

التناص وإشكالية التحيز في المفهوم والنص: عذاب الحلاج للبياتي أنموذجا

د. أحمد عدنان حمدي

قسم اللغة العربية/ كلية الآداب

المستخلص

تعد إشكالية التحيز من الإشكاليات المعاصرة التي أثارها الفكر الإسلامي والعربي والإنساني عموماً، والتي شُخصت في المجالات المعرفية عموماً الإنسانية والعلمية، ولنتعرف على طبيعة هذه الإشكالية لابد من أن نبدأ بمعنى التحيز لغةً، وهو مأخوذ من قولهم حازَ يحوزُ حَوْزاً وحازَ الشيء واحتازه أيضاً، هو كل من ضم شيئاً إلى نفسه بحيث يقبضه ويملكه ويستبد به، وتأتي بمعنى جمعت الشيء أو نحيتَه، والحيز هو ما انضم إلى الدار من مرافقها، وكلّ ناحيةٍ حَيِّزٌ، والحَوْزَةُ النَّاحِيَةُ، وانحازَ عنه، أي عدل عنه وانحاز القوم، تركوا مركزهم إلى مركز آخر، والحوز والتحيز والانحياز بمعنى واحد، إنّ المعنى اللغوي يشير إلى الاختيار والتملك والخصوصية، أي أنّك تحوز الشيء وتحتازه، أي تختاره لتملكه وتقبضه بيدك وتضمه إليك دون غيره من الأشياء وتجعله جزءاً من أشياءك الخاصة، بحيث يصبح خاصاً بك ويمثل خصوصيتك تجمعها إليك وتحتي أشياء أخرى لا ترغب فيها، وكذلك إذا انحاز شخص عن شخص آخر^(١)، فهو يتركه ويعدل عنه باختياريه وإرادته، لسبب ما إلى شخص آخر قد يجد فيه صفات يرغب فيها تعجبه وتوافق خصوصيته وشخصيته، أو توافق صفات يمتلكها أو يرغب في امتلاكها، كذلك انحياز القوم هو تركهم مراكزهم وانضمامهم إلى مراكز آخر، أكثر موافقة لهم، أما الحيز فهي الحدود الخاصة بالدار وما يلحقه من مرافق، أو الحدود الخاصة بالناحية التي تحدها وتحوزها، مكونة منها حَوْزَةٌ أي ناحية.

١. إشكالية التحيز لغةً واصطلاحاً:

إنّ هذه المعاني الحسية، المتمثلة في الاستخدام اللغوي، تحولت من خلال المفهوم الاصطلاحي إلى معانٍ معنوية ومفهوم مجرد، يدل على الانضمام أو الموافقة أو تبني رؤية (أو تركيبية ثقافية أو منظور حضاري) للوجود والمعرفة شاملة وكلية خاصة باتجاه فكري معين وواقع محدد، لها سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والديني والفلسفي الخاص

(١) ينظر: لسان العرب المحيطة، ابن منظور، تقديم: عبدالله العلايلي، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت-لبنان، (د.ت): المجلد ١: ٧٥٣، مادة (حوز).

بها، وقيمها الكامنة فيها ومعاييرها الخاصة بها ومعتقداتها ومسلماتها وفروضها وإجاباتها عن أسئلتها الكلية والنهائية دون غيرها من الرؤى^(١).

إنّ هذه الإشكالية أثرت في الفكر النقدي ومفاهيمه، فتلك الرؤية للوجود والمعرفة والقيم الكامنة فيها التي يتحيز لها النقاد، وجهت مناهجهم ومفاهيمهم وقيمهم وحددت مجال رؤيتهم سواء شعروا بذلك أم لم يشعروا، في معالجة موضوع البحث، والسبل التي يتبعوها على طريق الوصول إلى غايتهم المحددة، إذ أتت مجمل آليات التفكير والاستنباط المعرفي منسجمة مع الرؤية أو الأنساق الكبرى للثقافة أو الحضارة التي صدرت عنها تلك الآليات بل أثرت في المعارف أو النظريات أو المشاريع التي أنتجتها كذلك، وقد تقرر مسبقاً كثيراً من النتائج بل قد تكون جزءاً لا يتجزأ منها، وعليه فستكون المناهج متحيزة غير محايدة أو موضوعية بصورة نهائية أو إنسانية عالمية، وكذلك المعارف أو النظريات أو المشاريع أو المدارس الناتجة عنها، وسنحاول البحث عن هذه الإشكالية من خلال تناول موضوع التناس على مستوي المفهوم والظاهرة الإبداعية بوصفه ظاهرة أدبية نصية، واخترنا قصيدة عذاب الحلاج للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أنموذجاً للتطبيق على مستوى النص.

٢. التناس وإشكالية التحيز في المفهوم:

أضحى التناس ظاهرة من الظواهر الإبداعية في الأدب العربي والإنساني عموماً، له مفهومه وشروطه، إذ تعرفه _ جوليا كرستيفا _ بأنه " ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقطوعة من نصوص أخرى وتتنافى"، ولكن هل هذا المصطلح بوصفه مفهوماً نقدياً يصف ظاهرة إبداعية أدبية، هو مفهوم يتسم بالموضوعية المطلقة أم أنه متحيز لرؤى فكرية وفلسفية محددة، بل حتى الأديب نفسه عندما يدخل في علاقة مع نصوص لغيره من الأدباء، هل يمكن أن يتسم بهذه الموضوعية؟ في هذا البحث سنحاول بيان تحيزات التناس على مستوى مفهومه النقدي، فما يؤخذ على هذا المفهوم من تحيز، هو في تصور النقاد لأبعاد هذا المفهوم وخطر تلك التصورات هي التصورات التفكيكية التي لا تؤمن بالمرجعيات

(١) ينظر: فقه التحيز، د. عبد الوهاب المسيري، ضمن كتاب: إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، تحرير: د. عبد الوهاب المسيري، الجزء ١، مؤسسة انترناشيونال جرافيكس، الولايات المتحدة الأمريكية، ط ٢، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م: ٥-٦، ١٦-١٧، ١٨-١٩. اعتداء الفكر العربي الحديث على ذاته اللغوية، د. محمد أكرم سعد الدين، ضمن كتاب: إشكالية التحيز، الجزء ١: ٢١٦-٢١٧. ما وراء المنهج، تحيزات النقد الأدبي الغربي، د. سعد عبد الرحمن البازعي، ضمن كتاب: إشكالية التحيز، الجزء ١: ٢٧٣.

