّخصيّة الضحيّة وظهورها بشخصيّة قويّة وصاحبة المبادرة للشروع في علاقة جنسيّة[3]؛ ممّا يعني تجاوزها لأعراف المجتمع وانتهاك التابو الجنسيّ المحظور. ولعلّ الاتّجاه الطاغي في كتاباتها هو إبراز قضايا الجسد بأساليب كاشفة ودون التّستّر وراء عبارات رمزيّة.

بدأت الأديبة هدى جاد حياتها الأدبيّة بنشر قصصها باسم مستعار عام 1960 في مجلة "الحياة". كما خرجت مع إحسان كمال ونجيبة العسال إلى سطح الحياة الأدبيّة من خلال مجموعة واحدة ضمّت أعمالهن جميعًا تحت اسم "سطر مغلوط"[4]. أمّا الكاتبة صوفي عبد الله فقد نشرت روايتها "لعنة الجسد" في بيروت بسبب اعتراضات حول الإباحيّة والبعد الجنسيّ[5]. ومن جهة أخرى، تمّت مصادرة كتاب "وراء الحجاب" لسناء المصري[6]. وتعرّضت الشاعرة جليلة رضا عند إصدارها ديوانها الشّعريّ "اللّحن الباكي" عام 1954 لنقد قاسٍ بعد أن سبّب ارتباكًا كبيرًا لعائلتها ولأصدقائها إثر ظهور مقالة تنتقدها في جريدة تحت عنوان: "شاعرة مصريّة تتحدّث عن طعم القبلة"، و"شاعرة مصريّة من طراز جديد تنظم الشعر عن الحبّ الملتهب والقبلة الناريّة في أسلوب جديد يختلف عن شاعرات الشرق". وكانت رضا قد وصفت هذه التّجربة في سيرتها الذاتيّة التي نشرتها عام 1986، حيث وصفت فيها دون تردّد علاقاتها العاطفيّة لتخوض بذلك محظورات سنوات الخمسينيّات[7]. أمّا فتحية العسال فتحكي في سيرتها "حضن العمر" عن مختلف أشكال القهر؛ تارة باسم التقاليد وتارة باسم

[1] قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع**، ص 76-77.

[2] انظر: أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 78.

[3] Helen Cixous, "The Laugh of the Medusa", tra. By Keith Cohen and Paula Cohen. *Sign: Journal of Women in Culture and Society*, (1:4, 1976), p. 877

[4] فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، ص163، 182.

[5] Marina Stagh, *The Limits of Speech, Prose Literature and Prose Writers in Egypt under Nasser and Sadat (*Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholmsn Oriental Studies, 14,1993), pp. 90-91.

[6] عصفور جابر، **هوامش على دفتر التنوير** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994)، ص 140.

[7] Elsadda, "Egypt", pp.150-151.

الشرع وتارة باسم المفروض؛ فحرمت من التعليم ووضعت تحت رقابة شديدة من قبل أخيها، وتصمّم على تعليم نفسها وتفعل حتى تبدأ رحلتها مع الكتابة[1].

اصطدمت الروائيّة نعمات البحيري بالرّقابة من خلال قصّتها "العصافير التي تؤرّق صمت المدينة" الّتي نشرت في مجلة إبداع المصريّة في صيف 1994، فأثارت عليها المجتمع الثقافيّ في مصر لما تحويه من وصف جنسيّ. وتشير البحيري إلى أنّها عندما فرغت من كتابة القصّة تحدّثت عن خوفها من نشرها إلى الكاتب صنع الله إبراهيم في وقت كان فيه التيّار الأصوليّ يضع عينه على الفكر والفنّ في مصر، وكانت أصداء حرب ذلك التيّار مع د. نصر حامد أبو زيد ومع الكثيرين من المستنيرين في أوجها. نصحها إبراهيم بنشرها تحت اسم مستعار لكنّها رفضت. وتؤكّد البحيري: "كان ذلك أوّل نوع من أنواع الرقابة التي ارتطمت بها: رقابة اجتماعيّة ذكوريّة". إلّا أنّ القصّة تنشر بعد حذف أجزاء منها، وقد أحدثت دويًّا في الواقع الثقافيّ؛ ففي البدء شنّت إحدى المجلات هجومًا شرسًا على القصّة، واختزلتها في أنّها كتابة جنسيّة بذيئة، ثمّ انتقلت المعركة إلى صحف الأصوليّين. الأمر الذي قوّض حياتها العائليّة بين أهلها وأصدقائها مع التلويح المستمرّ بأنّ ما ذكر في القصّة هو جزء من حياتها الخاصّة". لكنّ الأمر لم يتوقّف عند هذا الحدّ كما تقول، بل امتدّت الرقابة الاجتماعيّة الذكوريّة إلى زملائها في العمل، إذ قام أحد الزملاء بتصوير نسخ من قصّتها المنشورة ووزّعها على مكاتب الموظّفين لتبدأ سهام الإدانة الاجتماعيّة والأخلاقيّة تنطلق نحوها. فضلًا عن تشويه سمعتها ونشر المزيد من الشائعات حولها. ولأنّ القصّة كانت تتضمّن عبارة "رئيسي في العمل ذو الوجه القبيح" تمّ استعداء كلّ الرئاسات عليها، بدءا برئيسها المباشر وانتهاء برئيس الشّركة، فعاقبها كلّ رئيس منهم بطريقته، ونفر منها الجميع حتّى أعزّ صديقاتها. الأمر الّذي جعلها تحمد الله لأنّها لم تكن متزوّجة وإلّا ساء الوضع أضعاف ما مرّ بها. وممّا صدمها صدمة حقيقيّة هو مجافاة زملائها الكتّاب والكاتبات لها وتخلّيهم عنها. وممّن دعمها كان الكاتب نجيب محفوظ الّذي أرسل رسالة إلى مجلّة هاجمتها يقول فيها: "ليست قصص نعمات البحيري هي التي ستفسد أخلاق الشعب المصري، داعيًا لوقف الحملة عليها". كما وشجّعها جابر عصفور داعيًا إيّاها للصمود لأنّ المثقّفين "لم يحلّوا مشكلاتهم مع المرأة المبدعة". ولذا تؤكّد البحيري أنّ "الواقع الثقافيّ الذكوريّ ما زال يكيل بمكيالين ويفرض رقابته على المرأة تحديدًا، وما زال ينفي المرأة الكاتبة ويشوّهها"[2].

أمّا الكاتبة بهيجة حسين فتصرّح بأنّها اتّهمت مرّتين بالردّة: "المرّة الأولى جاءت من أستاذ جامعيّ اتّهمني في ندوة بمعاداة الإسلام وبالردّة، واستنكر "أن تتضمّن روايتي علاقة حبّ بين مسلمة ومسيحيّ". وفي المرّة الثانية تصفها ناقدة محسوبة على الماركسيّة "باليساريّة المرتّدة"، مستنكرة أن

[1] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 26-27.

[2] نعمات البحيري، "قمع الإبداع النسائي". **الآداب**. ع 12/11 (بيروت، 2002)، ص 93-96.

تتناول "شخصيّة يساريّة على نحو سلبيّ". وإذا كانت الكاتبة نعمات البحيري قد حمدت الله لأنّها لم تكن متزوّجة عندما مرّت بتجربة الرقابة فإنّ الكاتبة بهيجة حسين تؤكّد أنّها عندما بدأت كتابة رواية "رائحة اللحظات" كانت متزوّجة، ولكنّها لم تكن لتنهيها لولا الطلاق. ففي هذه الرواية تلتقي البطلة بشيوعيّ عراقيّ وتقع في غرامه وتصل علاقته به إلى آخر مدى، وتطلب من زوجها الانفصال. فلو كانت ما زالت زوجته لأسقط زوجها كلّ أحداث الرواية على حياتها الشخصيّة، مضيفة إلى تأكيد أحد النقّاد ذات مرّة أنّ أغلب المبدعات أنهين أعمالهنّ الروائيّة في ظلّ الطلاق. وعندما أصدرت الرواية انتقدتها الكثيرات بقولهنّ: "كيف للزوجة أن تخون زوجها، ثم كيف تخونه في غابة؟!". مما دفعها إلى القول: "يبدو لي أنّ الرقابة ليست فقط القوانين التي تحظر الكتب، بل هي مناخ اجتماعيّ وثقافيّ"[1]. هذا فضلا عن اعتقالها عام 1975 لنشاطها السياسيّ[2].

لم يكن الجنس المحرّم الوحيد الذي كشفت عنه الكاتبة المصريّة، بل تجرّأت على كشف المحرّم السّياسيّ، كالكاتبة منى رجب الّتي كشفت في قصّتها "أنا أتكلّم" من مجموعة "عندما تثور النساء" منع المرأة العربيّة من التدخّل في الشؤون السياسيّة. كما انتقدت كلّ من الكاتبتين نوال السعداوي في روايتها "الرواية"- الّتي صودرت وأثارت ضجّة كبيرة- وسلوى بكر في روايتها "ليل نهار"، السّلطة السياسيّة وممارسات النّظام وفضح المستور[3]. ولعلّ السعداوي تعتبر من أبرز الكاتبات المصريّات، لا بل العربيّات، الّتي واجهت الثالوث المحرّم دون حذر، وهي داعية جريئة وثائرة لحقوق المرأة، مخترقة بإبداعها تابو الدين ومحظوراته[4]، معتبرة أنّ تأثير الكتابة هو من أهمّ الوسائل الفعّالة في تغيير ظروف المرأة العربيّة[5]. وكثيرًا ما تتعرّض كتاباتها للرّفض والمنع في مصر والكثير من الدول العربيّة[6]. إذ أغلقت السلطات المصريّة مجلتها "مجلة الصّحّة" عام 1972 لكتاباتها الجريئة[7]. وسجنت

[1] بهيجة حسين، "الرقابة مناخ". **الآداب**. ع 12/11 (بيروت، 2002)، ص 88-89.

[2] Radwa Ashour, Ferial J. Ghazouland, Hasna Reda-Mekdashi, (eds.), *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873- 1999* (Cairo: The American in Cairo Press, 2008), p.409.

[3] صفوري، **في السرد النسوي**، ص 296- 303؛ وانظر أيضا:
Marilyn Booth, *Stories by Egyptian Women***.** tra. by Marilyn Booth, (Austin: University of Texas Press, 1993). p. viii.

[4] قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع**، ص 86.

[5] Miriam Cooke, "Arab Women Writers " In: M.M. Badawi, (ed.), *Modern Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 453.

[6] 13 p. Faqir, *In the House of Silence*,

[7] عالية كمال القاسم- أبو ريش، **قراءات في الأدب النسوي المعاصر** (أم الفحم: مطبعة ألوان، 2008)، ص 148.

عام 1981 في ظل حكم السادات لمدّة ثلاث سنوات بسبب آرائها السياسيّة[1]. وتعتبر السعداوي من أكثر الكاتبات اللواتي تمرّدن بجرأة حول قضايا النساء؛ كالحبّ والجنس وعلاقتها بالرجل، خاصّة عندما أخذت الحركات الإسلاميّة الأصوليّة تنتشر وتزداد حدّة في البلاد العربيّة، وخصوصًا مصر[2]، حتى رفعت ضدّها دعوى بتفريقها وخلعها عن زوجها بدعوى "الحسبة"[3].

بدأت مشاكل السعداوي مع الرقابة عام 1971 عندما حاولت نشر مجموعة مقالات علميّة بعنوان "المرأة والجنس"، مؤكدة أنّ هذه المجموعة اختفت بمجرّد نشرها مباشرة. وكانت هذه سببًا في فصلها من وظيفتها في وزارة الصحّة في 1972، لتجد نفسها بلا عمل[4]. ومنعت مجموعتها "مذكرّات فتاة غير عاديّة" لما تمسّه من المقدّس والدين. وتعرّضت كذلك روايتها "مذكّرات طبيبة"، والتي تأخذ شكل السيرة الذاتيّة إلى الحذف والتعديل. أمّا سيرتها الذاتيّة "مذكّراتي في سجن النساء" فقد كتبتها وهي في سجن القناطر على مدى ثلاثة شهور، وذلك عام 1981. بينما بدأت كتابة سيرتها الذاتيّة الأخرى "أوراقي.. حياتي" عام 1993 بعد أن انتقلت لتعيش في المنفى. علمًا أنّ اسمها قد ذكر ضمن القائمة السوداء[5]، إضافة إلى تعرّضها للملاحقة والتهديد بالقتل بعد نشر روايتها "سقوط الإمام" عام 1987، فترسل وزارة الداخليّة إليها حراسة لمدّة عامين. ثمّ تتعرّض لتهديد آخر من قبل "ملوك النفط"، إذ يرد اسمها عام 1990 في مجلة عربيّة تصدر في لندن تنشر فيها "قائمة الموتى"، فتقرأ

---

[1] Stagh, *The Limits of Speech*, pp. 85-86.

[2] Cooke, "Arab Women Writers", p. 450.؛ وانظر أيضا: نزيه أبو نضال، **تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004)، ص 88.

[3] عن حياة نوال السعداوي وإبداعاتها وتجربتها الشخصية مع الرقابة والسجن انظر: نوال السعداوي، "تجربتي مع الكتابة والحرية". **مجلة فصول**. الجزء الثالث، خريف (القاهرة، 1992)، ص 319-326؛ نوال السعداوي، **مذكراتي في سجن النساء** (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2006)؛ **أوراقي... حياتي** (الأجزاء الثلاثة، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2006)؛ جورج طرابيشي، **أنثى ضد الأنوثة** (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1984)؛ فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، ص 82-87.

Georges Tarabishi, *Woman Against her Sex: A Critique of Nawal El-Saadawi*. tra. by Basil Hatim & Elsabeth Orsini (London: Saqi Books, 1988); Fedwa Malti- Douglas**.** *Men, Women, and God(s): Nawal El-Saadawi and Arab Feminist Poetics* (California: Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995); Badran and Cooke, *Opening the Gates*, pp. 203-204; Faqir, *In the House of Silence*, pp. 111- 118; Barbara Harlow, *Resistance Literature* (Methuen, Inc. New York and London, 1987), pp.133-152.

[4] Stagh, *The Limits of Speech*, p. 108.

[5] نوال السعداوي، "رواية السيرة الذاتية". **فصول**. صيف، المجلد 17، عدد 1 (القاهرة، 1998)، ص 376-385.

اسمها في القائمة مع عدد من الأدباء والكتّاب. وفي معرض القاهرة للكتاب عام 2001 ترفض السلطات المصريّة دخول كتبها مع غيرها من المؤلّفين، فتحتجزها سلطات الجمارك المصريّة في المطارات وتبقيها في صناديقها[1]. ثمّ تتعرّض لموجة تكفير من قبل الأزهر عام 2004 بسبب روايتها "سقوط الإمام" والّتي انتقدت فيها السادات ونظامه، إلّا أنّ الأزهر رأى في كلمة الإمام مسًّا بالدين[2]. الأمر الذي سمح أيضا لجماعات متطرّفة بتكفيرها وتهديد حياتها[3]. وفي شهادة لها تتساءل عن الإثم الّذي اقترفته وأدّى إلى دخولها السّجن عام 1981، وهي الكاتبة الّتي لم تنتم إلى أيّ حزب سياسيّ، مؤكّدة على رقابة السجّان لها يوميًّا خوفًا من أن تحمل ورقة أو قلمًا"[4].

اهتمّت الكاتبة المصريّة سلوى بكر بالقضايا السياسيّة منذ صغرها حتى سجنت عام 1989[5]. كما سجن غيرها من الكاتبات المصريّات لأسباب سياسيّة أيضا، فعبّرن عن تجربة السجن من خلال سير ذاتيّة، كصافيناز كاظم وسيرتها "عن السجن والحريّة"[6]. أمّا زينب الغزالي فقد اعتقلت عام 1965 لآرائها السياسيّة في حملة الاعتقالات التي قام بها نظام عبد الناصر ضدّ الإخوان المسلمين. ويشار إلى أنّها تعرّضت لتعذيب قاس حتّى أفرج عنها بعد وفاة عبد الناصر عام 1971. وتقوم الغزالي بنشر سيرتها الذاتيّة عام 1977 تحت عنوان "أيّام من حياتي" تصف فيها تجربتها في السجن وطرق تعذيبها[7]، في حين تطلق الكاتبة فريدة النقاش على كتابها "السجن.. الوطن"[8].

---

[1] حسن إبراهيم أحمد، **الثقافة المتوترة- من ملامح المشهد الثقافي العربي** (دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، 2004)، ص 340.

[2] عن سجن السعداوي وسيرتها الذاتية انظر: Malti-Douglas, *Men, Women, and God(s)*, pp.159-176; Harlow, *Resistance Literature*, pp.130-131, 134-139.

[3] نبيل عبد الفتاح، **النصّ والرصاص- الإسلام السياسي والأقباط وأزمات الدولة الحديثة في مصر** (بيروت: دار النهار للنشر، 1997)، ص 337.

[4] السعداوي، "تجربتي مع الكتابة"، ص 319-326.

[5] Faqir, *In the House of Silence*, pp. 33-39, 168-169. انظر أيضا: Taha, "Beware men", p. 31.

[6] Malti-Douglas *Men, Women, and God(s)*, p.161. للمزيد انظر أيضا: Elsadda, "Egypt", p. 152.

وعن سيرة صافيناز كاظم انظر: صافيناز كاظم، **عن السجن والحرية** (القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، 1986).

[7] Miriam Cooke, "Ayyam Min Hayati: The Prison Memories of A Muslim Sister", *Journal of Arabic Literature*. (Vol. xxvi: 1-2, 1995), p.147.

للمزيد من التفاصيل عن سيرة زينب الغزالي وتعذيبها انظر: زينب الغزالي: **أيام من حياتي**. القاهرة: دار التوزيع والنشر الإسلامية، 1999.

[8] فريدة النقاش، **السجن.. الوطن** (بيروت: دار الكلمة للنشر، 1983)، ص 13.

أمّا الكاتبة أسماء حليم فاسمها الحقيقيّ هو أسماء أحمد البقلي. بدأت تكتب باسم زوجها حتّى لا تسبّب الأذى لإخوتها. سجنت مرتين؛ الأولى سنة عام 1950. ويعتمد كتابها "في سجن النّساء" على هذه التجربة. أمّا المرّة الثانية فكانت عام 1959 حتى سبتمبر 1962. ومن المثير أنّها كانت حامًلا وعلى وشك الولادة، وقد أنجبت طفلًا وهي في السّجن ليبقى معها هناك لمدّة عامين ونصف، حتى سلّمته عام 1961 لأقاربها. أمّا سبب سجنها فكان لانتمائها للحزب الشيوعيّ رغم أنّها توقفّت عن النشاط السياسيّ قبل سجنها بوقت طويل، ولم تكن تنتمي لأيّ حزب، حتى أفرج عنها بعد ثلاثة أعوام ونصف في سبتمبر عام 1962. وتشير أسماء حليم إلى أنّها كتبت كتابًا في السجن وكان ذلك على قصاصات صغيرة من الورق التي كانت تضطر إلى إخفائها بين ملابسها[1]. كما ألقي القبض على لطيفة الزيّات ضمن الحملة الأخيرة الّتي قام بها السادات على المعارضة عام 1981 ووجّهت إليها تهمة التخابر مع دولة أجنبيّة[2]. وكانت الزيّات قد كتبت سيرة ذاتيّة عن تجربتها في السجن بعنوان: "حملة تفتيش: أوراق شخصيّة". وتعلن الزيّات عن رغبتها في الطلاق حين يصرّ زوجها على أنّه هو الذي صنعها وله الحقّ في تملّكها[3].

كتبت رضوى عاشور عن تجربتها في السجن في سيرتها الذاتيّة "أطياف"، مشيرة فيها إلى تجربة لطيفة الزيّات في السجن، وإلى حكاية سجن ثريّا الحبشي التي سجنت أربع سنوات وأربعة أشهر، علما أن زوجها فوزي حبشي قد اعتقل في الوقت نفسه ليتركا أطفالهما الثلاثة عند أقاربهما[4]. أمّا الكاتبة إنجي أفلاطون فلوحقت لنشاطها السياسيّ عدّة مرّات، وورد اسمها في القائمة السوداء حتى صدور قرار القبض عليها عام 1959. لكنّها تنجح في الهروب والاختفاء لمواصلة عملها السياسيّ ليتمّ القبض عليها في يونيو 1959 حتّى 1963، إضافة إلى اعتقالها عام 1981[5]. وفي عام 1981، وفي الحملة

[1]. Stagh, T*he Limits of Speech*, pp. 334-335

[2] p. 360 Stagh, Ibid., .

[3] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 25. انظر أيضا: لطيفة الزيات، "الكاتب والحرية". **فصول**. خريف (القاهرة، 1992)، ص 229؛

Stagh, *The Limits of Speech*, pp. 86-85; Badran and Cooke, *Opening the Gates*, p. 411; Elsadda, "Egypt", pp. 128-132; Latifah Zayyat . *The Open Door*. tra. by Marilyn Booth (Cairo- New York: The American University in Cairo Press, 2000).

[4] رضوى عاشور، **أطياف** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، ص 210- 216.

[5] Ashour, Ghazoul, Reda-Mekdashi, *Arab Women Writers*, p. 348-349.

نفسها، استقبل السجن عددًا كبيرًا من أساتذة الجامعات والصحفيّات، كانت من بينهم: عواطف عبد الرحمن، أمينة رشيد، شاهندة مقلد، فتحية العسّال وإسراء عبد الفتّاح[1].

لم تسلم أمينة سعيد من التكفير بدعوة من رجال الدين مثل الشيخ متولّي الشعراوي وتوجيه الاتّهامات القاسية لها، والتي تمثّل تهديدًا صريحًا لحياتها[2]. وحين تمّت مصادرة الكتب الحداثيّة والفكر اللبيرالي كانت كتب بنت الشاطئ من ضمنها[3]. كما تعرّضت كتب الكاتبة المغربيّة فاطمة مرنيسي للمصادرة في معرض القاهرة للكتاب عام 2001 حيث رفضت السلطات المصريّة دخول كتبها إلى مصر، واحتجزتها سلطات الجمارك المصريّة في المطارات وأبقتها في صناديقها[4]. وفي مطلع عام 2010 تمّ مصادرة رواية الكاتبة اللبنانية علوية صبح "اسمه الغرام" لأنّ الرقابة الخارجيّة "رأت أنّ الرواية تثير الغرائز"[5].

2. المرأة والحريّة الإبداعيّة في سورية

تؤكّد خالديّة قاسم قوصرة في كتابها "الغزل عند شاعرات سوريا المعاصرات" على تضييق الحريّة على المرأة السوريّة وذلك بقولها: "إنّ الفهم الخاطئ للموروث الأخلاقيّ والدينيّ عند معظم المجتمع العربيّ، ومنه المجتمع العربيّ السوريّ، هو المسؤول عن هذا التضييق على حريّة المرأة في التّعبير عن عواطفها ومشاعرها، حتّى لو كانت عواطف ومشاعر حبّ نحو الرجل، ما دامت ضمن الإطار الذي يشبعها من غير وقوع في الإثم، ولا خروج على القيم الدينيّة والأخلاقيّة التي يؤمن بها المجتمع"[6].

