بسم الله الرحمن الرحيم

المنارة

للبحـــوث والدراســـات

مجلة علمية متخصصة محكمة

سلسلـة الآداب والعلوم الاجتماعية

تصدر عن جامعة آل البيت

ISSN: 2958 – 227X (Print)

ISSN: 2958 – 2288 (Online)

المجلد الأول، العدد (٢)، ربيع الأول ١٤٤٤هـ/ كانون الأول ٢٠٢٢م

عنوان المجلة: جامعة آل البيت – المفرق– المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب: ١٣٠٤٠ هاتف: ٦٢٩٧٠٠٠(٩٦٢٢)، ناسوخ: ٦٢٩٧٠٣١(٩٦٢٢)

البريد الالكتروني: *manara@aabu.edu.jo*

هيئة التحرير

رئيس هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور عاكف الفقراء
عميد البحث العلمي

رئيس تحرير سلسلة الآداب والعلوم الاجتماعية

الأستاذ الدكتور محمد الخطيب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة آل البيت

الأعضـــاء

الأستاذ الدكتور أحمد أبو بكر	كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة آل البيت
الأستاذ الدكتور منتهى طه الحراحشة	كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة آل البيت
الأستاذ الدكتور أمين عودة	كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة آل البيت
الأستاذ الدكتور عليان الجالودي	كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة آل البيت
الأستاذ الدكتور أنور الخالدي	كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة آل البيت

محرر اللغة العربية
السيد رجب الخالدي

محرر اللغة الإنجليزية
السيدة هناء أبو مويس

أمانة سر المجلة
وليد معابرة

تنضيد وإخراج
هبه الزعبي

ما ورد في هذا العدد يعبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير

المنـارة للبحـوث والدراسـات

مجلة علمية متخصصة محكمة تصدر عن جامعة آل البيت

شروط النشر:

- تستوفي المجلة مبلغ ٢٠٠ دولار عن كل بحث يقبل للنشر في المجلة.
- **تنشـر مجلـة المنـارة البحـوث العلميـة الأصـيلة للبـاحثين في تخصصـات العلـوم الإنسـانية والعلـوم الاجتماعية، من داخل جامعة آل البيت وخارجها، مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية. ويشترط في البحث ألا يكون قد نشر أو قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث أن يتعهد بذلك خطياً عند تقديمه البحث للنشر.**
- **تخضع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتبعة، وتقسم إلى ثلاثة أنواع:**
  - **أ) البحوث الأصيلة.**
  - **ب) المراجعات النقدية.**
  - **ج) الملحوظات العلمية والمقالات العلمية القصيرة.**

تعليمات النشر:

١. **أن يكون البحث مطبوعاً على جهاز حاسوب، بمسافات مزدوجة بين الأسطر شريطة أن لا تزيد عدد كلماته عن الـ ٧٠٠٠ كلمة بحده الأقصى، وترسل بوساطة البريد الإلكتروني للمجلة** manara@aabu.edu.jo**، وتكتب أسماء الباحثين من ثلاثة مقاطع، كما تذكر عناوين وظائفهم الحالية ورتبهم العلمية، ويجب أن يتضمن المخطوط عنوان البحث واسم الباحث أو الباحثين والملخصين، والكلمات المفتاحية، والمقدمة، ومنهج البحث، المناقشة والنتائج وقائمة المراجع، كما يجب أن يستخدم نظام الوحدات الدولي، ويمكن استعمال مختصرات المصطلحات العلمية المعروفة، شريطة أن تكتب كاملة أول مرة ترد في النص.**

٢. **يكتب ملخص باللغة العربية وآخر بالإنجليزية على ألا يزيد عدد كلماته على (١٠٠) كلمة، ويتبعان بالكلمات المفتاحية.**

٣. **ترقم الجداول والأشكال على التوالي حسب ورودها في المخطوط، وتزود بعناوين، ويشار إلى كل منها بالتسلسل نفسه من متن المخطوط، وتقدم بأوراق منفصلة، وترسم المخططات بالحبر الأسود على ورق رسم كالك (tracing paper).**

٤. **إثبات الهوامش إلكترونياً وتقتصر على الملحوظات الضرورية بالحد الأدنى، ولا تكون لأغراض ذكر معلومات النشر.**

٥. **التوثيق: يتم توثيق المصادر والمراجع داخل النص، حسب نظام الأقواس (مؤلف، سنة، صفحة) ويثبت فيه نهاية البحث قائمة بالمراجع مرتبة هجائياً وحسب ما يأتي:**

(أ) المصادر:

عند ذكر المصدر لأول مرة على النحو التالي: ذكر اسم المؤلف كاملاً مع ذكر تاريخ وفاته –إن كان متوفى - بالهجري والميلادي موضوعاً بين قوسين. وذكر اسم المصدر كاملاً مكتوبا بالبنط الغامق إذا كان عربياً، وبحروف مائلة إذا كان بإحدى اللغات الأوروبية. ذكر عدد الأجزاء أو المجلدات وأقسامها، ذكر اسم المحقق ودار النشر، واسم المطبعة، ورقم الطبعة ومكان النشر، ويلي ذلك المجلد ثم رقم الصفحة مثال:

الطبري، محمد بن جرير (ت٣٦٠هـ/٩٤٥م). تاريخ الرسل والملوك، ١٠م، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩م، م٣، ص ٢٥، سيشار لهذا المصدر فيما بعد هكذا: الطبري، تاريخ.

(ب) المراجع:

يذكر اسم المؤلف كاملاً مع ذكر تاريخ وفاته، إن كان متوفى، وتاريخ ميلاده، إن كان لا يزال على قيد الحياة –إن أمكن- ثم يذكر اسم المرجع كاملاً مكتوباً بالبنط الغامق إن كان عربياً، أو بالحرف المائل إن كان باللغات الأجنبية، وذكر عدد الأجزاء أو المجلدات وأقسامها –إن وجدت – ثم اسم المطبعة، واسم الناشر، وتاريخ النشر، ومكان النشر، ورقم الصفحة.

(ج) محاضر المؤتمرات:

ذكر اسم المؤلف كاملاً، وذكر اسم الدراسة أو المقالة موضوعة بين علامتي اقتباس هكذا " "، ذكر اسم الكتاب كاملاً، ذكر اسم المحرر(ين) إن كانوا غير واحد، والإشارة للأول وإردافه بكلمة ورفقائه، ذكر اسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر وتاريخ النشر ثم الصفحة.

(د) المجلات:

ذكر اسم صاحب المقالة كاملاً، ذكر اسم المقالة كاملة موضوعة بين علامتي اقتباس هكذا " "، ذكر اسم المجلة بالبنط الغامق للعربية، وبالحروف المائلة للأوروبية n رقم المجلد (السنة ما بين قوسين) ثم العدد ورقم الصفحة.

٦. ملحوظات أخرى:

(أ) عند الإشارة إلى الصفحة أو الصفحات المقتبس منها في الحواشي يراعى ما يأتي:

إذا كان الاقتباس من مصدر أو مرجع عربي، فإنه يوضع الرمز (ص) فقط وإن تعددت الصفحات، وإذا كان المصدر أو المرجع أجنبياً تكتب p واحدة، إذا كان موطن الاقتباس من صفحة واحدة في حين توضع pp إذا كان موطن الاقتباس أكثر من صفحة.

(ب) عند ورود آية قرآنية كريمة يذكر رقمها واسم سورتها وذلك بين قوسين.

(ج) عند ورود حديث نبوي شريف يجب ذكر مظان تخريجه ومصادره مع ذكر الجزء – إن وجد- ورقم الصفحة في حاشية سفلية أو ختامية.

(د) عند ورود بيت أو أبيات من الشعر، يذكر اسم الشاعر والبحث ومصادر تخريجه.

(هـ) عند الاستشهاد بمخطوط يذكر اسم المؤلف كاملاً وعنوان المخطوط كاملاً، ويذكر اسم المكان المحفوظ فيه هذا الاقتباس ويشار إلى تاريخ النسخة، وعدد أوراقها، ويذكر رقم الورقة مع بيان الوجه أو الظهر المأخوذ منه الاقتباس، ويشار لوجه الورقة بالرمز (أ) كما يشار لظهرها بالرمز (ب).

(و) عند ورود أسماء أعلام أجنبية في متن البحث فإنها تكتب بحروف عربية (ولاتينية بين قوسين) ويذكر الاسم كاملاً عند وروده لأول مرة.

(ز) عند ورود أسماء أعلام في متن البحث فإنها تكتب كاملة مع ذكر تاريخ الوفاة بالهجري والميلادي موضوعة بين قوسين –إن أمكن– إذا كان اسم العلم معاصراً، ويذكر تاريخ وفاته إن كان متوفى.

(ح) تقدم الأشكال مرسومة بالحبر الهندي على ورق رسم مصقول أو على ورق شفاف Tracing Paper على أن تشمل جميع الإيضاحات الضرورية، ويقدم على شكل أو رسم على ورقة منفصلة لا تتجاوز أبعادها حجم الصفحة.

(ط) يراعى أن تكون الصور الفوتوغرافية واضحة المعالم ومقدمة على ورق مصقول من حجم البطاقة البريدية.

(ي) الأشكال والرسوم والبيانات التوضيحية الأخرى توضع في أماكن مناسبة مع ما يشير إليها في محتوى البحث.

(ك) يراعى أن تكون صفحات البحث متسلسلة الترقيم، بحيث يشمل ذلك صفحات البحث جميعها بما في ذلك الصور الفوتوغرافية والأشكال والرسوم والبيانات التوضيحية الأخرى.

(ل) عند كتابة أسماء ومصطلحات عربية وإسلامية بالحرف اللاتيني؛ فإنه يراعى في ذلك النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية.

٧. يعطى صاحب البحث المنشور نسخة واحدة من العدد الذي نشر فيه بحثه بالإضافة إلى (٢٠) مستلة من ذلك البحث، ويجوز أن يطلب أعداداً إضافية من المستلات مقابل مبلغ يقدره رئيس تحرير مجلة المنارة.

ترسل البحوث وجميع المراسلات المتعلقة بالمجلة إلى:

رئيس هيئة تحرير مجلّة
المنارة للبحوث والدراسات
جامعة آل البيت
المفرق – المملكة الأردنية الهاشمية
E-mail:manara@aabu.edu.jo

محتويات العدد

(باللغة العربية)

الباحث/الباحثون	اسم البحث	الصفحة
- أمل محمد المشرف	سيمياء اللون في مقدمات قصائد "بشر بن أبي خازم الأسدي الحربية"	٧٧٣-٧٩٢
- سلطانه محمد غريز	التورية الثقافية للتابو الاجتماعي (رواية دفاتر الوراق أنموذجا)	٧٩٣-٨١٤
- محمد دهيم	حجاجية الخطاب النثري القديم: الخطابة الأموية أنموذجا	٨١٥-٨٣٦

المنارة للبحوث والدراسات

مجلة علمية متخصصة محكمة

تصدر عن جامعة آل البيت

قسيمة اشتراك

أرجو قبول اشتراكي في مجلّة المنارة:
لمدّة ( ) سنة، ابتداءً

من: .....

الاسم: .....

العنوان: .....

.....

.....

❖ قيمة الاشتراك: .....

طريقة الدفع: □ شيك: □ حوالة بنكيّة: □ حوالة بريديّة:

(رقم: ....، تاريخ: .....)

التوقيع: ..... التاريخ: .....

تملأ هذه القسيمة وترسل مع قيمة الاشتراك إلى العنوان التالي:

الأستاذ الدكتور رئيس تحرير مجلّة المنارة للبحوث والدراسات –
جامعة آل البيت المفرق – المملكة الأردنية الهاشمية

قيمة الاشتراك السنوي:

- **للأفراد:** (١٠) عشرة دنانير أردنيّة.
- **للمؤسسات:** (١٥) خمسة عشر ديناراً أردنياً.

The Semiotics of Colour in the Introductions of the War Poetry of Bisher Bin Abi Khazem Al-Asadi

Amal Muhammad Almshrif[(1)*]

(1) The Ministry of Education.

Received: 28/06/2022
Accepted: 28/08/2022
Published: 03/12/2022

* *Corresponding Auther:*
amalalmshrif@gmail.com

Abstract

The goal of this study is to analyze the various semiotic signs found in the poetry of Bishr Bin Abi Khazem Al-Asadi، which are commonly referred to as signs of war and peace, by investigating the deep structure hidden within the words, as semiotics was able to interact with the texts of pre-Islamic poetry, and had a clear effect on reading literary works, particularly the traditional literature. This study was able to gain a thorough understanding for color as well as the introductions of war poetry in Bishr's works, such as speaking semiotic signs that deeply go inside humanitarian opposites, on the top of which are death and life and their images in his poems on war poetry.

Keywords: Colour and Introductions, Bishr Bin Abi Khazem, Semiotic Signs, War and Peace.

سيمياء اللون في مقدمات قصائد "بشر بن أبي خازم الأسدي الحربية"

أمل محمد المشرف[(١)]

(١) وزارة التربية والتعليم، الأردن.

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن العلامات السيمائيّة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي كعلامات للحرب والسلام عبر البحث عن البنية العميقة المستخفية خلف ستار الكلمات؛ إذ استطاعت السيميائيّة أن تتفاعلَ مع المتن الشعري الجاهلي، وأحدثت تغيراً واضحاً في قراءة الآثار الأدبية ولا سيَما التراثية منها، واستطاعت هذه الدراسة أن تقرأ اللون والمقدمات في قصائد الحرب عند بشر مثّل علامات سيمائية ناطقة تحفر في متضادات إنسانية على رأسها الموت والحياة وصورتها في شعره في قصائد الحرب.

الكلمات المفتاحية: اللون والمقدمات، بشر بن أبي خازم، العلامات السيمائية، الحرب والسلام.

تمهيد.

تُعدُّ السيميائية بمختلف استراتيجياتها، واتجاهاتها الفلسفيّة ثورةً معرفيةً في العلوم الإنسانية ولاسيّما في النقد الأدبي؛ فقد أحدثت تغييراً جذرياً في قراءة الآثار الأدبيَّة وتحديدًا التراثيَّة، وأسهمت في إحياء تلك الآثار بإعادة قراءتها من زوايا مختلفة غير معهودة في النقد الكلاسيكي؛ الذي ارتكن في أغلبه على الأدوات البلاغية أو النحوية أو تلك الأدوات التي قرأت النصوص وفق حياة أصحابها. فالسيميائية تجاوزت كل ذلك وكانت إحدى أهم أشكال الثورة على البنيوية، ففتحت منحى الحداثة، وأعطت الباحثين آفاقًا جديدة لتناول الإنتاج الأدبي الإنساني بوصف مكوناته الأساسية ومفرداته؛ كعلامات تحمل مدلولات، ولها نمط اشتغال خاص بها.

لقد تميزت السيميائية بتوظيف كل ما تحمله ذات الإنسان من مفارقات وتضادات وكل ما حوله كالألوان والأسماء والمكان والزمان لخلق إنتاج أدبي يكشف مستور النصوص ومقصديات مبدعيها.

ويمكن لنا من خلال المناهج النقدية المعاصرة تطبيق الدرس السيميائي على المتن الشعري الجاهلي، لا سيما في شعر شاعر شهد أكبر أيام العرب كيومي النسار والجفار، واشترك فيهما ووصف وقائعهما الكبرى وصوّر المعارك، فكان شاهد عيان عليهما وتحدّث عنهما في أكثر قصائده وكان فارساً شجاعاً وعنصراً مؤثراً في حسم نتيجة المعارك خاصة أنّ عبء الحرب والقتال كان على كاهل فرسان بني أسد.

ودراسة تراثنا الأدبي وفق أحدث النظريات النقدية المعاصرة، فبات بمقدورنا قراءة القصيدة التراثية في ضوء المنهج السيميائي من خلال تفكيك الشفرات للمطلع واللون، ويتحقق لنا ذلك من خلال جعل كل مقوم من هذه المقومات علامة سيميائية يمكن الوقوف عندها لفهم غاية الشاعر، والوصول إلى بنية النص العميقة، وإدراك دلالات تلك المناطق الخصيبة في نفس الشاعر، يمكننا التعرف من خلالها على جوانب لم يفطن إليها قبل ذلك، فالشعر العربي القديم ما زال بحاجة إلى كثير من المعالجات والتحليلات المعاصرة التي تساهم في كشف أسراره الجمالية، ودلالته المضمرة في بنيته العميقة، ونستطيع عن طريق فهم العلامات السيميائية رسم ملامح قصائد الحرب، وإدراك مغاليق الدلالات السيميائية للنصوص، فكل شيء في هذا الكون ما هو إلا علامة، فلم تعد الدلالة تتوقف عن عملية رصف الكلمات وصياغتها، بل هي لصيقة بكل الموجودات، وتحتاج من المتلقي إلى تفكيك علاماتها لإدراك مقاصد دلالاتها.

أولا: سيمياء المقدمة.

لم تعنَ القصيدة الجاهلية بتحديد عنواناً لنفسها، فلجأت إلى تقنية المقدمة لينوب عن وظيفة العنوان، وقد ذكر حسين عطوان في كتابه أن امرأ القيس وعبيد بن الأبرص وطرفة" هم من نستطيع أن نطمئن إلى أنهم وضعوا أصول المقدمة وتقاليدها وأقسامها [١] فكثيراً " ما يؤرق الشاعر ويقضُّ مضجعه مقدمة قصيدته الذي ينتظر قدومه من جهة الغيب، هذه المقدمة تقوم بمهمة إضاءة النّص، ولكنّه لا يكتفي بهذه الوظيفة فهو يتعداها ليصبح مركز قوة وسلطة تتحكم في النّص بأكمله؛ لذا فهي علامة تنير الدرب للولوج إلى عالم القصيدة ولوجاً يساعد في فهم الكثير من أسرارها"[٢]، وتمثل المقدمة مفتاح النّص، والاستهلال الذي يلتقي عنده الباث بالمتلقي، والبعد الذي يحدد من خلال بنيته العميقة لون القصيدة، ونظرا للأثر الذي تتركه المقدمة في هندسة القصيدة فقد اعتنت الدراسات النقدية التراثية بها كثيراً، وجعلوها مذاهبَ يمتاز كلّ شاعر عن الآخر بها، ويرى القرطاجنّي أنّ " تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدّالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيدُ النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقى ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربّما غطت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها... وملاك الأمر في جميع ذلك أنّ يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلّم من جميع جهاته... ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظً لنفس السامع، أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالا، ويثير لها حالا من تعجب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك"[٣]، ويصرّح القرطاجني أنّ مقدمة الحرب يجب أن تفخَم فيه العبارات، وتهوّل الأوصاف، ويحسن الاطراد في اقتصاص ما وقع من ذلك، واعتنى نقادنا القدماء بالمقدمات ومذاهب بنائها بما يتناسب وموضوع القصيدة، وتتبّعوا بالنقد ما وقع فيه الشعراء من إخفاقات في مقدماتهم، وأجادوا في هذا الباب.

ومن الخطأ اعتبار مقدمة القصيدة لوحة منفصلة عن جسم القصيدة، ففي هذا الاعتقاد تجني على الوحدة العضوية للقصيدة، كما لا يمكن اعتبار مقدمات " القصائد الجاهلية تنبئ عن حيرة دينية، أو اضطرابات معيشية تتبع من تقاليد البيئة وطبيعتها... ولا أظن أنّ شيئا من التفسيرات السابقة لمطالع القصائد قد وصل بنا إلى فهم واضح لحقيقة المطالع"[٤]، وعلى الرغم من محاولات بعض الدارسين ربطها بالحالة النفسية للشاعر " وأحاسيسه وانفعالاته نحو موضوع القصيدة وملابساتها، وهي نفسية الشاعر نحو موضوع قصيدته بالذات – والتي تساعد – على حلها وفهم رموزها وإشاراتها"[٥]

لكن كل هذه الدراسات تبقى قاصرة عن إدراك المقصدية الحقيقية لبناء المقدمات؛ لأنّها لم تنتبه إلى أنها تمثّل "علامة سيميائية تعد حدا فاصلا ونقطة انطلاق من المبدع؛ لأنّها دفقة شعورية مركّزة ومكثّفة تحمل بين طياتها إشارات قد تكون مفتاحًا من مفاتيح أسرار النّص، لذا فإننا نجد الكثير من الشعر يحمل المطلع فيه مهمة الكشف عن أسرار مضمون القصيدة كلها، التي قد تعدُّ علامة سيميائية لنقطة انطلاق إلى مضمون النّص – فهو – فضاء سيميائي تصنعه عاطفة الشاعر إبّان مخاضه الشعري فتحشد من الألفاظ والمفردات حشدا يجعل المتلقي يصل إلى السر الكامن في المضمون، أو الهدف الذي يرمي إليه الشاعر من قصيدته"[٦]، ولهذا يعتبر المطلع "المفتاح الذي سيسمح بتجلية العلامات النصية التي لا يمكن رصد مكوناتها الدلالية إلا بربطها بالنسق العام الذي ترتكز عليه، والكل الدلالي الذي تحيل عليه"[٧]، فتشكل المقدمة فضاء سيميائياً تكشف للمتلقي مستغلقات النّص، مما يجعل لها منهجاً معيناً له حمولة دلاليّة خاصة ترسم ماهيّة العلامة التي يضمرها.

واهتمت السيميائية بدراسة عتبة العنوانات في الأعمال الأدبية، لأنها ترى فيها أنظمة سيميائية ذات أبعاد دلالية ورمزية تغري الباحث بتتبعها، ولم تعد دراسة العنونة مقتصرة على النّصوص النثرية على كثرتها، بل بدأت العناية بالنصوص الشعرية وإن كانت قليلة، خاصة أنّ الأعمال الشعرية خاصة القديم منها لم تهتم بالعنوانات، فناب المطلع عن وظيفة العنوان، فكثيرًا ما نقول مثلا يقول المتنبي في قصيدته التي مطلعها، فكثيرا ما تسمى القصائد بمطالعها، أو أيّ صيغ أخرى تكشف هوية النص، وكأنّي بالمطلع هو عنوان للقصيدة، ويرى قطوس أن " العنوان عدا عن كونه يشكّل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصليه له وجود فيزيقي / مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي أو مستقبل الّنّص، ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي، وهو بما هو إشارة سيميائية، يؤسس لفضاء نصّي واسع، قد يفجر ما كان هاجعًا أو ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيّه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل"[٨]، وبذلك يسد المطلع مسد العنوان الذي يشكل منذ البداية علامة إشارية تخبر عما أراده الشاعر قوله في نصه، ويمكن لنا التمثيل على سيميائية المقدمة في شعر أبي خازم من خلال الأمثلة الآتية التي تكشف علامة الحرب والسلم في شعره.

ويحشد الشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي في مقدمة قصيدة له في وقعة كانت في بني سعد ابن زيد مناة، وبني حنظلة ألفاظا ذات دلالات سيميائية، إذ يقول:[٩]

تَعَنّــاكَ نَصــبٌ مِــن أُمَيمَــةَ مُنصِــبُ كَـذي الشَـوقِ لَمّـا يَسـلُهُ وَسَـيَذهَبُ[١٠]

رَأى دُرَّةً بَيضــــاءَ يَحفِــــلُ لَونَهــــا سُخــامٌ كَغِربــانِ البَريــرِ مُقَصَّــبُ[١١]

وَمـــا مُغـزِلٌ أَدمـاءُ أَصـبَحَ خِشفُهـــا بِأَسفَـــلِ وادٍ سَيلُـــــهُ مُتَصَـــوِّبُ[١٢]
خَـذولٌ مِـنَ البـيضِ الخُـدودِ دَنـا لَهـا أَراكٌ بِرَوضـــاتِ الخُزامـــى وَحُلَّـــبُ[١٣]
بِأَحسَـنَ مِنهـا إِذ تَـراءَت وَذو الهَـوى حَـــزينٌ وَلَكِـــنَّ الخَليـــطَ تَجَنَّبـــوا[١٤]
نَزَعـــتُ بِأَســبابِ الأُمـــورِ وَقَـــد بَـــدا لِـذي اللُـبِّ مِنهـا أَيُّ أَمرَيـهِ أَصـوَبُ[١٥]

فتشكل مقدمة هذه القصيدة في بنيتها السطحية نموذجا للمقدمة الغزلية، فيعتقد جلُّ المتلقيين أنّه تقليد أعمى عشوائي اعتباطي صار فيه الشاعر على عادة شعراء الجاهلية من دون غاية مضمرة، يتغزل فيه بأميمة التي ذكرها مرة واحدة في ديوانه، لكنّ المقدمة تحمل دلالة عميقة ترتبط بفكرة النّص التي يريد أن يبثها الشاعر منذ البداية، ولا يمكن أن نصلَ إلى هذه الفكرة دون اللجوء إلى الفعل التأويلي، وتفكيك كل الإشارات التي تصل بنا إلى مفهوم جديد لدلالات المقدمة من خلال فهم بنيته العميقة، فما المقدمة إلا إشارة تفتح مغاليق النّص، لأنّها فضاء سيميائي يقف المتلقي أمامه متأنيًا ومفكرًا ومحاولًا تأويل السبب الذي جعل الشاعر يستهل به قصيدته الحربية، مما يستوجب فهماً جديداً لمضمون النَص، فمن المؤكد أنّ الشاعر لا يهدف للتغزل بامرأة فليس هذا مقصده، ولعلني أرى أن هذا المقدمة يُعدّ (علامة إشارية) للموضوع (الحرب) ويمكن كشفه من خلال التتبع التأويلي للإشارات التي بثها المرسل في طيّات المقدمة لتكون نقطة ينطلقُ منها المتلقي لفهم النّص، فهو يقدم للمتلقي مفتاح الولوج إلى دلالات النّص ومضمونه.

وتدل المقدمة على الموضوع الذي تضمنه لما بينهما من تلازم، حيث تكون العلاقة بينهما علاقة سببية، فاستهل الشاعر مطلعه بالفعل **(تَغَنّاكَ)** للإشارة إلى حالة التعب والشقاء والصراع الذي يعيش في دائرتها، بسبب **(نَصبٌ)** وكأنه مرض ملازم له، سببته **(أُمَيمَةَ)** وقد تشي لنا أميمة وهي تصغير أمه بهاجس أرَق الذات حول مصير الفرقة بين القبائل التي تنتسب لأمة واحدة وتعود لأصل واحد، وهي هنا إشارة لحالة الحرب وليست معشوقته، فهي دال رمزي غامض يحتاج كشف دلالاته إلى قراءة تأويلية من المتلقي ليصل إلى أنها رمز للقوة التي يبحث عنها الشاعر للانطلاق في نصّه، ولعلها استمدت – في نظري – دلالتها الرمزية من خلال دلالتها المعجمية فهي ترتبط بمعنى (مِطرقة الحداد)، فقد اتعبت مِطرقة الحرب الشاعر، فحياة القتال بالنسبة له كالمطرقة التي تهوي على الحديد، كما أنّه اختار (الغزال) في مطلعه لأنّه يرتبط بحياة الصراع الوجودي، واستحضار ما يلاقيه في صراعه من مخاطر الصيد في تلك البيئة من كلاب الصيد والوحوش أو الإنسان، فتشكل الظبية

– على الرغم من جمالها – إشارة ترتبط بحالة الخوف والقلق، وما تكابده في سبيل البقاء على قيد الحياة، ففي لوحة الظبية تتجسد أشكال الصراع التي تشكل دليلاً على وجود الخطر، فتلقي بظلالها الحزينة على القصيدة كاملة، ويمر من خلالها الشاعر إلى موضوعه الرئيس، ليراود المتلقي سؤال لماذا الظبية في قصيدة الحرب دون غيرها، وما فيه من مخاطر الفقد، والتضحية بنفسها لحماية ولدها، ليرسم صورة حية معيشة أمام المتلقي لفجاعة ذلك الصراع، كما ركّز الشاعر على اختلاط الأبيض بالأسود ضمن سيميائية الإيقاع البصري الذي يشد المتلقي في إشارة واعية من المرسل، وحديثه عن افتراق الأصحاب في ساحات الصراع والانتقال من الهم الجمعي إلى الهم الفردي ومحاولة النجاة بالنفس، فشكل المطلع علامة إشارية للحرب، ليدخل الشاعر بعده إلى موضوعه مباشرة بعد أن أحسن التخلص من مطلعه الذي حقق غايته.

وشكّلت المقدمة الطلليَة عتبة نصية أولى في شعر بشر بن أبي خازم، فاعتنى بحسنها، لأنّه كما قال النقاد الفاتحة النصية التي يجب " أن يكون مطلع القصيدة دالاً على ما بُنِيت عليه، مُشعرا بغرض النَّاظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذَّوق السَّليم، ويستدلُّ بها على قصده"(١٦)، فيرى ابن حجة في المقدمة دالاً وإشارة للقصيدة، لأنها " أول لقاء مادي محسوس يتم بين القارئ والكتاب / النص، ولأنها تفترض أن هذا القارئ فتح فعلا النّص"(١٧)، فلا يمكن لنا فهم القصيدة دون فك شيفرة سيميائية المقدمة، كما في قوله(١٨)

عَفَـــت أَطـــلالُ مَيَّـــةَ بِالجَفيـــرِ ... فَهُضـــبِ الـــوادِيَينِ فَبُـــرقِ إيـــرِ(١٩)

تَلاعَبَـــتِ الرِيـــاحُ الهـــوجُ مِنهـــا ... بِـــذي حُـــرُضٍ مَعـــالِمَ لِلبَصـــيرِ(٢٠)

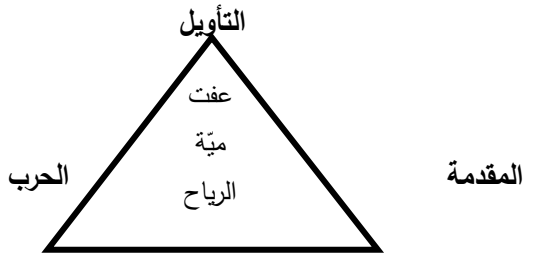
وَجَـــرَّ الـــرامِساتُ بِهـــا ذُيـــولاً ... كَـــأَنَّ شَمالَهـــا بَعـــدَ الـــدَبورِ(٢١)

رَمـــادٌ بَيـــنَ أَظـــآرٍ ثَـــلاثٍ كَمـــا ... وُشِـــمَ الـــرَواهِشُ بِالنُـــؤورِ(٢٢)

وعكست المقدمة الطللية نفسية بشر بن أبي خازم القلقة على وجودها، الخائفة من مستقبلها، المعبرة بصدق عن تجربته الحربية، جاعلا من المقدمة علامة إشارية تدل على موضوع القصيدة، فاستهل قصيدته بالفعل الماضي **(عفت)** للدلالة على حالة الخوف من ويلات الحروب، ولما تختزله في ذاكرتها المعجمية من دلالات تعبر عن الخراب، حتى باتت تلك الديار التي كانت عامره بأهلها خاوية على عروشها، تبكي رحيل ساكنيها، وكأنه يشير بتلك الصورة إلى أهم نتاجات الحروب، حيث تدمر المنازل، وتهجّر الناس وتمحو مظاهر الحياة، فهو يقدم تهيئة نفسية للمتلقي ليستعد لتلقي مخرجات الحروب، فعفت ديار الأحباب أي انمحت منازلهم، وعَفا الرِّيحُ الأَثَرَ: مَحَتْه ودرسَتْه، فهذه

الحروب تمحو كل أثر بعد عين، وتتحول إلى علامة إشارية تدل على الخراب الذي تحدثه المعارك، كما أن الفعل (عفت) من (العَفْت) بمعنى (اللَّيُّ الشديد) وعف يده لواها ليكسرها، فهي من مستلزمات الحرب والصراع، وكأنها أسهم ترسم للدلالة على موقع مكان ما.