والإحالات المنتهية إلى نصوص أصلية توقف تلك الإحالات وتوصل إلى الدلالة، فالنص السابق . كما يشير جوزيف ريدل أحد أقطاب المدرسة التفكيكية الأمريكية . "يصبح هو ذاته مدلولاً مراوفاً لعلامة هي النص الحاضر (...). فالنص الجديد إذاً دال تحتاح حدوده نصوص أو دوال لمدلولات سابقة إلى ما لا نهاية، وبنفس الطريقة التي تفتح الفجوة بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لانهائية الدلالة فإن الفجوة بين النصوص و [التناص] تفتح الطريق أمام لانهائية المعنى" ^(١) أي أننا سوف نصل إلى نوع من العبثية إذ لاوجود للمعنى ولا وجود للعلامة أيضاً ولا للحقيقة ولا للنص الأصلي أو الأول وإنما الجميع واقع في تناص غير منته، وبذلك نصل إلى ما يسميه (ديريدا) بالاختلاف (Difference)، وهو فضلاً عن ذلك يجعل استخدام الكلمات نفسها من قبل النص الحالي تناصاً، لأنها قد استخدمت في نصوص سابقة وهو ما يسميه بالاقتراف (Citation) ^(٢).

إن هذا التصور غير منطقي ومبالغ فيه، لأنه إذا وصلنا إلى أبعاد فكرة ديريدا عن الاقتراف، بلغنا احتمالات تتعدى التصور كما يشير (ليتش) التفكيكي، إذ ليس من الممكن إحصاء تكرارات الكلمة عبر النصوص السابقة وتحديد استعمالاتها ^(٣)، إن هذا التصور التفكيكي عن التناص بأكمله يحيل إلى التأجيل الدائم للمعنى، إذ لا يمكن . حسب منطقته . "الوصول إلى حاصل جمع ثابت للمجموع الكلي لجزئيات المعنى في النص" ^(٤).

وكذلك ما يسجل من وقوع تحيز في هذا المفهوم، هو في تصور النقاد لطبيعة التعالقات بين النصوص التي يتم بموجبها تعامل الأدباء مع النصوص السابقة (القرآنية أو التراثية أو المعاصرة)، إذ إن كل أديب له ثقافته ووعيه المصاحب لكل قراءة للنصوص السابقة أو المعاصرة له، لذلك اختلف النقاد في تصوره لطبيعة التعالقات التي تحصل بين النصوص إلا أننا يمكن حصرها في ثلاثة أنواع ^(٥):

(١) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٣٢)، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م: ٣٦٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٧٢.

(٣) ينظر: تناص الحكاية في القصة العراقية القصيرة، عبد الله إبراهيم، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١١-١٢، ١٩٨٨: ٢٩٨.

(٤) الشعر والتحدي: إشكالية المنهج، د. صبري حافظ، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١، ١٩٨٦: ٤٧.

(٥) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩: ٢٥٣. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، المغرب، ١٩٨٥: ١٢٢-١٢٣.

١- **التعاليق الذي يقوم على مبدأ النفي أو الصراع:** لقد حاول الكثير من الباحثين أن يقصر طبيعة التعاليق بين النصوص -في مفهومهم للتناص- على مبدأ النفي أو الصراع^(١)، وهذا تحيز أيديولوجي . لقيام ثقافتهم وحضارتهم المنتمين إليها على الاختلاف والتناقض مع سلفهم، فالنص الجديد . حسب هذا المبدأ . يحاول أن يزيح النصوص السابقة ويقوضها ويتصارع معها ويتباين ليحل محلها^(٢)، أي أن هناك فعلاً جديلاً يقصي ويأخذ ما بين المخالفة وتأكيد الذات^(٣)، ومفهوم الاختلاف كامن في الإنسان نفسه لأنه تعددي بالضرورة فالنص اللاحق يخترق ويتنافس ويرفض وينفي النصوص السابقة عليه ليحقق ذاته ووجوده وحضوره ويثبت هويته من خلال النفي^(٤).

٢- **التعاليق الذي يقوم على مبدأ التضافر:** في حين انطلق عدد من الأدباء من مبدأ التضافر لشعورهم بأهمية النصوص السابقة وقيمتها وقابلية جوهرها وطبيعتها للتجدد والاستمرار، أي سيتعامل معها بصورة حركية لا تنفي وتمحو الأصل وإنما تقوم بامتصاصه وإحيائه وتحويله وفقاً لمتطلبات تاريخية لم تكن تعيشها تلك النصوص فيما سبق^(٥)، فالنص الجديد يعيد قراءة النصوص السابقة ويحتذيها ويمثلها ويعمق دلالاتها أو يكتفها^(٦)، ولذلك لا ينبغي . كما يقول باختين . أن نحصر التناص في " عملية رد وتقني ومجادلة ونقاش وخلاف ذلك أن التوافق هو أحد أكثر الأشكال أهمية في العلاقة الحوارية [التناص]، إنه غني في تنوعه وفي تمايزاته

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٢٢-١٢٣.