لم تتعرّض كتابات المرأة السوريّة[7] للاضطهاد أو الرّفض كالمعارك الثقافيّة التي شنّت بقوّة وحدّة على نزار قباني، وذلك على صعيد المجتمع بشقّيه: المنفتح والمتزمت. إذ جاءت في سياق التطوّر

[1] انظر: منتدى المفكرين العرب، موقع: http://www.al-mofakreen-al3arab.com/vb/archiv. عن تجربة أمينة رشيد في السجن انظر: هبة ربيع: "عطر الزنازين.. من معتقل الواحات إلى الأدب". صحيفة العرب القطرية. 2009/5/2، موقع: http://www.alarab.com.qa/details.php?docId=81

[2] Stagh, *The Limits of Speech*, p. 141.

[3] شاكر النابلسي، **زوايا حرجة في السياسة والثقافة** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 104-105.

[4] أحمد، **الثقافة المتوترة**، ص 340.

[5] محمد شعير، "وانتصر الأزهر على طه حسين". **فصل المقال**. (نقلا عن الأخبار). شفاعمرو: 2010/1/8: ص 18.

[6] خالدية قاسم قوصرة، **الغزل عند شاعرات سوريا المعاصرات** (سورية- اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2006)، ص 42.

[7] عن الكاتبات والشاعرات السوريات انظر: مروان المصري ومحمد علي وعلاني: **الكاتبات السوريات**. دمشق: الأهالي، 1988؛ قوصرة: المصدر السابق؛ محمد بدوي وهبة: **أديبات معاصرات**. بيروت: المنارة، 1996.

التاريخيّ لهذا المجتمع، باستثناء حالات قليلة هوجمت فيها صاحباتها عبر الصحافة، مثل غادة السمّان وكوليت خوري، وذلك لجرأة التناول واستعمال حريّة لم تكن متاحة أو معترفًا بها بالكامل. ويلاحظ أنّ كتابات المرأة السوريّة منذ نشوئها لم تعرف الضغوط السلطويّة التي مورست على كتابات الرجل، ربّما بسبب من انشغال الرقابة الحكوميّة بالنّواحي السياسيّة، واهتمام الرقابة الشعبيّة التقليديّة بالأمور الجنسيّة والتقاليد والمسائل العقيديّة. لهذا فإنّ التطور الهادئ والحركة المتصاعدة ببطء والمتعلّق بمظاهر تجلّت في التمسّك بالبنى الاجتماعيّة التقليديّة تمسّكًا عاطفيًّا، مع نقد بعض جوانبها ورفض جوانب أخرى والقبول بسواها، جعل أدب المرأة في سورية ينمو بعيدًا عن الكبح الفوقيّ والسلطويّ للرجل. كما تكاد مسألة النضال السياسيّ والوطنيّ في كتابات المرأة الفنيّة لا تظهر باستثناء أعمال قليلة لغادة السمّان وكوليت خوري وقمر الكيلاني وعفيفة الحصني وملاحة الخاني[1].

يزداد التمرّد الهادئ حدّة في العقود الأخيرة، وتضطر الكثيرات من الكاتبات السوريّات نتيجة للنظام السياسيّ القمعيّ، وللأوضاع الاجتماعيّة المتزمّتة التي تمنع الحريّة وتحدّ منها، إلى الهجرة واختيار المنفى، كغادة السمّان التي تهاجر من دمشق إلى بيروت فأوروبا.[2] وكثيرا ما حاولت السمّان أن تصطدم بمسلّمات المجتمع بقصصها وعناوينها، والتي تعبّر فيها عن حقّ الأنثى بالحبّ والحريّة[3]. كما أنّ جميع أبطالها كما يقول محمود فوزي- "يدمنون الجنس كما يدمن المريض المخدّر؛ فالجنس في أدبها مخدّر حسيّ، لكنّه ليس من أجل الجنس، إنّه الجنس من أجل الإبداع الأدبيّ"[4].

تعرّضت غادة السمّان للتكفير من قبل الشيخ عوض القرني الذي أورد اسمها مع غيرها من الكتّاب العرب في كتابه "الحداثة في ميزان الإسلام" ليتّهمهم بالإلحاد والتجديف.[5] ومن جهة أخرى، يرى نزيه أبو نضال أنّ السمّان لم تكن أكثر جرأة في سيرتها "القبيلة تستجوب القتيلة". فسيرة السمّان الحواريّة هي بالأساس هرب من مواجهة كتابة سيرتها بكلّ ما تحمله هذه الكتابة من تبعات. وتعترف

[1] المصري ووعلاني، **الكاتبات السوريات**، ص 15-16.

[2] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 78.

[3] Roger Allen, "The Arabic Short Story and the Status of Women". In: *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature* (London: Saqi Books, 1995), p. 87.

[4] فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، ص 94-99. وللمزيد عنها وعن حياتها وإبداعها وأفكارها انظر: شاكر النابلسي، **مباهج الحرية في الرواية العربية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992)، ص389-417؛ Badran and Cooke, *Opening the Gates*, pp.137-138 ;

[5] عوض القرني، **الحداثة في ميزان الإسلام- نظرات إسلامية في أدب الحداثة** (الجيزة: هجر للطباعة والنشر ، 1988)، ص 114.

السمّان أنّه منذ سنوات وهي تحاول أن تقدّم عملًا روائيًّا يمثّل بذرة حقيقيّة لرواية السيرة الذاتيّة، لكنّها لم تشعر بالرّاحة لسبب غامض فلم تنشرها وتركتها، ثمّ عادت إليها بعد عامين لتقول: "وفشلت في أن أستوعب سيرتي وأتخطّاها تمامًا. وأدركت أنّ أصعب أنواع الكتابة هي صياغة الرواية للسيرة الذاتيّة". ويعلّل أبو نضال أسباب ذلك بقوله: "يبدو أنّ الكابح الاجتماعيّ المستوطن أعماق المرأة نفسها لا زال يحول دون كتابة سيرة ذاتيّة جريئة، رغم وجود عدد لا بأس به من الكاتبات الجريئات. فلا تزال الأنا الحرّة غائبة ولا تزال الكتابة السيريّة النسويّة تهرب بمجموعها إلى ملتبس الكلام وغامضه"[1]، إذ ما زال المجتمع الذكوري يقرأ في حكاية بطلة الرواية سيرة الكاتبة الشخصيّة ذاتها. فيلقى القبض عليها متلبسة باعتراف صريح وموقع أو بممارسة أحلام شاذة وممنوعة[2]. ولهذا، عمدت بعضهنّ إلى استهلال نتاجهنّ الأدبيّ ببعض الملاحظات كان القصد منها إبعاد الشبهة عنهنّ. وهذا هو السبب الذي دفع كوليت خوري أن تشير في روايتها "أيّام معه" إلى أنّها "قصّة جيل" خوفًا من نفور الناس وعدم تقبّلهم لها فيما لو صرّحت أنّها تعبّر عن تجربتها وحياتها الشخصيّة، رغم إدراكها أنّها تكتب قصّة "لحظة الحبّ من عمرها"[3]. ولأنّها كتبت بضمير المتكلّم، واصفة فيها علاقة غراميّة بين فتاة ورجل يكبرها سنًّا، أثارت روايتها الرأيّ العامّ، وخاصّة بعد أن سرت شائعة بأنّ هذا الشخص هو نزار قباني[4].

هكذا تجرّأت كلّ من كوايت خوري وغادة السمان- على حدّ قول محمد قرانيا- على التصرّف بمفاتيح الجسد متجاسرتين[5]. فحين أخذت كلّ منهما تعبّر عن نفسها بصدق ثارت حولها ضجّة كبيرة، كتلك الضجّة التي أثارتها "كوليت خوري" في روايتها " أيّام معه" و"ليلة واحدة"، حيث مزقّت الكاتبة قناع الخجل والحساسيّة، وعبّرت عما يجيش بصدرها كامرأة، فأثيرت حولها تلك الضجة لأنّها "امرأة". وهذا ما كان ينتظر غادة السمّان بعد كتابتها "لا بحر في بيروت" و "ليل الغرباء" و

[1] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 26-27.

[2] أبو نضال، ن.م.، ص 45.

[3] محمد صفوري، **امرأة بلا قيود: دراسة في أدب ليلى العثمان** (الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 2006)، ص 36.

[4]Roger Allen, *The Arabic Novel - An Historical and Critical Introduction* (New York: Syracuse University Press, 1982), pp. 85-87;: Cohen-Mor, *Arab Women*, p. 300 ؛Cooke, *Dissident Syria*, pp.42-47

[5] محمد قرانيا، **الستائر المخملية – ملامح الأنثى في الرواية السورية حتى عام 2000** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2004)، ص 249.

"أعلنت عليك الحبّ"، معبّرة عن خلجات المرأة بصخب وعنف أثار سخط شرقنا المحافظ[1]. كما تعرّضت السمّان لهجوم وامتعاض بسبب نشرها لرسائل غسان كنفاني إليها، فأثارت معارك أدبيّة وفكريّة[2]. ومن جهة أخرى، تعرّضت الكاتبة السوريّة إنعام الجندي في الستينيّات لتجربة مع الرقابة المصريّة حين تعرّضت مكتبة مدبولي في القاهرة إلى تضييق شديد بسبب توزيع كتابها "زمن الرعب"[3]. لم يكن السجن عقاب المرأة المصريّة فقط، بل كان أيضا عقابًا للسوريّة. فها هي الكاتبة السوريّة حسيبة عبد الرحمن قد عاشت تجربة السجن الانفراديّ والجماعيّ ثلاث مرّات بتهمة الانتماء إلى حزب سياسيّ معارض. وقد أمضت في السجن مدّة سبع سنوات تحدّثت عنها في روايتها "الشّرنقة"، وفي مجموعتها القصصيّة "سقط سهوًا" الّتي تضمّ ستًّا من تسع قصص حول تجربة السجن[4]. ولم تتوان الكاتبة السوريّة عن نقد السلطة، إذ تكشف الكاتبة سمر يزبك في رواية "صلصال" عن عمليّات النهب والفساد المنتشر في الدوائر الرسميّة السوريّة، منتقدة السلطة بذلك[5]. كما تتناول في روايتها الثانية "طفلة السّماء" أيضا نقد النّظام السّياسيّ وتجربة السّجن. وعرفت سمر يزبك بجرأتها في تناول المحظورات والمحرمات[6].

أمّا هبة الدباغ فتتناول تجربتها في السجن في كتابها "خمس دقائق.. تسع سنوات في سجن الأسد"، حيث تتحدّث عن واقع المعتقلات والتعذيب، وما تعرّضت له من أساليب وحشيّة في السجون السوريّة في ظلّ نظام قمعيّ[7]. وتقوم الكاتبة مي الحافظ بتسجيل اعتقالها وسجنها في السجون السوريّة في روايتها السيرة الذاتيّة "عينك على السفينة". وتتناول الحافظ فترة الثمانينيّات في سورية حين اشتدّت الرقابة ووصلت إلى أعلى درجاتها، وتضخّمت أجهزة الأمن وغيّب المعظم في السجون

---

[1] صفوري، ن.م.، ص 41.

[2] نبيل سليمان، **فتنة السرد والنقد** (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994)، ص 30-31.

[3] من تحقيق مراسل الآداب في مصر: **الآداب**. عدد 12/11، 2002: ص 97-98.

[4] لمزيد من التفاصيل عن تجربتها في السجن انظر حوارا معها: "حوار مع الروائية والسياسية حسيبة عبد الرحمن"، موقع: http://www.mokarabat.com/s1743.htm. وانظر أيضا: محمد الحسناوي: "حال الأدب والأدباء في سورية". رابطة أدباء الشام. موقع: http://www.odabasham.net/show.php?sid=52393. وفي مقابلة معها أيضا على قناة الجزيرة حول أدب السجون انظر: الجزيرة الفضائية- أدب السجون: "ذكريات من السجون السورية- مع الشاعر عدنان مقداد والممثل عبد الحكيم قطيفان، والكاتبة حسيبة عبد الرحمن". 2005/11/16، موقع: http://www.aljazeera.net/programs/pages/8a684e46-

[5] انظر: صفوري، **دراسة في السرد النسوي**، ص 298.

[6] الحسناوي، "حال الأدب والأدباء في سورية".

[7] الحسناوي، ن.م. انظر أيضا: الآداب: "حكايات ضد النسيان: قراءة في بعض النتاج الروائي المعاصر في سورية"، **الآداب**. عدد 10/9، 2009:. http://www.adabmag.com/node/234

ليصبح كلّ سوريّ مرشّحًا لأن يدفع الثمن. لتمسي هذه الرواية أوّل رواية للكاتبة؛ إحدى المعتقلات السياسيّات في سوريّة، والّتي تعرّضت للاعتقال ثلاث مرّات. ومن الجدير بالذكر أنّ مي الحافظ فلسطينيّة الأصل. مما يعني أنّ اللّجوء إلى سورية كان سجنها الأوّل، ولدت وكبرت فيه. وفي النهاية تصبح مي قريبة من المعارضة السوريّة لتجد نفسها في صدام مع النّظام، فيعتقلها بداية على سبيل الصدفة عندما تلتقي صدفة بشاب من المعارضة. أما المرّة الثانية فتعتقل لنشاطها السياسيّ وتتّهم بتوزيع منشورات للمعارضة السوريّة، ويتمّ تعذيبها بقسوة، وتحبس في المنفردة حتّى تسوء حالتها الصحيّة وتتدهور نتيجة التعذيب الشديد ليكون هذا سببًا للإفراج عنها[1].

ومن جهة أخرى، اعتقلت الكاتبة رغدة سعيد حسن في فبراير 2010 وتعرّضت للضرب والتعذيب. كما وجّه إليها في أبريل 2010 تهمتي إضعاف الشعور القوميّ ونقل أنباء كاذبة من شأنها أن توهن من نفسيّة الأمّة على خلفيّة ما نقلته منظمات حول دراسة مسحية زُعم أنّ رغدة سعيد قد أجرتها حول قضايا حقوق الإنسان والفساد والديمقراطيّة في سورية[2]. كما وتمّ اعتقال المدوّنة طل بن دوسر الملوحي بسبب مقال نشرته على الإنترنت. وتعرّضت كذلك سهير الأتاسي لضغوط شديدة بهدف إغلاق مجموعة حواريّة كانت قد أنشأتها على موقع "فيس بوك"[3].

ولا شكّ أنّ النّظام الشموليّ العسكريّ الّذي أنشأ الرّقابة الصارمة ودفع إلى هجرة الكاتبات، مكرهات على ترك البلاد إلى بلاد عربيّة أخرى أو أوروبية بحثًا عن الحريّة المفقودة في الوطن، استدعى نشوء أدب المنافي وظهوره. فيذكر محمّد الحسناويّ أسماء الكثير من الكاتبات والشاعرات اللواتي هاجرن وكتبن في المنفى، مثل: براء الأمير، هيفاء علوان، نوال الساعي، غادة الهيب، رهف المهندس، نعماء محمد المجذوب وأميمة الرجبي[4]. وبعضهن اخترن الكتابة باللغة الإنجليزيّة بعد هجرتهن، كالكاتبة سمر العطار[5].

---

[1] للمزيد انظر: سحر حويجة: "عينك على السفينة: رواية عن معتقلات الرأي في سوريا بقلم مي الحافظ". الحوار المتمدن. ع 1546، 2006/5/10، موقع: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid

[2] مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، **جذور الثورة- حقوق الإنسان في العالم العربي: التقرير السنوي 2010** (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2011)، ص 226.

[3] للمزيد من التفاصيل انظر: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان: **جذور الثورة**، ص 226- 227.

[4] الحسناوي، "حال الأدب والأدباء في سورية".

[5] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص73-76.

هاجرت الشاعرة إباء إسماعيل إلى الولايات المتّحدة عام 1968[1]، وتقيم عائشة أرناؤوط في باريس منذ 1987، وتختار كلّ من سلوى النعيمي ومرام مصري باريس أيضا[2]، في حين تعيش لينا الطيبي في لندن. أما حلا محمّد فبعد عدد من السنوات تعود إلى سورية[3]. وهذا ما اختارته أيضا الكاتبة الفلسطينيّة- السوريّة حميدة نعنع التي تركت زوجها الأوّل وهاجرت إلى باريس لتكتشف هناك الحريّة، فتقول: "اكتشفت ما معنى أن يكون الإنسان حرًّا في عقله وجسده"[4]. لكنّها تؤكّد على استمرار معاناتها وخوفها من الرجال. الأمر الذي يدفعها إلى الانسحاب من كلّ علاقة، متخيلة أنّ باريس تعجّ برجال ينتظرون قتلها[5]. وتتحدّث نعنع عن طفولتها وفترة شبابها في ظلّ عائلة محافظة، لتصرّح بأنّها في جيل الرابعة عشرة من عمرها تعرّضت لقسوة أخيها الأكبر الذي هدّدها بالقتل عندما وجد معها رسالة من صبيّ يماثلها في الجيل، فيسجنها في غرفة لمدّة خمسة عشر يومًا؛ هذا السجن الذي سيرافقها طوال حياتها،[6] مشيرة إلى مغادرتها سورية في بداية السبعينيّات عندما بدأ حافظ الأسد يسيطر على السلطة، لتهاجر إلى الجزائر مع زوجها، مدركة ما معنى أن يعيش الإنسان في المنفى[7].

وتتعرّض الكاتبة السوريّة منهل سرّاج لتجربة مع الرقابة بمنع روايتها "المدّ" بعد أن قدّمتها للجنة اتّحاد الكتاب[8]. أمّا الكاتبة بهيجة مصري إدلبي فتقدّم شهادة أخرى حول تجربتها مع الرقابة بخصوص روايتها المشتركة مع الشاعر عامر الدبك "ألواح من ذاكرة النسيان". إذ منعت عندما قدّمت إلى الجهة الرقابيّة المختصّة في وزارة الأعلام عام 1998، والتي أحالت الرواية إلى اتّحاد الكتاب العرب بدعوى أنّها "تنتهك قيم الأمّة"، ولما فيها من قيم فكريّة هجينة تختلف مع التصوّر الإسلامي". و"أنّها مبنيّة في الأصل على أسطورة وثنيّة تقوم أوّلا على فكرة تعدد الآلهة". ولهذا قرّر أن يمنع طباعتها وتوزيعها في سورية. وحول هذا تقول: "إنّ قرار منع كتابنا لا يستند إلى أيّ معيار فنيّ أو مبرّر مقنع سوى العقل المتحجّر المعادي لقيم الثقافة والإبداع"، مشيرة إلى مزاجيّة القارئ

[1] لطفي حداد، **أنثولوجيا الأدب المهجري المعاصر**. المجلد الأول (بيروت: دار صادر، 2004)، ص 31.

[2] حداد، ن.م.، ص 249- 205؛ Handal, *The Poetry of Arab Women*, pp. 21-24.

[3] .Handal, *The Poetry of Arab Women*, pp. 21-24

[4] . Taha, "Beware men", p. 32

[5] .Faqir, *In the House*, p. 100

[6] .Faqir, Ibid., pp.95-96

[7] عن حياة حميدة نعنع وسيرتها وكتاباتها انظر أيضا: فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، ص 215-218؛
Faqir, *In the House*, pp.91-103; Ashour, Ghazoul, Reda-Mekdashi, *Arab Women Writers*, p. 451

[8] منهل السراج، "لماذا رفضوا أن تقص فطمة حكايتها؟". **الآداب**. ع 7/8 (بيروت، 2002)، ص 97-98.

في لجنة الرقابة حيث يتعلّق المنع بتقديراته وأهوائه"، ومضيفة بأنّه "من المؤسف أنّ نسبة القرّاء الرقباء المحافظين جماليًّا وفكريًّا في اتّحاد الكتّاب العرب كبيرة"[1].

3. المرأة والحريّة الإبداعيّة في العراق

لمّا عانى العراق مآسي الحروب والقمع السلطويّ والنظام الشموليّ لثلاثة عقود منذ نهاية القرن العشرين، فمن نافلة القول إنّ الشرائح الضعيفة والتابعة تعاني الظروف القاسية أكثر من غيرها. كما أنّ المرأة المبدعة تشعر بالمحنة بشكل مضاعف: مرّة لأنّها تطال الوطن كلّه، ومرّة أخرى لأنّها تطال النساء بشكل أكثر خصوصيّة وأشدّ قسوة[2]. وقد تكون الكاتبة سعاد خيري التي عانت الأمرّين في السجون العراقيّة خير من وصفت واقع المرأة العراقيّة وما عانته في ظلّ الديكتاتوريّة في كتابها "المرأة العراقيّة كفاح وعطاء"، فتقول فيه: "عانت المرأة من جميع النتائج الكارثيّة أسوةً بالرجل، وفضلًا عن معاناتها الخاصّة". "لقد شملت الحملة الإرهابيّة الواسعة في أواخر السبعينيّات المرأة العراقيّة فاعتقلت الآلاف، كنت واحدة منهنّ. كما قتل العشرات تحت التعذيب وبالتسميم بالثاليوم. وقد استغلّت المعتقلات بتجريدهنّ من ملابسهنّ والاعتداء عليهنّ لانتزاع الاعترافات وتقديم البراءة من الانتماء لأيّ تنظيم سياسيّ أو اجتماعيّ. كما تلتقط لها عشرات الصور وهي عارية وتهدّد بإرسالها إلى أهلها أو نشرها بالصحف. وتتصاعد أساليب التعذيب حتّى تصل لمحاولات الاغتصاب، بل وتنفيذه بالعشرات. وكثيرا ما استخدم تعذيب الأطفال أمام الأمّ والأب في التحقيق لانتزاع المعلومات والبراءات. فكانت المعتقلات مسالخ بشريّة بكلّ معنى الكلمة. ولا ينجّي من اعتقلت مرّة واحدة إلّا الهرب خارج العراق، وتحمّل ما يعنيه ذلك من مخاطر أبسطها الموت، وهذا ما مررت به مع أطفالي"[3].

---

[1] مصري- إدلبي، بهيجة. "حكاية رقابة مزدوجة في الدار الخاصة والمؤسسة الثقافية". **الآداب**. ع 8/7 (بيروت، 2002)، ص 104-105.

[2] Ferial J. Ghazoul, "Iraq". In: Ashour, Radwa. Ghazoul, Ferial J. and Reda-Mekdashi, Hasna (eds.), *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873- 1999* (Cairo: The American in Cairo Press, 2008), p.190.

وعن واقع المرأة العراقية وتاريخ الحركة النسوية في العراق منذ مطلع القرن العشرين، ودورها في الكفاح والتمرد على الواقع الغاشم انظر: سعاد خيري:

المرأة العراقية كفاح وعطاء (السويد، 1998). وعن الكاتبة العراقية وتطور أدب المرأة في العراق انظر: Ghazoul, "Iraq", pp. 178-203.