وليس بالضرورة أن يكون (المدلول) مرتبطا بمكونات (الدال)، ولكنه يرتبط بتفاعلها؛ أي بالفكرة الناتجة عنها، فنجد الاسم **(مية)** دالا أحال على علاقة الشاعر بمحبوبته في بنيته السطحية، أمّا في البنية العميقة فقد اختار اسم (مية) لأنه الأنسب للحالة النفسية التي تنتاب ذاته المتكلمة، وعند محاولة تفكيك توظيف هذا الاسم لا نجد " سوى المنفذ الرمزي المتعالق مع الهمِّ الذي أرَّقَ الشاعر، وكان سببا في ميلاد القصيدة"[٢٣] وسيلة لفهم العلاقة العلاماتية له، فاسم **(مَيَّة)** يعتبر في الشعر الجاهلي إلى جانب مجموعة من أسماء النساء (علامة رمزية)، ويحيلنا المسار المعجمي للدال (ميّة) إلى انه اسم " من أَسماء القِرَدةِ، وبها سميت المرأَة"، ليفتح أمامنا فضاءً سيميائيًا لتأويل المدلول ضمن علامة الحرب، فالقرد هو ما تمعّط من الوبر والصوف وتلبّد، فتشير إلى الخفة وسرعة الحركة، وفي نزع أجزاء من الوبر دلالة واضحة على المعاناة والبعد عن الاستقرار، وتناسب هذا من وصف فرسه في القصيدة فهي قصيرة الشعر وذلك دلالة على علامات العتق والكرم، في حين تشكل **(الرياح)** علامة أيقونية مركزية في المطلع تشير إلى الحرب وما بين الرياح والحرب من علاقة تشابه، فاختيار (الرامسات) دلالة واضحة على الحرب وإثارة الغبار في ساحة المعركة حتى بات ثابتا كما الوشم، فوظّف الرياح بوصفها علامة سيميائية تشير للحرب مما يدل على أنه عارف بأمور الحرب، وتوضيح حالة التلاعب وعلاقته بالغدر وأثره السلبي في نتائج المعارك، وصوّر الشاعر في مطلعه القتل وتفريق الأطفال عن أمهاتهم، كل هذه الإشارات تجعل من المقدمة علامة إشارية للحرب ويسهّل استنتاجها كما يوضحها الرسم الآتي:



وليس بالضرورة أن تكون المقدمة علامة إشارية على الحرب، فقد ينزاح ليوظفها بشر بن أبي خازم دالا على علامة السلم، خاصة أن (السلم / والحرب) يقعان ضمن دائرة الثنائية الضدية، بل كثيرا ما يعرف السلم من خلال الحرب والعكس صحيح، ففي مقدمة قصيدة **(أَلا بانَ الخَليطُ وَلَم يُزاروا)** يتقاطع السلم والحرب، ويتحول الدال (المقدمة) إلى علامة تدل على المدلول (السلم) والحياة الطبيعة واللهو الذي ينشده الشاعر وتتوق نفسه إليه، وإن كان المشهد لم يسلم من بعض المنغصات التي وضحت أثر الحرب في زعزعت السلم، فيتحدث في مقدمة قصيدته الطويلة عن رحلة الظعائن وما فيها من حرية التنقل، ويكثر من ذكر الأماكن التي يشتاقها، فيقول[٢٤]:

أَلا بانَ الخَليطُ وَلَم يُزاروا ... وَقَلبُكَ في الظَعائِنِ مُستَعارُ[٢٥]
أُسائِلُ صاحِبي وَلَقَد أَراني ... بَصيراً بِالظَعائِنِ حَيثُ صاروا[٢٦]
تَؤُمُّ بِها الحُداةُ مِياهَ نَخلٍ ... وَفيها عَن أَبانَينِ اِزوِرارُ[٢٧]
نُحاذِرُ أَن تَبينَ بَنو عُقَيلٍ ... بِجارَتِنا فَقَد حُقَّ الحِذارُ
فَلَأياً ما قَصَرتُ الطَرفَ عَنهُم ... بِقانِيَةٍ وَقَد تَلَعَ النَهارُ[٢٨]
بِلَيلٍ ما أَتَينَ عَلى أُرومٍ ... وَشابَةَ عَن شَمائِلِها تِعارُ[٢٩]
كَأَنَّ ظِباءَ أَسنُمَةٍ عَلَيها ... كَوانِسَ قالِصاً عَنها المَغارُ[٣٠]

لقد جسدت غواية المقدمة في قصيدة بشر بن أبي خازم ضبابية المشهد، فالمرسل لا يهيم على وجهه بحثا عن الظعائن، وإنما طلبا لأمان افتقده في بيئة قائمة على الصراع الوجودي، فهو يبحث عن سلامة فارقته، فباتت المقدمة دالاً وعلامة إشارية للموضوع (السلم)، فأشار الفعل **(بان)** إلى تلك الحقيقة التي يرغب الشاعر تأكيدها من خلال المقدمة، فكشفت الحالة النفسية التي وصل إليها من عدم شعوره بالأمان، فالشاعر يستذكر تلك الأيام التي كانت ترافق الظعائن، وهي تنتقل من مكان إلى مكان بأمان، لا يخاف عليها من الحروب، ثم ينتقل إلى وصف مسهب لنساء الهودج، مركّزا في مقدمته على اختباء الظباء، كل ذلك يشير إلى موضوع السلم الذي يشتاق إليه، ووسط هذا الشوق ينقطع الأمان، وتلوح في الأفق حالة القلق، ليقطع ذلك الأمان قوله:

فَقَد كانَت لَنا وَلَهُنَّ حَتّى ... زَوَتنا الحَربُ أَيّامٌ قِصارُ
وَشَبَّت طَيِّئُ الجَبَلَينِ حَرباً ... تَهِرُّ لِشَجوِها مِنها صُحارُ

فتبقى الحرب شبحا يطارد الذات الشاعرة ويهدم ملذاتها ويوقع الفرقة بينهم**(زوتنا)**، وتبقى نفسه تنشد السلم الذي مرت أيامه سريعة، وتنبذ الحرب التي وصل صدى هولها لمدينة صحار العُمانية.

ثانيا: سيمياء اللون

يحمل حضور اللون في شعر بشر بن أبي خازم دلالات سيميائية لافتة، فتوظيفه لم يأت بشكل اعتباطي، بل لجأ الشاعر إليه لما يمتلكه من سيمياء تشكيلية ونوعية "تمارس هوايتها في إنتاج لعبة المعنى بين ضغط الحجب وانفتاح التجلي، كما أنّ اللون في النّص الشعري يعدّ بمثابة نسق إبداعي ذا طبقة أدائية عالية، ينهض بمهمة أداء الرسالة الشعرية، والقارئ المتميز هو الأقدر على فك شفرات هذه الرسالة"[٣١]، ويمثل اللون بصفته التشكيلية (الدلالية والسيميائية) علامة شعرية نوعية، تستثمر الطاقة التشكيلية اللونية في بعديها السطحي والعميق، فتفرغ حمولتها الدلالية السيميائية في أنساق الدوال، فترسم لنفسها قواعد لعبة معنى خاصة وفق منهجية سيميائية، فتصبح الألوان دوال تحتاج لمن يربطها بمدلولاتها؛ لامتلاكها طاقات دلاليّة وإيحائية ورمزية هائلة، وتتحدد دلالة اللون بتحيينه داخل القصيدة، ولا يمكن جعل كل لون دالا لمدلول ثابت، من نحو القول بأن اللون الأبيض دال على السلام واللون الأسود دال على الموت دون تجسيد فعلي للون في بنية القصيدة، فما الشعر إلا انزياح مقصود عن الأصل، لهذا بات اللون في " النَّصِّ الأدبيّ علامة للكشف عن طاقة توتريّة خَفية، واستكناه دلالاتها الاستهوائيّة تُحيطنا بهالة معرفيّة، وقُدرة انفعاليّة تُنَمي شُعُورنا بما حولنا، وينزاح اللون في توظيفه عن المحور البصريّ الجماليّ ليلامس المنظومة الشُعُوريّة، وإثارة القُدرة التَّوتريّة الّتي تتحكم في إنتاج الدلالة، وبهذا يصبح اللون آلية فعَّالة من آليات إنتاج النَّصِّ"[٣٢] ضمن رمزية اللون وقيمته السيميائية.

ويعدُّ اللون جزءاً لا يتجزّأ من ثقافة الإنسان وذاكرته ورؤيته، وسياقات تعبيره عن ذاته وعن الأشياء، لهذا وضعت شروط محددة لقراءة دلالات اللون داخل النص الشعري أهمها عمق الخبرة وكثافة التّجربة وطبيعة البيئة الثّقافية، واستراتيجية تشكّلها وحساسيّة التّفكير، وأنموذج الرّؤية هي التي تصنع للّون رمزه وبعده الدّلالي وقيمته السّيميائية[٣٣]، ويُوَظَّف اللونُ في الدراسات السيميائية بوصفه علامة أيقونيّة للدَّلالة على موضوع ما، حيثُ تتحوّل العلاقة في العلامة الأيقونيّة بين الدّال والمدلول إلى علاقة تشابه، مما يترتب عليه تكون دال لوني في إطار سياقي معين، ينشط تفاعلاته وطاقاته الإيحائية التي تسهم في إنتاج دلالة جديدة بحسب تحيين الشاعر له فاللون "في سياقات مُتعددة، منها ما كان قريباً من الفهم والإدراك والجمال، ومنها ما كان يَصْعُب فهمه إلّا بعد التّأويل والإيماء، كما وظَّف الشّعراء اللّون ليدلّ على نقيضه، وهو ما يُسمّى بقلب الألوان حيثُ يتحوّل اللّون إلى نقيضه، وهذا التَّحوّل إنَّما يدلّ على الأهميّة التي يَكْسَبها السِّياق من دلالة جديدة"[٣٤]، بل إنَ اللون الواحد

تتعدد دلالاته تبعا للمدلول الذي يهدف الباث تحقيقه من توظيفه، فنجد تفتق شاعرية بعض الشعراء حيث تجعل للون الواحد " أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة"[٣٥]، كل ذلك يتحدد من خلال علاقة الدال اللوني بالمدلول الموضوعي ضمن دائرة العلامة الأيقونية أو العلامة الإشارية، وقد يصل أحيانا إلى دائرة العلامة الرمزية، مما جعل الحاجة ملحة للقيام بدراسات لونية سيميائية " توضّح قدر الإمكان السياقات التي استعمل فيها بشر بن أبي خازم كلمة اللون، والإيحاءات الدلالية التي نثر فيها بشر مجموعة ألوانه سواء ما اتصل منها بعالم الأحياء حيوانا وغير حيوان، أو ما اتصل منها بمظاهر الطبيعة المتحركة أو الجامدة كما تبين مقدار الانزياح الذي يعني البعد عن مطابقة الدال لمدلوله... وهو ما يعني أن معيار الحكم على هذه الدوال لا يعني معيار الكذب والصدق، ولا معيار توليد المدلولات، بل قدرة على قول رؤية مختلفة"[٣٦]، وفق أسس سيميائية تكشف العلاقة بين الدال والمدلول.

ومن الألوان التي وظفها بشر بن أبي خازم يظهر اللون الأبيض، وقد تتبع الباحث الهمص في دراسته الموسومة بـ (شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية،) اللون الأبيض إحصائيا وتوصل إلى أنّ اللون الأبيض من الألوان التي تحتل مساحة لا بأس بها في ديوان بشر، فقد ورد ذكره ما يقرب من (٤٥)مرة في الديوان، منها (١٦) موضعا ذكر فيها اللون الأبيض بصورة مباشرة مثل الألفاظ: بيضاء – البيض– أدماء– الشهباء – العاج – بياض غرته – شهاب – أبيض، ومنها ما يدل على اللون الأبيض بصورة غير مباشرة مثل: الضحاء – صبحناه – الكوكب – دواخن – الأقاحي – موشى – الضباب – الشمس – ودك السديم – اللامعات – النهار – الهجان – الشيب، وقد ورد ذكره في موضوعات متنوعة كالغزل والمعارك، والصراع الحيواني، ووصف الناقة، ووصف الخيل وفي المدح والكرم، كما تنوعت المجالات الدلالية التي تحملها تلك الموضوعات من: إظهار اللوعة والفخر والشجاعة والتهديد والوعيد ووصف القوة الجسدية، والقلق والترقب[٣٧]، وقد انزاح بشر بن أبي خازم على دلالات اللون الأبيض المعتادة إلى دلالات جديدة بما يتناسب والموقف، كما ارتبط توظيفه بدلالة القوة المادية والمعنوية.

وتتحدد الدلالة السيميائية للون الأبيض بالموقف الذي يعالجه الشاعر، ففي قصيدة بشر بن أبي خازم التي مطلعها **(أَلَيْلَى عَلَى شَحْطِ المَزَارِ تَذَكُّرُ)**، يعالج الشاعر قضية تتصل بالحرب من خلال سيميائية اللون، فقد قُتِلَ رجلٌ أسديٌّ كان في جوار بني جعفر، فلم يأخذ بنو جعفر بثأره أو تحصيل ديته لأهله، فتصدى لهم بشر، وهجاهم في قصيدته التي بدأها بمقدمة غزلية، ثم انتقل بعد حسن التخلص للحديث عن صراع الثور الوحشي، واعتمد على الدلالة السيميائية للون الأبيض في تصوير

مشاهد الصراع، حيث يقول[٣٨]:

فَأَضْـــحَى وَصِـــئْبَانُ الصَّـــقِيعِ كأَنَّهـــا ... جُمـــانٌ بِضَاحِـــي مَتْنِـــهِ يَتَحَـــدَّرُ[٣٩]

فَـــأَدَّى إِلَيْـــهِ مَطْلَـــعُ الشَّمْـــسِ نَبْـــأَةً ... وَقَـــدْ جَعَلَـــتْ عَنْـــهُ الضِّـــبَابَةُ تَحْسِـــرُ[٤٠]

تَمَـــارَى بِهَـــا رَأْدَ الضُّـــحَى ثُـــمَّ رَدَّهـــا ... إِلَـــى حُرَّتَيْـــهِ حَـــافِظُ السَّـــمْعِ مُبْصِـــرُ[٤١]

فجـــالَ وَلَمَّـــا يَسْتَبِـــنْ وَفُـــؤادُهُ ... بِرِيبَتِـــهِ مِمَّـــا تَـــوَجَّـــسَ أَوجَـــرُ[٤٢]

وَبَاكَـــرَهُ عِنْـــدَ الشُّـــرُوقِ مُكَلَّـــبٌ ... أَزَلُّ كَسِرْحَـــانِ القَصِيمَـــةِ أَغْبَـــرُ[٤٣]

ولم يوظف الشاعر اللون الأبيض بشكل مباشر، بل إنه لم يصرّح به في نصه، فقد وظّفه بصورة غير مباشرة ضمن موضوع الصراع الحيواني خاصة صراع الثور الوحشي مع كلاب الصيد، فقد جعلت الذات الشاعرة من هذا الصراع دالا يشير إلى مدلول صراع الإنسان الخائف المستجير الهارب من حتفه مع من يطلبه للثأر، أمّا المجالات الدلالية للون الأبيض فقد حملت إظهار اللوعة والخوف والقلق والترقب، ولم يلتزم بدلالة اللون المعيارية بل انزاح عنها إلى دلالات جديدة تناسب المدلول الذي يريد التعبير عنه، وتتضح هذه الرؤية من خلال تفكيك شيفرة اللون الأبيض في النص، حيث نجد الذات الشاعرة قد جعلته الدال الإشاري الذي يشير إلى الموضوع الخوف والقلق من خلال العلامة الإشارية، والتي توضحها الترسيمة الآتية:

الدال ← المدلول(١) ← المدلول(٢) ← المدلول(٣)

الأبيض ← الخوف والقلق ← اقتراب الموت ← **الحرب**

فمثّل اللون الأبيض مهمة (الدال) الذي يشير إلى (المدلول) بوصفه علامة إشارية، ويرتسم الخط البياني للموضوع حيث نلمح (الخوف والقلق من اقتراب الموت الذي ينبئ بالحرب)، ويمكن رصد اللون الأبيض من خلال ظهوره غير المباشر عبر الدال (**أضحى**) أي قدوم الصباح بما فيه من إضاءة تشير إلى البياض، فالأصل المعياري أن يطمأن الإنسان إذا ما تخلّص من الليل ودخل في الصبح الذي يحقق له الأمان، لكن الدال انزاح إلى مدلول مختلف، فالمدلول يحمل دلالات الخوف والقلق مما يخفيه الضحى، كما استتر اللون الأبيض خلف الدال (**الصقيع**)، بما يحمل من دلالات تجعل قيمة اللون الدلالية حاسمة في تشكيل المعنى الشعري الذي ترغب عناصر القصيدة البوح به، وهنا تصبح علامة اللون مفصلا مركزيا من مفاصل التشكيل الشعري الذي يقود إلى

تشكيل المعنى السيميائي بما يحدثه من تأثير في توجيه المعنى نحو الموضوع الذي تنشده الذات الشاعرة، بالإشارة إلى حالة التشرد والضياع والضعف أمام ظروف البيئة التي تقف ضد الثور الوحشي في معركته المنتظرة، ويستمر اللون الأبيض بمطاردة الذات الشاعرة ويقترب من حالة الخوف والقلق مع مقدم (**مطلع الشمس**) وقدوم (النبأة) التي تظهر بوضوح مع انحسار (الضبابة)، فازدادت لعبة اللون الأبيض السيميائية محاصرة للذات الشاعرة من خلال قناع الثور الوحشي، واقتراب صوت كلاب الصيد بما ترمز به لصوت الحرب، فشكّل مطلع الشمس بؤرة مركزية في بنية القصيدة السيميائية حيث تحول إلى علامة إشارية تحيل على الرعب وفقدان الأمل والموت، فبرز اللون الأبيض من خلال الدال (مطلع الشمس) الذي كشف الموضوع وهو اقتراب الموت، فقد ظهرت كلاب الصيد للثور الوحشي مع مطلع الشمس، كما برز اللون الأبيض بدلالته السلبية من خلال انحسار الضباب الذي يحجب الحقيقة عن الثور الوحشي، فيلوح مع ظهورهما الموت والهلاك، فيصبغ اللون الأبيض قيمة لونية ذات بعد دلالي تأويلي من خلال تواتر علامة (الضحى / مطلع الشمس / الشروق) ضمن الصورة اللونية الحربية التي تتحول إلى أداة تعبيرية ذات أبعاد دلالية متشظية تكشف الخطر القادم بقيام الصراع الوجودي.

ولم يغب اللون الأسود عن معجم بشر بن أبي خازم السيميائي، فقد أورده في أربع مواقع بشكل مباشر في (السوادي، سود، السواد، سمر)، كما وظّفه بشكل غير مباشر في ثلاثين موضعا من نحو (شخام، الظلام، خُدارى، الليل، ليله)، وشكّل اللون دالا يشير إلى مدلولات (موضوعات) متنوعة بين الغزل والوصف، المعارك من حيث تجسيد الانتصارات أو الهزائم، وإذا كان اللون الأسود قد اشتهر بدلالته المعيارية التي ترتبط على الشؤم والحزن والموت، بل أصبح علامة أيقونية ترمز للموت والحداد في أنساق الثقافة الإنسانية، إلا إن دلالته في معجم بشر اللوني تنوعت بين الخوف والقلق والرعب والذل والهزيمة وبين العشق والحب والشجاعة والانتصار بحسب الانزياح الذي تحدثه الذات الشاعرة في توظيفها بما يتناسب وطبيعة الدلالة السيميائية التي يسعى للوصول لها، وجعل بشر بن أبي خازم من اللون الأسود دالا لمدلولين متناقضين يمثلان ثنائية (الحياة / الموت) بحسب الغاية التي تضمرها الذات الشاعرة ضمن هندسة نصية واحدة، تكشف معمارية القصيدة الحربية فقد " نوّه الشاعر بشجاعة هذه الجيوش وثباتها عند النوازل، كما في الأبيات التالية التي يتغنّى فيها بشدة بأسها وقوة احتمالها للظروف القاسية"[٤٤]، فقد جسّد الدال (ليلة) لتشير إلى مدلولين متقاطعين حيث يقول:[٤٥]

فَوارِسُـــنا بِـــالحِنوِ لَيلَـــةَ نازَلـــوا كَفـى شـاهِدوهُم لَـومَ مَـن يَتَغَيَّـبُ[٤٦]

أَبــاتوا بِسَــيحانَ بــنِ أَرطــاةَ لَيلَــةً شَــديداً أَذاهــا لَــم تَكَــد تَتَجَــوَّبُ(٤٧)
أَراكُــم أُناســاً لا يُلــينُ صُــدورَكُم لِأَعــدائِكُم صَــوبُ الغَمــامِ المُجَلِّــبُ(٤٨)

فقد عبر دال اللون الأسود في لفظة **(ليلة)** عن مدلولات متعددة تتوافق مع حالة النفسية للصراع الذي تقع في دائرته، فقد انزاح الشاعر في بيته الأول بدلالة اللون الأسود عن قيمته المعيارية المعهودة عندما جعله علامة رمزية تدل على موضوع الانتصار في الحرب، والشعور بالنصر والفخر بقومه، فهو يرى أن هذا السواد في الليل لا يعود لأسباب فيزيائية طبيعية، وإنّما يعود لكثرة الغيوم المحملة بالمطر وتنبئ بالخير، وقد غيّرت لون السماء من الزرقة الصافية إلى السواد الداكن، فليلة قومه فيها الفرح والسعادة بالنصر، وبذلك يكون الدال (ليلة) يشير إلى الموضوع (الفرح بالانتصار) فأصبح الليل الأسود علامة تدل على الانتصار، لكن الشاعر لم يتوقف عند هذا الحد، بل رغب في تعميق الفكرة من خلال معرفة أثر الضد، فجعل الدال(ليلة) في البيت التالي علامة رمزية تشير إلى موضوع الذل والهزيمة للأعداء، فاكتسب اللون الأسود دلالة نفسية تجعل من الأسود " رمز الحزن والألم والموت، كما أنّه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء"(٤٩)، فقد عبّر الدال (ليلة) عن حالة الهوان والذل والانكسار التي تعرض لها قوم(سيحان بن أرطأة) وبذلك تختلف دلالة سواد ليلة المنتصر عن ليلة المهزوم في قصيدة الحرب بما يكفل تحقيق الفجوة بين كفتي النصر والهزيمة.

وكثيرا ما ارتبط اللون الأحمر بالقتال، وتوظيف هذا اللون " يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو، وهو في التراث دائما مرتبط بالمزاج القوي والشجاعة والثأر"(٥٠)، وهو يعدّ علامة لونية قويّة التّأثير والكثيفة الدّلالة السيميائية، وكثيرا ما يرمز للقتال والشدة والثأر في قصيدة الجرب، وقد وظفه بشر بن أبي خازم دالا لموضوع الحرب في قوله(٥١):

بَنِــي عامِــرٍ إِنَّــا تَرَكْنــا نِســاءَكُمْ مِـنَ الشَّـلِّ والإِيجـافِ تَـدْمَى عُجوبُهـا(٥٢)
عَضَــارِيطُنا مُسْــتَبْطِنو البِــيضِ كالــدُّمَى مُضَرَّجَــــةً بالــزَّعْفــــرانِ جُيُوبُــــهَا(٥٣)
دَعُــوا مَنْبِــتَ السَّيفَيْــنِ إِنَّهُمــا لَنــا إِذا مُضَــرُ الْحَمــراءُ شُــبَّتْ حُرُوبُهــا(٥٤)

فقد رسمت الذات الشاعرة من (اللون الأحمر) في الدال **(تَدْمَى)** علامة أيقونية تشير إلى موضوع السخرية من الأعداء، وإذلالهم، فبشر بن أبي خازم يسخر من بني عامر، ويذكرهم بما فعله قومه بهم في حربهم عندما أوقعوا نساءهم في الأسر، فوصف مشهد **(الشَّلِّ)** السوق الطرد، فمن نتائج الحرب أن

حُمِلت نساؤهم على الخيل والإبل دون سروج وانطلقت بهن بسرعة مما احدث في النساء مشقة حيث دميت أعجازهن، في مشهد مذل ومهين لقوم بني عامر قبل أن يكون مذلا لنسائهم، فحمل نسائهم بهذه الطريقة فيه إشارة إلى الذل والإهانة، وما كان لهذه الغاية أن تتحقق لولا توظيف اللون الأحمر من خلال الدم وخروجه من تلك الأماكن، فأشار اللّون الأحمر إلى جدلية الصراع: فيمثل **(مُضَر الْحَمراء)** الحرب في أوج قوّتها وعنفوانها وسيطرة قبيلة مضر الحمراء التي ينتهي إليها نسب الشاعر على ساحلي البحر، بينما يمثل ذل نساء بني عامر **(والإيجافِ تَدْمَى عُجوبُها)** الحرب في ضعفها وهزالها، فاحمرار الإعجاز بسبب الدم يدل على حالة الذل، كما أن نعت مضر بالحمراء يدل على حالة القوة والشدة في الحروب.

وينزاح اللون الأحمر المرتبط بالدم عن دلالاته المعيارية في درجة الصفر اللونية إلى دلالة مغايرة، فيشكل من خلال هذا الانزياح علامة سيميائية خاصة تدل على (السلم)، فليس بالضرورة ان يرتبط دال اللون الأحمر بمدلول الحرب، فقد وظفه بشر ابن أبي خازم بوصفه دالا على مدلول (السلم) في قصيدته التي مقدمتها **(تَناهَيتَ عَن ذِكرِ الصَبابَةِ فَاحكُمِ)** حيث وصف الشاعر في مقدمته الطللية لوحة الديار بريشة فنان يجسد جماليات علم اللون لديه، ذلك أن " رسم الديار وعرصاتها تهيئ له رسم لوحة ركائبه وظعائنه، إذ نراها مزخرفة بمفارش صوف ملونة تعلوها هوادج ذات ألوان مختلفة: الأحمر والأخضر والأصفر حتى أنّها تبدوا بلون الدماء لحمرتها"[٥٥] إذ يقول:[٥٦]

عَلَـــيهِنَّ أَمثـــالٌ خُـــدارى وَفَوقَهـــا مِـنَ الـرَيطِ وَالـرَقمِ التَهاويـلُ كَالـدَمِ[٥٧]

وَمِنهـــا خَيـــالٌ مـــا يَـــزالُ يَروعُنـــا وَنَحـــنُ بِـــوادي الجَفـــرِ جَفـــرِ يَبَمـــبَمِ

فيصف الشاعر مظاهر الظعائن، فيرسم لوحة لونية مادتها مجموعة نساء بيض داخل هوادجهن المزينة بالمفارش السود التي تختلط بها مجموعة من الهوادج بألوان زاهية بين الحمرة والخضرة والصفرة، ولم يجد علامة تصور هذه الحمرة غير حمرة الدم، فشكل اللون الأحمر علامة أيقونية يشير الدال فيها إلى المدلول والموضوع المضمر، إذ جعل الأحمر علامة للحياة والسلم والاستقرار الذي يحقق اللهو بعيدا عن الصراعات، فكأن حمرة الدم إشارة إلى التجديد والنشاط، فاللون الأحمر يشير إلى البحث عن منابع تجدد الحياة وبعثها.

وقل يوظف الشاعر اللون الأصفر في معجمه اللوني، فقد ورد مرتين بصيغة مباشرة في (اصفرار، الشقراء)، وثلاث مرات بصيغة غير مباشرة (الزيت، ضرام، الشعاع) على الرغم مما يحمل من دلالات غنية تشير إلى المرض والشيخوخة والفزع والبؤس والقهر والحقد، وجعل بشر بن أبي خازم

من اللون الأصفر في (الشعاع) علامة أيقونية تشير إلى إرهاصات الهزيمة والموت والفناء والنهاية، لينتج علامة سيميائية تنذر بالموت والأفول والغروب، فيقول[٥٨]:

غَـــدَوْنَ عَلَـــيْهِمُ بـــالطَّعْنِ شَـــزْرًا إلـــى أَنْ مَـــا بَـــدَتْ ذاتُ الشُّـــعَاعِ[٥٩]

فَلَمّـــا أَيْقَنُـــوا بالمَـــوْتِ وَلَّـــوْا شِـــلالاً مُرْمِلِيـــنَ بِكُـــلِّ قَـــاعِ

لقد استدعى الشاعر لونه السماوي الأصفر عبر رمزه الشمس من خلال **(ذاتُ الشُّعَاعِ)** وكأن في سماويته إشارة إلى عالم السماء الذي يتجلى في مفهوم الموت، وبذلك يكون اللون الأصفر دالا على الهزيمة والذل لأعدائهم، فيرسم اللون الأصفر لحظات الوداع الأخير واقتراب النهاية فما كان منهم إلا أن **(أَيْقَنُوا بالمَوْتِ)** فانهزموا متفرقين كشعاع الشمس فقد ظهر اللون كعلامة إشارية للحرب والسلم ويسهّل استنتاج أهمها كما يوضحها الجدول الآتي:

اللون	العدد الكلي	توظيفه بشكل مباشر	توظيفه بشكل غير مباشر
الأبيض	٤٥	١٦	٢٩
الأسود	٣٤	٤	٣٠
الأصفر	٥	٢	٣

الخلاصة.