(٢) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، لبنان، الرباط، ١٩٨٢: ٤٧، ٦٣. نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، مركز الانماء القومي، ط١، بيروت - لبنان، ١٩٨٦: ١٣٧.

(٣) ينظر: المستجدات النظرية في النقد المقارن، أ. د. محسن جاسم الموسوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢، ١٩٩٧: ٣٥.

(٤) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٦: ٢٩٧-٣٠٩.

(٥) ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، مطبعة النجاح الجديدة، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٦: ٨٥.

(٦) ينظر: اللغة والأدب، بول دومان، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩: ٢٣-٢٤.

الصغيرة (...) وليس ذلك نوعاً من الصدى^(١)، ولقد جعلت بعض الثقافات . تحيزاً منها أيضاً . هذا المبدأ ركيزة أساسية للتناص.

٣- **التعاليق الذي يقوم على الحوار:** ونحن نذهب إلى أن للظواهر الأدبية أشكالاً معقدة وشبكة من العلاقات، فلذلك لا تقتصر نصوصها على التضافر مع بعضها مطلقاً ولا تتنافى وتتصارع دائماً، بل يمكن أن تتحاور أيضاً، فالأمر نسبي إذا^(٢)، والثقافة التي تنظر إلى أسلافها نظرة احترام أو نظرة تعارض لابد لها من أن تتضافر مع جانب وتتصارع مع جانب ما وتتحاور مع جوانب أخرى، أي أنها ستتوزع ما بين الإحياء والتجاوز والحوار، فالنص الأدبي عندما يقاوم دلالات النصوص الأخرى وينتهك تقاليداً وينفيها لابد له من أن يمتاح بدوره من أعراف وتقاليد تجعله متميزاً عن غيره من النصوص، أي أن النصوص متحاوره فيما بينها تتفق في جانب وتختلف في زاوية أخرى، تأخذ وتعطي تهدم وتبني تتقاطع وتتنافى، فهي نصوص واثقة من إبداعها متجاوزة لقلق التأثر متحررة من مظاهر الاستلاب، لا تتضافر مع جميع الموروث أو الوارد من الآخر ولا تتنافى كلياً معه، بل تتأمل وتستوعب وتنفذ بوعي وقدرة وتقوض الأسس المتصدعة وتكشف الجوانب السالبة وتأخذ ما يثري إبداعها ويعمق دلالاتها بعد تمثله وتحويله وتفاعله في مخيلة المبدع^(٣)، فهي كالخطوط المتشابكة تتقاطع في جانب وتتنافى في جانب آخر.

إنّ هذا التحيز الذي يمكن أن يقع في مفهوم التناص لا يعني ذلك أننا لا نستطيع أن نستفاد من هذا المفهوم، بل إنني أذهب إلى أنه إذا عرفنا التناص بأنه نوع من العلاقة بين نص لاحق ونص سابق أو معاصر له، وقد تكون هذه العلاقة جزئية أو كلية^(٤)، يمكن أن نعهده حسب هذا التعريف مفهوماً شمولياً إيجابياً يمكن أن يضم العديد من المفاهيم والمصطلحات البلاغية والنقدية العربية القديمة والحديثة، حول علاقة الكلام الأدبي ببعضه ببعض، فتحت هذا المفهوم يمكن أن ندرج

(١) مسألة النص، ميخائيل باختين، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٢٣، ١٩٨٩: ٥٢.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٢٢-١٢٣.

(٣) ينظر: سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧: ٥٥. عصر البنيوية، أدبث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية للطباعة والنشر (سلسلة كتب شهرية ١٠/٩)، ١٩٨٥: ١٩٤، ٢٠٥، ٢٧٧.

(٤) ينظر: شعر المتنبي في ضوء نظرية التناص، أحمد عدنان حمدي، رسالة (ماجستير)، بإشراف: أ.د. بشري حمدي البستاني، كلية الآداب - جامعة الموصل، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م: ٢٧، ٣٠، ٨٤.

مفاهيم السرقات والأخذ والاقتباس والتضمين والمعارضات والنقائض والإجازة والمحاكاة والتوظيف والفتاع ... وغيرها من الظواهر الأدبية الإبداعية، التي كانت تدرس بوصفها مواضيع مستقلة، لأنها جميعها تدخل ضمن تعريفنا للتناص بأنه نوع من العلاقة بين نص لاحق ونص سابق أو معاصر له، كما أن ما يسجل لهذا المفهوم من مزايا، أنه غدا سلاحا نقديا في نقض عدد من الأفكار المسلم بها في التفكير البنيوي كنقد كون العمل الأدبي كيانا وبنية مستقلة ومنغلقة على ذاتها حاملة لمعنى واحد، ولا تحيل على شيء خارج النص إلا على مرجعيتها النصية وكنقد دراسات المصادر ودراسة التأثير و التآثر الفعلي المتحقق والمثبت تاريخيا، كما أن التفكير فيما هو تناص أدى إلى إعادة النظر في مفاهيم عديدة كالعنوان والمقدمة والهوامش والملاحق وتداخل الأجناس الأدبية وغيرها من المفاهيم، بل إنه على مستوى الظاهرة الإبداعية الأدبية جعل النص الأدبي متعدد القيم لا أحادي القيمة بتعبير تودوروف، فالنص الذي لا يحتوي على الظواهر التناصية هو نص عقيم بلا ظل بتعبير رولان بارت.