[3] خيري، **المرأة العراقية كفاح وعطاء**، ص 117-118. وللمزيد من التفاصيل عن سبل مقاومة المرأة العراقية وكفاحها ضد ديكتاتورية صدام حسين انظر: خيري، ن.م.، ص 118- 180. وتقوم سعاد خيري بإيراد قائمة بأسماء

ومما تذكره سعاد خيري أيضا عن عقليّة صدام حسين المريضة ضد المرأة أنّها أخذت تتبنى التراث الفاشيّ في اعتبار المرأة أداة إنجاب لتنفيذ سياسة الحرب والعسكرة لتحقيق الأطماع الدمويّة، ومنعها من التقدّم الثقافيّ والتعلّم. ومن جهة أخرى كان الاتّحاد العام لنساء العراق أداة بيد سلطة صدام دون معارضة لقراراته حتى وصل عدد المنضمّات لهذا الاتّحاد 180 ألف امرأة حتى عام 1981. ممّا يعكس اضطرار المرأة العراقيّة للانتماء لهذا التنظيم الخاضع كلّيًّا لسياسة السلطة الديكتاتوريّة تحت ضغط حرمانها من لقمة العيش لها ولأطفالها، بل وحتى الحرمان من حقّ الحياة[1]. وفي ظلّ كلّ هذا تتساءل سعاد خيري: "هل هناك مجال للتفكير بحقوقها أو حريّتها كامرأة وكإنسان؟!! فأيّ مأساة تعيشها وهي ترى طفلها يتضوّر جوعًا، وحين لا تستطيع إرسال أطفالها إلى المدرسة لعدم تمكّنها من توفير مستلزمات الدراسة بما فيها الملابس، حيث تضطر لإرسالهم إلى العمل لتوفير لقمة العيش. وقد اضطرّت إلى بيع كلّ ما تملك، حتى باعت المثقّفات الكتب؛ هي كلّ غذائها الروحيّ وعصارة فكرها وعقلها. ولم يبق النظام سوى جسدها لتبيعه. فتركت الكثيرات من الطالبات الجامعات والمعاهد بسبب الجوع والفقر"[2]. وفي شهادة للسيدة ليلى، الأستاذة الجامعيّة للحقوق والقانون، والتي يسجل قصّتها الكاتب الصحفي عامر بدر حسون في كتابه التسجيليّ "القسوة"، تسرد لحظة اعتقالها من الجامعة وتعذيبها عارية على يد أحد طلبتها، حيث تشير أنّهم عذّبوها لأكثر من عام وبشكل متواصل حتى أصيبت بالعقم نتيجة للتعذيب. وقد تمّ الحكم عليها بالسجن لمدّة عشرين عامًا بتهمة الاشتباه بانتسابها لتنظيم معاد. كما تسرد قصص السجينات وإعدامهنّ واغتصابهنّ وسجنهنّ في حفر أسوأ من القبور مع جثث النساء اللواتي يمتن باستمرار، فتفقد الكثيرات عقولهن ويصبن بالجنون. ويذكر أنّها هربت بعد أن أطلق سراحها مباشرة[3].

مناضلات عراقيات تم اعتقالهن واختطافهن ولم يعرف مصيرهن لتصدر اللجنة العالمية لإطلاق سراح المعتقلات نداء بإطلاق سراحهن. عن هذه القائمة انظر: خيري، ن.م.، ص 123-125.

[1] وتشير سعاد خيري إلى اعتماد صدام حسين سياسة ما نصح به أحد المسؤولين النازيين الطالبات في ميونخ أنّ الأفضل لهن ألّا يتدافعن للدخول إلى الجامعات، بل من الأحسن أن تقدم كلّ واحدة منهنّ طفلا هدية للقائد!. ولكن صدام لم يكتف بطفل واحد، بل فرض على كل امرأة أن تنجب خمسة أطفال على الأقل، معتبرا أربعة فما دون مؤامرة على الأمن القومي. وشجع الأرامل على الزواج وسمح بتعدد الزوجات دون تحديد، بل ومنح من يتزوج أرملة مكافأة ألفي دينار". انظر: خيري، ن.م.، ص 126-127.

[2] خيري، ن.م.، ص 153.

[3] خيري، ن.م.، 160-161. للمزيد عن قصة الأستاذة ليلى ووقائع أخرى في ظل نظام صدام حسين ما سجله عامر بدر حسون في كتابه "القسوة" انظر: عامر بدر حسون: كتاب القسوة.... محاولة لإفساد ما تبقى من حياتكم ج1". مؤسسة الذاكرة العراقية. 21 أغسطس 2006، موقع: http://www.iraqmemory.org/INP/view.asp

كانت الهجرة ظاهرة أجبرت عليها المرأة العراقيّة، كالرجل تماما؛ فالشاعرة بلقيس حميد حسن تقيم في هولندا، الروائيّة دنى طالب تقيم في الدنمارك، القاصّة ديزي الأمير تقيم في بيروت، الروائيّة سميرة المانع تقيم في لندن منذ 1965، عالية ممدوح تقيم في باريس، مي مظفّر تقيم في البحرين، نازك الملائكة أقامت في القاهرة، هيفاء زنكنة تقيم في لندن منذ 1976[1]، وانتقلت سندس القيسي إلى عمان[2]. أمّا بثينة الناصري فتقيم في مصر منذ 1979، حيث أقامت دار نشر لها هناك[3]. كما أشارت الكاتبة "نتالي حنظل" "Nathalie Handal" في دراستها عن الشاعرات العراقيّات إلى أنّ الكثيرات منهن يقمن خارج العراق، مثل أمل الجبوري التي تقيم في ألمانيا، معبّرة في شعرها عن المنفى والأوضاع السيّئة التي عاشتها العراق في تلك الفترة بسبب قسوة النظام. أمّا لميعة عباس عمارة فهاجرت إلى الولايات المتحدة عام 1986، وقد اشتمل شعرها على القضايا السياسيّة والوطنيّة[4]، متعرّضة بسبب وجهات نظرها السياسيّة إلى ملاحقة وضغوط[5]. وغادرت دنيا ميخائيل العراق عام 1995 لتعيش في ولاية ميشغان في أمريكا[6]. وهاجرت الشاعرة آمال الزهاوي وزوجها عداي النجم إلى سورية في السبعينيّات[7]. أمّا بلقيس حميد حسن فقد ارتحلت من العراق عام 1979 بسبب الظروف السياسيّة. وكان لبنان محطتها الأولى ثمّ سورية لتستقر في هولندا.[8] وقد كانت الكتابة بلغة إنجليزيّة نوعا من الهروب والتحرّر من القيود لدى بعض الكاتبات، معبرّات عن هواجسهنّ وهمومهنّ، مثل: نهى راضي ودينا ميخائيل ولميعة عباس عمارة اللواتي كتبن بالإنجليزيّة[9].

---

[1] رضوى عاشور، وآخرون، **موسوعة الكاتبة العربية**. المجلد الثالث (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)، ص 101-124. وعن سميرة المانع انظر: Faqir, *In the House*, pp.73-78 .

[2] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 78.

[3] Cohen- Mor, *Arab Women*, p. 301.

[4] Handal, T*he Poetry of Arab Women*, p. 23-24.

[5] حمدي السكوت، **قاموس الأدب العربي الحديث** (القاهرة: دار الشروق، 2007)، ص436. وانظر أيضا: محمد غازي الأخرس. **خريف المثقف في العراق** (بيروت: التنوير للطباعة والنشر، 2011)، ص 94. عن أمل الجبوري انظر: حداد، **أنثولوجيا الأدب المهجري**، ص 59.

[6] حداد، ن.م.، ص 162.

[7] للمزيد عن هذا انظر: عدنان حسين أحمد: "الشاعر والروائي فاضل العزاوي: المنفيون ذخيرة احتياطية كبيرة للعراق"، الحوار المتمدن. 2005/10/10: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?

[8] للمزيد عنها وعن الجوائز التي حصلت عليها لنشاطها الإنساني انظر: حداد، **أنثولوجيا الأدب المهجري**، ص 109-116.

[9] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 76.

تكشف سميرة المانع في روايتها "شوفوني.. شوفوني" حالة القهر والقمع التي يعيشها الإنسان، وخاصة المرأة العراقيّة المثقّفة، ووضعيّة أهالي العراق المزرية جرّاء آثار الحكم التوتاليتاريّ، والمنطق التعسفيّ: "معنا أو ضدنا"؛ وحرب الخليج، ووضعية المرأة في العراق وما تتعرّض له من إذلال واضطهاد في ظلّ مجتمع محافظ مكبّل بالأعراف والتقاليد، وقضيّة الاغتراب الطوعيّ والقسريّ، والحياة المريرة التي عاشها العراق تحت سلطة نظام صدام حسين، لتقوم بطلة الرواية فاطمة بالسعي نحو كتابة كتاب توثّق فيه ما عاشه العراقيّون، حيث تضطر للاغتراب القسري: "فالبلاد التي لا تستطيع فيها المرأة أن تسير في الشارع دون أن ينعتها الرجل بالعهر مثلا، والبلاد التي لا يمكن للطفل أن يختار أفكاره وأن يجرّبها ويقتنع بها وأن يكون ذاته وأن يكون خارج السرب، لا يمكن أن يستقرّ فيها الإنسان، خاصّة إذا كان مؤمنًا بالحريّة وبالحقّ في الحياة والكرامة الإنسانيّة والفكر والإبداع"[1]. يذكر أنّ هذه الرواية أصدرتها الكاتبة عن دار نشر في بيروت. الأمر الذي يؤكّد أنّها لم يكن في وسعها فضح القمع في العراق لولا أنّها كانت تعيش في المنفى كما أشرنا سابقا.

استطاعت ديزي الأمير التي تقيم في بيروت أن ترسم خريطة لأعماق المرأة المقهورة.، حيث تعبّر عن حقيقة وضع المرأة في مجتمع لا يعطف عليها؛ مجتمع يقدّس الرجل ويمتهن المرأة"[2]. فكانت الأمير من أولئك الكاتبات اللواتي حطمنّ صنم الجنس ليصبح هذا العالم مكشوفًا دون رهبة[3]. وتكشف كذلك رواية "المحبوبات" للكاتبة عالية ممدوح، ورواية "كم بدت السماء قريبة" للكاتبة "بتول الخضيري"، وغيرهن الكثيرات، عمّا تعزوه الكاتبة العراقيّة من أهميّة الجسد. الأمر الذي يؤكّد على حريّة المرأة واستقلاليّتها؛ فهي سيّدة جسدها وقرارها. وهذا يعتبر خرقًا للممنوعات والمحظورات الذكوريّة التي زادت من معاناة المرأة دون أن يردعها عن مواصلة إبداعها الأدبيّ لإيمانها بصدق دربها.

وتفاديًا للرقابة الاجتماعيّة أو السياسيّة اضطرّت الكثيرات من النساء على توقيع اسم مستعار. فقد اضطرّت الصحفيّة اللبنانيّة هاديا سعيد التي انتظمت في الحزب الشيوعيّ العراقيّ إلى نشر مقالاتها في المجلة العراقيّة "ألف باء" تحت اسم مستعار هو عادل خليل.[4] والشاعرة خديجة محمود علي العزي السامرائي التي أطلقت على نفسها "صابرة العزي". وكان للشاعرة فطينة حسين النائب اسم قلمي وهو صدوف العامرية/ العبيدية. هذا عدا شكوى المبدعات العراقيّات من وضعهن وعدم الاعتراف بهنّ بصورة مباشرة، مثلما فعلت الشاعرة رباب الكاظمي حيث عبّرت بقصائدها عن ذلك بقولها: إنّ "أدبها هو جرحها، وجريمتها هو علمها". كما كانت الشاعرة فطينة النائب (صدوف

[1] للمزيد عن هذه الرواية انظر: محمد معتصم، **المرأة والسرد** (الدار البيضاء: دار الثقافة، 2004)، ص 189- 200.

[2] فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، ص 187-193.

[3] قناوي، **المرأة العربية وفرص الإبداع**، ص 86- 87.

[4] الأخرس، **خريف المثقف في العراق** ص 112.

العامرية) حين تكتب غزلًا لا تخاطب الذكر صراحة، بل ترمز إليه بكلمة "غزال" أو "قمر"[1]. وعبّرت نازك الملائكة في قصائدها عن القمع الاجتماعيّ الذي ينال المرأة والقضايا السياسيّة، لكنّها انسحبت فيما بعد عن الأضواء وتراجعت عن المواجهة لترتد عن تمردّها القديم. فما بدأته بثوريّة كبيرة استبدلته بشكوك وحيرة مع تقدّم السنين[2]. وكانت الملائكة قد عاشت سنوات طويلة في أكثر من عاصمة عربيّة وغربيّة[3].

إنّ السائد الثقافيّ المتزمّت جعل الشاعرة العراقيّة لميعة عباس عمارة حين أعادت نشر شعرها تتجنب إيراد القصائد العاطفيّة التي كتبتها في سنّ الشباب. فقد أصبحت الآن زوجة وأمًّا ولا يليق بها إيراد مثل هذه القصائد. لذا يتساءل نزيه أبو نضال "إذا كانت هذه المرأة تخجل من نشر شعرها فهل تجرؤ على نشر سيرتها الحقيقيّة؟. فحين أصدرت القاصّة العراقيّة ديزي الأمير الرسائل التي تبادلتها مع الشاعر اللبناني خليل حاوي قيل إنّها "منتجتها"، وحذفت الكثير من مقاطعها التي تدلّ على خصوصيّة ما". ويعلّل أبو نضال هذا التصرّف "أنّه في ظلّ أوضاعنا الشرقيّة المحافظة بالغة القتامة والتخلّف فإنّ السير النسائيّة تغفل أو تقلّص إلى أبعد حد الجوانب العاطفيّة والجنسيّة كي تنسجم مع السائد الثقافيّ الذكوريّ في نظرته للمرأة. فتخلو هذه السير بالتالي من (دسمها) وقيمتها الحقيقيّة، كشهادة على الذات وعلى الزمن، خصوصا في مجابهة تابو الجنس"[4].

تعيش عالية ممدوح في باريس منذ أكثر من عشرين عامًا بعد أن تنقّلت في الكثير من المدن، قائلة إنّها لم تعش طويلًا في بلدها العراق لكنّها مسكونة به. وكانت ممدوح قد أصدرت عن دار الساقي في بيروت عام 2000 رواية بعنوان "الغلامة" تدور حول الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة في العراق، وتتناول سيرة طالبة عراقية تسجن وتتعرض للتعذيب لارتباطها بأحد الشيوعيّين في بغداد بعد انقلاب 1963، حيث تدور معظم أحداثها في السجن. أثار عنوانها ضجّة وجدلًا ثقافيًّا، وما لبثت أن منعت في معظم البلدان العربيّة لما تحمله من جرأة في الطرح ومن طرق لمواضيع ما زالت تعتبر محرّمات في العالم العربيّ. وكانت ممدوح قد قالت في إحدى المقابلات عن هذه الرواية: "بقيت ثلاثين سنة وأصوات الجلّادين والضحايا في ذلك السجن القريب من بيتنا في أذني، قبل أن أتمكّن من كتابة

[1] Ghazoul, "Iraq", pp. 180-188.

[2] Ghazoul, "Ibid.", pp. 184-188.

[3] أبو نضال، **حدائق الأنثى**، ص 78. وعن نازك الملائكة انظر: Ghazoul, Ibid., pp. 178-203.

[4] أبو نضال، ن.م.، ص 21. عن ديزي الأمير وأدبها انظر:

Cohen-Mor, *Arab Women Writer*, p.297 ;Badran and Cooke, *Opening the Gates*, pp. 115-118 .

الرواية"[1]. وإضافة إلى عالية ممدوح، كتبت كلّ من سافرة جميل حافظ وابتسام نعيم وزكية خليفة وهيفاء زنكنة في أدب السجون[2]. هذا عدا عن تأليف بلقيس شرارة مع زوجها رفعة الجادرجي سيرتهما عن تجربة السجن في سجون صدام "جدار بين ظلمتين"[3]. أمّا سافرة جميل حافظ فقد اعتقلت عدّة مرّات لنشاطها السياسيّ بدءًا من عام 1952، ثمّ أودعت في سجن "قصر النهاية" عام 1963، ثمّ قدّمت عام 1964 لمحكمة عسكريّة وحكم عليها بالإقامة الجبريّة لعام ونصف العام، فضلا عن منعها من السفر[4]. كما اعتقل صدام الأديبة آمنة الصدر أخت الشيخ والمفكر محمد باقر الصدر، المعروفة ببنت الهدى، وقد عذّبت مع أخيها وقتلت في نيسان 1980 لانتمائهما إلى حزب الدعوة[5].

وهكذا تعامل النظام الديكتاتوريّ مع المرأة العراقيّة بشدّة وقسوة ولم يرأف بها، بل كانت مصيبتها أكبر من مصيبة الرجل. ولهذا، يتّضح أنّ الكاتبة العراقيّة لم تستطع التعبير عن نفسها داخل العراق، ولم تجد مجالًا للتفكير بحقوقها في التعبير، ولم تطالب بحقّها في الحريّة الإبداعيّة في الوطن المسكون بالرعب. لتكتب معظمهنّ ممن كتبن عن السجن والواقع العراقيّ بعد هروبهنّ من العراق وبحثهنّ عن منفى يحميهنّ من خطر الموت والقتل. وهناك، في المنفى استطعن التعبير عن أنفسهنّ بحريّة ودون قيد أو خوف، خاصّة بعد انهيار النظام وسقوط صدام حسين، ليكشفن ما عانته المرأة العراقيّة ومنعها من حقّها في ممارسة الحريّة الإبداعيّة، لا بل ومنعها من حقّ الحياة أوّلًا.

---

[1] Cohen- Mor, Ibid., pp. 300-301. للمزيد عن هذا انظر: Faqir, *In the House*, pp. 63-71. مقابلة مع "عالية ممدوح"- برنامج موعد مع المهجر، قناة الجزيرة، 25 تموز، 2012
http://www.youtube.com/watch?v=BokyalycpXg
"عالية ممدوح تدوّن أصوات الجلادين والضحايا في السجن القريب من بيتها"، جريدة البينة الجديدة. الاثنين، http://www.albayyna-new.com/news.php?action=view&:2012/2/20

[2] جاسم المطير: "ضرورة توثيق وإحياء أدب السجون في العراق". الحوار المتمدن. العدد 2660، 2009/5/28:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=173245

[3] انظر أيضا: عادل حسين أحمد: ""أدب السجون في العراق.. جدار بين ظلمتين مثالا"، الحوار المتمدن. ع 3503، 2011/10/1:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=277689

[4] للمزيد انظر: رابطة المرأة العراقية: سافرة جميل حافظ في ضيافة، 2012/7/12:
http://www.iraqiwomensleague.com/news_view_12991.html

[5] جليل العطية، **فندق السعادة... حكايات من عراق صدام حسين** (لندن: دار الحكمة، 1993)، ص 200. للمزيد انظر أيضا: خيري، **المرأة العراقية كفاح وعطاء**، ص 128.

إجمال

لقد لاحظنا بعد هذا الرّصد لعدد من تجارب الكاتبات الشخصيّة أنّ الكاتبة المصرية، السوريّة والعراقيّة اخترقت كغيرها من الكاتبات العربيّات الثالوث المحرّم، فاضحة أساليب القمع التي تتعرّض لها في ظلّ نظام قمعيّ ومجتمع ذكوريّ، لتشكّل عندها الكتابة أفقا من الحريّة. وقد تنسحب أحيانا خوفا، ولكنّها تستمرّ في معظم الحالات حتى باتت في العقود الأخيرة أكثر جرأة على التمرّد على القيود السياسيّة، الدينيّة والاجتماعيّة، وتحدّي الثالوث المحرّم. وممّا لا شكّ فيه أنّها خضعت في الكثير من الأحيان- كالرجل تمامًا- لمساءلة السلطة أو زجّت في السّجن متعرّضة لأقسى ألوان التعذيب لتعمل بعد خروجها من السّجن على فضح هذا القمع في النّصّ الأدبيّ، حتى استطاعت أن تثري المكتبة العربيّة في أدب السجون. ومنهنّ من آثرت مغادرة بلادها والعيش في المنفى طلبًا للحريّة وهربًا من السلطة. وممّا لا شكّ فيه أنّ الكاتبة العربيّة في هذه الدول الثلاث تتجرّأ، أكثر ما تتجرّأ، على التمرّد على تابو "الجنس" ومواجهته كنوع من التحدّي والتمرّد على المجتمع الذكوريّ السلطويّ. ولهذا كان الجنس أكثر أركان الثالوث كسرًا وهدمًا من قبل الكاتبة. كما شكّل السجن والهجرة أبرز ألوان الرقابة التي مورست على المرأة في هذه الأقطار الثلاثة في ظل هذا الواقع القمعيّ. إذ كان السجن أكثر شيوعًا لدى المصريّات بينما كانت الهجرة أكثر شيوعًا لدى العراقيّات والسوريّات. فضلا عن تعرضهنّ لمنع النشر ومصادرة إبداعاتهنّ، خاصّة لأسباب سياسيّة. علما أنّ الكاتبة العراقيّة كانت أقلّ من غيرها ممّن تعرضن لرقابة المصادرة والمنع، الأمر الذي يؤكّد رأينا أنّ الكاتبة العراقيّة لم تمارس الكتابة الإبداعيّة في داخل العراق، بل كانت إبداعاتها تصدر في المنفى بعد أن تهرب من هذا النظام الديكتاتوريّ. وكذلك فعلت الكاتبة السوريّة.

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر باللغة العربيّة

أ. المقالات:

البحيري، نعمات. "قمع الإبداع النسائي". **الآداب** (بيروت)، ع 12/11، (2002)، ص 93-96.

بكر، سلوى. "شهادة". **فصول** (القاهرة)، مجلد 11، عدد 3، (خريف 1992)، ص 154- 155.

حسين، بهيجة. "الرقابة مناخ". **الآداب** (بيروت)، ع 12/11، (2002)، ص 88-89.

الزيات، لطيفة. "الكاتب والحرية". **فصول** (القاهرة) مجلد 11، عدد 3، **(**خريف، 1992)، ص 227-232.

السراج، منهل. "لماذا رفضوا أن تقص فطمة حكايتها؟". **الآداب** (بيروت)، ع 8/7، (2002)، ص 97-98.

السعداوي، نوال. "تجربتي مع الكتابة والحرية". **فصول** (القاهرة)، مجلد 11، عدد 3، (خريف 1992)، ص 319-326.

..... "رواية السيرة الذاتية". **فصول** (القاهرة)، المجلد 17، عدد 1، (صيف 1998)، ص 376-385.

شعير، محمد. "وانتصر الأزهر على طه حسين". **فصل المقال**. (نقلا عن الأخبار)، ع الجمعة 2010/1/8، ص 18.

مراسل الآداب في مصر. **الآداب** (بيروت)، عدد 12/11، (2002)، ص 97-98.

مصري- إدلبي، بهيجة. "حكاية رقابة مزدوجة في الدار الخاصة والمؤسسة الثقافية". **الآداب** (بيروت)، ع 8/7، (2002)، ص 104-105.

ب. قائمة الكتب:

أبو النجا، شيرين. **عاطفة الاختلاف- قراءة في كتابات نسوية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

أبو نضال، نزيه. **تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وببيوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

أبو نضال، نزيه. **حدائق الأنثى**. عمان: دار أزمنة، 2009.

أحمد، حسن إبراهيم. **الثقافة المتوترة- من ملامح المشهد الثقافي العربي**. دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة، 2004 .

الأخرس، محمد غازي. **خريف المثقف في العراق**. بيروت: التنوير للطباعة والنشر، 2011.

إدريس، رنا. "النشر والرقابة" في: **المرأة العربية في مواجهة العصر- بحوث ونقاشات الندوات الفكرية.** القاهرة: نور- 14. دار المرأة العربية للنشر، 1996: ص 359- 362.

الأنصاري، محمد جابر. **انتحار المثقفين العرب**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

حداد، لطفي. **أنثولوجيا الأدب المهجري المعاصر**. المجلد الأول. بيروت: دار صادر، 2004.

خيري، سعاد. **المرأة العراقية كفاح وعطاء**. السويد، 1998.

السعداوي، نوال. **مذكراتي في سجن النساء**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 2006.

السعداوي، نوال. **أوراقي... حياتي**. الأجزاء الثلاثة. القاهرة: مكتبة مدبولي، 2006.

السكوت، حمدي. **قاموس الأدب العربي الحديث**. القاهرة: دار الشروق، 2007.

سليمان، نبيل. **فتنة السرد والنقد**. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994.