لعل النقد الأدبي الحديث استطاع أن يفتح الأبواب التي أغلقتها الشروحات القديمة في وجه النتاج الأدبي القديم ويضيء الموروث الأدبي بالغوص في أعماقه والتقاط تلك الإشارات المخبوءة التي تكشف مستور النصوص ومقصديات الشعراء.

لقد تميزت القراءة السيميائية بتوظيف كل ما تحمله الذات الإنسانية من مفارقات وتضادات في كل ما حولها ولعل المقدمة هي بوابة الذات للولوج إلى عالمه الإبداعي والشعري واضعا فكرة صاغتها كلماته، وكذلك اللون فيما حول الشاعر كان حاضرا مضمراً في نفسه يعكسه على تجربته الإنسانية بتوافق معه أو بتضاد.

لقد جاءت علامات الحرب والسلام في هذه الدراسة كإشارات سيمائية دالة على ما كان يدور فيها،بعثت معان جديدة لم يتطرق إليها النقد القديم،مؤكدة على قدرة الموروث الشعري بالاشتباك البنَاء مع مناهج النقد الحديث.

المصادر والمراجع.

الكتب

١- ابن حجة، تقي الدين الحموي،، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: عصام شعيتو، ط١، ج١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧.

٢- أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

٣- القرطاجني، أبي الحسن حازم،، **مناهج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.

٤- حسن، عزة، **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية، دمشق، ١٩٦٠

٥- جواد، فاتن عبد الجبار،، **اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكل المعنى الشعري**، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٠.

٦- حفني، عبد الحليم، **(مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

٧- عطوان حسين، **مقدمة في القصيدة العربية**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف بمصر

٨- عمر، أحمد مختار،، **اللغة واللون**، ط٢،عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

٩- قطوس، بسام موسى، **سيمياء العنوان**، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١م.

الدوريات والمجلات

١- الحراحشة، أحمد، **إشكالية المنهج في قراءة النص الجاهلي، أسماء النساء أنموذجا**، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الأدبي السادس عشر، ٢٠١٧، إشكالية المنهج في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الجزء الأول، الإشراف: فايز عارف القرعان، التحرير: أحمد محمد أبو دلو، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، **٢٠١٨.**

٢- الخريشة، خلف خازر، **إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٥، شوال ١٤٢٣.

٣- الزعبي، أحمد صالح، **الصورة الحربية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٨، العدد٣، سنة ٢٠١١.

٤- الطريطر، جليلة، **في شعرية الفاتحة النصية – حنا مينة نموذجا**، مجلة علامات في النقد، العدد ٢٩، سبتمبر ١٩٩٨، مطبعة الفلاح، بيروت.

٥- بوزكور، مراد، **سيميائية التوظيف اللّوني في شعر كعب بن زهير**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، بيروت، لبنان، العدد ١٧، شهر مارس، ٢٠١٦.

٦- فايد، عبد الرحمن فوزي عبد الحميد، **قراءة سيميائية في نونية سوار بن المضرب**، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية العدد الخامس والثلاثون – إصدار ديسمبر ٢٠٢٠م

الرسائل الجامعية:

١- أبو غليون، هاني يوسف، **سيميائية الأهواء في السرديات الشعرية عند أمل دنقل**، أطروحة دكتوراة، إشراف عبد الباسط مراشدة، جامعة آل البيت، كلية الآداب، ٢٠٢١.

٢- الهمص، سامي حماد، **شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، إشراف محمد صلاح زكي أبو حميدة، ٢٠٠٧.

٣- سويزف، فريدة، **جماليات اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر**، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٧.

٤- شرشار، فاطمة زهرة، **تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي العربي المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلاني ليابس – سيدي بلعباس– الجزائر، ٢٠١٧ – ٢٠١٨.

الهوامش.

(١) عطوان حسين، مقدمة في القصيدة العربية، مكتبة الدراسات الأدبية،دار المعارف بمصر، ص٩٠.

(٢) فايد، عبد الرحمن فوزي عبد الحميد، **قراءة سيميائية في نونية سوار بن المضرب**، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية العدد الخامس والثلاثون – إصدار ديسمبر ٢٠٢٠م، ص٢٤٠٣.

(٣) فايد، عبد الرحمن فوزي عبد الحميد، **قراءة سيميائية في نونية سوار بن المضرب**، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية العدد الخامس والثلاثون – إصدار ديسمبر ٢٠٢٠م، ص٢٤٠٣.

(٤) القرطاجني، أبي الحسن حازم،(١٩٨٦)، **مناهج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ص٣٠٩–٣١٠.

(٤) حفني، عبد الحليم، (١٩٨٧)، **مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤-٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٥.

(٦) فايد، عبد الرحمن فوزي عبد الحميد، **قراءة سيميائية في نونية سوار بن المضرب**، ص٢٤٠٦ – ٢٤٠٧.

(٧) شرشار، فاطمة زهرة، **تجليات المنهج السيميائي في خطاب النقد الأدبي العربي المعاصر**، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلاني ليابس – سيدي بلعباس- الجزائر، ٢٠١٧-٢٠١٨م، ص١٧٣.

(٨) قطوس، بسام موسى، (٢٠٠١)، **سيمياء العنوان**، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ص٣٦.

(٩) الديوان، ص٧-٨.

(١٠) **تعنى**: أتعب وأشقى، **النّصب**: الداء والبلاء.

(١١) **درة بيضاء**: امرأة بيضاء، **يحفل**: يجلو ويزيد، **سخام**: الأسود، **البرير**: النضيج من ثمر الأراك، **غراب**: عنقود، **المقصب**: المجعد.

(١٢) **مغزل**: ظبية لها غزال صغير، **أدماء**: البياض، **الخشف**: ولد الظبية أول مشيه، **المتصوب**: المنحدر.

(١٣) **الخذول من الظباء**: التي تخذل صواحبها وتتخلف عنها وتنفرد مع ولدها، **الحلب**: نبات ترعاه الظباء.

(١٤) **الخليط**: الصديق المخالط، والقوم الذين أمرهم واحد.

(١٥) **نزعت**: كففت عن هذه الأمور، **بأَسبابِ الأُمور**: الأفعال والتصرفات، **لذي اللُّب**: العاقل والحكيم.

(١٦) ابن حجة، تقي الدين الحموي، (١٩٨٧)، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ج١، ص٣٠.

(١٧) الطريطر، جليلة، **في شعرية الفاتحة النصية – حنا مينة نموذجا**، مجلة علامات في النقد، العدد ٢٩، سبتمبر ١٩٩٨، مطبعة الفلاح، بيروت، ص١٥٥.

(١٨) **الديوان**، ص٩٤-٩٥.

(١٩) **عفت**: درست، **الطَّلَل**: ما بقي شَاخصًا من آثار الدِّيار ونحوها، **الجَفي**، **هُضب الوادِيَين**، **فَبُرق إير**: أسماء مواضع.

(٢٠) **تلاعبت الرياح**: من لعبت الرياح بالمنزل إذا درسته، **ذو حوض**: اسم وادٍ.

(٢١) **الرامسات**: الرياح التي تثير التراب، وتدفن الآثار من الرمس وهو التراب، **الدبور**: ريح مهبها من المغرب تقابلها الصبا من المشرق.

(٢٢) **الأظآر**: وهي العاطفة على غير ولدها المرضعة له، ويريد بها الأثافي حجارة القدر تشبه الأظآر شبهت بها لتعطفها حول الرماد، **الرواهش**: عصب وعروق في الذراع، **النؤور**: دخان الشحم يعالج به الوشم ويحشى به حتى يخضر.

(٢٣) الحراحشة، أحمد، **إشكالية المنهج في قراءة النص الجاهلي، أسماء النساء أنموذجا**، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الأدبي السادس عشر، ٢٠١٧م، ص١٠٨.

(٢٤) **الديوان**، ص٦١-٦٢.

(٢٥) **الخليط:** الصديق المخالط القوم الذي أمرهم واحد، وبينهم ألفة، وإنما كثر ذلك في أشعارِهم لأنهم كانوا ينْتَجعُون أيام الكلاءِ فيه فيجتمع منهم قبائلُ شتى في مكانٍ واحدٍ فَتَقَعُ بينهم ألفةُ. فإذا افترقُوا ورَجَعُوا إلى أوْطانهم ساءهم ذلك، **الظعائن:** المرأة في هودجها.

(٢٦) **أسائل صاحبي:** أي أعمي عليه بالسؤال لئلا يفطن بنظري ويعلم موجدتي بهم.

(٢٧) **تؤم:** تقصد، **الحداة:** جمع الحادي، وهو الذي يحدو الابل، **نخل:** اسم موضع، **أبانان:** جبلان، **ازورار:** انحراف.

(٢٨) **فلأيا:** أي بعد تردد وإبطاء، **قانية:** اسم ماء لبني سليم، او نفس قانية من الحياء، **تلع النهار:** ارتفع وانبسط.

(٢٩) **أروم وشابة:** موضعان، **تعار:** اسم جبل في بلاد قيس.

(٣٠) **أسنمة:** أكمة معروفة، **كوانس:** الظباء دخلن الكناس، وهو موضع بين الشجر تستتر فيه، **المغار:** مكانس الظباء.

(٣١) بوزكور، مراد، **سيميائية التوظيف اللّوني في شعر كعب بن زهير**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، بيروت، لبنان، العدد ١٧، شهر مارس، ٢٠١٦م، ص١٤٩.

(٣٢) أبو غليون، هاني يوسف، **سيميائية الأهواء في السرديات الشعرية عند أمل دنقل**، جامعة آل البيت، كلية الآداب، ٢٠٢١.ص ١٨٢

(٣٣) جواد، فاتن عبد الجبار،(٢٠١٠)، **اللون لعبة سيميائية** بحث إجرائي في تشكل المعنى الشعري، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ص ٤٤.

(٣٤) سويزف، فريدة، **جماليات اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر**، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٧، ص٩١

(٣٥) أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٨)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ص٢٢٢.

(٣٦) الهمص، سامي حماد، **شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية**، جامعة الأزهر، غزة، ٢٠٠٧، ص٥٤.

(٣٧) المرجع نفسه، ص٥٥.

(٣٨) **الديوان**، ص٨٣-٨٤.

(٣٩) **أضحى:** من الضحى أي دخل في الصباح، **الصقيع:** الندى المتجمد شبيه بالثلج، **صئبان:** صغار الجليد كاللؤلؤ.

(٤٠) **النبأة:** الصوت الخفي ليس بالشديد، ويقصد صوت الكلاب ها هنا، **تحسر**: أي تنسب وتذهب.

(٤١) **تمارى بها**: تمارى بالنبأة؛ أي ثور الوحش شك فيها، **رأد الضحى**: ارتفاعه، **حرتاه**: أذناه، لا يخطئ في سمعه وبصره.

(٤٢) **جال**: جال الثور أي جرى وما يستبين شيئا، **توجس**: سمع أومن الخيفة، **أوجر**: خائف.

(٤٣) **المكلب**: الصياد صاحب الكلاب، **الأزل**: السريع الخفيف، **السرحان**: الذئب، **القصمة**: ما سهل من الأرض، **الأغبر**: لون.

(٤٤) الزعبي، أحمد صالح، **الصورة الحربية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٨، العدد٣، سنة ٢٠١١.

(٤٥) **الديوان**، ص١٢.

(٤٦) **شاهدوهم**: أي الذين شهدوا منهم القتال.

(٤٧) **تتجوب**: تتكشف وتتجلى.

(٤٨) **الصوب** المطر، **الغَمام**: سحابة يتغيّر بها وجهُ السّماء، **المجلب**: المصوّت، من الجلبة وهي الأصوات.

(٤٩) عمر، أحمد مختار، (١٩٩٧)، **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ص١٨٦.

(٥٠) عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، ص١٨٤.

(٥١) **الديوان**، ص١٩.

(٥٢) **الشل**: السوق والطرد، **الايجاف**: السير الشديد على الخيل والإبل جميعا، **العجوب**: يريد بها الإعجاز.

(٥٣) **العضاريط**: وهو الأجير الذي يخدم على طعام بطنه، **مستحقبو البيض**: يحملون النساء البيض الأسيرات خلفهم على حقائب أرحلهم.

(٥٤) **السيفين**: يريد سِيفي البحر، وسِيف البحر: ساحله، وسميت **مضر بالحمراء** لقبة من أدم وهبها نزار لابنه مضر.

(٥٥) الخريشة، خلف خازر، **إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٥، شوال ١٤٢٣، ص٨٥٧.

(٥٦) **الديوان**، ص١٩.

(٥٧) **عليهن**: أي على الركائب، **الأمثال**: مفارش الصوف الملونة، **خداري**: أي الأسود، **الريط**: الملاءة أو الثوب اللين الدقيق، **الرقم**: خز موشى، **التهاويل**: ما على الهوادج من الصوف الأحمر والأخضر والأصفر. **يبمبم**: وادٍ شجير

(٥٨) **الديوان**، ص١١١.

(٥٩) **الطعن شزرا**: ما طعنت يمينك وشمالك، **ذات الشعاع**: الشمس، **مرملين**: نفد زادهم، **القاع**: الأرض الحرة الطين لا يخالطها رمل.

The Cultural Pun of the Social Taboo (Novel of The Paper Notebooks as a Model)

Suiltana M. Greiz[(1)*]

(1) Ministry of Education, Jordan.

Received: 02/07/2022
Accepted: 28/08/2022
Published: 03/12/2022

* ***Corresponding Auther:***
suiltanagreiz@gmail.com

Abstract

The research presented the concept of cultural pun through the manifestations of that concept and its activities within the fictional space, as an aesthetic and cognitive shift from the apparent linguistic structure, which contributed to the production of cultural discourse in general and narrative discourse in particular; thus, achieving a connection between the human subject and cultural and social systems, especially since the text is based on the duality of consciousness and existence that intertwines with the technical and semantic levels in form and content, to form a window for the alternative equation, and this was revealed through the research chapters that included the theoretical and applied framework, where the first chapter had the title (The Cultural Pun and The Culture of Pun), while the second one was under the title (The Pun Applications in Social Taboos), as the researcher chose the novel (The Paper Notebooks) as a model that is consistent with the research trends and its intellectual premises, leading to the results, sources, references, and a summary of the research in English.

This conceptual and applied intertwining between the rhetorical features of the pun on the cultural pun led to a departure from the textual structure to the self-questioning that searches for its uniqueness, pulsating with cultural references and its ideological and sociological echoes, based on apparent linguistic and aesthetic data to the implicit semantic components that reside in the creative imagination.

Keywords: Cultural Pun, social Taboo, Cultural Criticism, The Paper Notebooks, Jalal Barjes.

التورية الثقافيّة للتابو الاجتماعي
(رواية دفاتر الورّاق أنموذجًا)

سلطانة محمد غريز[1]

(١) وزارة التربية والتعليم، الأردن.

ملخص

تعرّض البحث إلى مفهوم التّورية الثّقافيّة عن طريق تمظهرات ذلك المفهوم واشتغالاته ضمن الفضاء الرّوائي، بوصفها انزياحاً جماليّاً ومعرفيّاً عن البنية اللغويّة الظّاهرة، أسهمت في إنتاج الخطاب الثّقافي بصورة عامة والخطاب الرّوائي بصورة خاصة، محقّقًا تواصلًا بين الذّات الإنسانيّة والنّظم الثّقافيّة والاجتماعيّة، سيما وأنّ النّص يقوم على ثنائيّة الوعي والوجود التي تشتبك مع المستويات الفنّيّة والدّلاليّة شكلًا ومضمونًا، لتشكّل نافذة للمعادلة البديلة، وقد تكشف ذلك عبر فصول البحث التي تضمنت الإطار النظري والتطبيقي، وقع الأول تحت عنوان (التّورية الثّقافيّة وثقافة التّورية)، فيما وقع المبحث الثاني تحت عنوان(تطبيقات التّورية في التّابوهات الاجتماعية)؛ إذ اختار الباحث رواية (دفاتر الورّاق) أنموذجًا، بما ينسجم مع توجّهات البحث ومنطلقاته الفكريّة، وصولًا إلى النّتائج، والمصادر والمراجع، وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

حيث أفرز هذا التّشابك المفاهيمي والتّطبيقي بين مميزات البلاغة للتّورية على الثّقافة التّوريّة، الخروج من البنية النّصيّة إلى استغوار الذّات التي تبحث عن فرادتها النّابضة بالمرجعيّات الثّقافيّة وأصدائها الأيديولوجيّة والسوسيولوجيّة، انطلاقًا من المعطيات اللغويّة والجماليّة الظّاهرة إلى المكنونات الدّلاليّة المضمرة القابعة في الخيال الإبداعي.

الكلمات المفتاحيّة: التّورية الثّقافيّة، التّابو الاجتماعي، دفاتر الورّاق، النّقد الثّقافي، جلال برجس.

المقدمة.

إنّ انفتاح الثّقافة العربية على الثّقافة الغربية، أدّى إلى اتساع المعارف وتنوعها، كما أدى إلى تسارع الحركة النّقديّة وتشعبها، فباتت الأنظار مسلطة على النّصّ الذي تتشابك فيه الرؤى المتعددة، بدءاً من رؤية الكاتب مروراً برؤية المتلقي، وانتهاء برؤية النّاقد، الأمر الذي مهّد الطريق لرؤية إبستمولوجية للنّصوص، مبتعدة عن المحور التقليدي لقراءة النّصوص وهو الكاتب الذي كان مدار فلك النقاد عند النظر في أيّ نصّ، وبسبب هذا التطور وسرعته في الحركة النّقديّة ظهر ما

يُعرف بالنّقد الثّقافي، بوصفه مشروعًا نقديًّا حداثيّاً، وهو من أهم الاتجاهات النّقديّة المعاصرة في مقاربة الخطابات الأدبيّة؛ إذْ" يتّخذ من الثّقافة بشموليّتها موضوعًا لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوّراتها وسماتها" (البازعي، الرويلي، ٢٠٠٣، ص٣٠٥)، ويؤكد على أهمّيّة النّصّ مع الإفادة من المنظومة الثّقافيّة برمّتها على اختلاف مرتكزاتها، فهو يهتم باكتشاف الأنساق الثّقافية المختلفة التي تكمن في النّصّ، ودراستها من جوانبها الاجتماعية، والتّاريخيّة، وربما السياسية أيضًا، محقّقًا بذلك مزاوجة بين الجانب الجماليّ والدّلالي المنفتح على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافيّة، لها وظيفة نسقيّة في البنية النّصيّة، وتحتفي الدّلالة النّسقيّة بالمضمر النّصّي، أي ما وراء النّصّ، وهذا يحتاج لنظر ثاقب وثقافة واسعة من قبل المتلقي، الذي يدقق ويمحص ويستخلص، ليسبر أغوار النّصّ، مكتشفا شيئا قد لا يكون تهيأ لكاتب النّصّ، أو ربما لا يكون في باله، فكما سلف ذكره فقد ابتعد النّقد الثّقافي عن النظرة الأركيولوجية[1] التقليدية للنّصّ، وهو أكثر فاعلية وتأثيرًا من الجانب الواعي السّطحي، وشغل نسقًا مركزيًّا في إطار المقاربة الثّقافيّة، ووفقًا لتلك المعطيات فإن الرّؤية الوظيفيّة والإبستمولوجيّة والمنهجيّة، تفرض وجودها على النّاقد، الذي يتعامل مع النّصوص والخطابات الأدبيّة والجماليّة والفنّيّة، فيحاول استكشاف أنساقها الثّقافيّة المضمرة غير الواعية، واشتغالاتها المعرفيّة في البنى الخفيّة، عبر فضاء فكري ورؤيوي جديد، خرق الأعراف والتّقاليد التي نصّت عليه المنظومة الاجتماعيّة على مستوى الرّواية الحداثيّة، التي امتازت بمحمولاتها الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والسّياسيَّة، لمعالجة المستجدّات الرّاهنة والأزمات المتلاحقة، أدّت إلى الخروج عن المنظومة القيميّة المجتمعيّة بمختلف أشكالها، وتقديم منطلقات مغايرة مستحدثة للحدود المعياريّة برؤية فنّيّة، تنسجم والبنية الأيديولوجيّة والأنثربولوجيّة الفكريّة والمرتكزات الثّقافية.

وفي ضوء ذلك المنهج الثّقافيّ وما أفرزه من تقنيّات أبرزها التّورية الثّقافيّة، المرتكزة على التّماس الثّقافيّ في منظومة العلاقات النّصيّة، وانطلاقًا من قدرة الذّات المبدعة على إدماج خطابين:

(١) الأركيولوجيا: استخدم (فوكو) المفهوم لأول مرة في كتابه (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي)، وهي منهجية تسعى للكشف عن الأسس التاريخية التي تشكلت في ظلها الخطابات من خلال تحليل الخطاب في مستوى ظهوره وأفوله واندثاره، ويتمثل ذلك في تصور تاريخ الثقافات كما لو كانت سلسلة من النظم المعرفية تتقاسم لفترات تاريخية دائرة الحقيقة. (فوكو، ص١٢٦).

إحداهما مُورٍّ به/ قريب وظاهر، وخطاب مُورًى عنه/ بعيد مخبوء، والرغبة في الكشف عن جماليات هذه التجربة والوقوف على أبعادها الثقافية دفع الباحث إلى دراسة التّابو الاجتماعيّ وتتبع أنساقه المضمرة والغوص في أعماقه والذي أصبح ظاهرة بارزة في النّتاجات السّرديّة العربيّة، محاولاً إثبات مشروعيّتها بعد أن أثارت لغطًا كبيرًا في ظلّ الضّوابط القيمية والأخلاقية، من خلال قراءة نقديّة تبرهن على أنّها مراوغة توريويّة موّاربة، متّخذًا من رواية(دفاتر الورّاق) أنموذجًا للبرهنة على صحّة القراءة.

ومن هذا المنظور حاول الباحث بلورة الإشكاليّة الأساسيّة في التّساؤلات التّالية: ما هي منطلقات التّورية الثّقافيّة؟ وكيف استطاعت التّورية الثّقافيّة اقتحام الإبداع السّرديّ؟ وكيف تبدّت الأنساق التّابويّة التي شكّلت البنية النّصّيّة لرواية (دفاتر الورّاق) وما دلالاتها النّصّيّة والثّقافيّة؟ وكيف استطاع جلال برجس تمرير الخطابين التّابوي والثّقافيّ الذّاتيّ في وقت واحد؟

ولأنّ التّورية الثّقافيّة في النّقد الثّقافي تسبح في فلكين من أفلاك المعاني: هما المقصود والمضمر، ولأنها جاءت لكشف المضمر الكامن وراء السّطور، فقد برزت إشكالية البحث في تقصّي جدليّة التّورية الثّقافيّة ومقاربتها في التّابو الاجتماعي، مستندًا إلى النّتاج السّرديّ، عبر الاختيار القصدي للرّواية لفكّ شيفراتها، بما يتماشى مع طروحات البحث النّظريّة، ومقتضياته الإجرائية والمنهجية.

الدراسات السابقة.

واعتمدت الدّراسة على عدّة مرجعيّات معرفيّة بغية الإحاطة بجوانبها، منها:

- كتاب (النّقد الثّقافيّ) عبد الله الغذّامي، والذي شكّل المهاد النّظري للدّراسة.
- كتاب (المضمر) كاترين اوريكيوني، دعوة للتّنبّه للمحتويات المضمرة في النّصّ، بغية فكّ ترميزها سواء كانت مضمّنات أو تلميحات أو افتراضات أو إلماحات أو محسّنات بيانيّة بمختلف أنواعها.
- كتاب (المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي) فاضل ثامر، تناول تعدّد الأصوات البولفونيّة في الرّواية العربيّة، وانعكاس ذلك على البنية السّرديّة وقضيّة المسكوت عنه والمقموع في الخطاب السّرديّ والإشكاليّات التي يثيرها في تحولات البنية السّرديّة.
- كتاب (الأنساق السّرديّة المخاتلة) عبد الرزاق المصباحي، قدّم بعض التّجلّيات المخاتلة التطبيقيّة في الأنساق السّرديّة الحديثة، بوصفه معادلاً موضوعيّاً لمركزيّة النّظام الاجتماعي وقوانينه القهرية في الذّات السّرديّة.

بالإضافة إلى العديد من الكتب والمقالات الأدبيّة النّقديّة التي لها علاقة بالموضوع، ممّا يسهم في إضاءة الموضوع والكشف عن الجوانب التّوريويّة في رواية دفاتر الورّاق.

أهمية البحث.

تستند أهميّة البحث إلى عمليّات الكشف عن التّورية الثّقافيّة للتّابو الاجتماعي، وتوضيح آلية استدعائها في البنية النّصّيّة، وتوظيفها فنّيًّا ودلاليًّا في تحقيق الفكرة النّصّيّة والرؤيويّة الشّعوريّة، وبيان ما يمكن أن تنتجه من اشتغالات فكريّة تفيد الباحثين في النّقد الأدبي، كما يمكن أن تفيد الباحثين في الدّراسات النّفسيّة والاجتماعيّة، ممّا يسهم في خلق مقاربات فكريّة وجماليّة بين العلوم الإنسانيّة والفنون الإبداعيّة.

منهج البحث.

وضع الباحث للتّعرف إلى: التّورية الثّقافيّة للتّابو الاجتماعي في الخطاب السّردي، خطّة منهجيّة قائمة على المنهج التحليلي، والإفادة من معطيات المنهج الأسلوبي والاجتماعي، مستعينًا بعدد من الآليات المنهجيّة كالاستقراء والاستدلال التي من شأنها دراسة فرضيّة البحث النّظريّة عبر مقاربة نصّيّة تطبيقيّة، وتحليلها فنّيًّا وموضوعيّا، لبيان سماتها الدّلاليّة والإيحائية المتفاعلة مع الأنساق الثّقافيّة.

خطة البحث.

اقتضت إشكالية البحث؛ المقاربة النّصّيّة للنتاج السّردي، ضمن تقنية أسلوبيّة ودلاليّة (للتّورية الثّقافيّة)، عبر الاختيار القصدي لرواية (دفاتر الورّاق) أنموذجًا، بما يتوافق مع طروحات البحث النّظريّة، ومن هنا تنحصر الخطّة في مبحثين، جاء الأول بعنوان: (التّورية الثّقافيّة وثقافة التّورية)، يؤطّر للمفاهيم المستخدمة اصطلاحيّاً وإجرائيّاً، وقيمتها الفنّيّة والفكريّة في ضوء المقاربة الثّقافيّة، ويقدّم للقارئ المفاتيح النّظريّة التي ينهض عليها، أما المبحث الثّاني فقد تناول (التّورية الثّقافيّة في التّابو الاجتماعي) واشتغالاتها الفكريّة في الإبداع السّردي، وتطبيقاتها على رواية (دفاتر الورّاق) أنموذجاً.

المبحث الأول: التورية الثقافية وثقافة التورية

استطاع مصطلح التّورية أن يثبت حضوره في الخطاب الإبداعي بوصفها مفردة بلاغيّة اعتمدها العرب قبل الإسلام وبعده، لما لها من خصائص جماليّة ودلاليّة، فالمقصود دائما متدارك من الجميع يسهل الحصول عليه ووضعه تحت الضوء، أمّا المضمر فيكتسب قيمته الفكريّة والجماليّة من الجهد المبذول للإمساك به وجعله في دائرة الضوء، ممّا يمنحه قيمة أدبيّة، وقد" لا ترى بابا في البيان أدق ولا

ألطف من التّورية، ولا أنفع ولا أعون على تعاطي تأويل المتشابهات في كلام الله ورسوله منها "(الحموي، ٢٠٠٥، ص٤٨٦)، فأرادوا بها زينة معنويّة تتبدّى" بذكر المتكلم لفظًا مفردًا له معنيان، قريب ظاهر غير مراد، وبعيد خفي هو المراد" (الجازم وآمين، ٢٠٠٨، ص٢٧٧)، واتّخذ الشّعراء والأدباء منها أداة لدسّ المعاني التي يخشون التّصريح بها، فالأدباء يلجؤون للتّورية هروبًا من المساءلة؛ فعندما يتحرجون من بث ونشر آرائهم ومعتقداتهم علانية يميلون قسرا للتّورية عنها، ليصل المعنى المقصود لذوي الألباب المقصودين بالخطاب، بينما يكتفي العامة بالمعنى الذي يطفو على السّطح، فتتداعى اشتغالات علائقيّة تشابهية " تحمل الذّهن على تصوّرات وأخيلة متعدّدة، وانتقالات معنويّة شتّى"(سليم، ١٩٦٢، ص١٩٢)، تحقّق الإمتاع والتأثير. مما أولاها النّقد اهتماماً بالغاً انطلاقاً من الدّراسات الأدبيّة وجماليات النّقد الأدبيّ ومركزيّته، إلى مجال الدّراسات الثّقافيّة وسياقاته.