٣. التناص وإشكالية التحيز في النص، عذاب الحلاج أنموذجا:

إن " الشعر العراقي منذ النصف الثاني من القرن العشرين وبشكليه العمودي والتفعيلي قد نهض نهوضه الفاعل من خلال احتوائه حركية ونبض التراث الإسلامي، وانفتاحه على نماذج لا تحصى من الرموز الإسلامية بدءا بالرسل والأنبياء الكرام والصحابه والقادة والزهاد والمتصوفة وفي أرقى أشكال التعبير آنذاك حيث انفتح الشعر على تقنيات القناع والسرد وأفاد من حيوية الدراما صراعا وحوارا وتشكلا ودعوة دائمة إلى ثورية شاملة تذكي نضاله الدائم من اجل كسر الحدود والقيود والأغلال التي تكبل إنسان هذا العصر في كون الله الشاسع ^(١)، وهذا التوصيف للشعر العراقي الحديث ينطبق بصورة نسبية على قصيدة عذاب الحلاج ^(٢) للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، إذ تعد هذه القصيدة من قصائده القناعية، والقناع هو الاسم الذي يجعل له الشاعر وجودا مستقلا عن ذاته نوعاً ما، من خلال محاولة التعبير عما عبرت الشخصية عنه، إلا أنه لا يكتفي بذلك بل يحاول أن يمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعا من المعاصرة، فالشاعر ينفذ من خلالها

(١) محمد ﷺ قمر الأناشيد: من فضاء الرؤيا إلى جماليات التشكيل، أ.د. بشرى البستاني، ضمن الكتاب النقدي لملتقى البردة الأول للأدب الإسلامي، ط١، موصل - العراق، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م.

(٢) ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٧٩، المجلد الثاني: ١٤٣-١٥٦، والقصيدة كتبها سنة

ليحدث عنها طارحاً رؤيته الخاصة به وموقفه منها، وفي ذلك نوع من التوحد بين الشاعر والقناع^(١)، أي أنه سيتحيز لرؤية فكرية أو فلسفية معينة، فهو لا يدعي لنفسه الموضوعية المطلقة.

والقصيدة من عنوانها تنقصر شخصية أبي المغيث الحسين بن منصور بن محمى البيضاوي البغدادي المعروف بالحلاج وتتناص مع نصوصه وتتداخل، وهي شخصية تعود للقرن الثالث والرابع الهجري (٢٤٤-٣٠٩ هـ / ٨٥٨-٩٢٢ م)، وهي شخصية صوفية حُكِمَ عليها بالحبس والصلب والقتل ثم الحرق، وقد تعددت الآراء والروايات حول سبب هذه النهاية المأساوية، فمنهم من ذهب إلى أنه قتل بسبب كفره وزندقته، إذ قال بالحلُول وادعى الإلهية، وخرج عن الشريعة الإسلامية، فاستحق القتل بإجماع علماء عصره^(٢)، ومنهم من أنكر ذلك وذهب إلى أنه قتل لأسباب فقهية في الظاهر وسياسية في الواقع، فهو سياسي محنك له مؤلفات عديدة في السياسة ألفها بأسماء مستعارة، وله أتباع مستعدون للموت دونه^(٣)، ومنهم من ذهب إلى أنه شيعي ينتسب إلى مذهب الشيعة الإمامية، كان يدعو الناس إلى إمامة محمد المهدي، ويحثهم على الثورة على الدولة العباسية^(٤)، ومنهم من جعله ولياً من أولياء الله متصوفاً وله كرامات ظهرت على يديه، حتى أنّ من الطرق الصوفية من انتهج بعض التقاليد وأطلق عليها اسم الحلاج تبركاً باسمه، بل نسبت إليه طريقة صوفية سميت بالطريقة الحلاجية، ويذكر أنّ ابنه عبد الصمد هو الذي كان السبب في تأسيسها^(٥)، بل إنني أميل إلى أنّ الحلاج كان صوفياً له رؤية خاصة به، منطلقاً بذلك من رواية ذكرت في أخباره، فهو كان يرى أنّ قتل نفسه الملعونة -كما يصفها- على أيدي الناس يعد من الواجبات لديه، إذ عندما يتلفظ بألفاظ تغري الناس على قتله، إنما يغريهم على الحق وليس على الباطل، لأنهم عندما يتعصبون فإنّ

(١) ينظر: تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي في ديوانه، المجلد الثاني: ٣٧.

(٢) ينظر: أخبار الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج، تحقيق: عبد الحفيظ بن محمد مدني هاشم، مكتبة الجندي، مصر، (د-ت): ٨، ١٣، ١٥، ١٧، ٣١، ٣٥، ٣٧-٤٦، ٣٩، ٥٠، ٥٢-٥٣، ٥٧. أخبار الحلاج أو مناقبات الحلاج، الحسين بن منصور الحلاج البيضاوي البغدادي، تحقيق: ل. ماسنيون و ب. كراوس، مطبعة القلم، باريس، ١٩٣٦ م: ٢، ١٩، ٢١، ٥٣، ٦٢-٦٣، ٦٦-٦٧، ٧٠، ٧٣-٨٢، ٩٢-٩٤، ٩٨-٩٩، ١١٢-١١٣.

(٣) ينظر: شرح ديوان الحلاج، أبي المغيث الحسين بن منصور بن محمى البيضاوي، تحقيق: د. كامل مصطفى الشبيبي، مكتبة النهضة، بيروت-بغداد، ١٩٧٣ م: ٤٣، ٤٨-٥٨، ٦٦-٧١.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٨٥.

(٥) ينظر: أخبار الحلاج، تحقيق: عبد الحفيظ: ١٣، ١٧-١٨، ٢٦، ٤٧-٤٩، ٥٤-٥٥. أخبار الحلاج، تحقيق: ماسنيون: ٢، ١٤-١٥، ٢٢-٢٣، ٤١، ٨٤-٨٥، ٩٠-٩١، ١٠٢-١٠٣. شرح ديوان الحلاج: ٦١، ٨٦-٨٨.