صفوري، محمد. **امرأة بلا قيود: دراسة في أدب ليلى العثمان**. الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 2006.

صفوري، محمد. **دراسة في السرد النسوي العربي الحديث (1980- 2007)**. حيفا: مكتبة كل شيء، 2011.

طرابيشي، جورج. **أنثى ضد الأنوثة**. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1984.

عاشور، رضوى. **أطياف**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

عاشور، رضوى. وآخرون. **موسوعة الكاتبة العربية**. المجلد الثالث. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004..

عبد الفتاح، نبيل. **النصّ والرصاص- الإسلام السياسي والأقباط وأزمات الدولة الحديثة في مصر**. بيروت: دار النهار ، 1997.

عصفور، جابر. **هوامش على دفتر التنوير**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.

العطية، جليل. **فندق السعادة... حكايات من عراق صدام حسين**. لندن: دار الحكمة، 1993.

الغزالي، زينب. **أيام من حياتي**. القاهرة: دار التوزيع والنشر الإسلامية، 1999.

فوزي، محمود. **أدب الأظافر الطويلة**. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1987.

القاسم- أبو ريش، عالية كمال. **قراءات في الأدب النسوي المعاصر**. أم الفحم: مطبعة ألوان، 2008.

قرانيا، محمد. **الستائر المخملية – ملامح الأنثى في الرواية السورية حتى عام 2000**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2004.

القرني، عوض. **الحداثة في ميزان الإسلام- نظرات إسلامية في أدب الحداثة**. الجيزة: هجر للطباعة والنشر، 1988.

قناوي، شادية علي. **المرأة العربية وفرص الإبداع**. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.

قوصرة، خالدية قاسم. **الغزل عند شاعرات سوريا المعاصرات**. سورية- اللاذقية: دار الحوار للنشر، 2006.

كاظم، صافيناز. **عن السجن والحرية**. القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، 1986.

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، **جذور الثورة- حقوق الإنسان في العالم العربي: التقرير السنوي 2010**. القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2011.

المصري، مروان. ووعلاني، محمد علي. **الكاتبات السوريات**. دمشق: الأهالي، 1988.

معتصم، محمد. **المرأة والسرد**. الدار البيضاء: دار الثقافة، 2004.

مقدم، يسرى. **مؤنث الرواية- الذات، الصورة، الكتابة**. بيروت: دار الجديد، 2005.

النابلسي، شاكر. **مباهج الحرية في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.

النابلسي، شاكر. **زوايا حرجة في السياسة والثقافة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

النقاش، فريدة. **السجن.. الوطن**. بيروت: دار الكلمة للنشر، 1983.

وهبة، محمد بدوي. **أديبات معاصرات**. بيروت: المنارة، 1996.

ت. مواقع الإنترنت

الآداب: "حكايات ضد النسيان: قراءة في بعض النتاج الروائي المعاصر في سورية"، الآداب. عدد 10/9، 2009: http://www.adabmag.com/node/234

أحمد، عدنان حسين. "الشاعر والروائي فاضل العزاوي: المنفيون ذخيرة احتياطية كبيرة للعراق"، الحوار المتمدن. 2005/10/10: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

أحمد، عدنان حسين. ""أدب السجون في العراق.. جدار بين ظلمتين مثالا"، الحوار المتمدن. ع 3503، 2011/10/1: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=277689

الحسناوي، محمد. "حال الأدب والأدباء في سورية". رابطة أدباء الشام. موقع: http://www.odabasham.net/show.php?sid=52393

حسون، عامر. بدر كتاب القسوة... محاولة لإفساد ما تبقى من حياتكم ج1". مؤسسة الذاكرة العراقية. 21 أغسطس، 2006 ، موقع: http://www.iraqmemory.org/INP/view.asp

"حوار مع الروائية والسياسية حسيبة عبد الرحمن"، موقع: http://www.mokarabat.com/s1743.htm

حويجة، سحر. "عينك على السفينة: رواية عن معتقلات الرأي في سوريا بقلم مي الحافظ". الحوار المتمدن. ع 1546، 2006/5/10، موقع: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid

الجزيرة الفضائية- أدب السجون: "ذكريات من السجون السورية- مع الشاعر عدنان مقداد والممثل عبد الحكيم قطيفان، والكاتبة حسيبة عبد الرحمن". 2005/11/16، موقع: http://www.aljazeera.net/programs

رابطة المرأة العراقية: سافرة جميل حافظ في ضيافة، 2012/7/12: http://www.iraqiwomensleague.com/news_view_12991.html

"عالية ممدوح تدوّن أصوات الجلادين والضحايا في السجن القريب من بيتها"، جريدة البينة الجديدة. الاثنين، 2012/2/20: http://www.albayyna-new.com/news.php?action=view&

المطير، جاسم. "ضرورة توثيق وإحياء أدب السجون في العراق". الحوار المتمدن. العدد 2660، 2009/5/28: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=173245

مقابلة مع "عالية ممدوح"- برنامج موعد مع المهجر، قناة الجزيرة، 25 تموز، 2012: http://www.youtube.com/watch?v=BokyalycpXg

منتدى المفكرين العرب، موقع: http://www.al-mofakreen-al3arab.com/vb/archiv

هبة ربيع: "عطر الزنازين.. من معتقل الواحات إلى الأدب". صحيفة العرب القطرية. 2009/5/2، موقع: http://www.alarab.com.qa/details.php?

ث. المصادر باللغة الإنجليزيّة:

Ashour, Radwa. Ghazoul, Ferial J. and Reda-Mekdashi, Hasna, (eds.), *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873- 1999***.** Cairo: The American in Cairo Press, 2008.

Badran, Margot and Cooke, Miriam. *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. London: Virago Press, 1990.

Badran, Margot and Cooke, Miriam. *Opening the Gates: An Anthology of Arab Feminist Writing***.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Booth, Marilyn. *Stories by Egyptian Women*. tra. By Marilyn Booth. Austin: University of Texas Press, 1993.

Cixous, Helen."The Laugh of the Medusa", tra. By Keith Cohen and Paula Cohen. *Sign: Journal of Women in Culture and Society*. 1:4, 1976. pp. 875-893.

Cohen- Mor, Dalya. *Arab Women Writers: An Anthology of Short Stories***.** New York: State University of New York Press, Albany, 2005.

Cooke, Miriam. "Arab Women Writers" In: M.M. Badawi, (ed.), *Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press , 1992. pp. 443-462.

Cooke, Miriam. "Ayyam Min Hayati: The Prison Memories of A Muslim Sister", *Journal of Arabic Literature*. Vol. xxvi: 1-2, 1995. pp. 147-164.

Cooke, Miriam. *War's Other Voices*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Elsadda, Hoda. "Egypt" In: Radwa Ashour, Ferial J. Ghazoul and Hasna Reda-Mekdashi (eds.). *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873- 1999*. Cairo: The American in Cairo Press, 2008. pp. 98-162.

Enderwits, Susanne. "Sharazad Is One of Us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse" In: *Marvels and Tales: Journal of Fairy- Tale Studies.* Detroit: Wayne State University Press, vol. 18, no. 2, 2004. pp. 187-200.

Faqir, Fadia. *In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women Writers*. Reading, England: Garnet Publishing, 1998.

Handal, Nathalie. *The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology***.** New York-Northampton: Interlink Books, 2001.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature***.** Methuen, Inc. New York and London, 1987.

Ghazoul, Ferial J. "Iraq" In: Ashour, Radwa. Ghazoul, Ferial J. and Reda-Mekdashi, Hasna (eds.) *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide 1873- 1999*. Cairo: The American in Cairo Press, 2008. pp. 178-203.

Malti- Douglas, Fedwa**.** *Men, Women, and God(s): Nawal El-Saadawi and Arab Feminist Poetics*. California: Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995.

Malti- Douglas, Fedwa. "Sharazad Feminist" In: R.G. Hovannsian and G. Sabagh (eds.) *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 40-55.

Stagh, Marina. *The Limits of Speech, Prose Literature and Prose Writers in Egypt under Nasser and Sadat.* Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholmsn Oriental Studies, 14, 1993.

Taha, Ibrahim, "Beware men, They Are ALL Wild Animals", Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudation. *AL-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature*. Haifa: University of Haifa, vol. 27, 2006, pp. 25-71.

Tarabishi, Georges. *Woman Against her Sex: A Critique of Nawal El-Saadawi*. tra. By Basil Hatim & Elsabeth Orsini. London: Saqi Books, 1988.

Zayyat, Latifah. *The Open Door*. tra. By Marilyn Booth (Cairo- New York: The American University in Cairo Press, 2000).

المجمع **10** (1437/2016)، 211-241

صدى رمضان في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريّين؛ دراسة موضوعيّة وفنيّة

مشهور عبد الرحمن الحبّازي*

تلخيص

تتناول هذه الدراسة صدى شهر رمضان في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريّين، وتُعنى بدراسة هذا الصدى موضوعيًّا وفنّيًّا.

وقد جاءت الدّراسة في مُقدّمة، وموضوعين رئيسين هما: الأول، الدّراسة الموضوعيّة، وجاءت في ثمانية محاور رئيسة هي: استقبال شهر رمضان بالفرح والسرور، وقدوم رمضان فرصة للتوبة، والصبر على مشاق الصوم، وبعض الأعمال في شهر رمضان، والأوزان الشعريّة التي اخترعها المسحِّرون، وبعض حلويات شهر رمضان، والاحتفال بقدوم عيد الفطر والتهنئة به، والضيق برمضان واستعجال نهايته. والآخر الدّراسة الفنيّة، جاءت في محورين رئيسين هما: الأسلوب واللّغة، والصورة الفنيّة.

واعتمدت الدّراسة مناهج عدّة منها: التاريخي في تتبع الشعر الذي قيل في وصف رمضان، وتحديد زمن حياة الشعراء، والوصفي والتحليلي في توضيح ما قاله الشعراء في رمضان.

وخلصت الدراسة إلى أنّ صدى شهر رمضان كان واضحًا في شعر شعراء حقبة الدّراسة في جوانب عديدة، وكانت ألفاظهم سهلة، ومعانيهم واضحة، وتشبيهاتهم مستمدّة من البيئة الرمضانية.

تقديم

شهر رمضان، شهر باركه الله، جلّت قدرته، بأن ابتدأ به نزول القرآن الكريم على سيد الخلق سيدنا محمد، صلّى الله عليه وسلم، فقال سبحانه وتعالى:﴿شهرُ رمَضَانَ الذي أُنْزِلَ فيْهِ القرآنُ﴾[1]، وأنْ جعل فيه ليلة القدر، التي هي خير من ألف شهر، قال تعالى:﴿إنّا أَنْزَلْناهُ في لَيْلةِ القَدْرِ، ومَا أَدْراكَ ما لَيْلةُ القَدْرِ، لَيْلةُ القَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ﴾[2]. وقد وردت أحاديث نبوية شريفة كثيرة في فضل شهر رمضان المبارك، وبركته، وشرفه، وأنه تاج بين شهور العام[3]. روى مسلم عن أبي هريرة، رضي الله عنه، أنّ رسول الله، صلّى الله عليه وسلم، قال: "كلُّ عَمَلِ ابنِ آدمَ يُضَاعَفُ، الحَسنَةُ بعَشْرِ أَمْثالِها، إلى سَبْعمِائة ضِعْفٍ، قالَ الله عزَّ وجلَّ: إلاّ الصَّوْمَ، فإنّهُ لي، وأَنا أَجْزِي بِه، يَدَعُ شَهْوَتَهُ، وطَعامَهُ مِنْ أَجْلي، للصَّائمِ فَرْحتانِ: فَرْحةٌ عِنْدَ فطْرِهِ، وفَرْحةٌ عنْدَ لقاءِ رَبّهِ، ولَخَلُوفُ فيْهِ

---

* محاضر في جامعة القدس العربية.

[1] البقرة، 2/185.

[2] القدر، 97/1-3.

[3] انظر: الصابوني، الفقه الميسّر، 1/10.

أَطْيَبُ عِنْدَ اللهِ مِنْ رِيْحِ المِسْكِ".[1] وروى البخاري عن أبي هريرة، رضي الله عنه، عن النّبي، صلّى الله عليه وسلم، أنّه قال: "مَنْ صَامَ رَمَضانَ إيمْاناً واحْتِساباً غُفِرَ لَهُ ما تقدَّمَ مِنْ ذنْبِهِ".[2]

وقد فرض الله، سبحانه وتعالى، صيام رمضان على المسلمين في السنة الثانية للهجرة النبوية الشريفة، بعدما أصبح للمسلمين دولة يحتمون بها، ورسخ الإيمان في قلوبهم، فأصبحوا أكثر قدرة على تحمُّل مشقّته والصبر عليها، قال تعالى:﴿يا أَيُّها الذينَ آمنَوُا كُتِبَ عليْكُمُ الصَّيامُ كما كُتِبَ علَى الذين مِنْ قَبْلِكُمْ لَعلَّكُمْ تَتّقوُنَ﴾.[3]

تعريف رمضان لغة واصطلاحاً

رمضان مأخوذ من الرَّمْض: وهو شدّة الحرَّ، ورمضَ الصّائم: حرّ جوفه من شدّة العطش، ورمضَ نَصْلَ السيف: حدّده ودقّقه بأن يجعله بين حجرين، ثم يدقّه ليرقَ. وكلّ حاد: رميض.

وقد أُخذ اسم الشهر من هذا المعنى اللغوي، قال ابن دريد: لما نقلوا أسماء الشهور عن اللغة القديمة سمّوها بالأزمنة التي هي فيها، فوافق رمضان أيام رمض الحرّ، وشدته فَسُمِيَ به. وقيل: أُخذ من رمض الصائم إذا حرّ جوفه من شدّة العطش. وقيل: من رَمْضِهِ الذّنوب: أي حرقها بالأعمال الصالحة. وقيل: من رَمْضِ نصل السيف: أي ترقيقه بالدقّ بين حجرين، وما فيه من مشقة يقاسيها الصائمون، ويصبرون عليها. وجمع رمضان: رَمَضَاناتٌ، ورَمَاضِينُ، وأَرْمِضاءُ، وأَرْمِضَةٌ، وأَرْمُضٌ[4].

وكان رمضان في الجاهلية يُسمّى الناتق، فيقال: أنتقَ، صام ناتقاً، أي شهر رمضان، وقال ابن سيدة: وناتق من أسماء رمضان[5].

أما رمضان في الاصطلاح، فهو: الشهر الذي فُرض فيه الصّيام على المسلمين في السنة الثانية للهجرة.

تعريف الصوم لغة واصطلاحاً

الصوم لغة: الإمساك عن الشيء والترك له، وقيل للصّائم: صائم لإمساكه عن المَطْعَم، والمَشْرَب، والمَنْكح. والصَّوم: ترك الطّعام، والشّراب، والنكاح. والصبر: يصبر الإنسان على الطعام، والشراب، والنكاح[6].

---

[1] مسلم، الصحيح، 2/807.

[2] ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، 4/115.

[3] البقرة، 2/183.

[4] انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة رمض.

[5] انظر: المصدر نفسه، مادة نتق.

[6] انظر: المصدر نفسه، مادة صوم.

الصّـوم اصـطلاحاً: الصـوم في الشـرع هو: "الإمسـاك عن المفطّرات من طلوع الفجر إلى غروب الشمس مع النيّة".[1] وهو: "الإمساك نهارًا عن جميع أنواع الطعام، والشراب، والشهوة الجنسية، من طلوع الفجر إلى غروب الشمس، بنيّة العبادة لله عزَّ وجلَّ".[2]

صدى شهر رمضان في الشعر

يَثْبُتُ دخول شـهر رمضـان برؤية هلاله، الذي يترقّبه المسـلمون في نهاية شـعبان، فإن ثبتت رؤيته، يبدأ رمضـان، وتبدأ به فريضـة الصـوم، وما يرافقها من صـلوات، وأنواع العبادات، والعادات، التي تشـكّلت في المجتمعات الإسـلامية عبر القرون. وتثبت نهاية رمضـان برؤية هلال شـوال، الذي يترقّبه المسلمون في نهاية رمضـان، إذ ينتهي شـهر الصـوم بكلّ ما فيه من صـلوات، وعبادات، وعادات. ويهنئ النّاس بعضهم بعضًا بأنْ أعانهم الله، سبحانه وتعالى، على صيام رمضان، وقيامه، وأوصلهم إلى الفرحة الأولى للصائم. فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسـول الله، صلّى الله عليه وسلم: "صُومُوا لِرُؤيتهِ، وأَفْطِروا لِرُؤْيته، فإنْ غُبِّي عليكم الشَّهر، فَعدُّوا ثلاثين".[3]

وقد ترك شـهر رمضـان المبارك أثرًا واضـحًا في الشّـعر العربي منذ العصـر الإسـلامي الأول، وكان ذلك الأثر يمتدّ، ويتضح، أو يتقلص ويتراجع وفقاً لعوامل عديدة، وفي القرنين السـادس والسـابع الهجريين/ الثاني عشـر والثالث عشـر الميلاديين، لاحظت - من خلال قراءتي في دواوين عدد من الشـعراء، وكتب الأدب، وكتب التراجم- وجود آثار واضـحة، يمكن أن تشـكّل مادة جيدة للكتابة العلمية فيها؛ فقد اهتم الشعراء برصد التفاعلات المجتمعية مع شهر رمضان المبارك، وتصويرها؛ فاسـتعدوا لاسـتقباله، واحتفلوا بقدومه، وحرصـوا على صـيامه، وقيامه، والقيام بالأعمال التي تُقرّبهم من الله، سبحانه وتعالى، وصلّوا صلاة التراويح، وقاموا الليل، وترّقبوا ليلة القدر، واعتكفوا في العشر الأواخر من رمضان ، وتسحّروا، وتسامروا في حدائق منازلهم، وتدارسوا العلوم الشرعية في أروقة المساجد، وساحاتها، وترقّبوا يوم عيد الفطر السعيد، وهنّأوا بعضهم بعضًا، بأنْ أتم الله عليهم الصـحة والعافية، فقاموا الشـهر المبارك حقَّ قيامه، وخرجوا منه وقد تزوّدوا بزاده الوفير، فازدادوا تقوى، وتهذّبت نفوسـهم، بأنْ اعتادت على حبّ الخير والأمان، والتضـامن والتعاون، وتجدّدت حياتهم بما حقّقوه من فوائد صحية.

وقد درسـتُ صـدى شـهر رمضـان المبارك، في هذا البحث، وفقا لما عثرت عليه من شـعر يشـهد بوجود ذلك الأثر في هذا الجانب من حياة المجتمع أو ذاك. وقد جاءت دراستي على النحو الآتي:

[1] سابق، السيد، فقه السنة، م1/431.

[2] الصابوني، مرجع سابق، 2/43.

[3] مسلم، مصدر سابق، 2/762.

أولاً- الدراسة الموضوعيّة

درست صدى شهر رمضان في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريين موضوعيًّا من خلال ثمانية محاور رئيسة، وفق الآتي:

1- استقبال شهر رمضان بالفرح والسرور

كان المسلمون يعدّون أنفسهم لاستقبال شهر رمضان المبارك، منذ أن يوشك شهر شعبان على الانصرام، سواء أكان ذلك في ترك المعاصي، أم تهيئة النّفس للتوبة، وطلب المغفرة من الله، سبحانه وتعالى، راجين إيّاه، جلّت قدرته، أن يكون جزاؤهم، على صيامه وقيامه، الجنة، أو تهيئة المستلزمات الخاصة به من: طعام، وشراب، وغيرهما.

وقد ظهر أثر قدوم الشهر الفضيل في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريّين، من خلال اتخاذ عدد منهم المناسبة فرصة لمدح الخلفاء، والحكام، والقضاة، والوزراء وغيرهم من أهل الحكم؛ وذلك تقرباً منهم، ولنيل عطاياهم، وجوائزهم.

أ. تهنئة الخلفاء

هنأ الشعراء الخلفاء العباسيين بمقدم شهر رمضان المبارك، وقد جاءت تهانيهم في قصائد مدحية. ومِمّا هُنِّئ به الخلفاء العباسيون بمناسبة شهر رمضان المبارك: قول محمد بن هبة الله بن حيدر البغدادي المعروف بابن المليحة (المتوفى أواسط القرن السابع الهجري) من قصيدة مدح بها الخليفة العباسيّ المستنصر بالله، وهنأه بقدوم شهر رمضان[1]:

واللهُ يسعدُهُ بشهرِ الصّومِ فالدّ نيا وأَهْليها بهِ قَدْ أُسعدا
وإذا حوى أجرَ الصّيامِ مُضاعفًا باليمنِ فالإكمالَ فيه تَعبّدا
أبدًا على مرِّ اللّيالي لابسًا ثوبَ البقاءِ مَدَى الدُّهورِ مُجدَّدا

فالشاعر هنا يهنئ الخليفة بقدوم شهر رمضان؛ فيدعو الله أن يمنحه السعادة في الشهر المبارك جزاء إسعاده رعيته، وأن يضاعف له أجر الصيام جزاء عبادته الكاملة، وأن يجدّد أجره مدى الدهر.

وقول الشاعر علي بن عمر بن قزل (ت 656هـ) من قصيدة مدح بها الخليفة العباسي المستعصم بالله، آخر خلفاء بني العباس في بغداد، وهنأه بمقدم شهر رمضان المعظّم[2]:

فتَهَنَّ يا ملكَ البريَّةِ كلِّها إقبالُ شَهْرِ تلاوةٍ وَصِيامِ

[1] ابن الشعّار، قلائد الجمان، م6ج7/236.

[2] ابن قزل، الديوان، ص10.

رمضـــانُ جلَّ جلالُ مَنْ قدْ خَصَّـــهُ بخصـــائصِ التّفضيلِ والإكـــرامِ
وافَى إلـيـكَ مُـبَشِّـــراً ومـخـبِّـراً بســـعـادةٍ مـوصـــولـةٍ بـدوامِ
خيرُ الشّـــهورِ وأنـتَ يـا خيرَ الورى لـلـنّـاسِ خـيرُ خـلـيـفَـةٍ وإمـامِ

فالشـاعر هنا يهنئ الخليفة بمقدم شـهر رمضـان، الذي كان يعدّه شـهر تلاوة القرآن، والصـيام، ويفضـله على غيره من الشـهور، فيعمل فيه المكرمات، ويجعل قدوم هذا الشـهر بشـارة للخليفة بدوام السـعادة، ثمّ يأخذ الصـفة التفضـيلية للشـهر على شـهور السـنة، ويضـفيها على الخليفة الممدوح.

ب. تهنئة السلاطين

كما مدح الشـعراء خلفاء بني العباس، وهنأوهم بقدوم شـهر رمضـان المبارك، مدحوا سـلاطينهم، الذين حكموا بعض الولايات الإسـلامية باسـمهم، وهنأوهم بالشـهر الفضـيل، وممّن مدحهم الشـعراء، وعثرت على شـعر في تهنئتهم بشـهر رمضـان، السـلطان نور الدّين محمود بن عماد الدين زنكي (ت 567هـ). قال ابن منير الطرابلسـيّ، أحمد بن مفلح (ت 548هـ) من قصـيدة مدح بها نور الدّين زنكي في شهر رمضان سنة (543هـ)، فأضفى عليه بعض خصائص الشهر، وفضائله[1]:

فِـداكَ مَـنْ صـــامَ ومَـنْ أَفـطَـرَا ومَنْ سَـــعَى سَـــعْـيـكَ أو قَصَّـــرا
ومَـا الـورى أهـلاً فـتُـفْـدَى بهـم وهَـلْ يـوازي عَـرَضٌ جَـوْهَـرا

فالشـاعر هنا يفتدي ممدوحه بالصـائمين، ومَنْ أنهوا صـيامهم، والسـاعين بين الصّـفا والمروة معتمرين أو حاجين، ومَنْ قد أنهوا سـعيهم، لا بل يرى أنَّ الناس كلّهم ليسـوا أهلا ليفتديه بهم، فحالهم منه كحال عرض الأشياء الزائل من جوهرها الباقي.