واستثمر (الغذّامي) المصطلح في النّقد الثّقافيّ بعد أن أدرك مفهومه العميق، كآليّة جديدة في قراءة النّصوص، تهدف إلى تحويل الأداة النّقديّة من قراءة جماليّة خالصة، إلى نقد الخطاب وكشف أنساقه الثّقافيّة، ممّا اقتضى منهجيّة جديدة في القراءة، وأدوات إجرائيّة خاصّة، كونه انتقالاً نوعيّاً يمسّ الموضوع والأداة معًا، ومن ثم آليات التّأويل، واستدعت المساءلة الثّقافيّة للأنساق النّصّيّة، منظومة اصطلاحيّة متكاملة من جملتها (التّورية الثّقافيّة) للكشف المنهجي عن المضمر الثّقافي المختبئ، إذ نقل الغذّامي التّورية من مجرد مصطلحٍ بلاغيّ جماليّ، يعنى بالظّواهر التّعبيريّة، إلى مفهوم إجرائيّ في قراءة الأنساق الثّقافيّة، مُتّخذًا من مصطلح التّورية مفهومًا دلاليًّا كليًّا، لا ينحصر في ثنائيّة المضمر/ والمعلن، وإنّما ليدل على الأنساق الكلّية للخطابات، وما توريّه من دلالات، فنقل وظيفتها من البلاغة المباشرة، "أن يذكر لفظًا مفردًا لها معنيان، يراد المعنى البعيد، ويوري عنه بالمعنى القريب" (الحموي، ٢٠٠٥، ص٣٩)، إلى وظيفة ثقافيّة تمتاز بالشموليّة والكلّيّة للنيل من أغوار أنساق الخطاب وتبديد ظلمته، فالتّورية لديه "مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، تحتاج لدربة ومهارة، ونحن هنا نوسع من مجال التّورية لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدّد، ولكننا نعني بقول التّورية الثّقافيّة، أي: إنّ الخطاب يحمل نسقين، لا معنيين، وأحد هذين النّسقين واعٍ والآخر مضمر" (الغذامي وأصطيف، ٢٠٠٤، ص٢٩).

بمعنى أن التّورية الثّقافيّة تحمل دلالة مزدوجة من منظور النّقد الثّقافيّ، "وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثّقافيّة في بعديها المعلن والمضمر، مع الأخذ

بعين الاعتبار أن الشّق المعلن من الخطاب قد خُدِم نقديًّا وعلى نطاق واسع، فقد اشتغل فيه المشتغلون بالنصوص، وإن جاز لنا القول فقد صار مبتذلا، بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها" (الغذامي، ٢٠٠٢، ص٧٠-٧١)؛ إذ تتجلى في أنساق مهيمنة على الأفراد والجماعة، وفاعلة عبر أقنعة الجمالي والبلاغي، باعتبارها دلالة منغرسة في ثنايا الخطاب، غير معلنة، وقد يكتنفها الإبهام في مستويات معينة من الغموض، ترتبط بالمستوى اللغوي والمستوى الثّقافيّ الذي تولّدت عنه النّصوص، وهذا يحصر مهمة التّورية الثّقافيّة في كشف المضمر الثّقافي المتواري في باطن النّصوص، وعليه شرع الناقد الأمريكي (فنسنت ليتش) في التّعامل مع الخطاب ضمن منهجيّة حفريّة، بغية تحريره من الدّلالة السّطحيّة المباشرة، والبحث في دهاليز المضمر، لتعريته واستكشافه، ولفك ترميزه لا بُدّ من الوقوف على المحتوى البنيوي، " وهو نسق كلّي ينتظم به مجاميع من الخطابات والسلوكيّات باعتبارها أنواعا من الخطابات مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة" (الغذامي، ٢٠٠٢، ص٧٠)، المتشابكة مع المرجعية الأيديولوجية والبنية الدّلاليّة والفكريّة متجاوزا الفوارق والاختلافات، ليصار إلى إدامة فاعليته واشتغاله على المستويين المتعالقين: (الفكري والشكلي).

إذ تتّضح خصوصية التّورية بشكل عام ضمن دائرة القول الذي يتوخى "التّرسيخ غير المباشر" (كاترين، ٢٠٠٨، ص٣٠)، بفعل الغموض الفنّي وما يتمخض عنه من أثر جمالي وأسلوبي في إثارة المتلقي، وتحفيز عملية التّأويل" للكشف عن قصديّة الخطاب أو النّص من خلال استراتيجية المخططة للقراءة، فقبل الشّروع بالقراءة يبحث القارئ عن المحفّزات الذّاتيّة للقيام بفعل القراءة التي تتأتّى من المعطيات اللغويّة؛ إذ تحتاج إلى قراءة واعية محركة، تعتمد على أساسيّات الفهم والإدراك" (جبير، ٢٠١٦، ص١٣)، للبراعة في المناورة القائمة بين القريب والبعيد، وفك شيفرات الدّلالة النّسقيّة، وهذا" قرين وعي خاص بتكنيك الغياب كاستراتيجية نصّيّة دالة يمارسها المبدع" (عبد الله، ٢٠٠٥، ص٥٢).

وبهذا التّوسّع في المفهمة الفكريّة والمنهجيّة في ضوء المقاربة الثّقافيّة، بغية تمثّل الرُّؤية الفلسفيّة والمعرفيّة للأنساق المثخنة بالأبعاد التّاريخيّة والاجتماعيّة والذّاتيّة الأيديولوجيّة والسوسيولوجيّة. فرحلة المكاشفة للنّص تجربة ماتعة، حيث تعرّي وتحاكي الذّات المبدعة، المتوارية والمُستَبْطِنَة في المتشكّل النّصّي، لتجاوز عقبة المحرّمات في مجتمع معين، والتّخفّي من الآخر الذي يمثل الرّقيب السّياسي أو الاجتماعي أو الدّيني، وتجنبه الصدام المباشر معه، فهذا التكنيك يحميه من التّعرض للمساءلة، "فالذّات مفهوم مركزي في الدّراسات الثّقافيّة والأنثروبولوجيّة على اعتبار أنّها ذات جمعية تتلخص

فيها منظومة من العلاقات الاجتماعية والقيم والرؤى والتّصوّرات، تشكل نسقًا يخضع له الجميع ممن ينضوي تحت طائلة ثقافة معينة"(أبو حسون، ٢٠١٦، ص٦٤).

فاستطاع الانزياح الأسلوبي الذي يراعي عقل المتلقّي، بالانحراف عما هو مألوف دلاليًا وتركيبيًا، ليقنعه "بطرق تدليسيّة وتمويهيّة وتغليطية" (الباهي، ٢٠١٠، ص٢٥٦)، فالنّصّ تبعًا لهذا القول قد يداعب الفكر، أو العواطف، أو العقل بمختلف مستوياته الإدراكية، أو قد يتماهى مع تموجات المشاعر وفق الظّروف المتموّجة غير الثّابتة، فيرتقي بالمتلقي عَاليًا تَارَة، وينخفض به تارة أخرى، مما يقود إلى تغيير أفق التّوقع، وتجاوز المعاني والدّلالات الأولية إلى التّوقّعات الثّقافيّة والفنّيّة، الذي يصاغ تفاعليّا" من توتر منتج بين الدور الذي يقدمه النّصّ والمزاج الخاص للقارئ الحقيقي" (ولاس، ١٩٩٨، ص٥٦)، وأثبت حضوره في الخطاب الإبداعي والثّقافي، لما لجدليّة الخفاء والتّجلّي من مميزات من النّاحية اللغويّة وكذلك الأسلوبيّة، فأصبحت ديدنا في الصّياغة الرّؤيويّة الفكريّة والنّفسيّة، واستعراض المهارات الفنّيّة، التي" تعمل على شحذ الذّهن، وإثارة العقول بحثًا عن المعاني، وإدراك أبعادها"(الشيخ، ٢٠٠٤، ص٦١)، محدثًا تواصلًا فكريًا بين المتلقي والكاتب، من خلال التأمل المستفيض لدلالات الأنساق، مما يسهم في تعرية "التركيب الضدي للعالم والجدلية التي تتخلله، تصبح منطلقًا لوعي نقدي أعمق، لا يكتفي في الظواهر السطحية، بل يغوص على بنيتها الضدية ليجلو الفاعليات التي تتراشق فيها، وتشع عبرها، ملتحمة منفصلة في حركة دائبة" (أبو ديب، ١٩٨٤، ص١٠)، فأصبحت ظاهرة بارزة في النصوص السردية، المشحونة بالمرجعيات، والمكثفة بالصراعات التي تخترق البنية النّصّية، بما يتطلب عدة منهجية، "لقراءة النّص تقع بين التّفكيك والتأويل، فكأنه يقوم بتفكيكها ليؤول ما قد تخفيه من موضوعات إلى ما قد يتواءم مع ما في نفسه" (الرباعي، ٢٠١٥، ص٥٩)، فتوجّهت السّرديّات إلى التّورية الثّقافيّة على غرار الفنون والآداب المختلفة، بما يتيح استبطان المضمون الفكريّ والثّقافيّ في ثناياها، ذلك أن النّسق "يتحرك في حبكة متقنة في النّصّ السّردي، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما" (الغذامي، ٢٠٠٢، ص٧٩).

وهذا التّصور يرى أنّ أيّا من وحدات النّسق المضمر التي يمكن الوقوف عليها، تمتلك بالضرورة بنية دلاليّة وسياقيّة نصّيّة ترتكز إليه، لا بدّ من تقصّي شبكة العلاقات التي تشعّ منهما، والدّلالات التي تنبثق عنهما، وهي أكثر فاعليّة، ولا سيّما مشاركة المتلقّي التأويليّة، وتجدر الإشارة هنا إلى القول بأن مشاركة المتلقي ترتبط ارتباطا وثيقا بأيدولوجيته المشبعة والمثقلة بالأنساق الثقافية المختلفة، كما وأنّها أكثر إثارة من الخطاب التعبيري الشّفيف، تبعًا للإبهام الذي تتداخل فيه السّياقات النّصّية في مقابل

السّياقات الثّقافيّة الأيديولوجيّة، المسندة صلاحياتها إلى المتلقي، لفكّ الاشتباك، وخلق التّوازن والتّناغم، بحيث يرتبط جهدهم بمفاهيم السيميولوجيا والعلاقة الثنائية عند (سوسير)(علم الدلالة والمدلول)، وصولًا إلى (كريستيفا) و(غريماس) و(لوتمان)، ليخترق الدّال ومعه الذّات والدّليل، والتنظيم النّحوي للخطاب، للوصول إلى قاع النّصّ، عبر سلسلة تواصليّة وإحاليّة خارج الأدبيّة.

ومما سبق يمكننا أن نلحظ احتفاء كل من المبدع والنّاقد بالمركزيّة النّسقيّة المضمرة، التي تشكّلت هويتها ووظيفتها عبر الظواهر الشكلية في المتجسّد النّصّي والرؤية الثّقافيّة التي ارتبطت بها وانبثقت عنها، لذلك سعت الأنساق الثّقافيّة إلى الكشف عن القيم الأيديولوجيّة والسوسيولوجيّة السائدة في المنظومة المجتمعيّة التي عبّر عنها المبدع في منجزه النّصّي، بوصفه أنموذجًا ممثلا للوعي الجماعي، " فالذّات مفهوم مركزي في الدّراسات الثّقافيّة والأنثروبولوجيّة على اعتبار أنّها ذات جمعيّة تتلخص فيها منظومة من العلاقات الاجتماعيّة، والقيم والرؤى والتّصوّرات، تشكل نسقًا يخضع له الجميع ممن ينضوي تحت طائلة ثقافة معينة"(أبو حسون، ٢٠١٦، ص٦٤)، فالمجتمع قوة فاعلة ومؤثرة في الفرد، ويعكس أثره عليه في نتاجه الفكري والأدبي أيضا، ولطالما حفلت دراسات علم الاجتماع بالعلاقة الجدليّة بين الفرديّة الذّاتيّة والعناصر الاجتماعيّة بما يفتح الأفاق في استقصاء العلاقة بين التّجربة الإبداعيّة والأنساق الاجتماعيّة، ويضيء الجانب الجوهري في التّجربة الإنسانيّة، للتعرف على العوامل المؤثرة والفاعلة في الظاهرة الإبداعيّة، ومكوناتها البنائيّة والدّلاليّة، باعتبارها بؤرة المؤسسة الثّقافيّة.

المبحث الثاني: تطبيقات التورية الثقافيّة في التابوهات الاجتماعيّة.

ويأتي العمل الإبداعي على اختلاف مشاربه المعرفيّة والأيديولوجيّة والسوسيولوجيّة والاجتماعيّة، مشروعًا فِكْرِيًّا نَهْضَوِيًّا، يستبطن بنية الأنساق الثّقافيّة، وعليه تلاقف علماء السّرديّات وعلماء الاجتماع والأنثربولوجيا مصطلح (التّابو) الشّائع داخل العلوم الاجتماعيّة، انطلاقا من اهتمامه بعلم الإنسان الثّقافي، مشتملًا على كافة نواحي السّلوك الإنساني، فذهب مدكور في المعجم الفلسفي إلى تعريف التّابو أنه" مصطلح أنثربولوجي يراد به الأشخاص أو الأشياء التي يكون الاتصال بها ممنوعًا وعرضة للعقاب الشّديد من جانب المجتمع أو من جانب الآلهة" (مدكور، ٢٠١٨، ص٣٦). كما استعمل في الكتابات الأنثروبولوجية بمعنى" المنع المستند إلى جزاء سحري، أو ديني، يؤدي خرقه، بصورة تلقائيّة إلى إنزال

القوى فوق طبيعية العقوبة بمن خرقه" (رضا، ٢٠٠٩، ص٩٤٣)، وعلى هذا الأساس يمثل التابو في كتاب (الطوطم والتّابو) جذور الأوامر العرفيّة، ويضم جميع العادات الاجتماعيّة التي تعبّر عن التهيب من مواضيع معينة، وهو كل ما يتجلى في عادة أو تقليد أو ينص عليه القانون صراحة، تفتقر إلى أي تعليل، وهي أقدم من الآلهة وأسبق من الأديان (سيموند، ١٩٨٣، ٤٢-٤٦). وهو قانون إنساني غير مكتوب يحافظ على المنظومة الاجتماعيّة، ويمنع تجاوز الأعراف والتّقاليد والقوانين والمبادئ والنظم الأخلاقية التي اعتاد الناس على الالتزام بها، وله بالغ الأثر على السّلوك الشعائري والتنظيم الاجتماعي والسّياسي، وهو الخطّ الأحمر الذي لا يقبل المجتمع تجاوزه، أيًّا كانت الأسباب والدّوافع والمبررات؛ للبقاء داخل أطر حصانتها، ونيل امتيازاتها، وتجنب عقوباتها.

وهيمنة التّابو على المنظومة المجتمعيّة، واستنادها إلى البنية الأيديولوجيّة والأنثربولوجيّة والثّقافيّة، وإلزاميتها لأفرادها، انسحب على الأدب، وتم تداوله في الدّراسات الأدبيّة" ودرج الناقدون المعاصرون على استخدام كلمة (تابو) وحينا (طابو) تعبيرًا عن المحظور... فهم يصفون نصًّا أدبيًّا ما بكونه متجاوزًا للتّابو بما يعني كونه مُتَخَطِّيًا للأعراف الدّينيّة أو الاجتماعيّة ... إلخ، أو بمعنى آخر كونه متجاوزًا الخطوط الحمراء التي ينبغي الالتزام بالوقوف عند حدودها وعدم خرقها" (بلال، ٢٠١٤، ص٤)، واحتلّ التّابو الذي يعرف بالثّالوث المحرّم: (السّياسة، الدّين، الجنس) مكانة مميزة في الأدب والنّقد على حد سواء، متجاوزًا أصوله الغربيّة منخرطًا في السّاحة النّقديّة والإبداعيّة الأدبيّة. وجاء ذلك منسجمًا مع معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة للتّابو، وحمل معنى محرمًا في مجتمع ما لا يستحب نطقه فيه، وهذا المحرّم يتجاوز الألفاظ إلى مواضيع معينة أيضا (عياد، ١٩٩٤، ص١٤٧).

مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ ثيمة التابوهات مختلفة بين بيئة أدبية وأخرى، كما أنّها متغيرة زمانيًّا، فما يُعتبر تابوها مقدسا عند العرب، قد يكون أقل قيمة في المحرّمات عند الغرب، كما أنّ بعض روّاد الفكر والأدب حديثا قد خاضوا في التابوهات المحرمة على غير ما جرت به العادة عند أسلافهم من الأدباء القدماء.

وتكمن خصوصيّة هذا المصطلح في الحفاظ على البناء الجماعي، "فإن تطبيق التّابو يدعم انتماء الفرد إلى جماعته الاجتماعيّة، "وأن خرقه يؤدي إلى اختلال في العلاقات الاجتماعيّة، ونسف للقانون الأخلاقيّ للجماعة، ويظلّ الشّخص الذي يخترق التّابو نجسًا في نظر المجتمع إلى أن يُقرب للقوى فوق الطبيعيّة القرابين، أو ينحر الأضاحي، كي تغفر له (رضا، ٢٠٠٩، ص٩٤٣). فاقترن

طلب الغفران بالتّابو طلبًا للصّفح عن الذّنب الذي اقترفه على الصّعيد الاجتماعي، ومقابل ذلك على مستوى النشاط الإبداعي، حاورت السّرديات الظّواهر الحياتيّة وانعكاساتها في صورة ذهنيّة، محاكية العالم الخارجي بالوعي الدّاخلي، فتداعيات العقل الباطن أنتج تابوهات عدة بمعطيات واقعيّة، تجسيدًا للأنساق الاجتماعيّة والثّقافيّة المنصهرة في الأنساق الرّمزيّة، بوصفها مرتكزات قيميّة تفتّحت دلالاتها في المضمر والمعلن الثّقافيّ.

إلا أنّني أجد ظاهرة جنوح الرّواية إلى ثيمة التّابو إشكاليّة أيديولوجيّة" تلعب دورًا مهما في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة وفي زعزعة الثّقة بالثّوابت، مما يقضي إلى تعرية صيرورة الحقائق وتحيزاتها"(الرويلي، والبازعي، ٢٠٠٣، ص٢٢٨)، فتضمر حريّة التّعبير ثورة اجتماعيّة لكل منطلقاتها الفكريّة، وشكلت لغة الإبداع" جزء من الحياة الاجتماعيّة لا يمكن اختزالها، وبينها وبين عناصر الحياة الاجتماعيّة الأخرى علاقات منطقيّة" (فاركلوف، ٢٠٠٩، ص١٩).

وما سبق يجعل المحظور من الثّوابت الاجتماعيّة والثّقافيّة، إلّا أن محاولة الخروج عليها والشّك فيها، يعبّر عن حالة اضطراب فكريّ وسلوكي، ورغبة في تغيير ثوابت الأمة، "والاضطراب ينتج عن حالة من التدنيس لهذه الثوابت، لا تنفي وجودها وإنّما تحاول زعزعتها، وتراكم حولها قدراً من عدم وضوح الرؤية" (حبيب، ١٩٩٨، ص١٨)، وهذا التّصور يضع الذّات المبدعة رهينة القيود الاجتماعيّة، إضافة إلى القيود اللغويّة التي تنظم المنظومة القيميّة والوجوديّة، ولذلك ارتبط السّرد والخطاب باعتباره فعلاً بشريًّا بثيمة التّابو، فكل فعل بشري يخضع لإشكاليّة المدنّس والمقدّس، بحدوده الضّبابيّة والآنيّة، وهذا الانتهاك يتم تحويلة عبر التّورية إلى فضاء خالد يحفل بالانتصارات على التّحصينات الاجتماعيّة، ليقدم فكرة ثوريّة تمارس طقوسها في النّصّ، ولاسيّما أنّ التّمرّد في علم الاجتماع" هو محاولة فرديّة لتغيير الواقع الاجتماعي" (أبو نضال، ٢٠١٨، ص٢٥).

فنزوع السّرديّات إلى التّابوهات الاجتماعيّة، واختراق مقدساتها، والاتجاه إلى مدنسات المنظومة الاجتماعيّة تحت غطاء ثقافي موارٍ، يحاكي التّجربة الاجتماعيّة، والمخزون الثّقافي، ووفق هذه الطّروحات اختارت الباحثة عينة البحث بطريقة قصديّة، وهي رواية(دفاتر الورّاق) للروائي والشّاعر الأردني(جلال برجس)، الحاصلة على الجائزة العالمية للرواية العربيّة (البوكر)٢٠٢١م، فهو نصّ خليق أن يُدرس لما تضمّنته متونه من صراع بين منظومة القيم والأفكار والأنساق الأيديولوجيّة التي تسكن الذّات المبدعة، بحيث تتواشج فيها البنية النّصّيّة والأنساق المضمرة المخبوءة في تجاوز الواقع

الاجتماعي، بما يزعزع الثّوابت الرّاسخة في الوعي الجماعي، مستدعيًا أدوات معرفيّة وتقنيّة أحدها التّورية الثّقافيّة، والتي وظّفها ضمن متشكّله النّصّي والدّلالي للوشي بالأيديولوجيا والسوسيولوجيا الثّقافيّة المسكوت عنها.

إذ جسّدت رواية (دفاتر الورّاق) معاني التّداخل والالتقاء والانصهار بين مختلف الحقول المعرفيّة السّيَاسيَّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، وهذا الاندماج والتّماهي بين الذّات المبدعة والواقع المحيط نابع من التزام المبدع بقضايا مجتمعه الإنسانيّة، بما ينسجم مع توجهاته الأيديولوجيّة، من هنا استودع البنية اللغويّة التّابو الاجتماعي كثيمات تحمل دلالات ومعانيَ مكثّفة، تعبّر عن نمط ثقافي يجسّد القوى الثّقافيّة والاجتماعيّة في الواقع المعاصر، فجاءت المخيّلة السّرديّة ردّة فعل على أيديولوجيا مضمرة، محمّلة بالنّقد الاجتماعيّ والقهر السّياسيّ، يشف عنها تجاوز العادات الاجتماعيّة المتوارثة، إذ تشكّل الرّواية لوحة قاتمة، بما تعالجه من موضوعات، وما تحتضنه من شخصيات وأحداث" ثريّة بالمعاني ومعاني المعاني المخبوءة فيما وراء المظهر اللغوي الخارجي للنّصّ الرّوائي" (بدري، ٢٠٠٠، ص٢٨)، والتي تمثل رؤيا العالم على حد تعبير (لوسيان غولدمان)، وقد رصد صدى ذلك الواقع الاجتماعي والصراعات الفكريّة والثّقافيّة والتّحولات القيميّة للبيئة الأردنية من خلال الرواية البوليفونية وإسقاطاتها الثّقافيّة عبر ملفوظها السّردي عن بعض المحرمات في المجتمعات العربية، حسب السّياقات الاجتماعيّة والثقافيّة، فتكشف الغطاء عن نماذج الشّخصيّات المختلفة، وما يعانيه المجتمع من أزمات، ضمن جدليّة الظّاهر والباطن في المنحنى اللغوي؛ إذ وظّفها لتعرّي الواقع الأليم، وتبوح بحالة التّشظّي، وتطلق الصّرخات إلى المتلقّي عبر اشتغالاتها الفنّيّة والدّلاليّة.

وبهذا ينطلق النّصّ من تصوير عوالم الواقع الإنساني اللامعقول، عن طريق التعبير عن أزمات الأفراد ومعاناتهم من القيود الاجتماعيّة والسّياسيّة التي مثّلت التّابوهات، بوصفها مؤثرات مباشرة أسهمت في حالة التّحول لسلوك الفرد والمجتمع، فرصد حركة الواقع ومستوياته القيميّة عبر فضاء درامي تابوي، إذ يطالعنا المرتكز التّابوي الأول في بنية النّصّ الفكريّة التي تمثلها (إشكاليّة الجنس غير الشّرعي)، وانطلاقًا من تبني الكاتب مفهوم (الالتزام)، ووفق جدليّة الذّات الإنسانيّة وصراعاتها النّفسيّة، يبتعد عن وصف المشاهد الجنسيّة فيما يتوقف عند أطفال مجهولي النّسب، وهم الفئة التي تعاني تحت القيود الاجتماعيّة والدّينيّة والسّياسيّة، وتمثل تابوها أخلاقيًّا ودينيًّا في الخروج عن منظومة الأسرة والزّواج، التي يظهر فيها الجنس مقدّسا دينيًا واجتماعيًا، يلبي الحاجات البيولوجيّة والاجتماعيّة، وهي أهم لبنات المنظومة الاجتماعية، إذ ترتب عن هذا الارتباط الشّكلي،

وتلك العلاقة غير المسؤولة والعابثة استغلالًا جسديًّا وأطفالًا غير شرعيين، من هنا ينشأ الصّراع بين الضّحيّة، والمجتمع بمختلف شرائحه، فتكشّفت عوالم هذه الشّريحة المنبوذة والمستهدفة، وفق منظور الذّات المبدعة الإيجابي، إثر مرجعياتها الفكريّة: " ليس ذنبي أني ابنة لحظة نشوة محرمة. (يا بنت الحرام) عبارة يقولونها يوميا ولم أستطع أن أتصالح معها، أليسوا آباء؟ ألسن أمهات؟ كيف يصبح الإنسان وحشًا، وحملاً وديعاً في الآن ذاته؟ كلما تذكرت كيف اغتصبتني رناد محمود، أتذكر أن قلبي مشطور إلى قسمين، وأقاسي عذاباً شديدًا حينما وجدت نفسي في الشارع بلا شيء"(برجس، ٢٠٢١، ص٣٤٧).

وها هو (برجس) يتدثر بالخيال ليواري أزمة حقيقية تجاه الإنسانيّة، وقيم المجتمع العدوانية، فتتداخل الذّاتيّة والجماعيّة في ثيمة التّابو، بما يحمله من دلالة الجنس والشهوة، والتخلي، والظلم، فساعد التنوع الدّلالي على تجسيد الصّراع نفسيّاً وموضوعيّاً، إذ حلت العلاقات العابثة والعابرة بما تحمل من إشارات الزيف والخداع مكان الأسرة والعلاقة الزوجية المستقرة، لتشكل صورة الأطفال الهائمين على وجوههم بحثاً عن الأمان والطعام، كإحدى تبعات العبثية، وأكثرها بؤساً، فاستخدمها دالًا للوشاية بالمدلول المضمر الناقد للمجتمع وانتهاكاته، والمقوم لاختلاله، "حيث يتم اتخاذ الجنس كخلفيّة يواجه في إطارها الإرهاب الفكريّ والثّقافيّ والماديّ، وذلك خوفًا من بطش النظام والقانون معا"(ياسين، ١٩٧٨، ص٣٩).

وهنا نجد النّقد المواري يقوم على المقابلة بين الواقع والنّموذج الأمثل للحياة الإنسانيّة؛ إذْ يرسم الأحداث بجزيئاتها الصّغيرة، وصبغها بالسّوداويّة الناقمة على الوضع الاجتماعي السّائد، بصورة تبرز قساوة الحياة، وبشاعة الاستغلال لتلك الفئة، موجها المتلقي إلى ارتباطه باللاشعور المحاكي لمشاكل المجتمع، بما يؤكد خضوع النّص للتّورية لأسباب تتعلق بالأنساق الأيديولوجيا الثّقافيّة، بقوله:" تساءلت بسري هل كتب على جبيني عبارة تفيد بأنني لقيطة، ولا عائلة لي؟ ضغط شيء على معدتي وبت على مقربة من أن أتقيأ، فتذكرت ليلة أن تحرشت بي المشرفة، نعم اغتصبتني، ما أبشع أن يبقى الإحساس بالمهانة يطاردك "(برجس، ٢٠٢١، ص٢٠). بحيث يفقد فعل الاغتصاب قيمته الجنسيّة؛ ليصبح معادلًا موضوعيًّا لمستوى الانتهاكات الإنسانيّة، حيث (الصّرخات، والتقيؤ، والوجع) وهي معادلة رمزية لاضطرابات الرّوح النّاجم عن تصدع المنظومة القيميّة، واختلال نسق الحياة ورتابته.

وتلك الاعتلالات القيميّة تتصهر في لغة مثخنة بالفتن سعيًا إلى تعرية تابو الجنس، الذي يعلي من شأن الجسد ورغباته، المهيمن على المنظومة الاجتماعيّة، إلا أن في ظل ذلك التواصل النفعي، تطلّ الذّات بانكساراتها وتشظيّاتها النّفسيَّة في الفضاء السّردي، متوارية خلف شخصيّة البطل(إبراهيم)، في خروجه عن النّسق المجتمعي الذّكوري، بوصفه ممارسة فرديّة، ليغدو فعلاً استثْنَائِيًّا يعززه النّسق الثّقافيّ، مدفوعًا بالجانب الفكري للجنس ومهمته لتحقيق التّوازن النّفسي، إذ يكسر الصورة النمطيّة، وأفق المتلقي معًا، بفقدانه الرغبة الجنسيّة مع وجود الفحولة، وينسل من واقعه المعيش المحاصر إلى القيمة الدّلاليّة للعنصر الإمتاعي للجنس بمعنييه القريب والبعيد، " فلا فضول لدي لمعرفة ما تريد مني، ولا رغبة جنسية رغم أني فكرت مثل غيري من الرجال باحتمال دعوتها لي إلى الفراش، لا يعني هذا أني قديس لكني مكتف"(برجس، ٢٠٢١، ص١٠)، فاستشعر من هذا المونولوج دلالة القهر والكبت المجتمعي، وهو مؤشّر أسلوبي يبرر العلائقيّة الارتباطيّة المحفورة في الذّاكرة؛ إذْ ساهم شعوره بانتهاك الذّات، إلى تبديد هذه الغريزة الفطريّة، وتأجيل ممارستها في هذا الواقع المكبوت، وكأن الجنس رديف للحرّية، ومتوازٍ مع مساراتها، ومتوارٍ خلف إعلان النّص هذا التّخلّي.

ويتمظهر تابو الجسد في إطار (المرأة والجنس) فالجسد يعدُّ من المحرّمات ويتّسم بالقدسيّة والدّونيّة في نفس الوقت، خاضعا لقوانين الثّقافة الجمعيّة وبناء رمزيّا من نسيج مخيالها، وتتّضح عملية تدجين المقدّس للجسد وارتباطه بالذّات الإنسانيّة المتخيّلة في الخطاب الثّقافيّ الحداثيّ، إذ" يشكّل موجة جديدة للوعي يحمل طيّاته صراعا ثقافيّا وقيميّا، ممّا يعكس أن الثّقافة داخلة في دائرة ثقافة مغلقة، تقود بالدّرجة الأولى قيم الشّرف والعار، وتؤججّها موجة تحررّ في ظلّ خطاب العولمة، فيجعل لظهور الجسد قيمة ثقافيّة"، (برهومة، ٢٠٠٢، ص٨٨) ونلمس انزيّاحا في خطاب الجسد الذّاتيّ لصالح الجسد الجماعيّ، ضمن فكرة الجمعيّة، يستمدّ مقوّماته من الأدب الرّمزيّ والدّلالة التّداوليّة، يفرض فضاءً جديدًا مرمّزًا:

"هذا البيت تحول إلى دار دعاره.