في ذلك التعصب أجرا لهم ما دام في الله، وعندما يقتل هو من أجل حبه لله عزوجل، فهو كذلك مأجور، ولا يرى في ذلك باطلا ولا إثماً^(١)، وبذلك سيتصل بمحبوبه وهو الله عزوجل كما هي غاية أي مسلم ينتهج النهج الصوفي، إلا أن الحلاج انتهج نهجاً خاصاً به في كيفية الوصول. ومن معاصريه من وقع فيه، إذ يقول الصولي: " رأيت الحلاج وخاطبته، فرأيتة جاهلاً يتعاقل وغيباً يتبالغ وفاجراً يتزهّد، وكان ظاهره أنّه ناسك صوفي، فإذا علم أنّ أهل بلدة يرون الاعتزال صار معتزلياً أو يرون الإمامة صار إمامياً ... أو رأى أهل السنة صار سنياً "^(٢)، ومنهم من جعله صوفياً شطح في بعض ألفاظه فذهب ضحية الفهم الخاطئ من مجتمعه، فقام يتأول له، ومنهم عبد القادر الكيلاني، الذي قال: عثر الحلاج فلم يكن في زمنه من يأخذ بيده، ولو كنت في زمنه لأخذت بيده، وذهب الغزالي إلى أنّه من فرط المحبة لله وشدة الوجد، قد تصدر عبارات من بعض المتصوفة مثل (أنا الحق) أو غيرها من العبارات، أو أنهم أصبحوا كالمبهوتين أو السكارى والعشاق^(٣)، وهذه الحالة إذا غلبت سميت " فناء بل فناء الفناء، لأنّه فني عن نفسه وفني عن فناءه، فإنّه ليس يشعر بنفسه في تلك الحال ولا بعدم شعوره بنفسه "^(٤)، ومنهم من بالغ في تعظيمه حتى صاغ حول حادثة قتله أساطير متعددة، منها أنّه لما أُلقي رماد جثته في النهر ظهرت عبارة (أنا الحق)، بل زعم بعضهم - مستلهما قصة نبي الله عيسى عليه السلام - أنّه لم يضرب أو يقتل أو يصلب، وإنّما أُلقي شبهه على دابة أو إنسان عدو له، وأنّه سيعود ويرجع، بل منهم من ادعى أنّه رآه راكباً حماراً بطريق النهروان ماضياً من العراق إلى إيران قاصداً خراسان، بل منهم من قال بأنّ الحلاج تنبأ بحبسه وصلبه وقتله وحرقه ثم نفخ رماده لتحمله الريح ... وغيرها من الأساطير والخرافات^(٥)، إذن وسط هذا الخضم من الآراء والروايات حول هذه الشخصية التي اتخذها البياتي قناعاً في قصيدته لا يمكن أن يكون موضوعاً في رؤيته، بل إنه لابد له من أن يتحيز لأحد تلك الآراء والروايات، وهذا ما سنكتشفه من خلال تحليل القصيدة وقراءتها.

(١) ينظر: أخبار الحلاج، تحقيق: عبد الحفيظ: ٤٥-٤٦. أخبار الحلاج، تحقيق: ماسنيون: ٨١-٨٢.

(٢) المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي ابن الجوزي، الدار الوطنية، بغداد، ١٩٩٠م: الجزء ٦: ١٦١.

(٣) ينظر: شرح ديوان الحلاج: ٧٨-٧٩، ٨٢-٨٤، ١٠٦.

(٤) مشكاة الأنوار، أبو حامد الغزالي، تحقيق: د. أبو العلا عفيفي، مركز الطباعة الحديثة، بيروت، ١٣٨٣هـ- ١٩٦٤م: ٥٧-٥٨.

(٥) ينظر: أخبار الحلاج، تحقيق: عبد الحفيظ: ١١-١٣. أخبار الحلاج، تحقيق: ماسنيون: ١١، ١٥. شرح ديوان الحلاج: ٧٤-٧٦، ٨٠-٨١.

لو تأملنا القصيدة لوجدناها تتألف من ستة مقاطع ومبنية على ستة عناصر قصصية وهي:
(أ) بناء الحدث: وهو بناء تضميني يقوم على تضمين قصة في قصة أخرى^(١)، وتبنى أحداث زمن القصيدة من خمس مراحل وهي:

١- بداية الحدث: إذ يبدأ مع الحلاج بوصفه مريدا للقطب - وعنوان المقطع الأول (المريد) يشير إلى ذلك - الذي يحاول الاندماج بالواقع بمحاسنه ومساوئه ورفض نهج القطب بكم السر وعدم الإفشاء به.

٢- تصاعد الحدث: فالثورة بدأت بالاندماج الفعلي مع الواقع بكل قضاياها ومآسيه والتفاعل مع الفقراء ونحر ناقته لهم، وتمزيق الاسداف وتحدي السلطات فهي (رحلة حول الكلمات) - كما هو عنوان المقطع الثاني - لبيان صدق مدلولاتها في الواقع.

٣- توقف التسلسل: على مستوى العنوان (فسيفساء) وعلى مستوى الأحداث، فأحداث المقطع الثالث لا ترتبط بحياة (الفنّان / الحلاج).

٤- ثم ترتبط الأحداث السابقة باللاحقة لتبدأ العقدة: فتتأزم الأحداث وتبدأ المواجهة الفعلية مع السلطات وتبدأ (المحاكمة) - كما يعنون المقطع الرابع - وتخلي الفقراء عنه، وثبات الحلاج إلى نهاية غايته وهدفه، وسجنه واشتياقه للاتصال بالمحبيب عن طريق الاستشهاد فهو فجر الخلاص.

٥- النهاية: إذ يتم صلبه (المقطع الخامس / الصلب) وحرقه وذر رماده في الريح (المقطع السادس/ رماد في الريح)، إلا أنها نهاية مفتوحة، فأفكاره أصبحت بذورا في عقول الجماهير التي سوف تكبر وتستمر في الثورة وتتحدى الموت.