ثم يتابع مدحه فيقول:

تَصـــرَّم الشّـــهرُ الـذي كُنْـتَ في أوقـاتـهِ مِـنْ قَـدْرِهِ أَشْـــهَـرا
جِـهَـادُ لـيْـلٍ في نـهـارٍ، فَـفُـزْ إذْ كُنْـتَ فيـه الأصـبرَ الأَشْـكَرا

وهنا يبدي ابن منير أسـفه على قرب نهاية الشـهر الفضـيل، الذي كان نور الدّين بأعماله الصّالحة فيه، قد شُهرَ أكثر من الشهر نفسه، فكان يُجاهد في النهار بالصبر على مشاق الصيام، والامتناع عن ملاذ الدّنيا، وطيّباتها. ويجاهد في الليل بالقيام، والصـلاة، والذكر، وهو بذلك الأكثر صبراً بين العباد، والأكثر شكراً لله، سبحانه وتعالى، على ذلك. وهنا يلاحظ حسن توظيف الشاعر لواحد من المعاني اللغوية للصوم، وهو معنى: الصبر على عدم تناول الطعام، والشراب، والنكاح.

[1] ابن منير الطرابلسي، شعر ابن منير، ص96-95.

وقال الشاعر الأمير أسامة بن منقذ (ت 584هـ) من قصيدة مدح بها نور الدّين زنكي، وأضفى عليه فضائل الشهر المبارك[1]:

سُلطانُنا زاهدٌ والنّاسُ قَدْ زَهِدُوا لَهُ فكلٌّ على الخَيراتِ مُنْكَمِشُ
أيامُهُ مثلُ شهرِ الصّومِ خاليةً عن المعاصي وفيها الجوعُ والعطشُ

فابن منقذ هنا يمدح نور الدّين بفضائل الشهر المبارك، فأيام حكمه لا فُسوق، ولا فُجور، ولا معاصي فيها كما الشهر الفضيل، ويسودها الزّهد، والتقشف كما نهار رمضان.

ومدح العماد الأصفهاني (ت597هـ) في الرابع من شهر رمضان سنة (570هـ) السلطان صلاح الدّين يوسف بن أيوب عندما مكّنه الله، سبحانه وتعالى، من فتح قلعة بعلبك، فقال[2]:

فتحٌ تَسَنّى في الصّيام كأنّنا شُكْرًا لِمَا مَنَحَ الإلهُ صيامُ
مَنْ ذا يَرَى في الصّومِ عيْدَ سَعادةٍ حلّت لنا، والفطرُ فيه حرامُ

فقد وظّف العماد الأصفهاني مجيء الفتح في شهر رمضان أفضل توظيف، إذ جعلهم صيامًا شكراً لله، جلّت قدرته، على تهيئة فتح بعلبك، ثم يتساءل، متعجبًا ومُكْبرًا الحدث، حول إمكانية حدوث عيد يسعد فيه الناس في رمضان، وعمّا إذا كان هذا العيد حلالاً للمسلمين، فيما الإفطار فيه حرام.

وقال الشاعر علي بن عمر بن قزل (ت 656هـ) من قصيدة مدح فيها السلطان الملك الناصر يوسف بن العزيز محمد بن الظاهر غازي بن صلاح الدّين الأيوبي (ت659هـ)، وهنأه بقدوم شهر رمضان[3]:

أَهْلاً بشَهْرِ الصِّيامِ مِنْ شَهْرٍ ماحِي الْخَطايا مُضَاعفِ الأجرِ
شرَّفهُ الْقادِرُ الجليلُ بِمَا أَنْزلَ فيْهِ مِنْ لَيْلةِ القَدْرِ
شَهْرٌ لَهُ الفَضْلُ والفخَارُ كما لِيوُسفَ الفَضْلُ بالنَّدى الغَمْرِ

هنا يعدّد ابن قزل صفاتِ شهر رمضان، وفضائله، مُرَحِّبًا به، ثم يجعل الشهر الفضيل يفخر بصفاته كما يحق للملك الممدوح أن يفخر بجوده، وعطائه.

[1] أبو شامة المقدسي، الروضتين، 1/229؛ ابن أبي عذيبة، إنسان العيون، ص90.

[2] ابن واصل، مفرّج الكروب، 2/30.

[3] ابن قزل، مصدر سابق، ص22.

ج. مدح الوزراء

مدح الشعراء الوزراء، وهنأوهم بمقدم شهر رمضان المبارك، وأضفوا عليهم بعض صفات الشهر الفضيل. قال هبة الله بن الرشيد جعفر المعروف بابن سناء المُلك (ت 608هـ) من قصيدة مدح بها عبد الرحيم البيسانيّ المعروف بالقاضي الفاضل، وزير صلاح الدّين الأيوبي، وهنّأه بمقدم شهر رمضان المبارك[1]:

تَهنَّ بهذا الصّومِ يا خَيْرَ صَائرٍ إلى كُلِّ ما يَهْوى ويا خيرَ صائمِ
ومَنْ صامَ عن كُلِّ الفَواحشِ عُمْرَهُ فأهونُ شيءٍ هَجْرُهُ لِلمَطاعمِ

فابن سناء المُلك يهنئ القاضي الفاضل، خير الصائمين، بمقدم شهر رمضان، ويبارك له هذا المقدم، مُعْلمًا الناس بأنّه مهما طال عمره، يصوم عن الفواحش، وعليه فإنّ صيامه عن المطاعم أهون شيء عنده. أي أنه اعتاد على مرضاة الله، بالامتناع عن المعاصي، فيسهُل عليه الامتناع عن المطاعم إرضاء لله، سبحانه.

وقال الشاعر محسن بن فارس المصري (ت 610هـ) من قصيدة مدح بها الوزير الصاحب عبد الله بن علي الدميريّ، وهنّأه بشهر الصوم، شهر رمضان المبارك[2]:

صِلِ الشَّهْرَ بالصّوَمِ المجدَّدِ والفطْرِ وعدّدْهُ أعوامًا إلى مُنتهى العمُرِ
وكُنْ واحدًا في أهلهِ مثلما غدَتْ وحيدةَ ألفٍ مثلهُ ليلةُ القدرِ
وشنِّفْهُ بالدّينِ الذي أَنْتَ تاجُهُ وشرّفْهُ بالذكرِ الذي منكَ في الخيرِ
وأَوْدِعْهُ ما أودعتَهُ من محاسنٍ تبسّمَ منها جوهرُ الحمدِ عن ثغرِ
لكَ اللهُ من مولى تهنّى بكونهِ شهيرَ المعالي كلَّ يَوْمٍ مِنَ الشّهرِ

فالشاعر هنا يهنئ الوزير الصاحب الدميريّ، ويدعو الله له بأن يمنحه الصّحة، والقدرة على صيام رمضان، والاحتفال بعيد الفطر مدى عمره، وأن يكون في ذلك فريدًا فرادة ليلة القدر، وأن يبقى تاجا للدّين، كثير الذكر، والحمد لله، وأن يدّخر أعماله الحسنة في هذا الشهر المبارك، وأن يكافئه الله، سبحانه، على ما يقوم به من أعمال صالحة، في كلّ أيام الشّهر، لا في ليلة القدر فحسب.

[1] العماد الأصفهاني، خريدة القصر: قسم شعراء مصر، 1/76.

[2] ابن الشعار، مصدر سابق، م3ج4/167.

د. مدح القضاة

مدح بعض الشعراء القضاة، وقادة الجيوش، والعلماء، وهنأوهم بشهر رمضان المبارك، قال ظافر بن القاسم الجذامي المعروف بظافر الحدّاد (ت 528هـ) من قصيدة مدح بها قاضي الإسكندرية، وهنأه بقدوم شهر رمضان[1]:

شَهْرُ الصِّيامِ بِكَ المُهنا إذْ كانَ يُشْبِهُ مِنْكَ فَنّا
مَا سَارَ حَوْلاً كامِلاً إلاّ لِيَسْرِقَ مِنْكَ مَعْنى
فَرَأى هِلالَكَ مِنْ مَحـ لِّ هِلالِهِ أَعْلا وأَسْنى
بَهَرَتْ محاسِنُكَ الوَرى فأعادتِ الفُصَحاءَ لُكْنا

فظافر الحداد هنا، يُبالغ في مديحه قاضي الإسكندرية، فيجعل شهر رمضان يهنأ بوجود شبه بينه وبين القاضي، فهو سار سنة كاملة ليأخذ صفة من صفات القاضي، ولما رآه، وجده أعلى مكانة منه، ليس ذلك فحسب، بل إنّ محاسن القاضي بهرت الناس، فتحوّل فُصحاء النّاس إلى لُكنٍ غير قادرين على النطق السليم.

وقد اعتبر محمد زغلول سلام هذه الأبيات من شعر "الاستجداء والتطفّل على موائد السلطان ومجالسه، وهي أخلاط من الملق والرياء والمبالغة في التعظيم والإجلال"[2]. وأرى أنّه ذهب في ذلك مذهبا بعيدا، فظافر الحداد لم يتجاوز في مدح ممدوحه ما كان سائدًا في عصره، أو العصور السابقة لدى كثير من الشعراء في المبالغة بمدح ممدوحيهم. بل أين هو من سابقه ابن هانئ الأندلسي عندما مدح الحاكم بأمر الله العبيديّ، ولاحقه عمارة اليمنيّ في مدحه الخلفاء العبيديين؟!.

2- قدوم رمضان فرصة للتوبة

عدَّ كثير من المسلمين شهر رمضان فرصة مناسبة للتوقّف عن اقتراف المعاصي من: شرب، وفسق، وسرقة، وغيرها من الأعمال والممارسات الخارجة عن قواعد الدّين الإسلاميّ، والتوبة لله، سبحانه وتعالى. وقد سجّل شعراء هذه الحقبة الزمنية بعض هذه الممارسات، التي أقدم عليها بعض معارفهم، فهذا الشاعر ابن سناء الملك (ت 608هـ) يُسجل - بسخرية - في إحدى قصائده توبة حكيم من حكماء عصره عن شرب الخمر، مع قدوم شهر رمضان، يقول[3]:

[1] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/5-6.

[2] سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر الأيوبي، ص270.

[3] ابن سعيد المغربي، النجوم الزاهرة، ص288.

سَـمِعْتُ حديثاً لَيْتَني مَا سَـمِعْتُهُ فَـعِـنْـديَ مِـنْـهُ مَـقْـعَـدٌ ومُـقـيْـمُ
بـأنَّ الحكيمَ الآنَ قَـدْ هجرَ الطّلا وتـابَ، فَقُلْنـا مـا الحكيمُ حَكيمُ
وكَمْ مِنْ يدٍ عنْدَ الحكيمِ لكأْسِـهِ غـدَتْ، ولَـهـا حَقٌّ علَـيْـهِ عَـظيـمُ

ومنها:

وَطَمَّـنـنَي إبـلـيْـسُ حِـيْـنَ عَـتـبـتُـهُ بـأنْ قـالَ: هـذا الأمْرُ لَيْسَ يَـدومُ
إذا ما انقَضَى شَـهْرُ الصِّيامِ فإنَّني بتَحْليـلِ نـاموسِ الحكيـمِ زَعـيـمُ

يُستدل من القصيدة التي سجّل فيها ابن سناء الملك خبر توبة هذا الحكيم عن شرب الخمر، عندما قارب شهر رمضان على البدء، أنّ ابن سناء الملك وجد الخبر، الذي نُقِلَ إليه عن توبة هذا الحكيم خبرًا عظيمًا، لا يستطيع تصديقه، حتى إنّه يكادُ ينفي عنه الحكمة، وذلك لإدمان ذلك الحكيم على الشّرب، والخلاعة، والمجون، ويُخَفِّف ابن سناء الملك من شدّة وقع الخبر على نفسه، بأنّ إبليس طمأَنَهُ أنّ هذه التوبة مؤقتة ومحدَّدة، فهي تنتهي بانتهاء شهر رمضان.

3- الصبر على مشاق الصوم

الصبر من معاني الصوم اللُّغوية، إذ يصبر الصَّائم على الامتناع عن شهواته في شهر رمضان، وكان ممّا يصبر عليه الصائم طول النهار، شدّة الحرّ، وبخاصة عندما يأتي شهر رمضان في فصل الصيف، في شهري تموز وآب. وقد تذمّر بعض الشعراء من مجيء رمضان في شهر آب فذمّ هذا الشهر لمجيء رمضان فيه. مع ملاحظة أنّه تجنّب ذم شهر رمضان، تأدُّبا مع بركة الشهر، وقُدسيته.

وهذا الشاعر علي بن محمد بن رستم المعروف بابن الساعاتي (ت 604هـ) يُبيِّن ضجره، وضيقه بشهر آب؛ فيذُمه، لا بل يهجوه؛ فريحُه حارَّة، وهو يُلحق بالصائم عذابًا شديدًا، ولا ظلَّ فيه يقي الصائمين حرّه، وهو يُصيبهم بالحزن والمصائب، وهو نارُ الجحيم، ولا كرم فيه. لكنّه يُبيّن صبره على مشاق الصَّوم فيه طمعًا في النّعيم، الذي يأمل الحصول عليه من الله، سبحانه وتعالى، قال[1]:

قَـبَّـحَ اللهُ آبَ مـا آبَ شَـهْـرًا وابـتـلانـا بـمَـا بِـهِ مِـنْ سَـمـومِ
كُـلُّ يـومٍ بـه عَـذابٌ أليـمٌ وَهْـوَ يُـنجي مِنَ الـعَـذابِ الأليـمِ
أَيُّ شـهـرٍ أظـلَّ لا وارفَ الـظِّـلْ لِـعَـلَـيْـنـا ولا رَقـيـقَ الـنَّـسـيـمِ
طـالَ فهو الأسـى، وذخرٌ فمـا أَشْ بَـهَ أَعـجـازَهُ بصَـدْرِ الـكَـظـيـمِ
وجبَ الصَّـومُ فيهِ شـرعًا فصُـمْنا في جَحـيْـمٍ رجَـاءَ قُـرْبِ الـنَّـعـيـمِ
لَـمْ يـكُـنْ عَـهْـدهُ كـريـمـاً ولـكـنْ نَـا حَـفـظـنَـاهُ لـلـمـقَـامِ الـكـريْـمِ

[1] ابن الساعاتي، الديوان، 2/399.

4- بعض الأعمال في شهر رمضان

اعتاد المسلمون في شهر رمضان المبارك، القيام بعدّة أعمال لا يقومون بها إلاّ في هذا الشهر المبارك، ومن تلك الأعمال:

أ. صلاة التّراويح

التّراويح: جمع ترويحة، وهي المرّة الواحدة من الراحة، والترويحة في شهر رمضان سميت بذلك لاستراحة القوم بعد كلّ أربع ركعات[1]. وصلاة التّراويح سنة مؤكدة، أقامها الرّسول، صلّى الله عليه وسلم، في بعض الليالي، وواظب عليها المسلمون من بعده، إذ يجتمع المسلمون في كلّ ليلة من شهر رمضان بعد صلاة العشاء، ويصلّي بهم إمامهم خمس ترويحات، كلّ ترويحة أربع ركعات بتسليمتين، يجلس بين كلّ ترويحتين مقدار ترويحة، ووقت صلاة التّراويح يمتدّ ما بين العشاء إلى طلوع الفجر. ومن السنة ختم القرآن فيها مرّة واحدة.[2]

وصلاة التّراويح هي: قيام ليل رمضان، وهي أَمرٌ مُستحب، ومرّغب فيه، فقد روى أبو هريرة، رضي الله عنه، قال: كان رسول الله، صلّى الله عليه وسلم، يُرَغِّبُ في قيامِ رمضان، من غير أن يأمرهم فيه بعزيمة: "مَنْ قامَ رَمضانَ إيمانًا واحتسابًا غُفِرَ لَهُ ما تقدَّمَ مِنْ ذَنْبِهِ".[3] وكان المسلمون في القرنين السادس والسابع الهجريين يحرصون على أداء صلاة التراويح جماعة، ويروى من طرائف الشاعر يحيى بن عبد العظيم المعروف بالجزّار (ت 675هـ) أنّه بات ليلة في رمضان عند الوزير الصاحب بهاء الدّين بن حنّا[4]، فصلّى عنده التراويح، وقرأ الإمام في تلك الليلة سورة الأنعام في ركعة واحدة، وهي (165) آية، فيما رُويَ عن أبي حنيفة، رضي الله عنه، أنّه كان يستحب أنْ يُقرأ في كلّ ركعة عشر آيات؛ ليقع للمسلم أو الإمام ختم القرآن في صلاة التراويح، على مدى شهر رمضان المبارك.[5]

[1] انظر: ابن منظور، مصدر سابق، مادة روح.

[2] ابن مودود الموصلي، الاختيار لتعليل المختار، 1/68-69.

[3] ابن حجر العسقلاني، مصدر سابق، 4/115.

[4] هو: علي بن محمد سليم المصري المعروف ببهاء الدين بن حنّا، عاش ما بين (603هـ/ 677هـ)، كان وزيرًا، من أكابر الرجال في عصره حزمًا، وعزمًا، ورأيًا، ودهاء. ولد بمصر، ونشأ وتعلّم فيها، وتولّى الوزارة للظاهر بيبرس وابنه، توفي بمصر. انظر ترجمته في: المقريزي، المواعظ والاعتبار، 3/606-607؛ ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، 5/358؛ الزركلي، الأعلام، 4/333.

[5] انظر: ابن مودود الموصلي، مصدر سابق، 1/69.

وتضايق الشاعر أبو الحسين الجزّار (ت675ه) من طول قراءة الإمام، وقد شكا ما فعله الإمام في بيتين من الشعر، فقال[1]:

مَالي علَى الأنعامِ مِنْ قُدْرَةٍ لا سيَّما في رَكْعَةٍ واحِدَة
فلا تُسَمُّوني حُضُورًا سِوَى في لَيْلَة الأنفَالِ والمائِدَة

فالشاعر الجزّار لا يقدر على صلاة ركعة، يقرأُ فيها الإمام سورة الأنعام، وهو يبلغ المصلين أنّه لن يحضر صلاتهم، لكنْ -وفي تورية جميلة منه- طلب منهم أن يحسبوه من الحضور إذا ما وجدت الغنائم، وموائد الطعام، فهو لا يستغني عن نصيبه منها.

ب. السّمر في رمضان بعد صلاة التّراويح إلى السّحور

كان بعض المسلمين يمضون ليلهم بعد صلاة التّراويح، وهم يتسامرون في مواضيع شتى، حتى وقت السحور، ويبدو أنّ بعضهم كان يجتمع في المساجد للتّباحث في مواضيع علمية مختلفة، فقد روى ابن ظافر الأزديّ (ت 613ه) أنّه اجتمع وبعض أصدقائه في ليلة من ليالي رمضان بالجامع بعد الصّلاة للحديث، وأشعل فانوس السّحور، وقد جرت بينهم مطارحة شعريّة جميلة في وصف فانوس السّحور، وممّن قال فيه أبو الحجاج يوسف بن علي المنبوز بالنعجة قال[2]:

هذا لِواءُ سُحورٍ يُستَضَاءُ بِهِ وعَسْكَرُ الشُّهْبِ في الظَّلماءِ جرّارُ
والصَّائمونَ جميعاً يهتدونَ بهِ كأنَّهُ عَلَمٌ في رأْسِهِ نارُ

ووصف الرشيد أبو عبد الله محمد بن متانو، الفانوس فقال[3]:

أَحْبِبْ بفَانوسٍ غَدَا صَاعِداً وضَوؤُهُ دانٍ مِنَ العَيْنِ
يَقْضي بصومٍ وبفطرٍ مَعاً فقَدْ حَوى وَصْفَ الهِلالَيْنِ

وهنا يتضح أنّ الفانوس كان يضاء وقت الإفطار، عند أذان المغرب؛ ليعلَمَ النّاس الذين لا يسمعون الأذان موعد الإفطار، فَيُفطرون، ووقت السحور، فيتسحّرون.

ويظهر أنّ فانوس السّحور كان يرفع على مئذنة الجامع ليستطيع النّاس رؤيته، وقد عبر عن ذلك الشاعر أبو الحسن بن النبيه المصري (ت619ه)، قال[4]:

حَبّذا في الصِّيامِ مِئْذَنَةُ الجا مِع واللّيْلُ مُسْبِلٌ أذيالَهْ

[1] ابن تعزي بردي، النجوم الزاهرة، 7/679.
[2] ابن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، ص272.
[3] المصدر نفسه، ص272.
[4] المصدر نفسه، ص274.

خِلْتُها والفانوسَ إذْ رفعْتُهُ صَائداً واقِفَاً لصيدِ الغزالَهْ

ولما سمع أبو العز مظفر الأعمى المقاطيع الشعرية، التي قالها مَنْ كان يحضر مجلس علي بن ظافر الأزديّ، أخذ معانيها، وقال[1]:

أَرَى علَماً للنّاسِ في الصَّومِ يُنْصَبُ علَى جامعِ ابْنِ العَاصِ أَعلاهُ كَوْكَبُ
ومَا هُوَ في الظَّلْماءِ إلاّ كأنّه علَى رُمْحِ زِنْجيٍّ سِنَانٌ مذَهَّبُ
ومِنْ عَجَبٍ أنّ الثُّريا سَماؤُها مَعَ اللّيْلِ تُلْهي كُلَّ مَنْ يترَقَّبُ
فطَوْراً تُحَيِّيْهِ بباقةِ نَرْجِسٍ وطَوْرًا يُحيّيها بكَأسٍ تَلَهَّبُ

هنا يشبّه الشاعر الفانوس عندما يُرفع على مئذنة جامع عمرو بن العاص بالعلم الذي ثبت في أعلاه كوكب مضيء، لا بل يبدو في الظلام كالسَّنان المذهب اللاّمع على رأس رمح أسود، ثم يشبّهه بالثّريا في السّماء فيتسلى بها مَنْ يترقّبها، وينظر إليه، فمرّة ينظر إلى نجومها التي تحيي الفانوس، وأُخرى ينظر إلى كأس الفانوس الملتهب، وهو يحيي الثُّريا. ويتضح أنّ الشاعر رسم صورة جميلة للفانوس، وصورة أجمل للفانوس والثريا وهما يحيِّي أحدهما الآخر.

ج. السّحور

السّحر: آخر الليل، قبيل الصبح، وقيل هو: من ثلث الليل الآخر إلى طلوع الفجر. ومنه أخذت كلمة السحور وهو: طعام السّحر وشرابه. وقيل هو: ما يُتسحَّر به وقت السّحر، من: طعام، أو لبن، أو سويق. والسويق: ما يُتّخذ من الحنطة والشعير[2]. والسّحور من مستحبات الصيام، ولا إثم على مَنْ تركه، وهو يقوّي المسلم على طاعة الله، سبحانه وتعالى، قال تعالى:﴿وكُلُوا واشْرَبُوا حتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الخَيْطُ الأبْيضُ مِنَ الخَيطِ الأَسْودِ مِنَ الفَجْرِ﴾[3]. وهو غذاء مبارك يُهوَّن على المسلم الصَّيام، ويكون في الثلث الأخير من الليل، وهو من أكثر الأوقات بركة، وقد حثّ الرّسول، صلّى الله عليه وسلم، على فعله، ومَنْ لم يتيسر له السّحور عليه أن يشرب جرعة ماء[4]. قال رسول الله، صلّى الله عليه وسلم: "تَسَحَّروا فإنَّ في السُّحورِ بَرَكَةٌ"[5].