فقد كنت أسمع خوار الرجال من الداخل حينما ينتشون، فيعاودني الشعور بالألم في معدتي، والإحساس بالحاجة للتقيؤ، وازدياد الكره لجسدي. ذات يوم أتى ثلاثة رجال: واحد اصطحب أسماء إلى الداخل، وآخر اصطحب ماجدة إلى غرفة المطبخ، ثم مشى إلي وتعرى من ملابسه، كانت عينا وحش، ومشي كائن غريب، ضاقت كل احتمالات النجاة في تلك اللحظات القاسية وأنا أسمع تأوهات مصطنعة لأسماء وماجدة، وكلمات قذرة يطلقها أولئك الرجال الشبقون". (برجس، ٢٠٢١، ص٦٢)

تتداخل الثّنائيّة الضّدّيّة المؤثرة في البنية السّرديّة العامة والرّؤية الشّموليّة للجسد، فثنائيّة

(الطّهر–العهر) تحمل ثناياها القهر والامتهان للجسد الأنثويّ الغارق في الدّونيّة والحضيض، بتغيّب الإنسانيّة وإحلال التشيؤ على الجسد، ضمن صيرورة الواقع الاجتماعي، وفي ظلّ السّلطة الذّكوريّة الطّاغيّة، فلا قيمة للجسد المتعة لإقصاء الوجود والهويّة، وهذه الصّورة الجسديّة المقيّدة بالقهر، والغارقة في الانتهاك، تئنّمن السّاديّة الذّكوريّة التي تتوازى والسّلطات بجميع أشكالها المدمّرة لقدسيّة الإنسان.

وغير بعيد عن هذا المشهد السّردي وقف برجس مستعرضا لحظة هروب إلى الأمام، نحو عدم الاستقرار، تتماهى فيه الذّاكرة الشّبقيّة بالجسد، وإقصاء للجنس عن قوى الإنسان وأفعاله، لتفضح الواقع المستور، والنّسق المضمر لمعالجة المسكوت عنه في المجتمع، فالخواء الرّوحي والماديّ والاجتماعيّ من مؤرّقات البنية المجتمعيّة ومن دوافع عهر الجسد وعهر السّلطة، فينأى إبراهيم بنفسه عن شبقيّة الأنثى إلى شبقيّة الذّاكرة الّتي لا تهدأ:

"- أنت. ألا تسمعني؟

- هل تتحدثين إليّ؟

بانت بأسنانها الصفراء، وأضراسها المهشم بعضها، والمخلوع البعض الآخر منها:

- نعم أحدثك. هل تريد أن تستمتع مقابل عشرة دنانير؟" (برجس، ٢٠٢١، ص٣٣)

وعلى وقع السّياقات الاجتماعيّة المقاومة تقوم فكرة قتل الأب على أسطورة (أوديب)، بوصفها طريقة لتحرير الأبناء وعتق الذّات من مفاهيمه الاجتماعيّة بوصفه حاملًا رايته، فترتبط جميع الشّخصيّات بعلاقة عدائيّة مع الأب، فستحال المدنّس إلى مقدّس، وتعاظم مع إرهاصات قدوم الشّخصيّة (إبراهيم، يوسف) ونشأتها، مستدرجا خيال المتلقي برسم صورة التّخلّي الجسدي والمادي والنّفسي من الأب، ورافقها التّنصل من المسؤوليّة، ممّا دفع إلى إعادة بناء صورة التّخلي عند الأبناء بطريقة متوازيّة، تكريسا لفعل الكبت، وذلك بهدم القيم الدّينيّة والاجتماعيّة، بقوله:

"- عزيزي الدّكتور يوسف يبدو أن علينا قتل آباءنا.

كتب لي مجدد:

البارحة رأيتني في المنام أقتل أبي، صحوت متعرقاً ولاهثا، وعندما تأملت ما رأيت وجدت أن بي رغبة كامنة لذلك، ليس فقط لما أضفاه علي قسوته الكبيرة، بل أيضا لما فعل بأمي، منذ قابلته في بيته وأنا أضمر كرها شديدا لكل أشكال الأبوية، .. ولكن السؤال الذي ما انفك يراودني، هل نستريح،

وتزول عللنا إن قتلنا آبائنا؟ يبدو أننا مرهقون بالأبوية" (برجس، ٢٠٢١، ص٢٩٩). وعلى الرّغم من هذا الخرق لقوانين الأب، نرى الشّخصيّات خاضعة لتعاليمه في كثير من الأفعال، دونما انسجام، لتمثل بداية التّحرر من وصاية الأب للخروج على قيم المجتمع، إثر رغبة جارفة بالحياة، في قوله:" كيف آمنت بخوف أبي من كل شيء بحيث صرت نسخة عنه، نسخة خائفة مهزوزة ترى كل ما حولها على نحو مريب، فخسرت نفسي". (برجس، ٢٠٢١، ص٤١)

ويطالعنا الاشتغال التّابوي بمرتكزة المتمرّد على السّلطة والمسيطر على البنية النّصّية الفكريّة، انطلاقًا من الحوار، إلى المفارقات التي تعكس حالة التّشظّي المسيطرة على الشّخصية منذ أمد طويل، المتعالقة مع مظاهر السّلطة المجتمعيّة والسّياسيّة، سعيًا إلى الحياة الوارفة بالحرية والعدالة:"– عليك أن تعترف أنك كرهت أباك رغم حبّك الشّديدله، كرهت أُبوَّته، وكرهت أولئك الذين في الخفاء يحركون الناس بخيوط ويتبجحون بكثير من الشّعارات عن الحرّيّة والفرص الموعودة" (برجس، ٢٠٢١، ص٥٣).

والسعي إلى كسر المركزية السلطويّة (الأبوة)، يحيل إلى جذور البنية السوسيو ثقافية لنموذج الأب، وهذا الانفصال هو الثّورة والتّمرد في سبيل الحرِّيَّة، الذي يمكنه من الانطلاق بعيدًا عن القيود الثّقافيّة والاجتماعيّة، وكأنّها تقويض لذلك الواقع بشموليته، فالشخصيات تكشف انفصامها عن ماضيها وحاضرها، بما تقتضيه صعوبات الواقع، ومحظورات المجتمع، لتصبح المعاناة بحد ذاتها من الاضطهاد العائلي ممثلا بسلطة الأب الحامية والقامعة معًا إلى الاضطهاد مجتمعي، مصدرًا للحرّيّة، حيث يتخطّى التّصور الأحادي، ومأساة فكره الاجتماعي بجعل القيم وما هو إنساني تابعة للفعاليّة الإنسانيّة الجماعيّة.

إلّا أن الدلالة التي تشي بها تعرية النّسق السّلطوي المهيمن على البناء الاجتماعي (رجل السياسة، والاقتصاد، والأب) في إطار المركزيّة الشّخصيّة، اتّخذ أبعادًا متعدّدة، فبعد محاولته رسّم هذه المركزيّات السّلطويّة على المستوى الجمعي، انتقل إلى تأثيرها على المستوى الفردي والمجتمعي، وتحوّرها من أداة لتدجين الإرادة للمؤسّسة السّلطويّة، إلى أداة حاكمة تمارس هيمنتها السّلطويّة على ما حولها للحفاظ على البقاء، رافضًا النّسق الثّقافي، مشكلًا رمزًا لقدرة الوعي المجتمعي على مراوغة منظور السّياق، وفقاً للوعي بمفهوم الإنتاجية، ومسح الموروث الثّقافيّ المتمازج مع الدّين، وتتكثّف تمظهراتها في شخصيّة (إبراهيم) المغرقة في التّورية، فبعد أن كابد مشاق ظُلْم السّلطة الاجتماعيّة، صار الجاني (السّارق) والمطلوب للعدالة، فسجّلت الذّات المبدعة تمزّقها الوجودي من خلال رمز

(إبراهيم)، وأخذ يستعرض ألمه المنسلخ من ألم المجتمع الذي يئن تحت القمع والظلم، مغيّبًا للعقل، مُلْغيًا للمنطق، لصالح أفعال تزيد من غيبوبة السياق، ومن هنا تشكّلت استباحة حرمة السّرقة، فارتضاها المجتمع والأفراد رغم كراهيتها الاجتماعية وحرمتها الدّينيّة، لتحاكي ألمًا واحتقانًا، فبعد عرض القضية، وجد الجزاء من جنس العمل، وهي أول خطوات الإفاقة المتغياة، بقوله:

"بت على مقربة من تصديق ما قالوه: (رجل يسطو على البنوك ببسالة وخفة استثنائيتين، إنه كالزئبق، يصعب الإمساك به، رجل لا قصور لديه، ولا سيارات فارهة، ولا حسابات بنكية، له قلب حزين يوجعه الفقراء. يقال إنه في الليل يعدو بين الأحياء كالذئب، يلقي بحاجات الناس في مغلف مرفق بوردة حمراء ويغادر)" (برجس، ٢٠٢١، ص٢٦٩)، وهنا تتجاوز الممارسة حدودها الواقعية، لتغدو بنية تمثيلية مجازية تكشف العمى الثّقافيّ، الذي يؤكد فاعليته عبر أفعال استثنائيّة وقبولها ممارسات اعتيادية، فعمد إلى كسر أفق المتلقّي في عتبة النّصّ العلويّة في أحد المقاطع (لصّ شريف)، محدثًا مفارقة استباقيّة، بدّدت الرؤية البوليفونيّة مجاهيلها، سيما بلورة الهم الجماعي، وطرحت أفكاره التي تجمع الدين والسياسة والمجتمع والثقافة بالألم والضياع، إذ تصدّت الشّخصيّات للواقع القهري، بالخروج والتّمرد على المنظومة القيميّة، كأحد إفرازات الظّلم والاستبداد المؤدي إلى انحراف المجتمع وشتاته:

"– ما يزال خبر الرجل المقنع حديث الناس والصحافة، لقد سرق مبلغا كبيرا من المال ولاذ بالفرار.

أطلق الرجل ضحكة عالية، ثم صمت وفي وجهه علامات حزن وغضب: أتمنى أن لا يقبضون عليه" (برجس، ٢٠٢١، ص٢١٢).

كشف المشهد السابق عن آلية المعارضة المستترة للنسق السّلطوي، وفي نفس السِّياق الوجودي، وتحايل على التّابو الدّيّني، تم توظيفها عند انتقاد النمط الآخر من أنماط السلطة القيميّة، بتجنب المواجهة المباشرة للذات مع المنظومة المجتمعية، فيستغل الروائي هذه القطيعة الاجتماعية للنيل من الطبقات الأخرى التي تتوازى معها من منظور فوقي، ولهذا أصبح الخروج عن الأنماط التقليدية منطقيًّا، انطلاقًا من سيكولوجيّة الانتحار عند (نتشة) باعتبارها أسمى معاني الحرّيّة وامتلاك الذّات، وانخرطت تلك المفاهيم الفلسفيّة والأخلاقيّة والثّقافيّة عند (دوركايم)، ليمثل الانتحار ذروة المأساة الإنسانية، فاختار (برجس) للشخصيات (الأب، وإبراهيم، والصحافية) الموت الإرادي، إذعانًا إلى التّطهير من الذّنوب، "صار الموت فرصة للذهاب نحو البياض" (برجس، ٢٠٢١، ص٣٥٥)، فتتقاطع

الشخصيات على اختلافها في مصائرها المبهمة، وضياعها المستمر، حيث تلازمهم الأحداث الماضية النازفة، وبتلقائيّة شديدة وتعاطف إنساني، يروي برجس: "هل يبدو الموت جميلًا حينما نقترفه في أماكن جميلة؟ كلا، الموت موت لكننا نجمله حتى نتقبل النهاية" (برجس، ٢٠٢١، ص٢٧٠)، ومع استمرار المواقف المتأزمة تستطيع مواجهة الذّات منح صاحبها إحساس الانتصار على الآخر في غياب المواجهة المباشرة، وهنا يحمل الموت في وجهه العميق انتقادا صارخا للواقع، يتضح في توفر الرّغبة بالانتحار مع الإدراك التام للواقعة مكانيًّا وكيفيًّا شيئًا فشيئًا، إلا أن هذه العوامل التحفيزيّة والاستعدادات الفكريّة لم تترجم إلى سلوك، إثر المواجهة برمز المرأة، ليحظى بسكينة الحب ومفارقته الدرامية، حيث الاتّصال الفاعل بعد عناء طويل بشخصيّة تتوازى معها في التّجربة الإنسانيّة (السيدة نون)، "يبدو أن المتشابهين في الحزن وفي المصائر يعرفون بعضهم بعضا جيدًا" (برجس، ٢٠٢١، ص١٠١)، فتميزت علاقتهم بالحميميّة، تبددت معها السلوكات السلبية، كتعويض عما كابده من اختلال نظام ومعايير المجتمعات الإنسانيّة:" سعيد أنك لم تقدم على الانتحار، لكن السؤال الذي يثيرني غضبا، لماذا هذه المرأة بالذات؟ لقد كانت مقدمة على الموت مثلك وتراجعت، والآن ها أنت على وشك البكاء لأجلها ... –أعادني الحب" (برجس، ٢٠٢١، ص١٠٥)، فربط الموت بالحياة ممثلة (بالحب)، وأخذ يبحث عن أسبابها ومظاهرها، ضمن فلسفة تأكيد الذّات، محتفظًا بحق الاختيار بين الموت والحياة برغم كل الانتهاكات والقيود الاجتماعية المحدّقة بالشّخصيّة، وظلّ الموت معادلًا مَوضُوعِيًّا لمعاناته، لكنّه رغم استسلامه للموت في بعض الأحيان إلا أنه أخذ يناضل لأجل الحياة رغم الانكسار والانهزام، " خطوات هادئة متمهلة لا تشير إلى عاصفة الأسى التي رأيتها في سماء دفتر جعلني أتراجع عن الذّهاب إلى الموت" (برجس، ٢٠٢١، ص١٠١)، ويتجاوز الأفق المأساوي الواقعي إلى آفاق جديدة محملة بالتفاؤل والحب والرجاء والثقة بالمستقبل.

ويسجل مشهد الاختتام السردي عينة مهمة بوصفها تسدل الستار على الأحداث ومعطيات السّرد، وتخصب مفهوم القصدية، جاعلًا من الرواية منعطفًا إنسانيًّا وحضاريًّا مواريًا، "رغم قناعتي من أن الكتابة لن تجعلني أنجو مما وصلت إليه لكنني متأكد من أنها ستردم هوتي المعتمة فأحظى بالسكينة" (برجس، ٢٠٢١، ص٣٦٦)، إذ يكشف المشهد مصير الشّخصيّة المحوريّة المرتبط جدليًّا بمصير الرّاوي الباسط حضوره المتكامل على مساحة الرّواية حضورًا تنبيهيا كاشفا للعبرة السّرديّة من تعرية جوانب من حياته التي تشهد سقوطا في مختلف الأصعدة، يوازي الحاضر ومعالم تنازعاته وتشضياته العاطفية والدينية والسّياسيّة.

النتاجات.

تناول البحث التّورية الثّقافيّة للتّابو الاجتماعي "رواية دفاتر الورّاق" أنموذجا، وخلص إلى جملة من النّتائج يمكن عرضها على النحو الآتي:

عمد الرّوائيّ إل تسليط الضّوء على التّابو الاجتماعي في النّصوص السّرديّة، بما يثري النّتاج الإبداعيّ ويعمّق دلالته، عبر التّلاقح النّصّي مع الأنساق الثّقافيّة الموازية، حيث تتحدّد الخلفيّات الاجتماعيّة والدّينيّة التي تفرضها الذّات المبدعة على البنية النّصّيّة؛ للكشف عن المضمر القابع في مخياله، ضمن استرتيجيّة التّورية الثّقافيّة، في عملية تقصٍّ وكشف للخفايا الغائرة، ممّا يجعل العمل الأدبيّ مرهونا في بناء المعنى وإنتاج الدّلالة بالتّعاون الخلّاق ما بين القارئ والمبدع، من خلال التّفاعل بين إمكانيّات النّصّ الموضوعيّة والفنّيّة وقدرات القارئ الثّقف.

وقد تبيّن للمتلقيّ استثمار التّورية الثّقافيّة في المتجسّد النّصّيّ، قد تمّ بطريقة متوائمة مع الحالة الشّعوريّة، إذ شرع الرّوائيّ الحداثيّ الطّامح إلى التّجديد في الفكر عبر اتّكائه على هذه الآليّة، وتوظيفها في نقل انشغالاته الفكريّة والنّفسيّة، بالانفتاح على الرّمز التّابوي المؤدلج، المأسور للأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، بما يثريّ نتاجه الإبداعي بمغذّيّات ومخصّبات محفّزة للتّوسّع الدّلاليّ، عبر الحفر العميق في باطن المتجسّد النّصّيّ.

ومن الملاحظ إخضاع الذّات المبدعة خطابها للتّوريةالثّقافيّة، بوعي وقصديّة، وليس محاكاة اعتباطيّة للتّابو الاجتماعيّ، بل استدعاء مدروسا ينمّ على ثقافة واسعة، وقدرة على التّفاعل الوظيفي معها، إذ حرصت على التّواصل الخلّاق والمشاركة الفاعلة في الحركة الثّقافيّة؛ مما دفعها للانتقال من النّسق الأحاديّ إلى الخطاب المركّب، القائم على الوعي والالتزام الثّقافيّ، وذلك ضمن منهجيّة مُوَارِيَة فرضتّها التّحدّيات المعاصرة، فكان لا بدّ من اللّجوء إلى التّورية الثّقافيّة للحيلولة دون الوقوع في شرك انتهاك التّابو.

وفي ظلّ اتخاذ التّورية من اشتغالات التّابو الاجتماعيّ في الفضاء الرّوائيّ علامة إشاريّة ودلاليّة، ساهمت في كشف مركزيّة الذّات، وصراعها مع المنظومة المجتمعيّة عبر شيفرات ثقافيّة، أسهمت في إنتاج المرجعيّة في ثنايا إبداعه المنخرط في الواقع الأردنيّ العربيّ، وعنيت بقضاياه التّابويّة، التي تمظهرت كمرتكز مساند لرؤية الذّات المبدعة المهيمنة على عالم النّصّ، إلّا أنّ أزمة المعنى الخفيّ الموّاري ارتبطت بغائيّات الاستشرافيّة لواقع أكثر حبًّا ورحمةً وعدلاً وحرّيّةً في ظِلّ ما

يكابده الإنسان العربيّ من انتهاكات وظلم وطبقيّة مفرطة، فحشدها بطريقة مكثّفة ومتنوّعة بما يومئ للقارئ بأهمّيّتها الدّلاليّة والرّمزيّة في تجربته الإبداعيّة.

قائمة المصادر والمراجع.

- برجس، جلال، **دفاتر الورّاق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٢١.
- أوريكيوني، كاترين كيربرات، **المضمر**، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
- الباهي، حسان، **الحجاج(مفهومة ومجالاته) تهافت الاستدلال**، ج٣، عالم الكتب الحديثة، عمان، ٢٠١٠.
- برهومة، عيسى، **اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكرية والأنثوية**، الشروق، عمان، الأردن، ٢٠٠٢.
- الجارم، علي، وآمين، مصطفى، **البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)**، ط٧، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٨.
- جبير، محمد، **متعة القراءة. اكتشاف النص–قراءة في رواية خان الشانبور**، دار الجواهري للنشر والتوزيع، العراق، ٢٠١٦.
- حبيب، رفيق، **المقدس والحرية**، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٨.
- الحموي، تقي الدين أبو بكر علي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: د. كوكب دياب، ج٣، ج٢، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٥.
- الددة، عباس رشيد، **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ٢٠٠٩.
- أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي**، ط٣، دار العلمين للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
- الرازي، محمد بن أبي بكر، **مختار الصحاح**، دار الكتب العالمية، بيروت، ١٩٩٠.
- الرباعي، عبد القادر، **جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية**، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٥.
- رضا، محمد يوسف، **المعاصر قاموس فرنسي –عربي معاصر**، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٩.
- الرويلي، ميجان. البازعي، سعد، **دليل الناقد الأدبي–إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، ط٣ الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣.

- الزبيدي، محمد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد الستار فرج، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦.
- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٢.
- سليم، محمود رزق، **عصر سلاطين المماليك، ونتاجه العلمي والأدبي**، ج٦، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٢.
- الشيخ، حمدي، **الوافي في تيسير البلاغة**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية. مصر، ٢٠٠٤.
- عبد الله، سيد، **غواية النص– وقراءة اللعب–دراسة استراتيجية الغياب في شعر السعدي**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٥.
- عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، دراسة تطبيقية، الجزائر، ٢٠٠٠.
- بو علي، ياسين، **الثالوث المحرم**، دار الطليعة، ط٢، بيروت، ١٩٧٨.
- عياد، علية عزت، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية "ألماني– إنجليزي– عربي"**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤.
- الغذامي، عبد الله، اصطيف، عبد النبي، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، ٢٠٠٤.
- الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط٢، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٢.
- فاركلوف، نورمان، **تحليل الخطاب، التحليل النصي في البحث الاجتماعي**، ترجمة: د. طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.
- فرويد، سيموند، **الطوطم والتابو**، ترجمة بو علي باسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٣.
- فوكو، ميشيل، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- القاضي، محمد، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠.
- مدكور، إبراهيم، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣.
- أبو نضال، نزيه، **تمرد الأنثى**، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٨.

- ولاس، مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨.

المجلات:

- بلال، حمد كريم، "المحظوات في الأدب العربي مستوى التنظير النقدي والفعل الإبداعي"، **مجلة أعاريب**، عدد(٢)، فبراير ٢٠١٤، ص٤.
- أبو حسون، حسين، "جدل الأنساق الثقافية المضمرة في رواية عائشة بنور"، **مجلة مقاربات العلوم الإنسانية**، المغرب، عدد(٢٤)، ٢٠١٦، ص٦٤.

The Argumentation of the Ancient Prose Discourse: The Umayyad Discourse as a Model

Muhammad Dahim[(1)*]

(1) Al al-Bayt University, Mafraq – Jordan.

Received: 14/03/2022
Accepted: 05/07/2022
Published: 03/12/2022

* *Corresponding Auther:*
mohmmad201575@yahoo.com

Abstract

The study concluded that the study of the ancient persuasive prose discourse in the Umayyad discourse as a model presented a definition of the concept of persuasive discourse and clarified its strong relationship with the rhetorical lesson. The study also touched on the concept of persuasion in rhetoric and its images, the most prominent of which were analogy, division, representation, the use of reality in persuasion, the use of the Qur'an as a means of persuasion, as well as the use of Arabic poetry as a means of persuasion. The study aims at comprehending the mechanisms of the use of persuasive discourse in the Umayyad period being described as a comprehensive technique that seeks to convince the receiver with the content of the sender's discourse. This study showed that the Umayyad speeches had included in their content mental persuasion through the use of preachers to them.

Keywords: The Use of the Qur'anic as a means of Persuasion, The Use of reality as a Means of Persuasion, Division, Analogy, A Proverb.

حِجاجِيَّة الخِطاب النَّثريّ القديم: الخطابة الأموية أنموذجًا

محمد دهيم[(١)]

(١) جامعة آل البيت، المفرق – الأردن.

ملخص

خَلُصت الدراسةُ إلى أنَّ بَحثُ حِجاجِيَّةِ الخِطَابِ النَّثْرِيِّ القَدِيمِ: الخَطَابَة الأُمَوِيَّة أُنْمُوذَجًا، قد قدَّم تعريفًا بِمَفْهُومِ الخِطَابِ الحِجاجِيّ، وبين علاقَتهُ الوطيدة بالدَّرسِ البلاغِيِّ، ثُمَّ تطرَّقَتْ الدراسةُ في صُلبِها إلى مفهُومِ الحِجاجِ الخَطَابِيِّ، وصُوَرِه الَّتي كانَ مِنْ أَبرَزِهَا: القِيَاسُ، والتَّقسِيمُ، والتَّمْثِيلُ، وحُجِّيَّةُ الواقِعِ، وحُجِّيَّةُ الشَّاهِدِ القُرآنيِّ، وحُجِّيَّةُ الشَّاهِدِ الشِّعرِيّ. تهدفُ الدراسةُ إلى الوقوفِ على آلياتِ اشتغالِ الخِطابِ الحِجَاجيِّ في

العصر الأمويِّ، بوصفه تقنيّةً كليّةً تسعى إلى إقناعِ المُرسَل إليه بمضمون خِطابِ المُرسِل. وقَدْ تَبَيَّنَ من خلالِ مَا أَوْرَدَتْهُ هذه الدراسة أَنَّ الخُطَبَ الأُمَوِيَّةَ قد حوتْ في مَضَامِينِهَا الحِجَاجَ العَقْلِيَّ من خلالِ توظِيفِ الخُطَبَاءِ لها.

كَلِمَاتٌ مِفْتَاحِيَّةٌ: حُجِّيَّةُ الشَّاهِدِ، حُجِّيَّةُ الواقِعِ، التَّقسِيمُ، القِيَاسُ، المَثَلُ.

الخلفية النظرية.

يستَدعِي التَّأْثِيرُ في عملية التَّخَاطبِ الإنسَانِيِّ آليَّةً محددةً بيانيَّةً فاعلَةً لِتحقِيقِ الإقناع، لذَا نَجدُ الحِجاجُ ركيزَةً أساسيةً في النُّصوصِ الموجَّهةِ المُتضَمِّنةِ للمقصَدِيَّة والنِّقَاشِ والنَّقدِ والجَدَلِ، الَّتي منها: النُّصوصُ القُرآنيَّةُ، والفلسفيَّةُ، والفِقهِيَّةُ، والأَدبيَّةُ، إلخ.

كما يُعَدُّ الرَّكيزةَ الأَسَاسَيةَ في عميلة إيصالِ الأَفكَارِ، وتَحقيقِ التواصل بينَ المُتكلِّمِ والمُتلقِّي عن طريق وسائل الإقناعِ والإثارَةِ وكذلك التَّحَاوُرِ؛ فَالحِجاجُ يُعدُّ وسيلةً من وسائلِ الإقنَاعِ المهمة للتَّعبيرِ عن الرَّأْي، وتبيان الرَّأْي الآخر المُخَالِفِ.. ويَحضرُ الحِجاجُ في أَعمالٍ كثيرةٍ ومتعددةٍ: نقديةٍ، وفلسفيةٍ، وعلمِيَّةٍ، وإعلاميَّةٍ، وقضائيَّةٍ... إلخ، الَّتي تَعتمدُ على مُقابلةِ الرَّأْي بالرَّأْي والحُجَّة بالحُجَّةِ.

ومن الدراسات التي تطرقت لهذا الموضوع، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

١- وسائل الإقناع في خطبة طارق بن زياد(دراسة تحليلية في ضوء نظرية الحِجَاج)، سليمة محفوظي، رسالة ماجستير، وقد عملت على التعريف بصاحب الخُطبة، والمناسبة التي ألقى فيها هذه الخطبة، ثُمَّ تطرقت للخُطبة وبينت الخصائص اللُّغويَّة والتقنيات اللسانيَّة.

٢- آليات الحِجَاج في خطب الحَجَّاج دراسة تداولية، محمد شكيمة، رسالة ماجستير، وقد قام بالتعريف بصاحب النصوص الخطابية فقد ناقش فيها آليات الخطابة المدروسة، واستراتيجية التوجيه، وجمع آليات التضامن والتلميح في خطب "الحَجَّاج"، وناقش فيها جميع وسائل الإقناع وتقنياته اللُّغوية في مدونة الدراسة وتناول أيضا الروابط والسلالم الحجاجية فيها.

٣- الحِجَاج في كلام الحسين عليه السلام، أطروحة دكتوراه مطبوعة، ٢٠١٨م، عايد جدوع حنون، تناول الباحث فيها موضوع الحِجَاج في كلام الحسين؛ لأنه قام بنهضة كبيرة ضد الأوضاع المنحرفة، وسلَّط الضوء على كلامه في الجوانب الدلالية، والتداولية، واللُّغوية، والأسلوبية، والبيانيَّة، وفْقَ النظريات الحِجاجية، ثم وَفَّقَ بينها جميعا؛ لتصبَ في رافد واحد اصطلح عليه(المنهج الحِجاجي)؛ بغية تحليل كلام الإمام الحسين، فيحلل النصوص، ويتتبع قصدية المرسل ويسلط الضوء على كُلِّ

أبعاد النص الحِجاجي، بحسب سياقاتها الخارجية والداخلية، للكشفِ عن الآليات اللسانية الإقناعية التي بنى الإمامُ الحسين ﷺ خطاباته الحِجاجية عليها في خُطبهِ ورسائلهِ وأقوالهِ.

هدف الدراسة وأهميتها.

نُدركُ الأَهمِّيَّةُ البالغةُ لنظريَّةِ الحِجَاجِ؛ فبقدر ما يَمتلِكُ المُتكلِّمُ زمامَ الحُجَّةِ بقَدْرِ ما تَرتفعُ حُظُوظهُ في التَّأْثيرِ والإقنَاعِ، فالحُجَّةُ بها تتشَكَّلُ التَّيَّاراتُ الفكريَّةُ، والتَّوجُّهاتُ المَذهبيَّةُ، والطَّوائفُ المُتصارِعَةُ، والتَّقلُّبُ من ملَّةٍ لأُخرى.

وتِلكَ الأَهمِّيَّةُ البَالغةُ لِنظريَّةِ الحِجاجِ حفَّزتني لِبحثِ هَذهِ النَّظريَّةِ، وتطبيقها على فنٍّ عظيمٍ من فنونِ العربيَّةِ وهو الخَطابةُ الأُمويَّةُ في حِقبةٍ مهمَّةٍ ازدهرتْ فيها، في ظلِّ هذهِ الظُّروف والخِلافاتِ السِّياسيَّةِ، وواصلتْ سيرها في طريقِ الازدهارِ حتَّى عُدّت من بين الفنونِ الأَكثرِ أَهمِّيَّةً، وقدْ وصلتْ إلى أَوجِ ازدهارها، وأَصبحتْ غايةً في خِطَابهم، والتَّعبيرِ عن آرائهم، والدِّفاعِ عنها، والتَّأْثيرِ في المُتلقِّينَ؛ لِاستمالتهم إليها، وإقناعهم بها في مواقفَ الحياةِ المختلفةِ، لذلكَ يَصحُّ عدّها في هذه الحِقبةِ أنموذجًا مُكتملاً للخَطَابةِ العربيَّةِ في العصورِ السَّابقةِ.