(ب) الحوار: يقوم المقطع الأول (المريد) على عنصر الحوار بين صوتين ويمكن أن نستنتج من عنوان المقطع بأن الصوت الأول هو (القطب الصوفي) فكل مريد قطبا والعكس صحيح، والصوت الثاني للمريد وهو الحلاج، والقطب شخصية غير معروفة للقارئ تبدأ بمخاطبة (المريد/ الحلاج):

الصوت الأول (القطب):

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨:

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر والغبار

وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي النار

تمثل هذه الصورة وجهة نظر القطب تجاه (المريد / الحلاج)، الذي يفضل الصمت وكنتم السر وعدم إفصائه والانعزال عن الواقع والاستجلاء في الحضرة والبكاء في هيكل النور فهو يرى (مريده / الحلاج) قد سقط في (العنمة) والتي هي ضد الضياء والتي توحى بعدم رؤية النور والطريق الصحيح، و (الفراغ) هو ضد الامتلاء ويوحى بانعدام الغاية، وهذا الرمز يتداخل نصيا مع صورة للبياتي في قصيدة سابقة^(١):

كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال

وكوحشة المصدور في ليل السعال

كانت أغانيها، وكنا هائمين بلا ظلال

فهي أغاني فارغة من الهدف والغاية وموحشة، ولذلك تلطخت روح (المريد/ الحلاج) بالأصباغ، التي توحى بتعدد الاتجاهات التي اجتذبتة فتاه عليه الطريق، وهذا الرمز يتداخل مع قوله تعالى «صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ»^(٢)، فهو رمز قرآني يدل على دين الله عز وجل، استخدمه الشاعر بدلالة أخرى في قصيدته.

إن سبب ذلك السقوط هو شرب المريد من آبار الفقراء والناس، الذي يرمز إلى تلاحمه مع واقع الحياة والناس ومشاكلهم، وتلوث يداه بالحبر - الذي يرمز للكلمة والصوت - وبالعبار - الذي يرمز لتفاعله مع الواقع -، (فالمريد / الحلاج) تفاعل مع المجتمع وجهر بصوته وكلمته، ولم يرض الصمت إلا أن هذا الموقف من وجهة نظر القطب هو (التلوث) الذي يؤدي لخبو (نار المتصوفة) وقربهم من الله عز وجل، التي تحولت إلى رماد بعد قوة واشتعال، ويمكن لرمز النار أن يتداخل نصيا مع نار موسى في قوله تعالى «إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ»^(٣)، فهي النار التي تضيئ العنمة وتملأ الفراغ بالنور وتدفئ الروح فهي غاية الحيران التائه.

(١) قصيدة (الملجأ العشرون) كتبها سنة ١٩٥٤ من ديوانه (أباريق مهشمة)، ضمن: ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الأول: ١٦٣.

(٢) سورة البقرة، الآية: ١٣٨.

(٣) سورة النمل، الآية: ٧.

الصوت الثاني (المريد/ الحلاج):

صمتك: بيت العنكبوت، تاجك: الصبار

يا ناحرا ناقتة للجار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثار

فالمريد يخاطب قطبه ويطرح وجهة نظره ورؤيته، فهو يرى بأن صمت القطب الذي يلوذ به ما هو إلا صمت ضعيف لا قوة ولا فائدة ترجى منه، فهو واهن كبيت العنكبوت، وهذه الصورة تتداخل نصيا مع قوله تعالى ﴿... وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ ...﴾^(١)، في حين أنّ الفقراء والمستضعفين توجوك نصيرا لهم فقلوه (تاجك الصبار) يرمز لذلك فتاجك من شوك الصبار لا من ذهب الملوك، ثم يخاطبه على سبيل التنبيه (يا ناحرا ناقتة للجار) فكيف بعد هذا التتويج والكرم الذي تقوم به تلوذ بالصمت، ويخبره بأن كلامه قد فات عليه الأوان فقد نام المغني الداعي للصمت والانعزال والسكون وتحطمت قيثارته التي كانت تجذبه وتولدت لديه أسئلة جديدة، وهنا يتداخل الحوار في سطرين بين (المريد والقطب)، إذ يقول:

من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلي

وأين انتهى ؟ وأنت في بداية انتهاء

فالأسئلة التي تراود (المريد/ الحلاج) هي: من أين لي أن أبدأ طريقي في هذا الواقع المر، وأين تنتهي غايتي وهدفي، فيجيبه القطب: تبدأ في الاستجلاء وطلب انكشاف أنوار الغيوب لقلبك^(٢)، في حضرة الحق تعالى وتنتهي عنده، وهذه الإجابة تذكرنا بقول الخراز " لو قلت من أين ؟ وإلى أين ؟ لم يكن جوابي غير الله "^(٣)، ثم يكمل القطب كلامه:

موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح

فوق الماء

ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء

فباطن الأشياء

(١) سورة العنكبوت، الآية: ٤١.

(٢) ينظر: المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم، ندرة للطباعة والنشر، ط١، بيروت-لبنان، ١٤٠١هـ-١٩٨١م: ٢٥٩.

(٣) الحلاج موضوعا للآداب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا، كامل مصطفى الشبيبي، مطبعة المعارف، ط١، بغداد، ١٩٧٦: ٢٥١.