وأول المسحّرين كان الصحابي بلال بن رباح، رضي الله عنه، فيما كان مَنْ يُعلم بانتهاء وقت السّحور، وبدء طلوع الفجر الصحابي ابن أمّ مكتوم الأعمى، وهما مؤذنا رسول الله، صلّى الله عليه

[1] المصدر نفسه، ص275.

[2] انظر: ابن منظور، مصدر سابق، مادة سحر، وسوق.

[3] البقرة، 2/187.

[4] انظر: الصابوني، مرجع سابق، 2/152.

[5] ابن حجر العسقلاني، مصدر سابق، 4/139؛ مسلم، مصدر سابق، 2/770.

وسلم، وذلك بقول ابن عمر، رضي الله عنهما، قال: كان لرسول الله، صلّى الله عليه وسلم، مؤذنان: بلال وابن أمّ مكتوم، فقال رسول الله، صلّى الله عليه وسلم: "إنَّ بلالاً يُؤَذِّنُ بلَيْلٍ، فقالَ رَسولُ الله، صلَّى اللهِ عليه وسلم: فكُلُوا واشْرَبُوا حتّى يُؤَذِّنَ ابْنُ أُمَّ مكْتومٍ، فإنَّهُ لا يُؤَذِّنُ حتَّى يطلعَ الفجْرَ". قال القاسِمُ: ولَمْ يكُنْ بيْنَ آذانِهِمَا إلاّ أَنْ يَرْقَى ذَا، ويَنْزِلَ ذَاً.[1]

وقد تطوَّرت عملية التّسحير من عهد رسول الله، صلّى الله عليه وسلم، عبر العصور المتعاقبة إلى القرن السادس الهجري، حيث ابتدع بعض المسحَّرين شعرًا خاصًا، كانوا ينشدونه وهم يسحِّرون النّاس، ويوقظونهم؛ لتناول طعام السحور، وشرابه.

5- الأوزان الشعريّة التي اخترعها المسحِّرون

اخترع المسحَّرون أوزانًا شعرية عدّة، كانوا ينظمون عليها أبياتا خفيفة، لينشدوها وقت السحور، ومن أهم تلك الأوزان:

أ- القوما

نظم اخترعه أهل بغداد، برسم السّحور في شهر رمضان، وهو ملحون دائماً[2]، ويقال إن اسمه مشتق من "قول المغنين للتّسحير في آخر كل بيت منه، بعد غناء الرمل أو الزجل: "قُوما للسّحُور". يُنبّهونَ به ربَّ المنزِلِ، ويذكرون فيه مدحه، والدّعاء له، وتقاضيه بالإنعام"[3]. وبذلك صار هذا الاسم "قوما" علما له.

وللقوما وزنان: الأول، بيته مركّب من أربعة أقفال، ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والرابع وهو الثالث أطول منها، وهو مهمل بغير قافية. والثاني، بيته مركّب من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن، متّفقة القافية، ويكون القفل الأول منه أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث. وعبارة "قوما للسحور"، كانوا يقولونها بعد غناء الرمل أو الزجل.[4]

ويقال إنّ أول من اخترعه -على الأرجح – هو أبو منصور بن نقطة (ت597هـ)، وذلك برسم الخليفة العباسي النّاصر لدين الله أحمد بن المستضيء بالله (ت622هـ)، الذي جعل لابن نقطة عليه ما يفضلُ عنه في كلّ سنة من الإنعام؛ وذلك لأنَّ هذا الوزن كان يُعجبه، ويُطربه[5].

---

[1] البخاري، فتح الباري، 4/136.

[2] انظر: صفي الدين الحلي، العاطل الحالي، ص3؛ سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، 2/302.

[3] صفي الدين الحلي، مصدر سابق، ص127.

[4] انظر: صفي الدين الحلّي، مصدر سابق، ص127؛ الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، 2/288.

[5] انظر: صفي الدين الحلّي، مصدر سابق، ص127، وأكد صفي الدين الحلي أنه مُخترع قبل ابن أبي نقطة فقال: "والصحيح أنه مخترع من قبله"؛ سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر الأيوبي، ص283؛ الأدب في العصر المملوكي، 2/302.

ويقال إنّه لمّا توفي أبو منصـور بن نقطة، كان له ولد صـغير ماهر في نظم القوما، والغناء به، وأراد أن يُخبر الخليفة النّاصر لدين الله العباسيّ بموت أبيه، ليجريه على مفروضه، فلم يستطع، فصبرَ إلى أول رمضان، وأخذ أتباع والده من المسحِّرين، ووقفَ في أول ليلة من شهر رمضان تحت الطيارة (العليّة)، وغنّى القوما، فأصغى الخليفة إليه، وكان مِمّا قاله[1]:

يـا سـيّـدَ السَّـاداتِ لَـكَ بـالـكـرمْ عـاداتْ
أَنَـا بُـني ابـنِ نُـقْـطَـهْ تِـعـيْـش أبـي قَـدْ مـاتْ

فأُعجب به الخليفة، واستحضَره، وخلع عليه، وفرض له ضِعْفي ما كان لأبيه.

ب- الكان وكان

وهو نظم ملحون دائمًا، اخترعه أهل بغداد. وسـمي الكان وكان؛ لأنّهم كانوا ينظمون به الحكايات والخرافات، إلى أَنْ ظهر الإمام عبد الرحمن بن الجوزي، وشـمس الدّين الكوفيّ في القرن السادس الهجري، حيث نظما فيه المواعـظ والحكم[2]. واشتـهر به أيضا أبو منصور بن نقطة (ت 597هـ) المسـحّر، حيث كان ينظم فيه أَنغامًا يسـحّر بها النّاس في رمضـان. والكان وكان له وزن واحد، وقافية واحدة، ولكنّ الشطر الأول من البيت أطول من الشطر الثاني[3].

ج- المواليا

وهو نظم يحتمل اللحن والإعراب، واللحن فيه أحسـن[4]، و"يغلب على لغة المَوال اللفظ العامي، غير المعرب لكن يحلو لبعض المَوَّالين استخدام بعض ألفاظ معربة في حشـو مواويلهم تملُّحا، وربما غلب اللفظ المعرب عند بعضـهم".[5] ويرجَّح أنَّ مخترعيه هم أهل واسـط؛ فكانوا يتغنّون به في بسـاتين النخل، وعند سـقي الأرض. وكانوا يقولون في آخر كلّ بيت منه (ياموالِيا)، إشـارة إلى أسيادهم. وقيل إنّ سبب ظهوره يعود إلى نكبة البرامكة على يد الخليفة العباسيّ هارون الرشيد، رضي الله عنه، حيث أمر الشـعراء بعدم رثائهم، فرثتهم جارية لهم، وجعلت في نهاية كلّ بيت عبارة (يا مواليا)؛ لكي تخفي أمر رثائها.[6]

---

[1] صفي الدين الحلّي، مصدر سابق، 128-127؛ الأبشيهي، مصدر سابق، 2/288.

[2] انظر: سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، 2/302، 280؛ الهاشمي، ميزان الذهب، ص132.

[3] انظر: الأبشيهي، مصدر سابق، 2/286.

[4] انظر: صفي الدين الحلي، مصدر سابق، ص3.

[5] سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، 2/325.

[6] انظر: ضيف، شوقي، فصول في الشعر، ص71،46؛ سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر الأيوبي، ص282؛ الهاشمي، مرجع سابق، ص133.

وكان هذا النّظم على ثلاثة أنواع، ولا يلتزم فيه مراعاة قوانين العربية، وهو بيتان تتحد شطورهما الأربعة بقافية واحدة، ووزنه غالبًا على البحر البسيط. وكان ما ينظم فيه يجري على ألسنة عامة الناس، وبخاصة في شهر رمضان المبارك.[1]

6- بعض حلويات رمضان

اعتاد المسلمون في شهر رمضان صناعة عدد من أنواع الحلويات، بعضها خصُّوا به رمضان من دون غيره من شهور السنة، وبعضها شاع في رمضان، كما في غيره من شهور السنة. وقد - تمكّنت خلال مطالعتي في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريين- من معرفة نوعين من أنواع الحلويات، التي كانت تُؤكل في شهر رمضان، ووصفهما الشعراء، وهما:

أ- القطائف

وهي طعام يعمل من الدقيق المُرَقَّ بالماء[2]. وهي اليوم نوع من الحلويات تصنع من الدقيق والسّميد على شكل دائري، منها: الكبير، والمتوسط، والصغير. وتحشى بالجبن أو الجوز، وجوز الهند، أو الفستق الحلبي، واللوز وجوز الهند، أو غير ذلك، حسب مذاق الناس، وتقلى بالزّيت، أو تُشوى بالفرن، ثم تغمس بالقطر.

وقد وصفها عدد من الشعراء، ومنهم عبد الرحمن بن هبة الله بن حسن بن رفاعة (ت 593هـ)، فقال في القطائف المقليّة[3]:

أَهْلاً بشَهْرٍ غَدا فيهِ لَنَا خلَفٌ ... أَكْلُ القَطائفِ عَنْ شُرْبِ ابْنَةِ العِنَبِ
مِنْ كُلِّ ملْفوفَةٍ بيْضٍ إلى أُخَرٍ ... حُمْرٍ مِنَ القَلْيِ تَشْفي جنّةَ السَّغَبِ
كأنّهُنَّ حُروزٌ ذاتُ أغْشِيَةٍ ... مِنْ فضّةٍ وتعاويذٌ مِنَ الذّهبِ

فالشاعر يُرحّب بشهر رمضان، الذي يأكلون فيه القطائف بدلاً من شرب الخمر، وهي نوعان: بيضاء تشبه الفضة في لونها، وحمراء تشبه الذهب.

وقال من قصيدة أخرى[4]:

وافى الصَّيامُ فَوافَتْنَا قَطائِفُهُ ... كمَا تسنَّمَتِ الكُثْبانُ مِنْ كَثَبِ

هنا يجعلها ابن رفاعة من مأكولات شهر رمضان، ويشبّه ظهورها وشيوعها في رمضان بالكثبان الرملية التي تظهر مرتفعة عن مستوى سطح الأرض.

---

[1] انظر: سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر الأيوبي، ص282؛ الهاشمي، مرجع سابق، ص133.

[2] انظر: ابن منظور، مصدر سابق، مادة قطف.

[3] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/62-63.

[4] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/63.

ووصفها علي بن عمر بن قزل (ت 656هـ)، وبيّن طريقةَ صنعها، وتقديمها، ومذاقها، وأوان أكلها، وفائدتها معترفاً – على إطالته نسبيًا- بأنّه مقصر في وصفها، فقال يصف القطائف المدورة[1]:

بِسْـــمِ الإلـهِ الـرَّاحـمِ الـغَـفُـورِ ... الـرَّازق المُـهَـيـمِـنِ الـقَـديـرِ
حَـوَّلَـنـا مِـنْ فَضْـلِـهِ الـغَـزيـرِ ... قـطـائـفًـا في هَـيْـئَـةِ الـبُـدورِ
ومِـثْـلُ جـامـاتٍ[2] مِـنَ الـبـلَّـورِ ... والـبـيْـضُ مِـنْ مـنـاشِـفِ الحَـريـرِ
دقـيـقُـهـا الجـلـيْـلُ بـالـتّـخـمـيـرِ ... وحِـلُّـهـا المَـعْـقُـودُ بـالـنُّـحـورِ
أشَـــهى مِـنَ الـعَـنْـبَـرِ والـعَـبـيـرِ ... قَـدْ سُـــقِـيَـتْ بـمـاءِ وردٍ جُـوري
وجُـلِّـيَـتْ بـالسُّـــكَّـرِ المَـذْرُورِ ... وكُـلِّـلَـتْ بـالـفُسْـتُـقِ المـقْشُـــورِ
كـأنَّـهـا لـغـايـةِ الـتَّـحْـريـرِ ... في الـلّـونِ والمَـذاقِ والـتَّـدويـرِ
أقـراصُ شَـــهْـدٍ قُـطـفـتْ مِـنْ نـورٍ ... عُـيـونـهـا المِـلاحِ في الـتَّـصـويـرِ
مـحَـمـودةٍ في ســـائـرِ الأُمـورِ ... عـنْـدَ الـطَّـبـيـبِ الـحـاذِقِ الخَـبـيرِ
تَـصْـلُـحُ لِـلْـمَـبْـرورِ والمَـحْـرورِ ... نـأْكُـلُـهـا في أَفْـضَـلِ الشُّـــهـورِ
بَـعـدَ الـفُـطـور ثُـمَّ في السّـــحُـور ... فـنَـغْـتَـدِي بـذَاكَ في حُـبـورِ
إنّـي وإنْ أطـلـتُ ذُو تَـقْـصِـيـرِ ... عَنْ وَصْـفِـهـا المُسْـتَـعْـذبِ المَوْفُورِ

ب- الكنافة

وهي طعام يعمل من الدقيق الأبيض المعروف بعجينة الكنافة، والصبغة، والجبن الحلو، ثم يشوى بالفرن، ثم يغرّق بالقطر.

وقد وصفها يحيى بن عبد العظيم الجزّار (ت 675هـ)، وطلب من أحد الأمراء أن يهديها له، قال[3]:

مَـا رأَتْ عَـيْـنَـيَّ الـكِـنـافَـةَ إلاّ ... عِـنْـدَ بـيّـاعِـهـا عـلَـى الـدُّكـانِ
ولَعَمْرِي مـا عـايَـنَـتْ مُـقْـلتَي قَـطْ ... طُ سِـــوَى دَمْـعِـهـا مِـنَ الحِـرمـانِ
ولكَمْ لَـيْـلَـةٍ شَـــبِـعْـتُ مِنَ الجُـو ... عِ عِشـــاءً إنْ جُـزْتُ بـالحَـلْـوانـي
حَسَـــراتٍ يَسُـــوقُـهـا الطَّرْفُ لِلْقَلْ ... ـــــبِ فوَيْـلٌ لِلْفكْرِ عِـنـدَ العَـيَـانِ
كَمْ سُـــدورٍ مُصَـــقّـفـاتٍ وكَمْ مِنْ ... شَـــبَـكٍ دُونَـهـا، وكَمْ مِـنْ صَـــوانـي

[1] ابن قزل، مصدر سابق، ص175-174.

[2] الجامات: مفردها الجام: كأس أو قارورة، من الفارسيّة. انظر: المحبي، قصد السبيل، 1/365.

[3] سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، 2/142.

إنّه يشكو للأمير من أنّه لَمْ يرَ الكنافة إلاّ في الدّكان، ويقسم أنَّ عينه لم تر قطرًا سوى قطرها، الذي تسكبه من الحرمان، وأنّه أمضى ليالِيَ كثيرة شبعانًا من الجوع، وكان عندما يمرّ -وقت العشاء- بالحلواني يتحسَّر قلبه على ما تراه عينه، ويفكر به ذهنه، وكثيرًا ما يرى الكنافة مصفّفة في الصّواني والسدور.

وعبَّر الجزّار عن ولعه بحلويات رمضان؛ الكنافة والقطائف على حدٍّ سواء، فقال[1]:

تَـاللهِ مَـا لَـثْـمُ المـرَاشِـفْ كَـلاّ ولا ضَـمِّ المَـعـاطـفْ
بـألـذَّ وَقْـعًـا في حشَـا يَ مِنَ الكنـافَـةِ والقَطَـائفْ

فالجزّار يقسم بالله العظيم، أنّ أكل الكنافة والقطائف ألذُّ عنده من لثم شفاه محبوبته، أو ضمها إليه. ولا شك في أنّ ذلك ناتج من حرمانه، وفقره، وعدم قدرته على تحقيق رغباته في المأكل والمشرب.

7- الاحتفال بقدوم عيد الفطر والتهنئة به

ينتهي شهر رمضان المبارك بعيد الفطر السّعيد، حيث يفرح المسلمون، ويسعدون بأنْ مكَّنهم الله، سبحانه وتعالى، من القيام بفريضة الصَّيام، ويحتفلون بعيد الفطر باعتباره عيدًا مخصوصًا بشهر الصَّيام، وقد وجد شعراء القرنين السادس والسابع الهجريين في عيد الفطر فرصة لتهنئة الخلفاء، والسلاطين، والأمراء، وغيرهم من أصحاب السلطة، ونيل أعطياتهم.

فهذا الشاعر أبو المظفر الأبيورديّ، محمد بن أحمد (ت 507هـ) له قصيدة مدح بها الخليفة العباسيّ المستظهر بالله، رضي الله عنه، وهنأه بعيد الفطر، قال[2]:

وَلّى الصَّـيـامُ وقَـدْ أَوْقَـرْتُـه كـرَمًـا أفَضَـى إلـيـكَ بـأَجْـرٍ غَـيـرِ مَـمْـنـونِ
وأَقْبَـلَ العيـدُ مُفْتَـرًّا مباسمُـهُ بـطـائـرٍ هـزَّ مِـنْ عِـطْـفَـيـكَ مَـيـمـونِ

فالخليفة قام بكلِّ ما يتوجب القيام به في شهر رمضان، واستحق على ذلك أجرًا غير منقطع، وحاز الاحتفال بعيد الفطر، وله في ذلك بشرى حسنة، وكأنّه اقتبس معنى الشطر الثاني في البيت الثاني من قوله تعالى:﴿وكُلَّ إِنْسانٍ أَلْزمْناهُ طائِرَهُ في عُنُقِهِ﴾[3].

[1] سلام، محمد زغلول، المصدر نفسه، 2/143.
[2] الأبيوردي، الديوان، 1/130.
[3] الإسراء، 17/13.

وهذا أحمد بن منير الطرابلسي (ت 548هـ) يمدح نور الدّين زنكي، ويهنئه بالعافية من مرض ألمَّ به، وقد صادف عيد الفطر، قال[1]:

عِشْ لِمُلْكٍ أَصْبحتَ في الدّستِ[2] منْهُ فوقَ كِسْرى عَدْلاً وشَعْبًا وكَسْرا
تُفْطِرُ الطِّيباتُ للفطرِ فطرًا وتَعُمُّ الأَعداءَ في النَّحْرِ نَحْرا

هنا ابن منير يمدح نور الدّين بالمُلك الذي حصّله، والذي يفوق مُلك أكاسِرة الفرس، وأنه يفطر على الأشياء الطيبة في عيد الفطر، وفي عيد الأضحى (النّحر) ينحر أعداءه.

ومدح ابن سناء الملك (ت 608هـ) القاضي الفاضل، وهنأه بعيد الفطر، قال من قصيدة[3]:

وهنَاكَ عِيْدٌ أَنْتَ عِيْدٌ عِنْدَهُ وَلذاكَ أَضْحى مِنكَ أَوْلَى بالهَنَا

فابن سناء المُلك يُهَنِّئ القاضي الفاضل بعيد الفطر، الذي يعدّ وجود الممدوح حيًّا فيه عيدًا عنده، فهو أولى بأن يُهنّأ به.

وقال علي بن سالم الحديثي (ت 626هـ) من قصيدة مدح بها الأمير شمس الدين كُجْ قندي، وهنّأه بعيد الفطر (بعد أنْ أطال في تعداد صفاته الدينية والدنيوية)، قال[4]:

فاسعَدْ بعيدِ الفِطْرِ وابْقَ مؤيّدًا بشُيوعِ نَصْرٍ سارَ ذكْرُ مُبينِهِ
ما حرّكَ الدّوحَ النَّسيمُ ومَا دعَا وُرْقُ الحمَامِ علَى فُروعِ غُصُونِهِ

هنا يدعو الشاعر لممدوحه بالسعادة في عيد الفطر. وأن يبقى منصورا ما حرّك النسيم الشجرَ، وما غنّى الحمام على غصونه (أي دائما).

وكان المسلمون - كما اليوم- يرقبون هلال عيد الفطر، الذي يُعلِنُ نهاية شهر الصَّوم، ويستبشرون به، فيفرحون ويسعدون، وقد عبّر عن ذلك الشاعر يحيى بن سلامة الحصكفي (ت 553هـ)، قال في وصف رؤية هلال عيد الفطر[5]:

تباشَروا بِهِلالِ الفِطْرِ حَيْثُ بَدا ومَا أَقامَ سِوى أَنْ لاحَ ثُمَّ غَدا
كالحِبِّ واعدَ وصْلاً وهو مُحْتَجِبٌ فحِيْنَ بانَ تقاضُوه فقال: غَدا

[1] ابن منير الطرابلسي، مصدر سابق، ص101.

[2] الدّست: مجلس الملوك، أو مجلس الوزارة والرئاسة، من الفارسيّة. انظر: المحبي، مصدر سابق، 2/26-27.

[3] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/71.

[4] ابن الشعار، مصدر سابق، م3ج4/254.

[5] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 2/417.

فالناس يستبشرون خيرًا برؤية هلال شوال (عيد الفطر) عندما يظهر لهم، لكنّه لا يلبث أن يغيب، ويُشبَّه ذلك بالمحبوب الذي يواعد محبه، ثم لا يلبث -بعد أن يراه- أن يمهله إلى اليوم التالي.

8- الضيق برمضان واستعجال نهايته

مثلما كان أغلبية المسلمين يترقّبون رمضان في شعبان، ويسعدون برؤية هلاله، وكان الشعراء يستغلّون فرصة قدوم شهر رمضان، ويهنئون فيه الخلفاء، والسلاطين، والأمراء وغيرهم، كان بعض المسلمين يضجرون بطول رمضان، ويترقّبون نهايته، كما كان بعض الشعراء يصرَّحون بضيقهم، وضجرهم برمضان، بل ووصل الأمر ببعضهم إلى حدّ هجاء رمضان.

وقد ذكر صلاح الدّين الصفديّ أنّ العرب كانت تقول: وقع رمضان في الواوات، أي أنه دخل العشرين، فلا يذكر إلا بواو عطف، وكانت تقول: وقع الشهر في الأنين. أي أنه يقال فيه: أحد وعشرون، وثاني وعشرون، فيكرّر فيه الأنين، وحتى شاع بين عوام الناس المثل: "إذا وقع رمضان في الأنين خرج شوال من الكمين"[1].

وقال قمر الدولة جعفر بن دوّاس المصري في سنة (554هـ)، في مجلس الوزير مؤتمن الدولة بن صدقة حيث هنّأه النّاس بشهر رمضان[2] قال:

لا أُهنِّيكَ بالصِّيام لأنّي ... واثِقٌ بالهَنَاءِ يومَ العيدِ
بَلْ أُهنّي بالأَكْلِ والشُّربِ والزّفـ ... ـنِ[3] وصوتِ الغنا وجسّ العودِ
لا بصومٍ يُجفِّفُ الكِبْدَ حتّى ... يجعلَ العودَ وهو مِثْلُ العودِ

إنّه لا يهنئ ممدوحه كما يهنّيه غيره بمقدم شهر الصّوم، بل ينتظر حتّى مقدم العيد، حيث الأكل، والشرب، والغناء. ولا يهنئ بالصّوم، الذي يجفّف كبد الإنسان، ويجعل جسمه في نحوله كالعود.