وعلى الرَّغمِ من أَنَّ بواكير هذه الخَطَابةِ وُجِدَّتْ مُنذُ صَدر الإسلامِ، لكنْ لم تتفتَّحْ، وأَغصانها لم تورقْ إلَّا في العصرِ الأُمويِّ، حيثُ كَانَ الخَطِيبُ يَجْمَعُ في خُطبهِ بين دوائرَ متعدِّدةٍ سياسيَّةٍ، واجْتماعيَّةٍ، واقتصاديَّةٍ. لكنَّ الأَمرَ اختلفَ مع بني أُميَّة إذ ظهر جانبٌ من التَّخصُّصِ لديهم، سواءً من الخلفاءِ أم ممَّن هم من دون مرتبتهم، فتوزَّعتْ الخَطَابةُ بيِّن خَطَابةٍ سياسيَّةٍ، وخَطابة دينيَّةٍ وغيرها، وقدْ دعتْ الحاجةُ إليهَا بسببِ ما حصلَ من فِتنٍ، وسياسةٍ، وفتوحَاتٍ إسلاميَّةٍ، وكثُرتْ الوِفادةُ، والحروبُ، والتَّفاخرُ.

وجاءَتْ فكرةُ هذا البحْثِ وأَهمِّيَّته، إيمانًا بالدَّورِ العَظيمِ الَّذي قامتْ بهِ الخَطَابةُ الأُمويَّةُ بشتَّى أَنواعِها: الدِّينيَّةِ، والسِّياسيَّةِ، والوعظيَّةِ، وخَطَابَةُ الوفودِ، والحربيَّةِ وغيرها من الأَنواعِ في مُواكبةِ التَّحوُّلاتِ والتَّطوُّراتِ في الحياةِ الإسلاميَّةِ الجديدةِ.

وفي المقابل، فقدْ أَثَّرتْ هذه التَّطوُّراتِ في طبيعةِ الخَطَابَةِ العربيَّةِ وخصائصها بشكلٍ كبيرٍ، ممَّا جعَل الدراسةُ تركزُ على استخراج صور الحِجَاجِ العقليِّ المُؤَثِّرةِ في المتلقِّينَ، وتحليل هذه الصُّورِ، والوقوفِ على أَهمِّيَّتها في التَّأْثير، وإقناعِ المتلقِّي، والوصولُ إلى الغايةِ منها في مختلفِ الموضوعاتِ لدى كثيرٍ من خُطباءِ هذه الحِقبةِ.

من هنا، جَاءَ اختيارُ موضوع الدراسةِ: " **حِجَاجِيَّة الخِطَابِ النَّثْرِيِّ القَدِيمِ: الخَطَابةُ الأُمويَّةُ أُنْموذجًا**"، راجيًا أَنْ تسُدَّ هذه الدراسةُ بعضَ ما شعرتُ بهِ من نقصٍ فِي الدِّراساتِ الحِجَاجِيَّة في النَّثرِ العربيِّ القديمِ.

منهجية البحث.

ستعتمدُ الدراسةُ على المنهجُ الحِجَاجيِّ وما يمتلكهُ من إجراءاتٍ حِجَاجيَّةٍ؛ للكشفِ عن الظَّاهرةِ الحِجَاجيَّة وتحليلها ومناقشتها، والعنايةِ بدراسةِ الخَطَابةِ الأُمويَّةِ، وكيفيةِ توظيفِ الخطيبِ قدراتهِ اللُّغويَّةِ والفكريَّةِ في عمليةِ التأثيرِ والإقناعِ من خلالِ صُورُ الحِجَاجِ المنطقيِّ التي وظفها الخطباءُ في خطبهم، ودورها الإقناعيّ في المتلقِّي.

وستتبعُ الدِّراسةُ الخطواتِ الإجرائيَّةِ الآتية:

١- استقراءُ نماذجَ مختارةٍ من الخطبِ في هذه الحِقبةِ، ومعالجةِ صُور الحِجَاج المنطقيِّ ودراسة قوَّتها الحِجَاجيَّة في إقناعِ المتلقِّي .

٢- تحليلُ هذه الصُّورِ وبيان قيمتها ودورها التأثيريِّ الإقناعيِّ في المتلقِّي

٣- رصدُ الخلاصة البحثيَّة من خلال الدراسةِ.

أمَّا المدونةُ التي اخترتها بغية دراسة هذا الموضوع من الناحية التطبيقيّة فقد تمثلتْ في نصوصٍ مختارةٍ من الخَطَابة الأُمويَّة (٤١ – ١٣٢ هـ / ٦٦٢ – ٧٥٠ م). وستتناول الدراسةُ :

- مفهومَ الخِطابِ الحجاجيِّ.
- العلاقةَ بين الخِطاب الإقناعيِّ والدرس البلاغيِّ .
- صورَ الحِجَاج المنطقيِّ.

مفهوم الخطاب الحجاجي.

المتأمل في المعاجمِ اللُّغويَّةِ المختلفةِ، يتبين أنَّ الحِجَاجَ والمُحاجَّةَ مصدران من فعل: "حَاجِجْ"، جاء في لسانِ العربِ، الحَجُّ: القصدُ، وحَجَّه يَحُجَّه حجًّا: أي قصدهُ، والحُجَّة: البرهانُ، والحِجَاجُ والتَّحَاج بمعنى الخصومة، يُقال: حَاجَه مُحاجَّة وحِجَاجًا: أي نازعه، وحَاججتُ فلانًا فَحججتهُ: أي غلبته بالحُجَّة (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ٢٢٦).

والحُجَّة في اللغةِ: تفيدُ الدليلُ، يقول الجرجاني: "الحُجَّة: ما دلَّ به على صحَّةِ الدعوى، وقيل: الحُجَّة والدليلُ واحدٌ" (الجرجاني، ١٩٨٣، ص٨٣).

والحِجَاجُ يتطلبُ وجودَ طرفين بينهما جدلٌ أو سجالٌ، ولذا فقد قال ابن منظور: "الحُجَّة ما دُوفع به الخصمُ" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ص٢٢٨). والحُجَّة: الوجه الذي يكونُ به الظفرُ لدى الخصومةِ، وهو رجلٌ محَجاج: أي جَدِلْ وحَجَّه يحجَّه حجًّا: غلبه على حجَّته، وفي الأثر: "فحجَّ آدمُ موسى" أي غلبه بالحُجَّة (الزبيدي، ١٩٦٥م، ص١٣٥٠).

وبالاستنادِ على هذه الدلالاتِ، يتضحُ أنَّ لفظَ الحِجَاج أو المحاجَّة يختصُّ بالدلالةِ على معنيين، هما: القصدُ، والإقناعُ، عن طريقِ الجدالِ بالحُجَّةِ. كما يحملُ هذا المفهوم في مضمونه دلالةً تستمدُ وجودها من الشرطِ التَّخاطبيِّ، والمتمثِّلُ في التنازعِ والتجاذبِ بين الخصومِ فدلا عن الغلبة بينهم. فنجدُ أنَّ الحِجَاجَ لدى "برلمان" و"تيتيكاه"، "هو درسُ تقنياتِ الخطابِ التي من شأنها أن تؤدي بالأذهانِ إلى التسليمِ بما يُعرضُ عليها من أطروحاتٍ، أو أنْ تزيدَ من درجةِ ذلك التسليم" (حمادي صمود، ٢٠١١م، ص ٢٩٧).

ونجدُ الحِجَاجَ لدى طه عبد الرحمن بأنَّه: "كلُّ منطوقٍ به، موجَّه إلى الغير؛ لإفهامه دعوى مخصوصةٍ يحقُ له الاعتراضُ عليها" (عبد الرحمن، ٢٠٠٦م، ص ٢٢٦)، وهو عمليةٌ تداوليةٌ اتِّصاليةٌ وجدليَّةٌ، أي "هو تداوليٌّ؛ لأنَّ طابعه الفكري مقاميٌّ واجتماعيٌّ. وهو أيضًا جدليٌّ؛ لأنَّ هدفه إقناعيٌّ قائمٌ حصولهُ وبلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البيِّنات البرهانيِّة الضَّيِّقة" (عبد الرحمن، ٢٠٠٦، ص٦٥). وبهذا القصدُ يكونُ الحِجَاجُ خطابًا اقترن فيه قصدان؛ قصدُ الادِّعاء الذي اختصَّ به المتكلم نفسه، وقصدُ الاعتراضِ الذي هو يُعدُّ حقًا للمستمعِ، إضافةً إلى كونه يهدفُ إلى الإبلاغِ والإفهامِ فضلاً عن الإقناعِ.

ونجد الحِجَاج عند شاييم بيرلمان بأنَّه" جعل العقول تُذعن وتسلَّم لما يُطرح عليها من الأقوال، أو يزيد في درجة الإذعان وذلك بالتسليم، فأنجع الحِجَاج ما وفّق في جعل حدة الإذعان تقوى لدى السامعين بشكل يبعثهم على عمل المطلوب" (جمال، ٢٠١٣،ص٩٨).

ويتبين من خلال هذه الدراسة في مفهوم الحِجَاج، أنَّ الحجاجَ خطابٌ إقناعيٌ يهدفُ إلى جعلِ المتلقي يُقرُّ بصحةِ موضوعٍ معينٍ، أو قضيةٍ معينةٍ، وبالتالي فالحِجَاجُ يهدفُ إلى تركِ التأثيرِ في فكر المتلقِّي، وحمله على تعديل رؤيته أو مواقفه، أو تعديل سلوكه بالاستنادِ إلى عدةِ عملياتٍ عقليةٍ تعتمدُ على مهاراتٍ منطقيةٍ فكريَّةٍ من جهةٍ، وعلى توظيفِ مهاراتِ الخِطَابِ اللُّغويَّةِ والبلاغيَّةِ من جهةٍ أخرى.

وقد أشارَ "أرسطو" إلى أهميةِ العمليةِ الحِجَاجيَّة، وأكدَّ على حاجة المجتمع إلى الجدلِ والخَطَابِة بقوله: "إنَّ الناس جميعًا يشاركون بدرجاتٍ متفاوتةٍ في كليهما (أي الجدل والخَطَابة)؛ لأنَّهم جميعًا إلى حدٍ ما يحاولون نقدَ قولٍ، أو تأييده، والدفاعِ عن أنفسهم، أو الشكوى من الآخرين" (أرسطو، ١٩٥٣، ص٢٢ و٢٣).

ولكلٍّ من هذين النوعين طريقةً حِجاجيَّةً خاصَّةً.

الأوَّلي: حِجَاجٌ جدليٌّ، والثانية: حجاجٌ خطابيٌّ. إلا أن بيَّن هذين النوعين عدة اختلافات؛ فالمحاورةُ الجدليَّةُ تُعدُّ أكثرَ ارتباطًا بالقضايا الفكريةِ والعقديَّةِ، أمَّا الحِجَاج الخطابيُّ فإنَّ مجاله يقتصرُ على توجيه الآخرين، والتأثير فيهم بُغيةَ إقناعهم.

ويرنو الحِجَاجان وبالأخصِّ الجدليين، إلى وضع التساؤل والخلاف ليكونا منبعُ الحِجَاج، للإجابة عن القضايا التي تشكِّل خلافًا متعلقًا بمواقفَ معينةٍ، ويُعدُّ السؤال والسائل في هذا المجال أكثرُ أهميةً من المجيب؛ لأنَّه انطلاقًا منهما يمكن تحديدُ معالمَ الإشكاليةِ (الأمين، ٢٠٠٨، ص٥١).

العلاقة بين الخِطاب الإقناعيّ والدَّرس البلاغيّ.

تظهر أهميةُ الدَّرس الحِجَاجيّ بارتباطه الوثيق بالتحولاتِ التي استجدت في حياة النَّاس في مختلف مجالاتِ الحياة: الفكريَّة، والعلميَّة، والاجتماعيَّة، والسياسيَّة، والاقتصاديَّة، و كذلك الإعلاميَّة، ونحو ذلك؛ ممَّا أسهم في خلقِ بيئة تفاعلية مفعمةً بالحوارات والجدالات التي فرضتها ظروف الانفتاح والتعددِ.

ولاشكَّ أنَّ البيئةَ التفاعليةَ الحِجَاجيَّة تتطلبُ فضاءً معرفيًا يحتويها ويحتضنها، ويجيب عن التساؤلات التي تعرِضُها، وهذا ما أسهم في تطور فرعٍ جديدٍ من علم البلاغةِ يسمى تارةً "البلاغةُ الجديدةُ"، وتارةً أخرى "الحِجَاجُ".

ويعودُ اهتمامُ البلاغيين المحدثين ببلاغةِ الخطاب الحجاجيّ إلى إيمانهم بالدَّور الخطير الذي يؤدِّيه في توجيه الرَّأي، وبلورة الفكر الحديث والمعاصر.

فالفصاحةُ هي: "ملكةُ جعل الآخرين يشاركوننا آراءنا، وطريقة تفكيرنا في شيءٍ ما، وكذلك إيصال عواطفنا الخاصَّة إليهم، وجماعُ القوى أنْ نجعلهم يتعاطفون معنا، ويجبُ أنْ نصل إلى هذه النَّتيجة بغرس أفكارنا في أذهانهم بوساطة الكلمات، وذلك بقوَّةٍ تجعلُ أفكارهم الخاصَّة تنصرف عن اتجاهها الأوَّل؛ لتتَّبع أفكارنا التي ستقودها في مسارها " (العمري، ٢٠٠٢م، ص ١٣).

ومن هنا أصبح الحِجَاج في رحاب هذا التحول الجذري حاجةً أساسيَّةً في أي عمليَّةٍ تواصليةٍ تستدعي التأثير في الآخر والإقناع ونظراً للارتباط الكبير الناتج عن التلازم بين الإقناعِ والبلاغةِ

في العصر الحديث يرى "بيرلمان" أنَّ البلاغةَ مطابِقةٌ لنظريَّة الحِجَاج؛ فقد حصر الأولى في الأخيرة (الأمين، ٢٠٠٨، ص ١٠٨)، وذلك بحسبان أنَّ الإقناعَ هو ((قصدُ المتحدثِ إلى إحداثِ تغييرٍ في الموقف الفكريِّ والعاطفيِّ لدى المتلقِّي)) (بليث، ١٩٨٩، ص ٢٥ و ٢٧).

وهو محصلةٌ طبيعيةٌ لعملياتٍ فكريةٍ دقيقةٍ يسعى فيها أحدُ الطرفين للتأثير بالآخر، بغيةَ جعله خاضعًا لفكرة ما؛ وهكذا يتحقق الاقتناعُ الذي يعني القبول بالشيء، وهو يُطلق على الحالة التي يعترفُ بها الخصمُ بقبول الفكرة الجديدة واقتناعه بها بعد إقامةِ الحُجَّةُ عليه، من هنا يقال: اقتنع فلانٌ بمعنى: ((قنِع بالفكرة أو الرأي، وقبله واطمأن به)) (مجمع اللغة العربية، ٢٠١١، ص ٢٠).

وبناءً على ما سبق، يمكن القول: إنَّ الخطابَ الإقناعيَّ هو أيُّ خِطابٍ يهدفُ بشكل محدَّدٍ إلى ترك تأثير في الأفكار والاعتقادات والاتجاهات المختلفة، كما أنَّه القوَّة التي تستخدم؛ لتجعل شخصًا يقوم بعمل ما عن طريق النصح، والحُجَّةُ والمنطقُ.

وبذلك يتبين بأنَّ الحِجَاج وسيلةً من وسائلِ الخِطَاب، التي تهدفُ إلى استمالة المتلقِّي إلى الموضوعات التي تُعرضُ عليه، وتجعله يدور في مدارِ أو مجالاتِ هذه الموضوعات، بين المحتمل منها، والممكن، وكذلك الخلافي، والمتوقَّع، والمشكوك فيها؛ لكونها تبنى بالأساس على التفاعل فضلاً عن الاختلاف في الرأي، ما يعني أنها تظلُّ مفتوحةً أمامَ النقاشِ والتقويمِ، حاضرةً في جميعِ أنماطِ الخِطَاب التي تنزع منزعًا تأثيريًّا لا يقين فيه ولا إلزام (العلوي، ١٣٢٦هـ، ص٤).

ومن هنا تصل بنَّا الدراسة إلى تعريف الحِجَاجِ البلاغيِّ الإقناعيِّ بأنَّه: وسيلةً من وسائل الكشف عن المقصود بتوظيف الحُجَّة بلاغيًا؛ كي تتركَ تأثيرها في النفسِ والفكرِ معًا، والهدفُ ههنا ليس الإفهام فحسب؛ إنَّما تركُ التأثيرِ والإقناعِ بالفكرةِ المطروحةِ أو المعروضةِ.

وتشير الدراسة إلى تعددِ مستويات الخِطِاب البلاغيِّ الإقناعيِّ، فهي متنوعة بتنوع الأحوال، وقد أشار أرسطو إلى وجود ثلاثةِ أنواعً من التصديقات التي يلجأ إليها المتكلم بغيةَ تحقيق فعل الإقناع قائلاً: ((فأمَّا التصديقات التي يحتال لها بالكلام فإنَّها أنواعٌ ثلاثة، فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وسمته، ومنها ما يكون بتهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها ما يكون بالكلام نفسه))(أرسطو، ١٩٥٣م، ص٩).

وهو بذلك يؤكد أنَّ الخِطابَ الحجاجيَّ يرتبط جزءاً منه بالمتكلم الطرف الأول في المحاورة الحجاجيَّة، وجزءاً آخر بالمُخَاطبِ الطرف الثاني، ومنه ما يرتبط بمضمون الرسالة اللُّغوية ذاتها،

فممَّا يتعلق فالمتكلم فإنَّه ينبغي لـه أن يعرض فكرته بعيدًا من الإفراط والتفريط، وأمَّا في ما يتعلق بالمُخَاطب فإنَّه لا يخلو من ثلاثة أحوالٍ (السكاكي، ١٩٨٧، ص ١٧٠ و ١٧١):

١. مُخَاطب خالي الذِّهن.
٢. مُخَاطب متردِّد حائر.
٣. مُخَاطب منكر جاحد.

وهكذا فإنَّ مستوى تأكيد الفعل الخطابي تتصاعد بحسب هذا التَّرتيب، ثم إنَّ الخِطَابَ الحِجاجيَّ يرتبطُ بالفئتين الأخيرتين؛ بحسبان أنَّ التحاورَ مع المُخَاطب الشاك أو المنكر يتطلبُ توظيفَ تقنياتِ الحوارِ البيانيَّة التي تؤدي دورها في دفع الشك عن المُخَاطب، أو إقناعه والتأثير فيه.

ونظرًا لكون الحِجَاج نشاطًا عقليًّا إقناعيًّا، واستدلاليًّا على شكل خِطَابٍ يُوظِّفُ تقنياتٍ لغويَّةً وبيانيَّةً وتنظيميَّةً تسعى للتأثير في المتلقِّي لكسب تأييده وإقناعه، فقد تعددت مجالات توظيف الحِجَاج في فنون الكلام المتعددة، ومنها: الخَطَابة، والحوار... والمقالات العلميَّة، وغيرها. هذا وقد اعتمدت الدراسة نوعًا واحداً من الأنواع الحِجَاجيَّة، وهو: فن الخطابة، الذي يُعدُّ من فنون النَّثر الَّذي يهدف إلى التأثير في المتلقِّينَ وإقناعهم، فضلاً عمَّا يحتويه من جمال الصياغة، وبراعة الأسلوب، وذوق البيان.

والخطابةُ من منظورٍ حِجَاجيٍّ خطابٌ يتميزُ بأسلوبٍ خاصٍّ فضلاً عن بناءٍ محددٍ، وأهمَّ ما يميِّزُ الأسلوبُ الخطابيُّ أنَّه تأثيريٌّ وإقناعيٌّ، وإذا أردنا أن نقدم تعريفًا للخطابة فيمكن القول إنَّها: "قوةُ تتكلفُ الإقناعَ الممكنَ" (أرسطو، ١٩٥٣، ص٩).

وفعلُ الإقناعِ يستوجبُ وسائل ليصل إلى هدفه من أبرزها: الحجج والبراهين المنطقية الإقناعية. ولمَّا كان فنُ الخطابة يهدف إلى التأثير والإقناع معًا، ودفعُ الآخر إلى اتخاذ موقفٍ معيَّنٍ كان لا بد من لجوء الخطيب إلى طرقٍ إقناعيَّةٍ مختلفة تمكنه من تقديم البرهان على صدق ما يدعيه، وصواب ما يدعو إليه. واستخدامُ الخطيبُ للحِجَاجِ المنطقيِّ يبوح عن رغبةٍ في تجنب القوَّة أو الإجبار في تعديل أفكار خصومه وما يحملونه من قناعاتٍ، بل السعي إلى التأثير فيهم بطريقةٍ محببةٍ، ومنطقيةٍ، عن طريق مخاطبةِ عقولهم بتقديم الحُجَج والبراهين للوصولِ إلى الهدف الإقناعيِّ.

الصُورُ المتعددةُ للاستدلالِ الحِجاجيِّ في الخَطابةِ الأمويَّةِ.

بعد التأمل في الخُطب الأمويَّة يمكننا أنْ نلحظُ صوراً متعددةً من الاستدلالِ الحِجَاجيِّ والبراهينَ العقليَّةِ، ومن ذلك:

أولاً: القياسُ الخطابيُّ

تتسعُ دائرته ليشملَ صورَ الاستقراء كلها فضلاً عن الاستنتاج القائم على الاحتمال لا الجزم، وأولها: التَّعارض والتَّضادّ، وثانيها: التقسيمُ.

أ. التَّعارض والتَّضادّ: ومن أمثلة ذلك قول الحَجَّاج في إحدى خطبه: "زَعَمْتُمْ أَنِّي سَاحِرٌ، وَقَدْ قَالَ تَعَالَى: **﴿وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى﴾**[طه: ٦٩] وَقَدْ أَفْلَحْتُ (أبو الحديد، ١٩٥٩م، ص٣٤٦).

ويظهرُ التعارضُ جلياً في المقتطفِ:

- لا يفلح الساحر .
- أفلح الحَجَّاج.
- هم كاذبون، لأن تصديقهم يؤدي إلى تكذيب الله، والله أكبر منهم، فيصبح هناك نتيجة ضمنية، لا مفر من أن ينكسر الأصغر والأضعف. فما تحمله الملفوظات من اقتضاء ضمني حول قضيَّة اتهام الحَجَّاج بالسحر، وما يعانون من صراعٍ داخليٍّ برزت آثاره النفسيَّة في قولهم: بأنَّه ساحرٌ؛ فطرحهم الخارجيُّ هو اتهامه بالسحر، بينما يشكل طرح الحَجَّاجِ الداخليِّ إفلاحه، فكانت حجتهم باطلة لا تصلح لإطلاقها على الحَجَّاج، فجاءت القضية الأولى إثبات الحجة، والقضية الثانية نفياً لها بل إنَّها نقيضةً لقولهم فهدمت حجتهم، ما جعلهم مثار سخريةٍ وهُزءٍ.

ونرى أيضًا في قوله: "زَعَمْتُمْ أَنِّي أَعْلَم اَلِاسْم اَلْأَكْبَر فَلِمَ تُقَاتِلُونَ مِنْ يَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ؟" (زكي، ١٩٣٣، ٢٩٥) وَيظهرُ فِيهِ:

- من يعلم الاسم الأكبر لا يُغلب.
- تفترضون أني أعلم الاسم الأكبر.
- أنتم مخطئون في مقاتلتي.

فيظهر القياسُ العقليُّ جليًا في قول الحَجَّاج؛ ليُظهرَ الاستهزاءُ بهم، فيسخر من طرحهم لأنهم جميعًا في نظره سفهاء، لا قيمة لهم.

ونرى في قول الأحنف بن قيس لمعاوية: "أَخَافُكَ إِنْ صَدَقْتُكَ، وَأَخَافَ اَللَّهُ إِنَّ كَذَّبْتُكَ" (ابن خلكان، ص٥٠٠).

قدَّم القولُ أطروحتين: الأولى طرْحُ الضعفاءِ (الخوف من مخلوقٍ)، والثانية أطروحةُ الأقوياءِ (الخوف من الله)؛ كما أنَّ التعارض يتمثلُ بين الملفوظين بوضعهما على المحك في الواقع والظروف

أو المقام، لاختيار إحدى الأطروحتين وإقصاء الأخرى الخاطئة. وبما دار من حوارٍ مباشرٍ بين الأحنفِ ومعاويةَ، نجدُ الأطروحة الثانية أبانت أنَّ الأولى خاطئةٌ فأقصتها، فمقامُ التعارضِ هُزِءٌ، فسخر الأحنف من طرح الضعفاء لأنهم جميعًا أشركوا بالله من خوفهم من مخلوقٍ لا ينفعُ ولا يضر، فمصيرهم بذلك الخنوع والذُّلّ.

وقد تناول زهير بن القين القياسَ المنطقيَّ؛ لإنتاجِ حُجَّةٍ عقليَّةٍ تمكنه من إقناع أهل الكوفة، وبضرورة البعد عن إيذاء الحسين بن علي –رضي الله عنهما– ومن معه فقال: "فَوَاللَّهِ لَا تَنَالُ شَفَاعَةَ مُحَمَّد ﷺ قَوْمًا هَرَقُوا دِمَاءَ ذُرِّيَّتِهِ وَأَهْلِ بَيْتِهِ، وَقَتَلُوا مِنْ نَصَرَهَمْ، وَذَبَّ عَنْ حَرِيمِهِم " (صفوت، ١٩٣٣، ص٥٥).

فأخبر زهيرٌ أهلَ الكوفةِ، بأنَّهم سيفقدون شفاعةَ النَّبيِّ ﷺ في الآخرة إذا أقدموا على محاربة الحسين بن علي – رضي الله عنهما – وقَتْلِه ومن معه من أهله ومن ناصرهم ودافع عنهم، وقد استند في ذلك على القياس المنطقي:

- لا يشفعُ محمداً ﷺ لقوم قتلوا ذريته.
- أهلُ الكوفةِ قومٌ سيقدمون على قتل ذرية الرسول ﷺ.
- إذن أهلُ الكوفةِ سيُحرمون من شفاعةِ النَّبيِّ ﷺ في الآخرة.

فيظهر قانون العدل في ذلك من خلال قوة حِجَاجيَّة تحذيرية؛ ليتجنبوا قتل الحسين ﷺ.

وقد تناولَ المسيبُ بن نجِّبه الفِزارِي القياسَ نفسه، في سياق إقناع التوابين بضرورة الثأر للحسين بن علي –رضي الله عنهما–، عن طريق قَتْلِ قاتليه أو الموالين لهم، أو أنْ يُقتلوا في طلب ذلك، فالدنيا ليست لها قيمةٌ، وعمرُ الإنسانِ قصيرٌ فقال: "العُمْرُ الَّذِي أَعْذَرَ اللَّهُ فِيهِ إِلَى ابْنِ آدَم سِتُّونَ سَنَةً، وَلَيْسَ فِينَا رَجُلٌ إِلَّا بَلَغَهُ" (صفوت، ١٩٣٣، ٥٨).

أتى بالحُجَّة وبقياسٍ منطقيٍّ لإقناعهم بذلك:

- من بلغ ستِّين سنةً أوشك على الموت.
- كلُّ فردٍ منهم بلغ الستِّين سنة .
- كلُّ رجلٍ منهم أوشك عمره على الانتهاء بالموت؛ ومن ثَمَّ فعليهم السعي حثيثًا لقَتْلِ من قَتَلَ الحسين، وتقاعسهم عن ذلك لن يطيل أعمارهم، ولن تموت نفسٌ قبل أنْ تستوفي أجلها، فهو بذلك يجعلُ من قياسه قوَّةً حِجَاجيَّة لتغيير أفكارهم وإقناعهم وجعلهم في حالةٍ من التسليم بما يُطرح عليهم.

ومن الأمثلة الدالة على القياسِ المنطقيِّ، استخدامُ روحُ بن زنباع القياسَ لإقناع المتلقِّين بعدم أحقية عبد الله بن الزبير للخلافة فقال: " إِنَّهُ لِابْنِ اَلزُّبَيْر: حوَارِي رَسُولَ اَللَّهِ ﷺ وَابْنُ أَسْمَاء بِنْت أَبِي بَكْر اَلصِّدِّيق ذَاتِ اَلنِّطَاقَيْنِ، وَهُوَ بَعْدُ كَمَا تَذْكُرُونَ فِي قِدَمِهِ وَفَضْلِهِ، وَلَكِن اِبْن اَلزُّبَيْر مُنَافِق، وَقَدْ خَلَعَ خَلِيفَتَيْنِ: يَزِيد وَابْنه مُعَاوِيَة بْن يَزِيد، وَسَفْكَ اَلدِّمَاءَ، وَشَقَّ عَصَا اَلْمُسْلِمِينَ، وَلَيْسَ صَاحِبُ أَمْرِ أُمَّةِ مُحَمَّدٍ ﷺ اَلْمُنَافِقَ " (صفوت، ١٩٣٣، ٣٣٦).

وهو بذلك يجعل السُّمَّ في الدَّسم فيذكرُ من الصفات الإيجابيَّة، ثم يُلقي عليه من الصفات السلبيَّة ويتهمه بالنِّفاق؛ ليصل إلى نتيجة مقنعة للمتلقِّين ويجعلهم يستسلمون للأمر بعدم أحقية ابن الزبير في الخلافة، من هنا فقد تسلسل منطقه على الشكل الآتي:

- خليفة المسلمين ليس رجلاً منافقاً.
- عبد الله بن الزبير رجلٌ منافقٌ.
- إذاً، عبد الله بن الزبير ليس خليفةً للمسلمين.

يتضح من خلال الدراسة أنَّ القياسَ يقوم بخدمة الفكر، وهذه الخدمة تتمثل في أنَّ غايته الاستنباطَ؛ ليستقيمَ العقل مع الفكر والذي يعتمدُ عليه القياسُ اعتماداً يكاد يكون كلياً؛ ليصل إلى مرحلة الاستنتاج، ثم مرحلة التأثير والإقناع بالقبول أو الرفض، ثم مرحلة تغيير الفكر أو السلوك، ثم مرحلة تفعيل ما تم الاقتناع به قبولاً أو رفضاً.