ظاهرها - فطن ما تشاء

فهي نصائح تؤكد رؤية القطب السابقة، على الصبر والصمت وعدم إفشاء السر فيوم الحشر هو الذي يأخذ فيه كل ذي حق حقه، يدل على ذلك قوله (فلا تقض ختم كلمات الريح / فوق الماء) فلا تفشي أسرار هذا الكون وكلمات الريح التي نقشت فوق الماء والتي لا يفهمها إلا العارفون، فلا تقض ختمها وتنتشر الأسرار، وهي تؤكد أيضا على الابتعاد عن الواقع المر والحياة إذ يقول (ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء) وهذه الصورة تتداخل مع صورة أخرى للبياتي^(١):

وأنا وأنت وهؤلاء

كالعنزة الجرباء افردا القطيع

لا نستطيع ...

وإذا استطعنا، فالجدار

والتافهون

يقفون بالمرصاد، كالسد المنيع

لا نستطيع ...

إلا أن دلالة رمز (العنزة الجرباء) مختلفة في القصيدتين، فوجه الشبه في القصيدة السابقة يشير إلى النفي والعزل وعدم القدرة على الفعل والتأثير، أما في القصيدة الثانية فالرمز يشير إلى الواقع والدنيا، فالقطب ينصحه بعدم لمس ضرع هذا الواقع والمطالبة بخيراته وحقوق الفقراء فهي حياة قصيرة زائلة، ويبدو أن تلك النصائح لم تلق قبولا لدى (المريد / الحلاج) الذي يتساءل:

من أين لي ؟ ونارهم في ابد الصحراء

قد تراقصت وانطفأت

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

في هيكل النور غريقا، صامتا، تكلم المساء

(فالمريد / الحلاج) يتساءل كيف لي أن أعزل عن الواقع والنار التي تدفئ الفقراء وتثير دريهم وتعطيهم البشارة، قد تباعدت شيئا فشيئا في ابد الصحراء حتى تراقصت في عيني وانطفأت فلم أعد أراها، فأصبحت حياتهم مظلمة، وأنت لم تحرك ساكنا وإنما اكتفيت بالبكاء والضراعة والغرق في هيكل النور والصمت.

^(١) قصيدة (عشاق في المنفى) كتبها سنة ١٩٥٤ من ديوانه (أباريق مهشمة)، ضمن ديوان عبد الوهاب البياتي،

المجلد الأول: ٢١١.

(ج) الحوار الداخلي: تبنى بنية المقطع الثاني (رحلة حول الكلمات) على عنصر الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية الصوفية (الحلاج/ البياتي) مع ذاتها، وهو يركز على التأمل والمناجاة، تأمل الواقع المعاش وصور الظلم التي يرزح تحتها الناس، إذ يتعجب من شدة وحشة الليل عندما تخبو تلك النار ويتطاير رمادها وعندما ينطفئ توهج المصباح فيحل الظلام والظلم، وعندما تستأسد زمر الذئاب وصائدو الذئاب فيأكلون خبز الجياع الكادحين، إذ يقول:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدو الذئاب

وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح
وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب
وهو يدب في عروق شجر الزقوم،
في خمائل الضباب

والنص يقوم كذلك على المناجاة، فالقناع ينجي ربه:

يا مسكري بحبه
محيري في قربه

وهو بذلك يتداخل نصيا مع قول الحلاج: " يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه"^(١).

(د) التضمين الحكائي: الذي قطع التسلسل على مستوى العنوان والحدث، فالعنوان (فسيفساء) لا يمت لأية صلة بحياة (القناع/ الحلاج)، كما أن أحداث الحكاية المتضمنة تشير إلى دلالات رمزية، تسرد بصيغة الحكايات القديمة (كان - ويا ما كان)، إذ يقول:

مهرج السلطان
كان - ويا ما كان
في سالف الأزمان

(١) أخبار الحلاج، تحقيق: ماسنيون: ١٧١.

فالمهراج رمز لمدينة الشاعر وجيله الذي تخلق عن هويته، وكثيرا ما صرح الشاعر بتشبيهه لمدينته بالمهراج، إذ يقول: "كانت مدينة مزيفة، قامت بالصدفة وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهراج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها ... ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهراج، كان جيلنا المتسول الذي استعار ثيابا وأزياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي"^(١)، وأما السلطان فهو رمز للسلطات، وابنة السلطان هي الأمل الباقي لكي تحيا المدينة وتتغير إذ يشبهها بالفراشة البيضاء، لكنها ماتت فمات الأمل، وجن المهراج وصمت، إذ يقول:

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت - كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الأفول

فجن بعد موتها

ولاذ بالصمت وما سبى إلا باسمها

أما قوله في مقطع (المحاكمة):

قتلتني

هجرتني

نسيته

حكمت بالموت علي قبل ألف عام

وها أنا أنام

منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام

يبدو أنّ البياتي في هذه الأسطر يستدعي شخصية المسيح كما تصوره الأنجيل، التي زعمت أنّ المسيح صلب فجزع وهو على الخشبة فدعا الله في ألم وضيق صدر إلهي إلهي لماذا تركتني؟، في حين أنّ الحلاج لما رأى الخشب والمسامير ضحك ضحكا كثيرا، وقال: إلهي أفنيت

(١) تجربتي الشعرية: ٨.

ناسوتيتي في لاهوتيتك، فبحق ناسوتيتي على لاهوتيتك أن ترحم من سعى في قتلي^(١)، كما يمكن أن تتناص بعض هذه الأسطر مع قول الحلاج^(٢):

اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي

فالهجر والنسيان سوف ينتهي بالقتل والموت والإعدام، فهو فجر الخلاص لأنه موت في سبيل الثبات على فكرته، ولهذا ينام مطمئناً لوصوله إلى غايته.