وقال تاج الملوك بوري بن أيوب (ت 579هـ) يذكر صوم رمضان على سبيل المداعبة[4]:

رمضانُ بل مَرَضانِ إلاّ أنّهمْ ... غَلِطوا إذاً في قولهمْ وأساءوا
مَرَضانِ فيه تخالفا فنهارُهُ ... سُلٌّ ولكنْ ليله استسقاءُ

[1] انظر: الصفدي، الغيث المسجم، 1/74.

[2] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 2/220.

[3] الزّفن: الرّقص. انظر: ابن منظور، مصدر سابق، مادة زفن.

[4] عبد الهادي، حسن، دراسة شعر تاج الملوك، ص121؛ ابن واصل، مصدر سابق، 2/144.

إنّه يجعل رمضان بمثابة المرضين السيئين؛ مرض السّل والاستسقاء.

وعبر تاج الملوك عن عدم سروره بمقدم شهر رمضان عندما جاءته جماعة لا يأنسها في رمضان، قال[1]:

مَنْ كانَ بالصَّوْمِ إذْ يأْتيهِ مُغتَبِطاً إنّي به حِينَ يأتي غيرُ مُغتَبِطِ
لَوْ لمْ يكُنْ فيهِ إلاّ قَطْعُ لذَّتِنا مِمّنْ نُحِبُّ وجَمْعُ الشَّملِ بالبلَطِ[2]

هنا يصرّح الشاعر تاج الملوك بوري(ت 579ه) بأنّه لا يسرُّ بمقدم رمضان، فهو قاطع اللّذات، ومفرّق شمل الأحبة، ومبعد ما بينهم.

واعتبر الشاعر علي بن المؤيد بن حواري (ت 559هـ) في شعر كتبه إلى الفقيه أبي العلاء بن أبي الندى سنة (553هـ)، أنّ رمضان يكدّر المهرجان الذي أقامه الفقيه؛ لأنّه يمنع الشرب، ولقاء الأحبة، قال[3]:

للهِ يَوْمُ المِهرجان وَطيبِهِ لَوْ لَمْ يُكَدِّرْهُ الصِّيامُ المُقْبِلُ
مَا كانَ أَحْلاهُ لِشُرْبِ مُدَامَةٍ وَوِصالِ مَعْشوقٍ يَجُودُ ويَبْذُلُ

ثانيًا- الدّراسة الفنيّة

شملت الدراسة الفنيّة للشعر الذي قيل في رمضان قضيتين هما: الأسلوب واللّغة، والصّورة الفنيّة، وقد تناولتهما على النحو الآتي:

1- الأسلوب واللّغة

كان شعراء القرنين السادس والسابع الهجريين الذين اهتموا بذكر رمضان في أشعارهم، واضحي التأثّر برمضان ومتعلّقاته، فجعلوا ذكره في مقاطع منفصلة من القصائد المدحيّة التي أنشدوها، أو جعلوا المقطوعات التي ذكروه فيها كتلة واحدة بحيث تركّز على معنًى واحد، كما فعل أبو الحسين الجزّار في وصف كنافة رمضان، وفي التعبير عن ولعه بحلويات رمضان[4]، وكما فعل تاج الملوك بوري عندما عبّر عن ضيقه برمضان[5].

[1] عبد الهادي، حسن، مرجع سابق، ص180.

[2] البلط: أبلط الرّجل: قلّ ماله، البُلُط: المُجّانُ والمتحزَّمونَ من الصوفية. البُلُطُ: الفارّون من العسكر، بلّط الرجل: أعيا في المشي. المبلاطة: المجاهدة. انظر: ابن منظور، مصدر سابق، مادة بلط.

[3] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 2/90.

[4] سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، 2/142.

[5] المصدر نفسه، 2/143.

وقد استثمر الشعراء الذين أثرّ فيهم شهر رمضان المبارك، عددًا من الوسائل الأسلوبية في أشعارهم لكي يكفلوا لها سرعة التأثير في متلقي أشعارهم، وسيرورتها، وأبرز تلك الوسائل هي:

1- **أثرت الغالبية العظمى من الشعراء استخدام الألفاظ السهلة، والتراكيب الواضحة والمألوفة**، التي تؤدي المعاني بيسر وسهولة، وتحقّق التأثير المنشود في أَقْصر طريق، وأَقربه. كما في الأبيات التي قالها ابن الساعاتي، وبيّن فيها ضجره بشهر آب، الذي جاء فيه شهر رمضان[1]. وكما في قول أبي الحسين الجزّار[2]:

مَالي على الأنعامِ مِنْ قُدرَةٍ ... لا سيَّما في ركعة واحدة
فلا تُسمُّوني حُضورًا سِوَى ... في ليلةِ الأنفال والمائدة

فهذان البيتان يكادان يكونان كلامًا عاديًا، يمكن أن يقوله عامة الناس، وهو ممّا يسمى بالسهل الممتنع. ومثله قول أسامة بن منقذ في مدح نور الدّين[3]:

سُلطانُنا زاهدٌ والنّاسُ قد زَهِدُوا ... لَهُ فكلٌّ على الخيراتِ مُنْكَمِشُ
أيامُه مثلُ شهرِ الصّوم خاليةً ... عن المعاصي وفيها الجوعُ والعطشُ

فالبيتان مكوّنان من عبارات ما زال بعضها دارجًا على ألسنة أهل الشام ومصر حتى وقتنا الحاضر. ومثله ما قاله ابن الساعاتي في بيان ضجره وضيقه بشهر آب؛ لأنّ رمضان جاء فيه، فقد عبّر عن ضجره بآب بعبارات سهلة واضحة، لا لبس فيها من مثل: (قبح الله آب)، و (كل يوم له عذاب أليم)، و (وجب الصومُ فيه شرعًا، وصمنا في جحيم رجاء قرب النعيم)[4]. وأسهل من ذلك كلّه القصيدة التي نظمها ابن قزل المشدّ في وصف قطائف شهر رمضان، فقد اختار كلمات سهلة واضحة، وآلف بينها في تراكيب أوضح، زاد من حسن سبكها، ورونقها صياغتها في تشبيهات مفردة واضحة، وتكرار الحروف في أبياتها، وبخاصة حرف الراء، حيث جاءت أبياتها كلها مصرّعة[5].

2- **نزل بعض الشعراء بصياغاتهم الشعريّة إلى المستوى التداولي الاجتماعيّ اليوميّ**، ما أكسبها المعايشة اليوميّة بين عامة النّاس، فأَخذ عدد من هؤلاء الشعراء بعض الألفاظ، أو التراكيب النثرية التي غالبًا ما تلتزم الأصل في الترتيب النحوي، والتي من المرجّح أنها كانت متداولة، وشائعة في

[1] انظر: ابن واصل، مصدر سابق، 2/144؛ عبد الهادي، حسن، مرجع سابق، ص121، 180.
[2] انظر: ابن الساعاتي، الديوان، 2/399.
[3] أبو شامة المقدسي، الروضتين، 1/229؛ ابن أبي عذيبة، مصدر سابق، ص90.
[4] ابن الساعاتي، مصدر سابق، 2/399.
[5] ابن قزل، مصدر سابق، ص175-174.

المجتمعات الإسلاميّة، واستخدموها في أشعارهم التي نظموها متأثرين بشهر رمضان المبارك، ومن ذلك: (الله يسعده)، و (شهر تلاوة وصيام)، و (خير الشهور)، و (أنت يا خير الورى)، و (فداكَ من صام ومن أفطرا)، و (جهاد ليل في نهار)، و (سلطاننا زاهد)، و (فيها الجوع والعطش)، و (شهر الصيام)، و (ماحي الخطايا مضاعف الأجر)، و (صام عن كل الفواحش عمره)، و (إلى منتهى العمر)، و(طمنني)، و (هذا الأمر ليس يدوم)، وغيرها كثير.[1]

3- **عمد بعض الشعراء إلى وسائل تعبيريّة تقيم صلة وجدانيّة، ولسانيّة بين شعرهم ومُتَلَقّيه،** وذلك استجابة لمتطلبات التلقّي الجماعيّ، ومن تلك الوسائل: استخدام الأسلوب القصصيّ القائم على الحوار كما فعل ابن سناء الملك في حديثه عن تصوير توبة حكيم مع مقدم شهر رمضان، فقال[2]:

سَمعتُ حديثًا ليتَني ما سَمعتُهُ فَعِنْدي منهُ مَقْعَدٌ ومقيمُ

فعبارة (سمعت حديثاً) توحي برواية حدث، وتجعل السامعين ينصتون لمعرفة تفاصيل الرواية، ثم يسرد القصة سردًا مشوَّقًا، زاد من تشويقه الحوار القائم على (قال وقلنا).

كما أكثر بعض الشعراء من استخدام الأساليب الإنشائية التي من طبيعتها استحضار الآخر، وبناء جوّ حواريّ تفاعلي بين الشاعر والمتلقّي، فقد أكثروا من استخدام أُسلوب الخطاب الذي فيه يتم تشخيص الممدوح أو المهنّأ، من مثل: (فتهنَّ يا ملك البريّة)، و (وافى إليكَ مبشّراً)، و (خير الشهور، وأنتَ يا خيرَ الورى)، و (فداك)، و (من سعى سعيك)، و (فَفُزْ إذ كنت)، و (تهنَّ بهذا الصوم يا خير صائم)، و (كُنْ واحدًا)، و (شَنِّفْهُ بالدين الذي أنتَ)، و (شرِّفه بالذّكر الذي منك)، و (أَوْدِعْهُ ما أَودَعْتَهُ)، و (هناك عيد أنت عيدٌ)، و (فاسعد بعيد الفطر وابق). وغيرها كثير[3].

كما نشر عدد من الشعراء الذين ذكروا رمضان في أشعارهم صورًا مختلفة من الإنشاء، ما أكسبها تلوينًا أسلوبيًا، وأضفى عليها قدرًا من الحيوية التي تجعل القارئ يستحضر الموقف أمامه، ومن ذلك: استخدام العماد الأصفهاني أسلوب الاستفهام في مدح صلاح الدّين، وتهنئته بفتح قلعة بعلبك مع بداية رمضان المبارك، قال[4]:

---

[1] ابن الشعّار، مصدر سابق، م6ج7/236، م3ج4/167؛ ابن قزل، مصدر سابق، ص10،42؛ أبو شامة المقدسي، مصدر سابق، 1/229؛ العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/76؛ ابن سعيد المغربي، مصدر سابق، ص288 على التوالي.

[2] ابن سعيد المغربي، النجوم الزاهرة، ص288.

[3] ابن قزل، مصدر سابق، ص10؛ ابن منير الطرابلسي، مصدر سابق، ص96-95.

[4] ابن واصل، مصدر سابق، 2/30.

مَنْ ذا يَرى في الصّــومِ عيدَ ســعادةٍ حلّت لنـا، والـفـطـرُ فـيـه حَـرامُ

وزاد من جمال الأسلوب الاستفهامي أنه جاء على شكل تلغيز خفيف.

واستخدام عبد الرحمن بن رفاعه أسلوب الترحيب، في ذكره القطائف المقلية، قال[1]:

أهلاً بشــهرٍ غـدا فـيـه لـنـا خَـلَـفٌ أكلُ القطائف عن شُــرْبِ ابنة العِنَبِ

فكلمة (أهلاً) تثير في النّفس مشـاعر الفرح، والانبسـاط بالقادم، وتظهر الاسـتعداد الذي كان الناس يقومون به لاستقبال شهر رمضان، كما هو الحال هذه الأيام.

واستخدام الجزّار أسلوب كم الخبريّة، التي تفيد التكثير؛ للتعبير عن شدّة حرمانه لحلويات شهر رمضان، وبخاصة الكنافة، التي كان يراها عند الباعة في الدّكاكين، قال[2]:

كَمْ ســدورٍ مُصَـفّـفـاتٍ، وكَمْ مِنْ شَــبـكٍ دُونهـا، وكـم مِـنْ صَــواني

فهو ينظر إليها فيراها كثيرة؛ لأنَّ عينيه تُزَغْلِلاَنِ، أو كأنَّه يأكل بهما فيرى القليل كثيراً. وهذا يورثه الحسرة.

ثم يستخدم أسلوب القسم؛ ليؤكد مدى حرمانه هذه الحلويات اللّذيذة، قال[3]:

تـاللهِ مـا لـثـمُ المـراشِــفِ كَـلاّ ولا ضَــمّ المـعـاطـفْ
بـألـذَّ وقْـعـاً فـي حشــا يَ مِنَ الـكـنـافـةِ والـقـطـائـفْ

وهذا ينطبق عليه المثل الشعبي الدارج حتى يومنا (حلم الجوعان عيش).

وأكثر الشعراء من استخدام أسلوب النداء بشكل لافت في ذكرهم شهر رمضان، وتهنئة ممدوحيهم بمَقْدَمِهِ، أو بمقدم عيد الفطر، ومن ذلك: (يا ملك البرية)، و (يا خير الورى)، و (يا خير صائر)، و (يا خير صائم)، و (يا سيّد السادات). وهذا يجعل القارئ، أو السامع قريباً من الممدوح، أو المهنّأ، وكأنه يستحضره، وهو يقف أمامه فيناديه ليقترب أكثر منه[4].

[1] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/62-63.

[2] سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، 2/142.

[3] المرجع نفسه، 2/143.

[4] ابن قزل، مصدر سابق، ص10، العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/76؛ صفي الدين الحلي، مصدر سابق، 127-128.

وأكثر عدد من الشعراء من استخدام أسماء التفضيل في هذا الموضوع، وذلك لأنهم يقيمون نوعاً من المقارنة بين الممدوحين وغيرهم، وبين شهر رمضان، وغيره من الشهور، ومن ذلك: (أشهر)، و (الأصبر الأشكرا)، و (أهون شيء)، و (أعلا وأسنى)، و (أشهى من العنبر)[1].

ولا شك في أن استخدام الشعراء هذه الأساليب المتنوّعة يضفي حيويّة أكثر على شعرهم، ويجعله أكثر قبولاً عند المتلقين، وتداولاً بين الناس.

ويلاحظ أن الألفاظ التي استخدمها الشعراء في هذا الموضوع غلب عليها الألفاظ التي تشيع الفرح، والسرور، والبهجة في النفس، ما يدلّ على أن المسلمين كانوا يسعدون بمقدم شهر رمضان؛ للأجر الذي يحصلون عليه في نهايته من الله سبحانه وتعالى، وللعادات الاجتماعيّة الإيجابيّة التي كانت تسود المجتمع المسلم في ذلك الوقت، ومن تلك الألفاظ التي سادت في شعر شهر رمضان: (يسعده)، و (الدنيا وأهليها به قد أُسعدا)، و (تهنّ)، و (مبشرًا ومخبّرًا بسعادة)، و (عيد سعادة)، و(تهن بهذا الصوم)، و (محاسن) و (تبسم) وغيرها[2].

ومن الألفاظ التي تدل على الأجر: (حوى أجر الصيام مضاعفا)، و (شهر تلاوة وصيام)، و(ماحي الخطايا مضاعف الأجر)، و (أنزل فيه من ليلة القدر)، و (شهر له الفضل والفخار)[3]، وغيرها.

كما استخدم ابن الساعاتي عدداً من الألفاظ الخاصة جداً في هجائه شهر آب لمجيء شهر رمضان فيه، وهذه الألفاظ تعبّر تعبيراً دقيقاً، وصادقاً عمّا كان يعانيه الشاعر في صومه شهر رمضان وقت شهر آب اللاهب، ومنها: (السموم، والعذاب الأليم، وعدم وجود الظل والنسيم، والأسى، والكظيم، والجحيم، وانعدام الكرم)[4].

2- الصورة الفنيّة

استخدم الشعراء الذين قالوا شعرًا في شهر رمضان المبارك الصور البيانية في نقل معانيهم، والتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم. وقد استقى هؤلاء الشعراء صورهم الشعريّة –غالبًا- من القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهّرة، وما فيهما من معان دينيّة تخصّ شهر رمضان المبارك، وكلّ ما يتعلّق به من أعمال وعبادات يقوم بها الإنسان المسلم الصائم.

[1] ابن منير الطرابلسي، مصدر سابق، ص96-95؛ العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/76، 6-5؛ ابن قزل، مصدر سابق، ص10 على التوالي.

[2] ابن الشعار، مصدر سابق، م6ح7/236، م3ج4/167؛ ابن قزل، مصدر سابق، ص10؛ ابن واصل، مصدر سابق، 2/30؛ العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/76؛

[3] ابن الشعّار، مصدر سابق، م6ج7/236؛ ابن قزل، مصدر سابق، ص22،10 على التوالي.

[4] ابن الساعاتي، مصدر سابق، 2/399.

وقد جاءت معظم الصور الشعريّة المستقاة من هذا المصدر بسيطة وسهلة، وواضحة لا لبس فيها، وقامت على الأساس الذي وضع العرب من أجله التشبيه، وهو توضيح المشبه، وإظهاره على أفضل صورة ممكنة. ومن التشابيه التي استخدمها هؤلاء الشعراء. قول ابن منير الطرابلسيّ في مدح نور الدّين زنكي، وبيان أعماله في رمضان[1]:

جهادُ ليلٍ في نهارٍ فَفُزْ إذْ كنتَ فيه الأصبرَ الأشكرا

فهو يستخدم التشبيه البليغ فيشبّه الصيام في النهار والصبر على مشاقه بالجهاد، وكذلك قيامه ليل رمضان بالصّلاة، والذكر بالجهاد.

ويلجأ بعض الشعراء إلى التشبيه المقلوب؛ فيجعلون المشبّه مشبهًا به، فتخرج الصورة التي يرسمونها مثيرة للتساؤلات حول مدى توافر هذه الصفات في المشبه، ولكنّها تؤدي بالمتلقي للوصول إلى أقصى غاية ممكنة في توافر الصفات المذكورة في الممدوح، ومن ذلك قول ابن قزل من قصيدة مدح فيها السلطان الناصر يوسف بن محمد بن الظاهر غازي، ويشبه رمضان بممدوحه[2]:

شهرٌ لَهُ الفضلُ والفخارُ كما ليوسف الفضلُ بالنّدى الغَمْرِ

فهو يشبّه فضائل رمضان المبارك، ومكارمه على عباد الله الصّالحين بعطاءِ السلطان الممدوح، وتفضّله على رعيّته.

ومثله قول ظافر الحدادّ في مدح قاضي الإسكندرية، وتهنئته بمقدم شهر رمضان المبارك[3]:

شهرُ الصيامِ بكَ المهنّا إذْ كان يُشْبِهُ منكَ فنّا

فالشاعر يشبّه شهر رمضان المبارك، وما فيه من صفات، ومعان خيّرة بقاضي الإسكندرية.

ويكثر الشعراء الذين وصفوا رمضان، أو تأثروا به في القرنين السادس والسابع الهجريين من استخدام التشبيه المفرد في تصوير معانيهم، وأفكارهم ليسهل نقلها جليّة واضحة للمتلقّين، وذلك هو أبسط أنواع التشبيه وأسهله، ومن ذلك قول أسامة بن منقذ في مدح نور الدّين زنكي[4]:

أيامُهُ مثلُ شهرِ الصّومِ خاليةً عن المعاصي وفيها الجوعُ والعطشُ

فهو يشبه أيام نور الدّين بأيام شهر رمضان الفضيل بجامع خلوها من المنكرات والمعاصي، وشيوع الجوع والعطش فيها (الزهد).

[1] ابن منير الطرابلسي، مصدر سابق، ص96.

[2] ابن قزل، مصدر سابق، ص22.

[3] العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/5.

[4] أبو شامة المقدسي، مصدر سابق، 1/229.

ومثله قول العماد الأصفهاني يمدح السلطان صلاح الدّين الأيوبيّ عندما فتح قلعة بعلبك وصادف أن كان يوم الفتح في شهر رمضان[1]:

فتحٌ تسـنّى في الصِّـيام كأنّنا شُـكراً لما منح الإلـهُ صـيامُ

فقد شبّه صيام الناس في شهر رمضان الذي تيسّر فيه الفتح بصيام الشكر لله على نعمة الفتح التي أنعم بها الله، تعالى، على السلطان صلاح الدّين.

ومنه قول محمد بن فارس المصري من قصيدة مدح بها الوزير عبد الله الدميريّ، وهنأه بشهر الصوم[2]:

وكُنْ واحدًا في أهلهِ مثْلَما غدت وحيدَةَ أَلفٍ مثلهُ ليلةُ القدرِ

فقد شبّه تفرّد الوزير الدميري وسط أقرانه من الوزراء بتفرّد ليلةِ القدرِ بين الليالي.

وتوجد تشابيه مفردة كثيرة في الشعر الذي قاله الشعراء في وصف رمضان، ومنها: تشبيه القطائف وهي مقلية بالحروز المفضّضة، والتعاويذ المذهبّة، وتشبيه ظهور القطائف على الموائد في رمضان بالكثبان الرملية. وقد أقام ابن قزل قصيدته في وصف القطائف المدوّرة على التشابيه المفردة، فكانت أفضل وسيلة لتوضيح الصور التي كان يريد أن ينقلها للمتلقّين[3].

والحقيقة أن تلك الصور قامت على الوصف المباشر، واستخدمت ألفاظًا سهلة وواضحة، ومستقاة – بعامة- من المعاني الدينيّة، التي تسود في شهر رمضان من مثل: الصيام جهاد في الليل والنهار، ويحتاج إلى الصبر وشكر الله على إعانته العبد المسلم في صيام الشهر، وليلة القدر خير من ألف شهر، وأيام شهر الصوم تخلو من المعاصي، وفيها جوع وعطش وغيرها كثير[4].

ولم يكتف الشعراء الذين وصفوا شهر رمضان المبارك وآثاره بتوضيح صورهم الشعريّة، بل اهتمّوا بتزيينها وتنميقها، وتسهيل قبول المُتَلقّينَ لها، ومن أجل ذلك استخدموا كثيرًا من ألوان البديع، ومنها: الطباق، وفيه يزيد وضوح الأشياء بظهور تضادها، ومن ذلك: (صام: أفطر، سعى: قصّر،

[1] ابن واصل، مصدر سابق، 2/30.

[2] ابن الشعّار، مصدر سابق، م5ج4/167.

[3] انظر: العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/63، ابن قزل، مصدر سابق، ص175-174، على التوالي.

[4] انظر: ابن منير، مصدر سابق، ص96، ابن الشعّار، مصدر سابق، م5ج4/167؛ أبو شامة المقدسي، مصدر سابق، 1/229، على التوالي.

عرض: جوهر) و (الخطايا: الأجر)، و(الصوم: الفطر، عيد سعادة: حرام)، و (الفصحاء: لكنا)، و (مقعد: مقيم، لها: عليه). و (جحيم: نعيم)، وغيرها[1].

كما استخدموا الكناية بأنواعها من أجل زيادة حب الاطلاع عند المتلقّين، وصونًا لألسنتهم عن البوح ببعض الكلمات، التي لم يجدوا من المناسب قولها في مواقف محدّدة، ومن ذلك: (لابسًا ثوب البقاء كناية عن طول العمر، ودوام الذكر، وشرب ابنة العنب كناية عن الخمر، وجنة السغب كناية عن الجوع، والصوم عيد سعادة كناية عن فرح المسلمين بعيد الفطر في نهاية رمضان)[2].

واستخدم عدد من الشعراء الجناس لزيادة موسيقى الشعر الداخلية، وتسهيله على المتلقّين، ومن الجناس التام: قبح الله آبَ ما آبَ شهرًا. فآب الأولى هو شهر آب المعروف بشدّة حرارته، والثانية بمعنى رجع. ومن الجناس غير التام. أيّ شهر أظلَّ لا وارف الظّل. فأظلّ الأولى بمعنى خيمّ، والثانية بمعنى أثر الأجسام على الأرض[3].