ثَانِيًا: اَلتَّقْسِيمُ.

وهو من صفات المعاني سواءً أكان شعراً أم نثراً، وهو في الشعر: "أنْ يبتدئ الشاعرُ فيضعَ أقساماً يستوفيها، ولا يغادر قسماً منها" (قدامة ابن جعفر، ١٣٠٢، ص ٤٦)، ومثل ذلك ينطبقُ على فنون النَّثر. قال الحَجَّاجُ في إحدى خطبه: "مَالِي أَرَى عُلَمَاءكُمْ يَذْهَبُونَ، وَجُهَّالَكُمْ لَا يَتَعَلَّمُونَ، وَشِرَارَكُمْ لَا يَتُوبُونَ؟" (ابن عبد ربه، ١٩٨٣م، ٢٠٦)

فالمتلقِّي لهذه المقطوعة من الخُطبة، يدركُ أنَّ الحَجَّاجَ يسعى إلى الإيحاءِ بالإحاطةِ بالموضوعِ من كلِّ جوانبه، وذلك لصرف نظر المتلقِّي عن البحثِ والتقصي، وقد استعملها بوصفها أداةً إقناعيةً لعلمه بهذه الأمور، ولم تكن غايةً في ذاتها ولكنها مسلكاً برهانياً من خلال العلاقات الرياضية بينها، فذهاب العلماء، يولِّد الجهل، والجهل يولِّد البعد عن الله، ولتقوية الحُجَّة ذكر كلَّ ما يدورُ لديهم.

ومن الأمثلة الدَّالَّة قولُ معاوية: أَيُّهَا اَلنَّاسُ إِنَّ أَبَا بَكْرٍ ﷺ لَمْ يَرُد اَلدُّنْيَا وَلَمْ تَرِدْهُ، وَأَمَّا عُمَر

فَأَرْادَتْهُ وَلَمْ يَرُدْهَا، وَأَمَّا عُثْمَان فَنَالَ مِنْهَا وَنَالَتْ مِنْهُ، وَأَمَّا أَنَا فَمَالَتْ بِي وَمِلْتُ بِهَا" (ابن عبد ربه، ١٩٨٣م، ص١١٣).

والتَّقسيمُ، هنا، واضحٌ بذكرِ أحوالِ هؤلاءِ الخلفاءِ، وقصدُ التَّقسيم هو إقناع المتلقِّين بما فعله معاوية والتبرير لنفسه، فكما نرى هنا لا يذكر علي –كرم الله وجهه– فهو يسوِّغ ما فعله بأخذ الولاية، وهذا يدعو المتلقِّين إلى التسليم بالأمر.

وَمِنْ أَمْثِلَتِهِ قَوْلُ يَزِيدَ بْن مُعَاوِيَة يَصِفُ اَلْأَيَّامَ يَقُولُ: "أَيُّهَا اَلنَّاسُ أَمْس شَاهِدٌ فَاحْذَرُوهُ، وَالْيَوْمُ مُؤَدِّبٌ فَاعْرِفُوهُ، وَغَدًا رَسُولٌ فَأَكْرِمُوهُ" (العلوي، ١٣٢٦، ص٨٩).

وهنا التَّقسيمُ يبعثُ المتلقِّي على الانتباه واليقظة، فليس هناك أكثر من هذه الأزمنة لأنَّ عُمرَ الإنسانِ ثلاثةُ أيامٍ، فهو بذلك يجعل المتلقِّي يتأثر وينتبه، ليصلَ إلى قناعةٍ مؤدَّاها الرحيل لا محالة، فيومٌ مضى كُتب فيه على الإنسان، ويوم أنت فيه هو عُمرك ومدارُ حياتك، ويومٌ قادمٌ قد تكونَ من أهله، وقد تكون من أهل الآخرة فيه، وبذلك يجعل المتلقِّي يعمل في هذا القول، وهو المقصودُ منه التأثيرُ وإقناعُ المتلقِّين واستمالتهم لهذا الأمر.

ومن التَّقسيمات المؤثرة قَوْلُ قُتَيْبَة بْن مُسْلِم: " مَنْ كَانَ فِي يَدَيْهِ شَيْءٌ مِنْ مَالِ عَبْدِ اَللَّهْ بنْ خَازِم فَلْيَنْبِذْهُ، وَإِنْ كَانَ فِي فَمِهِ فَلْيَلْفِظهُ، وَإِنْ كَانَ فِي صَدْرِهِ فَلْيَنْفُثْهُ " (صفوت، ١٩٣٣، ٣١٣).

وهنا جاء بالتَّقسيم بطريقةِ الإحاطةِ من كلِّ جوانب الشيء، ولا شك أنَّ هذا التَّقسيم يجعلُ المتلقِّي يتأثر ويقتنع بما يُعرض عليه من خلال صرف الأذهان عن البحث، فيجعل المتلقِّي في حالةٍ من التسليم بهذا الأمر متأثراً به .

وقَدْ أَورَدَ زِيَاد بن أَبِيه التَّقسِيمَ فِي خُطْبَةٍ لَهُ فَقَالَ: " اِسْتَوْصوْا بِثَلَاثَةٍ مِنْكُمْ خَيْرًا: اَلشَّرِيفُ، وَالْعَالِمُ، وَالشَّيْخُ، فُوَاللَّهِ لَا يَأْتِينِي شَيْخٌ بِشَابٍّ قَدْ اِسْتَخَفَّ بِهِ إِلَّا أَوْجَعَتُهُ، وَلَا يَأْتِينِي عَالِمٌ بِجَاهِلٍ اِسْتَخَفَّ بِهِ إِلَّا نَكَّلْتُ بِهِ، وَلَا يَأْتِينِي شَرِيفٌ بِوَضِيعٍ اِسْتَخَفَّ بِهِ إِلَّا اِنْتَقَمَتُ لَهُ مِنْهُ " (صفوت، ١٩٣٣، ص ٢٧٦).

فهنا يأتي التَّقسيم بطريقة التهديد؛ لبيان أن لكلِّ ذي حقٍّ حقَّه، وبذلك يطرح مقولته في المتلقِّين ليُنتج من ذلك طاقةً حجاجيَّةً تأثيريَّةً، تجعلُ المتلقِّين يذعنون لما يطرحه عليهم من رأي، فقد بين لهؤلاء فضله على المجتمع، من باب حفظ المقام، فعلى المتلقِّين أن يمتثلوا أمره ويرضوا به.

ثَالِثًا: اَلمَثَلُ

نجده في الفلسفة: إلحاقُ أمرٍ بأمرٍ في حكمه لمعنىً مشتركٍ بينهما (عوني، ٢٠١٨م، ص٤٦)،

وتقوم آلية عمل التَّمثيل في النصِّ الحِجَاجيِّ بعقد صلةٍ بين صورتين يتمكن من خلالها اجتماعهما ببيان حجته، لأنَّ قيمة التَّمثيل تعتمد على هذا الاجتماع، "ومدى تأثيره في النفس التي تميل غالباً إلى الإقناع بالصورة الإقناعية الواقعية؛ وبالنتيجة رسوخها في النفس وإذعانها، فالمشاهدةُ ذاتُ أثرُ فعالٌ في النفوس حتَّى العلم بصدق الخبر. والتَّمثيل هو تجسيدٌ لأحدِ الشيئين اللذين يقارن بينهما باتفاقِ جزيئاتٍ مشتركةٍ لهما، وهذا ما يجعله مقصوداً لطلب الفهم والإدراك وكذلك لتكثيف ما يراد إفهامه والاحتجَاج به؛ لأنَّ المتلقِّي يُدرك في أعماقه العلاقة بين الطرفين المَسُوقين تمثيلاً بشكل أسهل إذ يمكن القول: إنَّ الوظيفةَ النفسيَّةَ للمثل ملتصقةٌ فيه التصاقاً في معالجته البلاغية كافة " (صادق، ٢٠١٥، ص ١٦٨ و١٦٩).

وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ سُلَيْمَانِ بْنْ عَبْدِ اَلْمَلِكِ فِي إِحْدَى خُطَبِهِ: ((أَحْمَقُ مِنْ هَبْنَقَةْ)) (الميداني، ١٩٥٥م، ص ٢١٧)، ليقنع أهل خرسان بعدم صلاحية قتيبة بن مسلم الباهلي بإمارته عليهم، فلا يبايعونه على ذلك؛ لقسوته وظلمه وحمقه في سلوكه وتصرفاته، وقد استخدمَ المثل هنا بوصفه أداةً للتأثير والإقناع من خلال إقامة حُجَّة الحمق عليه، لتوصل بهم الإحاطة بكل وسائل الفهم من خلال أمثلة محسوسةٍ واقعيةٍ في تصرفاته، ممَّا يجعلُ المتلقِّي يزيد في درجة التسليم والاقتناع والإذعان لذلك، وقد نجح سليمان بهذه الحجة أنْ يُبرز صورةً سيئةً لقتيبة؛ ومن ثَمَّ فعلى أهل خرسان الاقتناع بعدم المبايعة والرجوع عمَّا ينوون القيام به، فالمضمون الكامن من وراء هذا الخطاب إنَّما جاء لمقصد سياسيٍّ؛ لينتزع الإمارة وبطلان المبايعة للخصم.

وحين تولى زياد بن أبيه البصرة، استخدم المثل ليعدِّل سلوك أهلها فقال: ((أَقْسَمُ بِاَللَّهِ لَآخُذَن اَلْوَلِيّ بِالْمَوْلَى، وَالْمُقِيمَ بَالْظَاعِنِ، وَالْمُقْبِلَ بِالْمُدَبِّرِ، وَالْمُطِيعَ بِالْعَاصِي، وَالصَّحِيحَ مِنْكُمْ فِي نَفْسِهِ بِالسَّقِيمِ، حَتَّى يَلْقَى اَلرَّجُلُ مِنْكُمْ أَخَاهُ فَيَقُولُ: "أَنْجُ سَعْدٌ فَقَدْ هَلَكَ سَعِيد أَوْ تَسْتَقِيم لِي قَنَاتكُمْ")) (صفوت، ١٩٣٣، ص ٢٧٢).

فقد حاول التأثيرَ في المتلقِّين وإقناعهم من خلال المثل، بانتفاء النجاة إلاَّ بالاستقامة، لترسيخِ قاعدةٍ ثابتةٍ في ذهن المتلقِّي لا يمكن إبطالها، بقوله: " أنجُ سعدٌ فقد هلك سعيدٌ "، فقد رسم صورةً حسيةً لشيءٍ ماديٍّ وهو الهلاكُ، فالمتأمل في هذا التَّمثيل يصل لصورةِ البطش والجبروت التِّي يستخدمها في ولايته، فغاية التَّمثيل إقناع المتلقِّي بالسلوك المستقيم، فوقعَ الاستدلالُ بوساطةِ الملفوظِ التصويريِّ الَّذي يرسم وجهة ولايته، ممَّا يجعلُ المتلقِّي يُذعن لذلك ويعدِّل من سلوكه، إنَّ حضور

طاقة المثل في الخطاب تجعل من قوة ترهيبية لكل من تسول نفسه بالانحراف عن المسار الصحيح كما يريده الخطيب.

وقد استعان يُوسُف بن عُمَر اَلثَّقَفِي بِالطَّاقَةِ الإِقْنَاعِيَّةِ لِلْمَثَلَيْنِ مَعًا، فَقَالَ: "إِنِّي وَاَللَّهِ مَا تَقْرِنُ بِي اَلصَّعْبَة، وَلَا يُقَعْقَع لِي بَالَشْنَّان، وَلَا أُخَوَّفُ بِالذَّنْبِ، هَيْهَاتَ! حَبِيَتُ بِالسَّاعِدِ اَلْأَشَدِّ " (صفوت، ١٩٣٣، ٣٢٥). فاتخذ منهما قوةً تأثيريةً إقناعيةً بما يتصفُ فيه من صفاتٍ قوية، تجعلُ المتلقي يُذعن ويستسلم بما عُرض عليه، فسلط بهما إمكانات الخطاب الحِجَاجيِّة الضوء على عملية التهديد التي يريدها الخطيب واختصرت التأويل فيها، وقد حدد وجهة معينة وهي إبادتهم جميعاً، فتجعل المتلقي في حالةٍ من الرهبة والخوف الشديد.

ومن الأمثلة الدَّالَّة على ذلك أيضاً ما قاله عبيد الله بن زياد، عندما عَلِمَ بكتاب الحسين ﷺ إلى أشراف البصرة يستنصرهم فقال: وَاَللَّهِ مَا تَقْرِنُ بِي اَلصَّعْبَةِ، وَلَا يُقَعْقَعُ لِي بَالَشْنَّانِ، وَإِنِّي لَنَكل مَنْ عَادَانِي، وَسُمٌّ لَمن حَارَبَنِي" (صفوت، ١٩٣٣، ٤٥).

فقد استعمل المثلين: (تقرن بي الصعبة، ولا يقعقع لي بالشنان)، ليُظهر للمتلقِّين قوته وحضورُ ذهنه ووعيه بما يدور من دقائق الأمورِ، فقد أوردهما ليجعل المتلقِّين في حالةٍ من التأثر والخضوع بما يقوله، وأنَّه قادرٌ على هزيمةِ من يواجههُ، فبسببِ الطاقةِ الإقناعيَّةِ الموجودة في المثلين، تجعل كلَّ من يتلقَ خطابه يتأثر ويقتنع بقوته.

رَابِعًا: حُجِّيَّةُ الوَاقِع

تقوم هذه الحُجج على بنية الواقع، والهدفُ الأساسُ منها ليس إقناع الخصم بحُجَّةٍ محددةٍ، إنَّما تسويغُ الفعل أو الأمر الواقع.

ومن أمثلة ذلك خطبة معاوية ﷺ التِّي أجاب بها الوفد الذي أرسله علي ﷺ يدعوه لمبايعته قال لهم: " أَمَّا بَعْد، فَإِنَّكُمْ دَعَوْتُمْ إِلَى اَلطَّاعَةِ وَالْجَمَاعَةِ، فَأَمَّا اَلْجَمَاعَة اَلَّتِي دَعَوْتُمْ إِلَيْهَا فَمَعَنَا هِيَ، وَأَمَّا اَلطَّاعَةُ لِصَاحِبِكُمْ فَإِنَا لَا نَرَاهَا، إِنَّ صَاحَبَكُمْ قَتَلَ خَلِيفَتَنَا، وَفرَّقَ جَمَاعَتَنَا، وَآوَى ثَأْرِنَا وَقَتلَتنَا، وَصَاحِبُكُمْ يَزْعُمُ أَنَّهُ لَمْ يَقْتُلْهُ، فَنَحْنُ لَا نَرُدُّ ذَلِكَ عَلَيْهِ، أَرَأَيْتُمْ قَتَلَةُ صَاحِبِنَا؟ أَلَسْتُمْ تَعْلَمُونَ أَنَّهُمْ أَصْحَاب صَاحَبكُمْ؟ فَلْيَدْفَعهُمْ إِلَيْنَا فَلْنُقَتِّلْهُمْ بِهِ ثُمَّ نَحْنُ نُجِيبُكُمْ إِلَى اَلطَّاعَةِ وَالْجَمَاعَةِ " (الطبري، ١٣٨٧هـ، ص٦).

ومعاوية ﷺ يعلم تعذُّرَ التعرفِ على قَتَلَةِ عثمان ﷺ؛ بسبب كثرتهم، وتفرقهم في البلدان، ولكنَّه اتَّخذ من ذلك حُجَّةً يقفُ بها في وجه مطالب خصومه، فهي حقيقةٌ ثابتةٌ يدركها المتلقِّي ومحسوسةٌ له، فشكَّل خِطابه منطلقاً في تسويغ الخروج على علي ﷺ وإقناع الوفد وعدم إلزامهم بذلك، وهذه

الحُجَّة تكتسبُ قوَّتها الإقناعيَّةَ من خلال اتصالها بعنصر واقعيٍّ يحاول فيها الرَّبط بين أحكام مُسلَّمٍ بها وهي ولاية علي، و أحكام يسعى في خطابه إلى تأسيسها وتثبيتها وجعل حُجَّته هي المقبولة لديهم ومُسلَّم بها، بحيث لا يمكن التسليم بولاية علي من دون أن يُسلِّموا بحجَّته التي ألقاها عليهم، وهذه الحُجَّة المعروضة ما هي إلا طريقة لعرض رأيه بالواقع، لأنَّه انطلقَ في ذلك من واقعه بحسبانه أساسَ البناءِ وقاعدةَ التقويمِ.

ونلمسُ ذلك أيضاً في خطبة عبد الملك بن مروان، إذ يقول: "إِلَّا تَنْصفُونَا يَا مَعْشَرَ اَلرَّعِيَّةِ؟ تُرِيدُونَ مِنَّا سِيرَةَ أَبِي بَكْرٍ وَعُمْر، وَلَمْ تَسِيرُوا فِي أَنْفُسِكُمْ وَلَا فِينَا بِسِيرَةِ رَعِيَّةِ أَبِي بَكْرٍ وَعُمَر، وَأَسْأَلُ اَللَّهَ أَنْ يُعين كُلًّا عَلَى كُلٍّ". (الجاحظ، البيان والتبيين، ٢٦٥)

وهذا الاحتجاج انطلاقٌ من الواقع لمقصدِ التسويغ للأمر، وليس لإقناع المتلقِّين فهو بذلك يجعل من قوة الحُجَّة مسوغاً له ليجعل المتلقِّين في حالةٍ من الإذعان من خلال التسليم بالأمر الواقع، فقد قلب المقدمة إلى نتيجة، وجعل لهم شرطاً في ولايتهم كما يطلبون إذا تحقق، وهو أنْ يكونوا كما كانت رعايا أبي بكر وعمر.

خَامِسًا: حُجِّيَّةُ اَلشَّاهِدِ

فهو من عناصر الحِجَاج الجاهزة، فهو يحمل طاقةً معنويةً وفكريةً كبيرةً إلى جانب ما يحمله من دلالاتً بيانيَّةٍ وبلاغيَّةٍ؛ إذ به يتحققُ التصديق والاستدلال، والبرهنة على الأحداث والوقائع، ولهذا فهو يحتفظ بخصائصه المتمثِّلة في "كسب تأييد المتلقِّي في شأن قضيةٍ أو فعلٍ مرغوبٍ فيه من جهةٍ، ثُمَّ إقناعُ ذلك المتلقِّي عن طريق إشباع مشاعره وفكره معاً، حتى يتقبل ويوافق على القضية أو الفعل الذي هو موضوع الخطابة.

وبهذا المعنى يصحُّ القولَ: إنَّ الحِجَاجَ البلاغيَّ هو حجاجٌ موجهٌ للقلبِ والعقلِ معاً؛ إذ يجمع بين المضمون العقليِّ للحُجَّةِ وصورها البيانيَّة (أعراب، ٢٠٠١، ص١١٠).

١) الشاهد القرآني.

ومنه ما نجده لدى الحسن بن علي –رضي الله عنهما– فهو يستعين بالقرآن لإقناع المتلقِّين بعلو منزلته، ومنزلة عشيرته وأقربائه، فيقول: أَنَا مِنْ أَهْلِ اَلْبَيْتِ، اَلَّذِينَ أَذْهَبَ اَللَّهُ عَنْهُمْ اَلرِّجْسَ وَطهَّرهُمْ تَطْهِيرًا، وَاَلَّذِينَ افْتَرَضَ اَللَّهُ مَوَدَّتَهُمْ فِي كِتَابِهِ، إِذْ يَقُولُ: **﴿وَمِنْ يَقْتَرِفْ حَسَنَةً نَزِدْ لَهُ فِيهَا حُسنًا﴾**

[الشورى: ٢٣]، فَاقْتِرَافُ اَلْحَسَنَةِ مَوَدَّتُنَا أَهْلَ اَلْبَيْتِ " (الحمد، ١٤٢٤، ص ٨)، فاحتجَّ الحسنُ بافتراض مودة أهل البيت عن طريق الشاهد القرآنيِّ المذكور، وبيَّن مقصده في ذلك من خلال تأويل الشاهد وإقناع المتلقِّين بفرضية محبة أهل البيت ومودتهم.

ونرى عمر بن عبد العزيز يوجه جموع المتلقِّين إلى الإقلاع عن الذنوب والتخلص منها بالتوبة النَّصوح لله تعالى فيقول: " أَيُّهَا اَلنَّاسُ لَا تَسْتَصْغِرُوا اَلذُّنُوب، وَالْتَمِسُوا تَمْحِيصَ مَا سَلَفَ مِنْهَا بِالتَّوْبَةِ مِنْهَا، **﴿إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّيِّئَاتِ، ذَلِكَ ذِكْرَى لِلذَّاكِرِينَ﴾**[هود: ١١٤] وَقَالَ ﷻ: **﴿وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اَللَّه فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرُ اَلذُّنُوبَ إِلَّا اَللَّه وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَى مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾**[آل عمران: ١٣٥]. فحاول عمر إقناع المتلقِّين لخطبته، بالمداومةِ على التوبة وأفعال الخير؛ لأنَّ التوبة ستكون سبباً في إزالة ذنوبهم ومعاصيهم، فأصبح للشاهدِ قوةً تأثيريَّةً إقناعيَّةً للمتلقِّين، ليكون سبباً في الرجوع إلى الله بالتوبة والأعمال الصالحة، فمقصد الشَّاهد دينيٌّ يحث على الرجوع إلى الله، وأنَّ الإنسان لا يقنط من غفران الله وعفوه.

وتحدَّث الضَّحَّاكُ عن تبدل الدنيا واختلاف أحوالها، وسلبها لمتع الحياة التي يتمتع بها الإنسان فيقول: "اَلْأَيَّامُ عِوَج رَوَاجَع، وَالْأَنْفُسُ يُغْدى عَلَيْهَا وِيُرَاح، وَاَللَّهُ يَقُولُ: **﴿كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾**[الرحمن: ٢٩]، (صفوت، ١٩٣٣، ٢٣٨)، فاحتج الضَّحَّاك على تغير الدُّنيا وأحوالها، بشاهدٍ ليس فيه شكٌ من قِبل المتلقِّي، فالله يغير ولا يتغير، وعلى المتلقِّين الاقتناع والإذعان لما أخبرهم به عن الدنيا وتغيرها، فهي دار الزوال ومن يأمن جانبها يخسر.

وأبرز زعيمُ الأزارقة قطريٌّ بن الفجاءةِ، دناءةِ الدنيا وما تفعله بالإنسان، وأنَّ الحريص عليها مصيره النَّار والعقاب من الله تعالى في الآخرة فقال: "أَفْهَذَه تُؤثرُونَ، أم عَلَى هَذِهِ تَحْرِصُونَ، أم إِلَيْهَا تطْمَئِنُونَ؟ يَقُولُ اَللَّهُ جُلَّ ذِكْرهُ: **﴿مَنْ كَانَ يُرِيدُ اَلْحَيَاةَ اَلدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ فِيهَا وَهُمْ فِيهَا لَا يُبْخَسُونَ * أولئك اَلَّذِينَ لَيْسَ لَهُمْ فِي اَلْآخِرَةِ إِلَّا اَلنَّارُ وَحَبِطَ مَا صَنَعُوا فِيهَا وَبَاطِلٌ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾**[هود: ١٥ و١٦] فَبئسَتْ اَلدَّار لمنْ يَتَّهِمُهَا، وَلَمْ يَكُنْ فِيهَا عَلَى وَجِلٍ مِنْهَا" (صفوت، ١٩٣٣، ٤٥٧)، فدلَّل قطريٌّ على انقضاء الدنيا وما تفعله بالإنسان، حيثُ تبعده عن طاعة الله ﷻ، وطاعة رسوله ﷺ، ممَّا يؤدي إلى نتيجةِ المصير المحتوم: عذابُ جهنَّم وبئس المصيرِ، وقد جاء بالشاهد القرآنيِّ من سورة هود ليجعل المتلقِّي يقتنع بحقيقة الدنيا وزوالها، وأنَّ من يجمع لها لا عقل له فكله سيزول كما زال من قبله.

وَقَدْ تَنَاوَلَ مُسْلِم بن عُقْبَة اَلشَّاهِدَ اَلْقُرْآنِيِّ عِنْدَمَا حَرَّضَ أَهْلَ اَلشَّامِ عَلَى قِتَالِ أَهْلِ اَلْمَدِينَةِ، حِينُ

رَفَضُوا بَيْعَةَ يَزِيد بن مُعَاوِيَة بن أَبِي سُفْيَان، فَقَالَ: "إِنَّ هَؤُلَاءِ اَلْقَوْمِ وَأَشْبَاهَهُمْ مِنْ اَلْعَرَبِ غَيَّرُوا، فَغَيَّر اَللَّه بِهِم، فَتَمُّوا عَلَى مَا أَحْسَنَ مَا كُنْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ اَلطَّاعَةِ، يُتَمِّمُ اَللَّهُ لَكُمْ أَحْسَنَ مَا يُنِيلَكُمْ مَنَّ اَلنَّصْرِ وَالْفَرج" (صفوت، ١٩٣٣، ٣٢٨)

فقام مسلمٌ بتوجيه معنى الآيةِ القرآنيَّةِ بما يتفقُ ومصلحته السِّياسيَّة، حينما حاولَ إقناع أهل الشَّام بأنَّ أهل المدينة ومن هم على شاكلتهم من العربِ غيَّروا طاعتهم لله ﷻ، والبيعة لأمير المؤمنين يزيد بن معاوية، فكان من نتيجةِ ذلك، أنْ غيَّر الله ما كان بهم من الخير والاستقرار والأمن والأمان، واحتجَّ مسلمٌ على ذلك بمعنى قوله تعالى: **﴿إِنَّ اَللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾**[الرعد: ١١]، فالله سبحانه وتعالى لم يغير ما أنعم به على عباده من أهل المدينة، إلاَّ عندما غيَّروا ما كانوا عليه من المواظبة والالتزام بطاعته وطاعة رسوله ﷺ، والحرص على التمسك بشرائعه وسنة نبيه ﷺ والسيرَ على خطى وليِّ أمرهم وخليفتهم يزيد بن معاوية؛ ومن ثَمَّ فعلى أهل الشَّام الاستمرار في محاربة أهل المدينة، حتَّى يُذعنوا ليزيد بن معاوية بخلافة الإسلام والمسلمين، واختيار الشاهدِ هنا جاء لمقصدٍ تأثيريٍّ إقناعيٍّ بما يمتلكه من قوَّةٍ حِجاجيَّةٍ، يجعله مؤثراً في المتلقِّين إلى درجة الإذعان والتسليم والرضوخ لأمرهِ فجعل مضمونه سياسياً ليصل مصلحته في الولاية.

وظهر التَّلوُّنُ السِّياسيُّ، عندما حاولَ المهلبُ بن أبي صفرةَ إقناع جنوده بإعادة تنظيم صفوفهم، ومواصلة قتال الخوارج؛ حتَّى يحقِّقوا النَّصر بإذن الله ﷻ، وبعدم الاكتراثِ بمن تخاذلَ عن القتالِ، أو بمن وُصِفَ بالعيب الأخلاقيِّ، فقال: "وَاَللَّهِ مَا بِكُمْ مِنْ قِلَّةٍ، وَمَا ذَهَبَ عَنْكُمْ إِلَّا أَهْلُ اَلْجُبْنِ وَالضَّعْفِ، وَالطَّمَعُ وَالطَّبْعُ، فَإِنَّ يَمْسَسْكَمْ قرحٌ فَقَدْ مَسَّ اَلْقَوْمَ قرحٌ مَثَّلَهُ" (صفوت، ٤٤٩) فقد احتجَّ بهذا الشاهد من خلال كلامه، للإحالة على الآية القرآنيَّةِ في قول الله تعالى: **﴿إِنَّ يَمْسَسْكَمْ قرحٌ فَقَدْ مَسَّ اَلْقَوْمَ قرحٌ مثله وَتِلْكَ اَلْأَيَّامُ نُدَاوِلهَا بَيْنَ اَلنَّاسِ وَلْيَعْلَم اَللَّهُ اَلَّذِينَ آمَنُوا وَيَتَّخِذ مِنْكُمْ شُهَدَاء وَاَللَّهُ لَا يُحِبُّ اَلظَّالِمِينَ﴾**[آل عمران: ١٤٠]، ليخبر جنوده بأنَّ ما أصابهم من تعبٍ وانكسارٍ وجِراحٍ في أثناء القتال، سيصيب به عدوهم، فلقد أورد الحُجَّة القرآنيَّةُ التي تؤكد أنَّ أهل الحق إنْ أُصيبوا بألمٍ في دفاعهم عنه، سيصيب به أيضاً من يقومون بضده، من الظالمين المُضيِّعين لشرائع الله ﷻ سواءً في الحاضر أم في المستقبل، فعقابُ الله سبحانه وتعالى واقعٌ لا محالة، وأحياناً يؤخره لحكمةٍ لا يعلمها إلا هو، واختيارُ هذا الشاهدِ يضفي طاقةً حِجاجيَّةً على الخطابِ الموجَّه للمتلقِّين بقصد إقناعهم والتأثير فيهم.

وأراد عِتَاب بن ورقاء الرَّيَّاحي، أنْ يُقنع أصحابه بضرورة الصبر والاستبسال في محاربة الخوارج، الَّذين بغوا في الأرض وقتلُوا المسلمين، فقال: "يَا أَهْلَ اَلْإِسْلَامِ: إِنَّ أَعْظَمَ اَلنَّاسِ نَصِيبًا فِي اَلْجَنَّةِ اَلشُّهَدَاءِ، وَلَيْسَ اَللَّهُ لِأَحَدٍ مِنْ خَلْقِهِ بِأَحْمَد مِنْهُ لِلصَّابِرِينَ، أَلَا تَرَوْنَ أَنَّهُ يَقُولُ: **﴿وَاصْبِرُوا إِنَّ اَللَّهَ مَعَ اَلصَّابِرِينَ﴾**[الأنفال: ٤٦]، فأتى بالحُجَّةِ القرآنيَّةِ، ليؤكد لأصحابه أنَّ الله سبحانه وتعالى سيكون معهم، بشرطِ أنْ يصبروا على قتال الخوارج حتَّى وإنْ وقع منهم شهداء، فلهم الأجرُ والثوابُ العظيمُ من الله ﷻ، فهو بهذه الحُجَّة يجعلُ الأفكار تتغير، ويُحفِّز الهمم من خلال الإقناع القرآنيِّ في تثبيت رأيه، وتغيير رأي المتلقِّي.