هـ) الاسترجاع: إنَّ المقطع الخامس (الصلب) يقوم على عنصر الاسترجاع، إذ يسرد لنا أحداثاً وقعت في زمن الماضي قبل هذا المقطع، ويبدأ بتحديد الزمن:

في سنوات العقم والمجاعة

وهو استرجاع مرتبط بالمقطع الثاني (رحلة حول الكلمات) عندما طلب العون من الله عز وجل:

فمد لي يدك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والآبار

إلا أننا لم نعرف أحصل العون أم لا، فيأتي هذا الاسترجاع ليضئ تلك الصورة ويزيل الإبهام، إذ يقول:

باركني

عانقتي

كلمني

ومد لي ذراعه

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم،

وقاطعوا الطريق

(١) ينظر: شرح ديوان الحلاج: ٦٠-٦١.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٦.

والبرص والعميان والرقيق

وقال لي: إياك

وأغلق الشباك

(و) الخلق الأسطوري: إذ يتم في المقطع السادس والأخير (رماد في الريح) استتطاق (القناع/ الحلاج) بعد صلبه وموته وجعله رمادا تذروه الرياح، معتمدا على الأحداث التاريخية التي وقعت بعد الحلاج، حيث يذكر فيها مدة الصلب:

عشر ليال وأنا أكابد أهوال

واعتلي صهوة هذا الألم القتال

أوصال جسمي قطعوها

أحرقوها

نثروا رمادها في الريح

دقاتري

تناهبوا أوراقها

واخمدوا أشواقها

ومرغوا الحروف في الأوجال

وبذلك يتحول الحلاج إلى " بطل أسطوري، وقديس، حمل عبء المعاناة والعذاب في عصر قاس اندفع منه الأوباش والقضاة والسياف لإحراقه" ^(١). إنَّ قوله:

أنا هذا بلا أسمال

حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبد

يتداخل نصيا مع قول سابق للبياتي ^(١):

^(١) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيماش، دار الرشيد للنشر، بغداد (سلسلة دراسات ٣٠١)، ١٩٨٢: ١١١.

فإننا أحرار

كالنار

كالعصفور

كالنهار

فالقناع أصبح كالنار في إشراقها وسطوعها ودفئها، وتوجهه المستمر الذي لا ينضب، كما
أنّ قوله:

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعِد لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت

يتداخل نصيا مع قوله في قصيدته (للربيع والأطفال)^(١):

يا بذرة في ظلمة الجليد والرماد

تدوسها الأرجل في بلادنا

تدوسها الذئاب

تمخضي: فراشة ووردة وغاب

فهو الميلاد من خلال الموت والتجديد الثوري الذي يحل في الأجيال القادمة، كما أنّ السماد
يتحلل في الغابة لتكبر وتنشط أشجارها من جديد، وتحيا بذورها، وأداة النفي والاستقبال (لن) تؤكد
عدم الفناء أو جفاف الزيت أو موت البذرة، وتؤكد على الاستمرارية والديمومة، فالزيت رمز للوقود

^(١) قصيدة (١٤ تموز) كتبها في ١٦/٧/١٩٥٨ من ديوانه (كلمات لا تموت)، ضمن ديوان عبد الوهاب البياتي،
المجلد الأول: ٥٣٦.

^(٢) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الأول: ٣٦٤.

الذي يكمن في قلوب الأجيال القادمة منتظرا من يوقده ويوجهه، والموعود مرسوم في عيونهم لتحقيق الفجر الجديد، والجرح لن يبرأ لكي يبقى محفزا للثوار بألمه وأوجاعه، نحو الفعل والبناء.

إنّ البياتي من خلال تحليلي للقصيدة وجدته أنه جعل من شخصية الحلاج في قصيدته شخصية ثورية التحمت بأحلام الفقراء والكادحين والجياح، كما في المقطع الثاني (رحلة حول الكلمات)، والمقطع الخامس (الصلب) فجهر بصوته في وجه السلطة، ليدافع عنهم، وأجد في هذا التصوير تحيزاً للرؤية الاشتراكية التي ينتمي إليها البياتي، فالحلاج إذا ذهبنا إلى أنّه كان شخصية سياسية لم يجهر بصوته من أجل الفقراء والكادحين والجياح بل من أجل تأسيس دولة تنتهج نهجاً صوفياً، في حين أنّ الفكر الإشتراكي يركز في رؤيته على ثورة العمال والكادحين في إحداث الثورة والتغيير في المجتمعات، أي أنّ التناص على مستوى النص الأدبي كذلك دخل في إشكالية التحيز ولم يكن ذلك التعالق تعالفا موضوعياً، إذ إنّ الشاعر نفى بعض الآراء وتضافر مع آراء أخرى بل إنّه أسقط رؤيته على شخصية الحلاج ونصوصها مما أخرجها من سياقها التاريخي إلى سياق آخر يمثل سياق عصر الشاعر نفسه ورؤيته وفكره، وبذلك يمكن القول أنّ إشكالية التحيز بالنسبة لموضوع التناص كانت حاضرة على مستوي المفهوم النقدي والظاهرة الأدبية الإبداعية.

:Intertextuality and the problem of bias in concept and text

The torment of Al-Hallaj by Albayatee as a model

Dr.. Ahmed Adnan Hamdi

Department of Arabic Language / College of Arts

Abstract

The problem of prejudice is one of the contemporary problems raised by Islamic, Arab and human thought in general, which was diagnosed in the cognitive fields in general human and scientific, and to get to know the nature of this problem we must start with the meaning of prejudice language, which is taken from their saying that has possession and possessed something and also acquired it, it is all Whoever annexes something to himself so that it can seize it, own it and take over with it, and it comes in the sense that it collects or brushes the object, and space is what joined the house from its facilities, and each side is a space, and the estate is subjugated, and it is biased from it, i.e. justice from it and the people side, leaving their position to another center, and the possession Prejudice and bias in one sense, the linguistic meaning refers to choice, possession and privacy, that is, you possess and possess something, i.e. you choose to own it, hold it with your hand, annex it to you without other things, and make it part of your own things.