كما استخدم بعضهم التورية، ومن ذلك قول الجزّار[4]:

فلا تسُوموني حضوراً سِوى في ليلة الأنفالِ والمائدة

فالأنفال والمائدة: سورتان من سور القرآن الكريم، وهذا هو المعنى القريب، وهو ليس المقصود، ومعناهما البعيد الغنائم وموائد الطعام، وهو المعنى المقصود، واستخدم آخرون تأكيد الذم بما يشبه المدح كما في قول تاج الملوك بوري[5]:

مَرَضان فيه تخالفا فنهارُهُ سُلٌّ ولكنْ ليله استسقاءُ

[1] انظر: ابن منير، مصدر سابق، ص96-95؛ ابن قزل، مصدر سابق، ص22؛ ابن واصل، مصدر سابق، 2/30؛ العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/6؛ ابن سعيد المغربي، مصدر سابق، ص288؛ ابن الساعاتي، مصدر سابق، 2/399، على التوالي.

[2] انظر: ابن الشعّار، مصدر سابق، م6ج7/236؛ العماد الأصفهاني، مصدر سابق، 1/62؛ ابن واصل، مصدر سابق، 2/30، على التوالي.

[3] انظر: ابن الساعاتي، مصدر سابق، 2/399.

[4] ابن تعزي بردي، مصدر سابق، 7/679.

[5] عبد الهادي، حسن، مرجع سابق، ص180.

الخاتمة

يلاحظ مِمّا سبق أنّ شهر رمضان المبارك، كان له صدى واضحًا في شعر شعراء القرنين السادس والسابع الهجريين، وقد ظهر ذلك الأثر في ثمانية محاور رئيسة، فاستقبلوا شهر رمضان بفرح وسرور، واستغلّ بعضهم مَقْدمه لمدح الخلفاء، والسلاطين، والأمراء، والوزراء، وتهنئتهم به، فيما استغلّه بعضهم الآخر لإعلان التوبة، والحثِّ على الصبر على مشاق الصَّوم، وصعابه، في سبيل الحصول على مرضاة الله، سبحانه وتعالى.

وسجّل عدد من الشعراء بعض الأعمال، التي كان المسلمون يقومون بها في رمضان بخاصة، من مثل: صلاة التراويح، والسّمر، والسّحور، وصناعة الحلويات. كما وصف عدد من الشعراء مقدم عيد الفطر، واتّخذوه فرصة لتهنئة أهل الحكم والأصدقاء بهذا العيد السعيد.

ومقابل ذلك كلّه ظهر عدد قليل من الشعراء، الذين أبدوا ضيقهم بشهر رمضان وضجرهم به، وبما فيه من انقطاع عن الملذّات، وما يسبّبه للصّائم من جوع وعطش.

وقد جاء شعر الشعراء في أغلبه سهل الألفاظ، حسن التراكيب، فيما كانت تشبيهاتهم واضحة استمدُّوها من البيئة الرَّمضانية، التي كانوا يعيشونها. وأنّ غالبية ما قاله الشعراء في رمضان جاء ضمن قصائد مدحيَّة، وما قيل في قصائد أو مقطّعات مستقلّة، كان في وصف الحلويات، أو الضّجر برمضان.

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر

القرآن الكريم.

الأبشـــيهي، محمد بن أحمد. **المســـتطرف في كل فن مســـتظرف**. ج. 2. طبعة جديدة منقحة بإشراف المكتب العلمي للبحوث، بيروت: دار مكتبة الحياة، 2001-2002.

الأبيوردي، محمد بن أحمد. **الديوان**. ج.2. ط.2. تحقيق عمر الأسعد. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1407/1987.

ابن تَغْرِيْ بَرْدِي، أبو المحاســـن يوســـف. **النجوم الزاهرة في ملوك مصـــر والقاهرة**. ج.1. ط.1. القاهرة: دار الكتب المصرية، 1355/1935.

ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي. **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**. ج.4. رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه محمد فؤاد عبد الباقي، قرأ أصله تصحيحًا وتحقيقًا عبد العزيز بن عبد الله بن باز. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت.

ابن الساعاتي، علي بن محمد. **الديوان**. ج.2. ط.1، تحقيق ونشر أنيس المقدسي. بيروت: المطبعة الأمريكانية، (منشورات كلية العلوم والآداب، سلسلة العلوم الشرقية: الحلقة السادسة عشرة، الجامعة الأمريكية)، 1939.

ابن ســـعيد الأندلســـي، علي بن ســـعيد. **النجوم الزاهرة في حلي حضـــرة القاهرة**. ط.2. تحقيق حسين نصار. القاهرة: دار الكتب المصرية، 2000.

أبو شـامة المقدسـي، عبدالرحمن بن إسـماعيل. **الروضـتين في أخبار الدولتين**. ج.1. بيروت: دار الجيل، د.ت.

ابن الشـــعّار، المبارك بن أحمد. **قلائد الجمان في فرائد شـــعراء هذا الزمان المشـــهور بعقود الجمان في شـعراء هذا الزمان**. م.3. ج.4. م.6 ج.7. ط.1. تحقيق كامل الجبوري، بيروت: دار الكتب العلمية، 1426/2005.

الصـفدي، خليل بن أيبك. **الغيث المسـجم في شـرح لامية العجم**. ج.1. ط.1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1395/1975.

صفي الدين الحلي، عبد العزيز بن سرايا. **العاطل الحالي والمرخص الغالي**. ط.2. تحقيق حسين نصـــار. القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، (الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مركز تحقيق التراث)، 1424/2003.

ابن ظافر الأزدي، علي بن ظافر. **بدائع البدائه**. ط.1. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. صيدا-بيروت: المكتبة العصرية، 1413/1992.

ابن أبي عذيبة، أحمد بن عمر. **إنسان العيون في مشاهير سادس القرون**. ط.1. تقديم وتحقيق إحسان الثامري ومحمد القدحات. بيروت: دار ورد للنشر والتوزيع، 2007.

العماد الأصفهاني، محمد بن محمد. **خريدة القصر وجريدة العصر: قسم شعراء الشام**. ج.2. تحقيق شكري الفيصل، دمشق: المطبعة الهاشمية، (مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق). 1378/1959.

العماد الأصفهاني، محمد بن محمد. **خريدة القصر وجريدة العصر: قسم شعراء مصر**. ج. 1. 2. نشره أحمد أمين وزميلاه. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951.

ابن العماد الحنبلي، عبد الحي. **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**. ج.5. بيروت: دار الآفاق الجديدة، (ذخائر التراث العربي)، د. ت.

ابن قزل، علي بن عمر. **الديوان**. تحقيق ودراسة مشهور الحبازي. القدس: مركز التعاون والسلام الدولي، (سلسلة القدس مركز إشعاع حضاري:1). 2002 /1423.

المحبي، محمد الأمين بن فضل الله. **قصد السبيل فيما في اللغة العربية من الدخيل**. ط.1. تحقيق عثمان الصيني. الرياض: مكتبة التوبة، 1994.

المقريزي، أحمد بن علي. **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**. ط.1. ج. 3. تحقيق محمد زينهم وزميلته. القاهرة: مكتبة مدبولي، (صفحات من تاريخ مصر: 3/39)، 1998.

ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. ج.3.4.7.9.10.12. بيروت: دار صادر، د. ت.

ابن منير الطرابلسي، أحمد بن مفلح، **شعر ابن منير الطرابلسي**، ط.1. جمع وتحقيق سعود عبدالجابر. الكويت: دار القلم، 1402/1982.

ابن مودود الموصلي، عبد الله بن محمود. **الاختيار لتعليل المختار**. ج.1. ط.3. بيروت: دار المعرفة، 1395/1975.

ابن النبيه المصري، علي بن محمد. **الديوان**. ط.1. تحقيق عمر الأسعد. بيروت: دار الفكر. 1969.

النيسابوري، مسلم بن الحجاج. **الصحيح**. ط.1. تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1955/1374.

ابن واصل، محمد بن سالم. **مفرج الكروب في أخبار بني أيوب**. ج.2. تحقيق جمال الدين الشيال. بيروت: دار الفكر العربي، 1376/1957.

ثانياً- المراجع

الزركلي، خير الدين. **الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**. ط.11. ج.4 . بيروت: دار العلم للملايين، 1995.

سابق، السيد. **فقه السنة**. م.1. بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.

سلام، محمد زغلول. **الأدب في العصر الأيوبي**. القاهرة: دار المعارف، 1983.

سلام، محمد زغلول. **الأدب في العصر المملوكي**. ج.2. القاهرة: دار المعارف، 1980.

الصابوني، محمد علي. **الفقه الميسر في ضوء الكتاب والسنة؛ فقه العبادات**. ج.2. صيدا- بيروت: المكتبة العصرية، 1424/2003.

عبد الهادي، حسن. **دراسة شعر تاج الملوك بوري بن أيوب مع تحقيق ديوانه**. عمّان: دار الينابيع للنشر والتوزيع، 1997.

الهاشمي، أحمد. **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**. بيروت: دار الكتب العلمية، 1399/1979.

Juha and his jokes

Ahmad Azem

This current study discusses "Juha" as a character and shed some light on his jokes. Juha is a popular character yet controversial among the Arabic folklore. Juha`s character is not perceived as one person but rather diverse representations. The oldest character, among the variety of characters, is the Arab Juha who lived in the seventh century. Later, he Turkish Juha has appeared; He passed away in the thirteen century. Furthermore, other similar characters have emerged that belonged to various cultures, mainly, those affected by Muslim Arab culture.

Juha's heritage may be dived into the following: smart jokes, foolish jokes, "pretended to be foolish" jokes, and misery jokes. 1-12

Verses of Interest in the Quran: A semantic study

Ayman Ibrahim Rayyan

This paper is an attempt to have insight into the nature of interest verses of the Holy Book. The main motive for choosing this topic is the fact that these verses were the last ones which were revealed, according to the scholars specialized in this subject matter. Such topic aims at highlighting its significance and ultimate teaching.

The main thesis provides information about the fundamental and psychological meanings that contribute to the deepening our understanding of the Holy Book. It also aims at ensuring the accuracy criterion in the intended understanding and the possible different interpretations and perspectives. 13-54

The Grammarian Ibn Choucair (d. 317 AH)

Sabah Ali Sulayman

Studying the pioneers of Arabic grammarians can be considered as linguistic grounding. One of the famous names was Abu Bakr Ibn Choucair who was the founder of the Baghdad school that combined the Kufi and Basra schools with Ibn Kisan (d. 299 AH) and Ibn al-Khayat (d.320 AH). Sometimes the Kufi tendency is prominent and sometimes the Baghdad tendency is. Moreover, Ibn Choucair was not much engaged in composing books on grammatical issues and discussions. Due to his prominent status in Arabic language, I was motivated to study him.

We observe that he was one of the narrators of Hadith and influenced by both poets and grammarians. His model was ambivalent in that he sometimes agrees with the Kufi grammarians and sometimes with the Basra ones. This ambivalence is a characteristic feature of Bagdad grammar School. 55-74

Threshold title in the collection *Ard al-Hakaya* by Sanaa' Shaalan

Diaa' Ghani alAboudi
Shamel Abd-Al-Lateef

Title labeling constitutes is an important aspect in the modern critical studies and the authors of literary texts become well aware of that aspect. Their texts, therefore, turn to be artistic due to the careful selection of the text title and its significance. When we read a text title that consists of one word or two, it leads us naturally to the text and specifies its limits in the reader's mind. In the light of the significance of the title, this study aims to probe the depths of the title in the collection of "Ard al-hakaaya" ('land of tales') by Sanaa' Sha'laan. 75-90

A reading in the writing horizon of *Hiya Ughniya, Hiya Ughniya and Wardun Aqallu*

Aida Fahmawi-Wattad

This paper investigates the theme of meta-poetry and meta- writing in Mahmoud Darwish's poetry in the 80's, focusing on the reading of two poems that represent that stage. The first poem is *Ana li-l-Sha'ir an Yaqtula Nafsahu* ('It's Time for the Poet to Kill Himself') from the collection *Hiya Ughniya, Hiya Ughniya* ('It is a Song, It is a Song') (1984) and the second poem is *Ana min Hunaka* ('I Am from There') from the collection *Wardun Aqallu* (Fewer Roses) (1986).

In the two poems, Darwish wonders about the real benefits of writing poetry while the tragedy at the national level and personal level continues to burn. In the two poems, he tries to re-shape his role as the most famous Palestinian poet.

On the other hand, we will shed light on the contribution and influences of the political context in this stage. We will highlight the aesthetic technics through which Darwish examines his poetic tools and attempts to find an alternative "way" in the dark/bleak reality.

In the two poems, Darwish replaces both death and absence with language, and he re-creates salvation through language and changes the cruel reality by creating new horizons for poetry. 91-122

Multi-forms of state roots: A morphological-semantic approach

Fatiha Shaalani

This article focuses on the problems posed by the multi-forms of the triliteral root (masdar), as a linguistic richness evoked by the various dialects or this multiplicity is a semantic feature specific to each morphological pattern. Because the topic is very big and complex, we'll study only the part concerning the state masdar.

We will focus on the simple masdar of the triliteral verb, which has a common meaning but have a different structure, assuming that each masdar has a verb. We will support this assumption with a series of important theses: Yacobson (1980), Saghrochni (19987), Carlson (1977), Kleiber (1985) and Bustoeviski (1991, 1995). This paper is organized as follows: In the first section, we study the ancient and recently approaches of the multiplicity masdar. In the second section, we present the meaning of the vowels in the Arabic language. In the third section, we study the meaning of the static and activities state. Finally, we highlight the semantic differences between a multiple masdar, which has a common meaning, and a different pattern. 123-138

The Implied Author in the literary works of Muhammad Naffa'

Fatmeh Rayyan

This article aims to examine the meaning and the context of the term "Implied Author" and how it is revealed in the literature of the local Palestinian writer Mohammad Naffa' (1939). Despite the vast amount of critical writing on Nafaa's literature, however, none has dealt or looked in depth into this aspect. The present article is accumulative work of a 3- year project in which we carried out a longitudinal holistic research studying all Naffa's story collections, 6 in number, and his novel "Fatima", published by Al-Raya Publishing in 2015, which had been earlier published as a series in *Hadash* website (Al-Ittihad literature section), in addition to all the randomly published stories in this website up till June 2014.

This study considers the idea of aesthetic and thematic interconnectivity in Nafaa's works, i.e., for the narrator does not simply pick his information randomly; he bides himself to historical and ideological factors where he departs the surface to dive into the depth of things, thus becoming self-demanding. He is obliged to re-construct and re-frame and re-shape the concepts and the information all a new.

The Implied Author is the author's construct and his representative by being his second Ego. He is the mirror that will reflect to us this aesthetic interconnectivity with the thematic one, in particular. In order for that to happen, we, readers, need to follow the traces of the writer in the text examining the following five domains: the writer and his relationship to Time, the writer and Place, the writer and the Characters and finally the writer and the Narrator. What do we then mean by Implied Author and Real Author? What is the relation between the two? When does the narrator represent the real writer? How is this revealed in Naffa's literature? To what extent does the *real author* exist in the *implied author*? All these research questions are discussed and answered putting the relationship between the writer and the five previously mentioned domains. Furthermore, the reflection of this relationship on the role done by the Implied Author in Naffa's literary text will be elaborated. 139-180

The Woman's Creative Freedom and the Three Taboos of Egypt, Syria and Iraq

Lina Elsheikh-Hashma

This research aims considers the limits to freedom of expression that political, religious and social censorship afford an Arab woman write in three countries: Egypt, during the three periods of rule of Gamal Abdel Nasser, Anwar Sadat and Muhammad Hosni Mubarak, Syria, the period of Assad the father and his son Bashar and Iraq, the period of rule of Saddam Hussein.

The Arab woman writer has suffered from political, social and religious censorship within the Arab world in general, and in these three countries in particular, and endured the same forms of repression as the men. However, she has suffered even more from

these forms of censorship because of the political realities and her gender. It is worth mentioning, however, that the Arab woman writer has displayed the ability to be evasive while breaking through the legacy of the ancient conventions. She expresses her opinion freely and ignores the harsh punishments that await her when she breaks the political, religious and social taboos. 181-210

"The impact of Ramadan on the 6th and 7th Century poetry"

Mashhour el-Habbazi

This Study tackles the impact of Ramadan on the 6th and 7th Century poetry", poetry written on Ramadan in this period.

The study comprises of an introduction, and eight other aspects: in the first part, it tackled issues such as: Ramadan reception in joy and happiness, Ramadan as a repentance opportunity, patience with Ramadan hardships, special events in Ramadan, mentioning of Ramadan desserts, the rhymes chosen by msahartis, hurrying its end and celebrating and congratulating people on Eid Alfiter. In the second part, it approaches poetry from two aspects: style and language and metaphors.

The study utilizes different research approaches. First, the historic approach is used to trace all poetry written on Ramadan including the periods of poets and the descriptive and analytical approach used to demonstrate the nature of the poetry content.

The study revealed the use of simple language, vocabulary and structures, and that all metaphors used spring from Ramadan environment. 211-241

صدر عن مجمع القاسمي للغة العربية:

1. **دراسات مختارة من حقول التراث العربي الإسلامي**. للبروفيسور خليل عثامنة، 2008.
2. **نبض المحار: دراسات في الأدب العربي**. للبروفيسور فاروق مواسي، 2009.
3. **الحقيقة والمجاز**. للدكتور فهد أبو خضرة، 2009.
4. **القصة الفلسطينية المحلية – جيل الرواد**. للدكتور محمد خليل، 2009.
5. **العربيّة والعبريّة في الماضي والحاضر: دراسة مقارنة في تطور اللغتين والتفاعل بينهما**. للدكتور عبد الرحمن مرعي، 2010.
6. **شعر ابن الذروي المصري**. جمع وتحقيق ودراسة: البروفيسور مشهور الحبازي، 2010.
7. **نظرية الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتيّ نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. للدكتورة كلارا سروجي- شجراوي، 2011.
8. **مطلق عبد الخالق شاعر فلسطيني أغفله التاريخ**. للدكتور صلاح محاجنة، 2011.
9. **الميتاقصّ في الرواية العربية: "مرايا السّرد النرجسي"**. للدكتور محمد حمد، 2011.
10. **ستة روائيين حداثيين**. للدكتور ياسين كتاني، 2011.
11. **قاموس المجمع**، مجمع القاسمي للغة العربية، 2012.
12. **نصرة أهل الإيمان بدولة آل عثمان**. تحقيق: الدكتور سليم أبو جابر، 2012.
13. **شرح منظومة الألغاز النحوية للمُلا عصام الإسفراييني**. دراسة وتحقيق: البروفيسور حسين الدراويش، 2012.
14. **التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش**. للشاعر: محمود مرعي، 2012.
15. **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث**: تحرير وإعداد: الدكتور ياسين كتاني. (**الأدب المحلي**): الكتاب الأول 2011، الكتاب الثاني 2012، (**أدب الضفة الغربية والقطاع والشتات**): الكتاب الثالث 2013 الكتاب الرابع 2014، (**أدب الأطفال**): الكتاب الخامس 2014، (**أدب الشّباب**): الكتاب السادس 2014، (**الفكر والنقد-أ**): الكتاب السابع 2014، (**الفكر والنقد-ب**): الكتاب الثامن 2014.
16. **السخرية في الرواية اللبنانية (1975-2005)**. للدكتور فيّاض هيبي، 2012.
17. **المعجم الوافي في مصطلحات اللغة العربية وآدابها**. تحرير: الدكتور ياسين كتاني، 2013.
18. **الشعر الفاطمي بين المعاني الدنيوية والعقائدية**. للدكتورة راوية جرجورة بربارة، 2013.
19. **صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي**. للبروفيسور إحسان الديك، 2013.
20. **من المخطوطات الفلسطينيّة النادرة: يوميات كاتب من الأرياف الفلسطينيّة**. تحقيق: الدكتور نادر مصاروة، 2013.
21. **دراسات مضيئة في صفحات التراث**. للدكتور غالب عنابسة، 2013.
22. **في حضرة غيابه: تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شعر محمود درويش: دراسة جماليّة: العنوان، البداية، النهاية والخاتمة**. للدكتورة عايدة فحماوي، 2013.
23. **الإرداف الخُلفي (الأوكسيمورون) في الشعر العربي ومساهمته في بناء المعنى**. للدكتورة ريما أبو جابر – برانسي، 2013.

24. **البديل من العبرية: كلمات عربية مقترحة لألفاظ عبرية شائعة**. للبروفيسور: فاروق مواسي، 2013.
25. **بين التّقليد والتّجديد: وجهات نظر تجديديّة حول المنادى في اللّغة العربيّة الفصيحة- تحليل نحويّ.** للأستاذ عبد الناصر جبارين، 2013.
26. **ما يقوله الرّواة من هموم النّاس ومباهج الأفراح والأعياد.** للبروفيسور نادي ساري الدّيك، 2014.
27. **موسوعة الأمثال العربيّة العاميّة الدارجة: حِكم وتقاليد واستدلال**. للبروفيسور يوسف دانا، 2014.
28. **موسوعة القصائد المختارة من الشعر الفلسطيني الحديث:** تحرير وإعداد: الدكتور ياسين كتاني،ج.1. 2014. ج.2. 2015.
29. **الأعمال الشعرية الكاملة.** للدكتور فهد أبو خضرة، 2015.
30. **العروض المبسّط.** للشاعر محمود مرعي، 2015.
31. **أوراق مقارنة "في الأدب الفلسطيني"**، للدكتور عادل الأسطة، 2015.
32. **شعريّة اللغة عند شاعر المنافي: دراسة أسلوبيّة في شعر راشد حسين.** للدكتور صلاح محاجنة، 2015.
33. **تجليّات الحرف: جماليّات النصّ في الفنّ الفلسطينيّ المعاصر**. للدكتورة مليحة مسلماني، 2015.
34. **حسن الثّرابي: حياته، فلسفته، ودوره في تطوّر الفكر العربي المعاصر** . للدكتور سليم أبو جابر، 2016.
35. **اشتيار العسل: مقالات ودراسات في أدب محمد علي طه**، للدكتور محمّد حمد، 2016.
36. **الأسطورة في فكر الجاهلي وأدبه**، للأستاذ الدكتور إحسان الديك، 2016.
37. **مجلة "المجمع": أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر**. مجلة محكّمة:

الأعداد: 1(2009)، 2(2010)، 3-4(2010-2011)، 5(2011)، 6(2012)، 7(2013)، 8(2014)، 9(2015) و10(2016).

AL-MAJMA'

Studies in Arabic Language,

Literature and Thought

ISSN 2077-3587

Editor-in-Chief: Dr. Yaseen Kittani

Associate Editors:

Prof. Khalil Athaminah, Dr. Fahd Abu-Khadra

Prof. Farouq Mawasi, Dr. Samir Khalaily

Dr. Hussain Hamzah, Dr. Ghaleb Anabsah

Prof. Ihsan Al-Deek

Consulting Editors:

Prof. Ibraheem Taha

Prof. Ilai Alon

Prof. Shmoel Moreh

Prof. Lutfi Mansour

Prof. Joseph Sadan

Prof. Albert Arazi

Second Editor: Saida Abu Zugaier

Volume 10

2016/1437

All rights reserved for:

Al-Qasemi Arabic Language Academy

- Al-Qasemi College of Education -

Baqa Al-Gharbiyya

Tel: 972-4-6286722

Email: mjmaa@qsm.ac.il