وخطب معاوية بن أبي سفيان الجمعة في يومٍ شديدِ الحرِّ فقال: "إِنَّ اَللَّهَ ﷻ خَلْقُكُمْ فَلَمْ يَنْسَكُمْ، وَوَعْظَكُمْ فَلَمْ يُهْمِلكُمْ، فَقَالَ: **﴿يَا أَيُّهَا اَلَّذِينَ آمَنُوا اِتَّقَوْا اَللَّه حَقَّ تُقَاتِهِ وَلَا تَمُوتنَ إِلَّا وَأَنْتُمْ مُسْلِمُونَ﴾**[آل عمران: ١٠٢] (صفوت، ١٩٣٣، ١٨٥)، فأخبر معاوية بن أبي سفيان جموع المصلين، بأنَّ الله ﷻ خلقهم ولم ينسهم، وأرشدهم إلى الطريق القويم، طريق التقوى والخوف منه، واحتجَّ بذلك بالآيةِ الكريمة السابقة؛ ليقنع المتلقِّين ويؤثِّر فيهم بطاعة الله، والبعد عن المعاصي، وهذا التأثيرُ يجعل المتلقِّي يُذعن لما يُطرح عليه من أوامر إلهيةٍ، تقوده للفوز برضوان الله تعالى .

٢) الشَّاهد الشِّعريُّ

إنَّ الشعر ديوان العرب، وهو مصدر حكمتهم، يتذوقون منه إحساسهم بالجمال، ويستخرجون منه روائع حكمتهم. وللشعر رسالةٌ اجتماعيةٌ تتكشفُ فِي قَوْلِ عُمَر بن اَلْخَطَّابْ ﷺ "أَفْضَلُ صِنَاعَاتِ اَلرَّجُلِ: "اَلْأَبْيَاتُ مِنْ اَلشِّعْرِ، يُقَدِّمُهَا فِي حَاجَاتِهِ، يَسْتَعْطِفُ بِهَا قَلْبَ اَلْكَرِيمِ، وَيَسْتَمِيلُ بِهَا قَلْبَ اَللَّئِيمِ" (شيخو، ١٩١٣، ١٤١)

ومن أهم ركائز الخطيب التي يرتكز عليها لبناء ثقافته هي الاهتمام بالشِّعر وحفظه وتذوقه، فمنه يجوِّد بها أسلوبه، ويفتح له مجالاتٍ رحبةً وواسعةً، لا سيما الشِّعر القديم الذي يعود على الخطيب "بغزارةِ الموادِّ، وصحَّة الاستشهاد، وكثرة النَّقل، وصقل مرآة العقلِ، وانتزاع الأمثال، والاحتذاء في اختراع المعاني على أصحِّ مثالٍ، والاطلاع على أصول اللُّغة وشواهدها" (القلقشندي، ١٩٢٢، ٢٧١).

وظاهرةُ الاستعانة بالشِّعر أمثلةً حيةً في الاستخدام الحِجَاجيِّ في الخطب وهي من الظَّواهر المُميَّزة في فن الخطابة العربيَّة، وقد بدأت منذ العصر الجاهليِّ، ولمسنا ذلك في خطبة قس بن ساعدة الأيادي (الجاحظ، البيان والتبيين، ٣٠٩)، وقد استعمل الخطيب القصيدة العربية في خطبه فيختار بيتاً، أو عدةِ أبياتٍ يوردها دعمًا لأفكاره الَّتي يأتي بها في خطبته يصور فيها لحالٍ من الأحوالِ.

ومن أمثلة ذلك خطبة الحَجَّاج الَّتي بدأها بقوله:

أَنَا اِبْنُ جَلَا، وِطْلَاعُ اَلثَّنَايَا مَتَى أَضَعُ اَلْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي (صفوت، ٢٨٨ و ٢٨٩)

ولعلَّ المتلقِّي لهذه الخطبة يجد عدداً من الشواهد الشِّعريَّةِ فيها، ولعلَّ المقصد من ذلك هو إقناع المتلقِّين لخوض الحرب ضدَّ ابن الأشعث، وذلك لما عُرف عن أهل العراق من العصيان ضدَّ الحكَّام والخلفاء، ولهذا لجأ الحَجَّاجُ للتهديدِ والوعيدِ؛ وهكذا نلمس أنَّ الحَجَّاج استعان بالشِّعر احتجاجاً بغيةَ مساندةِ أفكاره والتأثير في متلقيه وإقناعهم؛ ممَّا يجعلهم تحت الإذعان والتسليم بما يريده منهم، وايصال فكره في تهديدهم ووعيدهم لأنهم أهل للشقاق والنِّفاق.

ومن ذلك ما نراه في ردِّ ابن العاص على خطبة عبد الله بن عبَّاس، وقد أورد أبياتاً في خطبته مصوراً لحاله ومهدداً لغيره وبذلك يكون أقوى في التأثير، وأنفذ إلى القلوب فيقول:

لِسَانِي طَوِيلٌ فَاحْتَرِس مِنْ شِذَاتَهْ عَلَيْكَ، وَسَيْفِي مِنْ لِسَانِي أَطْوَلُ (صفوت، ١٩٣٣، ١١٢ و١١٣)

لذلك يسوق ابن العاص هذه الشواهد الشِّعرية مظهراً قوته ومدى دهائه، من خلال ما يوفره الشَّاهد الشِّعري من طاقةٍ حجاجيَّةٍ تجعل المتلقِّي في حالةِ إذعانٍ، فهو يستخدمه كوسيلة تحذيرية يجد المتلقي مغبة تعديه في كلِّ حال، فإن لم يأتِ المتلقي بالكلام فالسيف رادعه.

ومن الذين احتجُّوا بالشِّعر زياد بن أبيه الَّذي صرَّح للمتلقِّين، بأنَّه يحملُ جانبين أحدهما إيجابيٌّ والآخر سلبيٌّ، فعليهم الاستفادة من الإيجابيِّ وترك السلبيِّ، فهو يصف لهم حاله فيقول:: " لَا يَمْنَعُكُمْ سُوءُ مَا تَعْلَمُونَ عَنَّا أَنَّ تَنْتَفِعُوا بِأَحْسَنَ مَا تَسْمَعُونَ مِنَّا، فَإِنَّ اَلشَّاعِرَ يَقُولُ:

اِعْمَلْ بُقُولِي وَإِنْ قَصَّرَتُ فِي عَمَلِي يَنْفَعْكُ قَوْلِي وَلَا يَضُرُّرْكَ تَقْصِيرِي " (صفوت، ٢٧٦ و٢٧٧)

ليجعل من البيت الشِّعري قوةً حجاجيَّةً تؤثر وتقنع المتلقِّي، ويستقرُّ ذلك في أذهانهم؛ ممَّا يجعلهم يسيرون على خطاه ووفق نهجه، فهو يوجِّه المتلقي إلى عدم النظر إلى التقصير، بل الإنسان ينتفع بالقول ولو كان قائله مقصراً في ذلك، وما من شكٍ أنَّ اللجوء إلى الشِّعر و النَّثر معاً في الاحتجاج يقوي أسلوب الخطيب، ويزيد تأثيره في متلقيه، فإنَّ من المتلقِّين من " يعجبه حسن اللَّفظ، ومنهم من يعجبه الإشارة، ومنهم من ينقاد ببيتٍ من الشِّعرِ " (الحمد، ١٤٢٤ هـ، ص ٦٦).

الخاتمة

يتَبيَّنَ مِنْ خِلَالِ مَا أَوْرَدَتُهُ هذه الدراسةُ أَنَّ اَلْخُطَبَ اَلْأُمَوِيَّةَ قَدْ حَوَتْ في مَضَامِينِهَا الحِجَّاجَ العَقْلِيَّ، من خِلالِ توظِيفِ الخُطَبَاءِ هَذِهِ الحُجَجِ في خَطَبهم لِهَدَفِ اَلتَّأْثِيرِ والإِقْنَاعِ لدى المتلقِّين،

وَذَلِكَ من خِلَالِ تَنَوُّع في اَلتَّوْظِيفَاتِ اَلْحِجَاجِيَّةِ لمقاصدٍ يريدها الخطباء، مُسْتَفِيدِينَ بِذَلِكَ مِنْ اَلْقُوَّةِ اَلتَّأْثِيرِيَّةِ اَلْإِقْنَاعِيَّةِ لِهَذِهِ اَلتَّوْظِيفَاتِ فِي جَعْلِ اَلمُتَلَقِّينَ فِي حَالَةٍ مِنْ اَلْإِذْعَانِ وَالتَّسْلِيم، من خلال ما تحويه من مضامينَ كامنةٍ في خطبهم يوردها لمقصدٍ سياسيٍّ وهي الأكثرُ في ذلك؛ لتنازع الحاصلِ على الخلافةِ، وإمَّا أنْ تكون اجتماعيةً يوجِّه الخطيبُ المتلقِّين إلى شيءٍ يريد إقناعهم به في المجتمع كالاستقامة مثلاً، وإمَّا تكون لمقصدٍ دينيٍّ يورده الخطيب ليحثَّ المتلقِّين على الآخرة وإقناعهم بزوال الدنيا، وغيرها من المقاصد فكلُّ خطيب في خطابه، ينحو مقصداً ما يدعمه ويقويه؛ بغية الإفهام أو الإفحام.

المصادر والمراجع.

المصادر اَلْعَرَبِيَّةِ:

- **اَلْقُرْآنُ اَلْكَرِيمُ.**
- الأَمِينُ، مُحَمَّدْ سَالِمْ، **اَلحِجَّاجُ فِي اَلْبَلَاغَةِ اَلْمُعَاصِرَةِ**، دَارُ اَلْكِتَابِ اَلْجَدِيدِ اَلْمُتَّحِدَةِ، ٢٠٠٨م.
- بِلَيْث، هِنْرِيشْ، **اَلْبَلَاغَةُ وَالْأُسْلُوبِيَّةُ نَحْوَ تَحْلِيلِ سِيمَائِي لِتَحْلِيلِ اَلنَّصِّ**، تَرْجَمَةُ مُحَمَّدْ اَلْعُمَرِيّ، اَلْمَغْرِبُ، اَلدَّارُ اَلْبَيْضَاءُ، ١٩٨٩م.
- الجَاحِظْ، عَمْرُو بن بَحر. **اَلْبَيَانُ وَالتَّبْيِينُ**، تَحْقِيقُ: عَبْدُ اَلسَّلَامْ هَارُونْ، بَيْرُوت، دَارُ اَلْجِيلِ، ج١، د.ت.
- ابن جَعْفَرْ، قُدَامَة، **نَقْدُ اَلشِّعْرِ**، قُسْطَنْطِينِيَّةً، مَطْبَعَةٌ اَلْجَوَائِبْ، اَلْمَكْتَبَةُ اَلشَّامِلَةُ اَلْحَدِيثَةُ، ١٣٠٢هـ.
- ابن أَبِي اَلْحَدِيدْ، **شَرْحُ نَهْجِ اَلْبَلَاغَةِ**، تَحْقِيقٌ: مُحَمَّدْ أَبُو اَلْفَضْلْ، دَارُ إِحْيَاءِ اَلْكُتُبِ اَلْعَرَبِيَّةِ، ج١، ١٩٥٩م.
- الحَمد، مُحَمَّدْ بْنْ إِبْرَاهِيمْ، **أَدَبُ اَلْمَوْعِظَةِ**، مُؤَسَّسَةٌ اَلْحَرَمَيْنْ اَلْخَيْرِيَّةَ، ١٤٢٤هـ.
- ابن خِلِّكَانْ، **وَفَيَاتُ اَلْأَعْيَانِ وَأَنْبَاءِ أَبْنَاءِ اَلزَّمَانِ**، تَحْقِيقٌ: إِحْسَانْ عَبَّاسْ، بَيْرُوت، دَارُ اَلْفِكْرِ، ج٢.
- الزَّبَيْدِي، تَاجُ اَلْعَرُوسِ، مَجْمُوعَةُ مُحَقِّقِينَ، دَارُ اَلْهِدَايَةِ، ١٩٦٥م.
- اَلسَّكَّاكِي، **مِفْتَاحُ اَلْعُلُومِ**، تَعْلِيقُ نَعِيمِ زُرْزُورٍ، بَيْرُوت، دَارُ اَلْكُتُبِ اَلْعِلْمِيَّةِ، ١٩٨٧م.
- الشَّرِيفْ الجُرْجَانِي، **مُعْجَمُ اَلتَّعْرِيفَاتِ**، تَحْقِيقٌ: مُحَمَّدْ اَلْمِنْشَاوِي، اَلْقَاهِرَةُ، دَارُ اَلْفَضِيلَةِ، لا.ت.
- شِيخُو، رِزْقُ اَللَّهِ، **مَجَانِي اَلْأَدَبِ فِي حَدَائِقِ اَلْعَرَبِ**، بَيْرُوت، مَطْبَعَةُ اَلْآبَاءِ اَلْيَسُوعِيِّينَ، ج٢، ١٩١٣م.

- صَادِق، مُثَنَّىٰ كَاظِمْ، **أُسْلُوبِيَّةُ اَلْحِجَاجِ اَلتَّدَاوُلِيِّ وَالْبَلَاغِيِّ، تَنْظِيرٌ وَتَطْبِيقٌ عَلَى اَلسُّورِ اَلْمَكِّيَّةِ**، تُونِس، كَلِمَةٌ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، ٢٠١٥م.
- طَالِيسْ، أَرِسْطُو، **اَلْخَطَابَةُ**، تَرْجَمَةُ إِبْرَاهِيمْ سَلَامَة، اَلْقَاهِرَةُ، مَكْتَبَةُ اَلْأَنْجِلُو اَلْمِصْرِيَّةِ، ١٩٥٣م.
- صفوت، أحمد زكي، **جمهرة خطب العرب**، بيروت، المكتبة العلمية، ج٢، ١٩٣٣م.
- صُمُود، حَمَّادِي، **أَهَمَّ نَظَرِيَّاتِ اَلْحِجَاجِ فِي اَلتَّقَالِيدِ اَلْغَرْبِيَّةِ مِنْ أَرِسْطُو إِلَى اَلْيَوْمَ**، مَنْشُورَاتُ كُلِّيَّةُ اَلْآدَابِ مَنُوبِيَّة، لاط، ٢٠١١م.
- الطَّبَرِي، **تَارِيخُ اَلطَّبَرِي (تَارِيخُ اَلرُّسُلِ وَالْمُلُوكِ)**، بَيْرُوت، دَارُ اَلتُّرَاثِ، ج٥، ١٣٨٧هـ.
- طَهْ، عَبْدُ اَلرَّحْمَنْ، **اللسان والْمِيزَانُ أَوْ اَلتَّكُوثُرْ اَلْعَقْلِيَّ**، اَلدَّارُ اَلْبَيْضَاءُ، اَلْمَرْكَزُ اَلثَّقَافِيُّ اَلْعَرَبِيُّ، ١٩٩٨م.
- طَهْ، عَبْدُ اَلرَّحْمَنْ، **فِي أُصُولِ اَلْحِوَارِ وَتَجْدِيدِ عِلْمِ اَلْكَلَامِ**، اَلدَّارُ اَلْبَيْضَاءُ، اَلْمَرْكَزُ اَلثَّقَافِيُّ اَلْعَرَبِيُّ، ٢٠٠٠م.
- ابنُ عَبْدِ رَبِّهِ **اَلْعِقْدُ اَلْفَرِيدُ**، تَحْقِيقٌ: عَبْدُ اَلْمَجِيدْ اَلتَّرْحِينِي، بَيْرُوت، دَارُ اَلْكُتُبِ اَلْعِلْمِيَّةِ، ١٩٨٣م.
- العُلْوِيَّ، جَعْفَرْ بْنْ اَلسَّيِّدْ، **مَوَاسِمِ اَلْأَدَبِ**، مِصْر، مَطْبَعَةُ اَلسَّعَادَةِ، ج ١، ١٣٢٦هـ.
- عَلْوِي، حَافَظَ إِسْمَاعِيلِيٌّ. (إِعْدَادٌ وَتَقْدِيمٌ)، **اَلْحِجَاجُ مَفْهُومَهُ وَمَجَالَاتِهِ، دِرَاسَةُ نَظَرِيَّةٍ وَتَطْبِيقِيَّةٍ فِي اَلْبَلَاغَةِ اَلْجَدِيدَةِ**، اَلْأُرْدُنُّ، عَالَمُ اَلْكُتُبِ اَلْحَدِيثِ، ٢٠١٠م.
- اَلْعُمَرِيّ، مُحَمَّدْ، **فِي بَلَاغَةِ اَلْخِطَابِ اَلْإِقْنَاعِيِّ**، اَلْمَغْرِبُ، أَفْرِيقْيَا اَلشَّرْقُ، ٢٠٠٢م.
- عوْنِي، حَامِدْ، **المِنْهَاجُ الوَاضِحُ لِلْبَلَاغَةِ**، اَلْمَكْتَبَةُ اَلْأَزْهَرِيَّةُ لِلتُّرَاثِ، ج ١، اَلْمَكْتَبَةُ اَلشَّامِلَةُ اَلْحَدِيثَةُ، ٢٠١٨م.
- القَلْقَشَنْدِي، **صُبْحُ اَلْأَعْشَى**، اَلْقَاهِرَةُ، دَارُ اَلْكُتُبِ اَلْمِصْرِيَّةِ، ج ١، ١٩٢٢م.
- مَجْمَعُ اَللُّغَةِ اَلْعَرَبِيَّةِ، **المُعْجَمُ اَلْوَسِيطُ**، اَلْقَاهِرَةُ، ٢٠١١م.
- ابن مَنْظُورْ، **لِسَانُ اَلْعَرَبِ**، بَيْرُوت، دَارٌ صَادِرٍ، ١٤١٤هـ.
- المَيْدَانِيَّ، **مجمعُ الأَمْثَالِ**، بَيْرُوت، دَارُ اَلْمَعْرِفَةِ، تَحْقِيقٌ: مُحَمَّدْ مُحْيِي اَلدِّينْ عَبْدَ الحَمِّيدْ، ١٩٥٥م.

المجلات العلميّة:

- أَعْرَاب، حَبِيب، **الحِجَاجُ وَالِاسْتِدْلَالُ الحِجَاجِيّ**، مَجَلَّةُ عَالَمِ اَلْفِكْرِ،(١)، ١١٠، ٢٠٠١م.

- جعفر، صادق، **حجاجيَّة التقنيات البلاغيَّة في غزل الشِّعر الأندلسي**، جامعة ذي قار، كلية الآداب، مجلة الدراسات المستدامة، المجلد٣، (٣)، ٢٠٢١م.
- جمال، موسى، **الحِجَاج البلاغي بلاغة شايم بيرلمان وتيتكا(البلاغة الجديدة)**، جامعة البليدة، مجلة الآداب واللغات، ع٢، (٩٨)، ٢٠١٣.
- داوود سلمان، هدى، **حجاجيَّة الخطاب القصصي القرآنيِّ**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد ٤، (٣٩)، ٢٠٢١م.
- رجا الله السلمي، عبد الرحمن، **بلاغة الخطاب الحِجَاجي في النَّثر الفني**، الخطابة في العصر الأمويّ، مجلة لأثر، (٢٩)، ديسمبر، ٢٠١٧م.
- الطيبي، كريم، **الحِجَاج في رسائل الجاحظ، مقاربة حجاجيَّة لرسالة " المعاد والمعاش"**، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، (٤٨)، ٢٠٢٠م.
- عبد الله العنبكي، علي، **مسارات الإبلاغ في الخطاب الشِّعري لأبي طالب**، – اللامية مثلاً، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٦٠، (١)، ٢٠٢١م.
- عبد عطية، بشرى، **الحِجَاج في الشِّعر الأندلسي– عصر الطوائف– (حجاجيَّة الورد والنرجس لأبي بكر بن القوطية)، أنموذجًا**، مجلة التراث العلمي العربي، المجلد ٢، (٢ و٣)، ٢٠١٦م.
- يحيى القبيلي، ذكرى، **خطاب الحِجَاج وآلياته في قصة آدم**، مجلة المستنصرية، المجلد ٤٣، (٨٧)، ٢٠١٩م.

<u>الرسائل الجامعيّة:</u>

- آمال، شيخ، **البنية الحِجاجيَّة في كتاب المقابسات لأبي حيان التوحيدي**، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٠١٠م.
- لخضر، هامل، **حجاجيَّة الخطاب النَّثري القديم، المقابسات للتوحيدي – أنموذجًا**–، أطروحة دكتوراه، الجزائر: كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، ٢٠١٩م.

Refereed Journal Articles:

Include the name of the author or authors, article title, and the name of the journal in bold, year of publication, volume and number in parentheses, pages.

Al-Hadidi, Mona; Smadi, Jamil; Khatib, Jamal, "Pressures on families of children with disabilities", Dirasat Journal (Sciences of Humanities)

34-7, (1) 21.1994.

Bleak, L. and Frederick, M. "Superstition behavior in sport levels effectiveness and determinants of use in three collegiate sports", Journal of Sport Behavior, 1998, 21 (1), 1-15.

Conferences proceedings:

Family name of the author, first name: the title of the article. Conference Name in bold, folder, place of publication, publisher, year of publication, followed by page numbers.

Abdul Rahman, Afif: "Jerusalem and its place among Muslims and a reflection of the heritage books." Third International Conference of the history of the Levant. "Volume 3, University of Jordan, Amman, .265-224, 1983.

Theses:

Family name of the author, first names: Address of thesis in bold (Master / PhD), university, country, year.

Sarhan, Sayel, "The impact of NATO expansion on the Arab national security" (Master) Al al-Bayt University, Mafraq - Jordan, 2001.

Research and all correspondence relating to the Al-Manara are sent to:

AL-Manarah Editor-in-Chief

Address: P.O.Box: 130040 Mafraq-Jordan

E-mail:manara@aabu.edu.jo

Tel: (9622) 6297000

13. Documentation: researchers should follow the Chicago Manual of Style (author-date) in documenting their manuscripts. Otherwise, they may adopt the following documentation style:

First: Documentation in the text:

1. References should be parenthetically cited in the text on the basis of the Surname, year of publication (Harazallah, 1992), and (Ghazali, al-Baghdadi, 2003). In the case of three or more authors, it is documented as: (Baghdadi et al, 2008).
2. In the case of two references of two different authors, they are to be arranged alphabetically (Smith, 2005; Roland, 2003).
3. In the case of more than one reference in the same year by the same author they should be differentiated using alphabets (Elbert, 2000a), (Elbert, 2000b).
4. In the case of textual quoting, page numbers/reference should be included (Jones, 2003, P: 65).
5. Footnotes/endnotes should be electronically organized, using font size 10. They should be kept to the minimum.
6. In referring to a verse from the Holy Qur'an, Ottoman fonts should be used, followed by the name of the Sura and number of the verse parenthetically cited (Albaqara: 252). The same is followed with the Prophet's sayings.
7. When referring to Pioneer names in the text, write the full name and the date of death parenthetically; and if the name belongs to one who is alive, the date of birth should be cited.

Second: Documentation at the end of the manuscript:

All references cited to in the text must be included in the list of references at the end of the manuscript before the indexes - if any - and organized alphabetically (a list for Arabic references and another for non-Arabic references, as follows:

Special sources

- Al-Ahadith (sayings): include the author's name, the title of the book, (year of publication), edition, publisher, place of publication, the saying, volume, and page number.

  Example: Bukhari, Abu Abdullah Muhammad bin Ismail bin Ibrahim bin al-Mughira al-Ja'fai Bukhari ,Aljami' Al-Sahih Manual of the sayings of the Prophet of Allah peace be upon him. For example: (Mohammed Zuhair bin Nasser Nasser), a book (1422 e) i 1, Dar al-hayah, Beirut, No. 6718, vol. 8, p 146.

  If repeated ibid. documentation is as follows:

  Bukhari, a former source, the saying, volume, number, and page number.
- Poetry or verses of poetry are documented by mentioning the name of the poet, prosody, and discharged sources.
- A Manuscript is documented by mentioning the full name of the author, and the full title of the manuscript, the name of the place where it is saved, the quotation referred to as version history, number of pages. The face with a statement or quotation taken from the manuscript should be included at the back paper, as well. The face is referred to as the face of the paper and abbreviated as (a) the back as (b).
- Court rulings: include the name of the court, and the decision in the Year (619/2004) in bold, and the name of the magazine, and number, and year of publication, place of publication.
- Example: discrimination rights, 383/91, the magazine of the Jordanian Lawyers' Association, p 1/3, 1993, Amman.
- Copying from newspapers: in the case of an event: the name of the newspaper, issue number, date, and place of publication should be cited (Addustour, p 9253, 13 June 1993, Oman). In the case of an article, the author's name, title of the article in bold, the name of the newspaper, and the issue number, date, and place of publication should all be incorporated (Mahmoud Darwish, The Eleven Planets, Addustour, Amman, 31 March 1993, p 1965.

Books:

Al-Nahawi, Adnan Ali Rida, Muslims between secular and human rights, second edition, Dar Al-Nahawi for publication and distribution, Riyadh, 1997.178 to 188.

Bransford J., D. and Stein B., The (IDEAL) Problem Solving, A Guide For Improving thinking, Learning, and creativity, Second Edition, New York, 1995, 100-115.

AL-MANARA FOR RESEARCH AND STUDIES

A blind peer-reviewed academic research journal issued by Al al-Bayt University

Scope

Al-Manarah is a blind peer-reviewed academic research journal issued by Al Al-Bayt University, Mafraq, Jordan, and is published by the Deanship for Academic Research at Al Al-Bayt University. The journal publishes genuine research articles and welcomes original research on current topics based on recent theoretical developments and latest international scholarship in the Arts, humanities, social & educational sciences, law, religion and theology, business and finance.

Manuscripts should be submitted in English or Arabic (other modern languages may be considered). Submitted articles will be subject to academic blind peer-review by competent referees selected by the editor-in- chief confidentially. Decisions are made by the Editorial Board based on the referees' reports.

All correspondence should be addressed to

Editor-in-Chief
AL-Manarah
P.O. Box: 130040
Mafraq-Jordan
E-mail: manara@aabu.edu.jo
Tel: (9622) 6297000

1. Publication fees: Al- Manarah charges 200 USD Once an Article is accepted for Publication.
2. By submitting their manuscripts, authors assure that their manuscripts have neither been previously published nor are being considered for publication elsewhere. However, if an author decides to withdraw his/her manuscript, they have to pay to Al Al-Bayt University all expenses incurred in processing their manuscript. Information about the researcher should include his/her name, academic rank, address, and affiliation.
3. Copyright: a statement transferring copyright from the author(s) to Al Al-Bayt University is required prior to the manuscript acceptance for publication. The copyright transfer form is to be submitted along with the paper. Reproduction or republication of any part of the contents of a published work is forbidden without a prior written permission by the Editor-in-Chief.
4. Manuscripts are subject to standard Academic blind peer-review.
5. The manuscript should be printed using Word and should follow all edit and bibliographic instructions (follow the sample provided).
6. The number of pages should not exceed 35 electronic pages and must include the title, the name(s) of the researcher(s), the English and Arabic abstracts, Keywords. Arabic and English abstracts should not exceed (100) words. Keywords in Arabic and English should follow the abstracts.
7. Manuscripts should be double-spaced, typed in a 12 point font (Times New Roman) with 2.5 cm margins. Manuscript pages should be numbered.
8. Tables and figures should be respectively included.
9. Arab and Islamic names and items written in Latin should take into account the system used in the Department of Islamic Information.
10. The International System of units and a standard abbreviation style should be followed.
11. *Al-Manarah* has the right to ask the contributors to omit, reformulate, or reword their manuscripts or any part thereof in the manner that conforms to the publication policy.
12. A final copy of the manuscript in its final shape for publication is e-mailed to the researcher for proofreading. Researchers should send back the proofread version within the deadline stated. No addition or extractions are allowed.

In the Name of Allah, the Compassionate the Merciful

Copyright

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or copied in any form or by any means –electronic, mechanical photocopying, recording or storing in a retrieval form- prior to six months of the date of its publication in AL-MANARAH. Thereafter, prior written permission from the Editor –in- Chief must be obtained.□

Editorial

Editor-in-Chief:

Prof. Dr. Akif Al-Fugara — Editor-in-Chief, Al-Manarah
Dean of the Deanship of Scientific Research Al al-Bayt University, Mafraq 25113, Jordan.
Tel: 00 962 2 6297000 Ext. 2150
akifmohd@aabu.edu.jo

Arts & Social Sciences Series Editor-in-Chief:

Prof. Dr. Mohammad Al-Khateeb — Faculty of Arts & Humanities/ Al al-Bayt University

Editorial Board:

Prof. Dr. Ahmad Abu Baker — Faculty of Arts & Humanities / Al al-Bayt University
Prof. Dr. Muntaha Al-Harahsheh — Faculty of Arts & Humanities / Al al-Bayt University
Prof. Dr. Ameen Odeh — Faculty of Arts & Humanities / Al al-Bayt University
Prof. Dr. Olayan Al-Jaludi — Faculty of Arts & Humanities / Al al-Bayt University
Prof. Dr. Anwar Al-Khaldi — Faculty of Arts & Humanities/ Al al-Bayt University

Editorial Office:

Waleed Maabrah — Mr. Waleed Maabrah
Deanship of Scientific Research
Al al-Bayt University, Mafraq 25113, Jordan.
Tel: 00 962 2 6297000 Ext. 2208
manara@aabu.edu.jo

Production:

Hiba Ali Al-Zou'bi

The views expressed in this issue are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the policies of Al al-Bayt University

For Research and Studies

A REFEREED RESEARCH JOURNAL

Arts & Social Sciences Series

Published By
AL al-Bayt University
ISSN: 2958 – 227X (Print)
ISSN: 2958 – 2288 (Online)

Volume (1), No. (2), Rabe' alawal 1444 A.H./December 2022 A.D.

Address: P.O. Box: 130040 Mafraq – Jordan
Tel: (9622)6297000, Fax: (9622)6297031
Email: manara@aabu.edu.jo