مجـــــلة آداب_ جامعة ذي قا ر

العدد ٢٩ القسم الثاني

لسنة ٢٠١٩م

Journal

Of Thi Qar Arts

No.29, Section2

for the year 2019

مجلة كلية الآداب فصلية علمية محكمة

الترقيم الدولي : ISSN 2073-6584

العدد ٢٩ / القسم الثاني / لسنة ٢٠١٩م

جمهورية العراق - ذي قار - جامعة ذي قار - كلية الآداب

موبايل : ٠٧٨١٦١٨٨٧٩٢

البريد الألكتروني : ARTS.Ma@yahoo.com

جميع الحقوق محفوظة : كلية الآداب - جامعة ذي قار

جامعة ذي قار
كلية الاداب
1999
1420
University Of Thi- Qar
College Of Arts
وقل رب زدني علماً

دعوة

تدعو مجلة آداب – ذي قار العلمية المحكمة

الباحثين إلى الكتابة في

محور سيمياء الأهواء

وتتكفل المجلة بأجور النشر للباحثين المشاركين وعرض البحوث على الخبراء واصدارها في كتاب ترسل البحوث على البريد الألكتروني:

ARTS.Ma@yahoo.com

ا.د.عواد كاظم الغزي

تعليمات النشر

ترحب هيأة تحرير مجلة آداب ذي قار بإسهامات الباحثين داخل البلد وخارجه، وهي تستقبل البحوث العلمية الإنسانية ، ويتم النشر فيها بعد تقويم البحث علمياً من هيأة التحرير وخبراء معتمدين مشهود لهم بالكفاءة العلمية وتعتذر المجلة عن استقبال البحوث التي لا تخضع للضوابط الآتية :.

١. يثبت عنوان البحث في الصفحة الأولى ،وأسم الباحث ومكان عمله .

٢. يطبع البحث على وجه واحد من كل ورقة حجم (A4) ولا تتجاوز الصفحات (٢٠صفحة)

٣. تجمع هوامش البحث في نهايته مثل المصادر والمراجع.

٤. تسلم المجلة ثلاث نسخ ورقية ويكون قياس الصفحة (١٨×٢٤.٥) مع قرص مرن.

٥. تنقل الجداول والمخططات والرسوم والخرائط والصور إلى نهاية البحث قبل الهوامش وتثبت على شكل ملاحق ويشار إليها في المتن.

٦. ينبغي أن لا يكون البحث قد نشر سابقاً.

٧. يتم إعلام الباحث بقرار هيأة التحرير بقبول النشر خلال مدة (٢٠ يوماً).

٨. البحوث المنشورة لا يجوز إعادة نشرها إلا بموافقة خطية من رئيس التحرير.

٩. البحوث لاتعاد إلى الباحثين سواء نشرت أم لم تنشر.

١٠.يتحمل الباحث المسؤولية القانونية والاعتبارية في حال ظهور نقل أو اقتباس لم يشر إليه.

١١.تنشر البحوث وفقاً لرأي هيأة التحرير.

١٢.تعاد البحوث إلى أصحابها لإجراء التعديلات المقترحة.

١٣.أجور نشر البحث تخضع للضوابط الوزارية وحسب المرتبة العلمية للمدرس المساعد والمدرس (٧٠٠٠٠) ألف دينار عراقي وللأستاذ المساعد (٩٠٠٠٠) دينار عراقي و للأستاذ(١٠٠٠٠٠) دينار عراقي وللباحثين العرب (١٠٠) دولار لكل الدرجات العلمية .

الهيئة الاستشارية:

١. د. مهند طالب الحمدي
أمريكا

٢. د. كاظم جهاد
فرنسا

٣. د. أسماء غريب
ايطاليا

٤. د. إحسان الديك
فلسطين

٥. د. عمارية حاكم شريف
الجزائر

٦. د. هداية تاج الاصفياء حسن البصري
سودان

٧. د. منتهى طه الحراشة
عُمان

٨. د. رقية رستم بور
ايران

٩. د. بشرى موسى صالح
العراق

١٠. د. لؤي حمزة عباس
العراق

١١. د. حياة خياري
تونس

١٢. د. محمد أحمد الرقيبات
الاردن

١٣. د. زكية بنت محمد العتيبي
السعودية

١٤. د. فايز عارف سليمان القرعان
الاردن

١٥. د. شريف الجيار
مصر

١٦. د. محمود بن سليمان الريامي
عمان

١٧. د. نزار محمد عبشي
سوريا

١٨. انيسة أبو القاسم خزعلي
ايران

١٩. د.عبدالله بريمي
المغرب

٢٠. د. دينا هاني المولى
لبنان

هيأة التحرير:

١. أ. د .كـــــاظم عبـــد نتيش	رئيس هيأة التحرير
٢. أ.د .عـــواد كاظـــــم لفتــة	مدير التحرير
٣. أ.د .عبد الحسن علي هلهل	عضواً
٤. أ.د .علــي حســـين نمـــــر	عضواً
٥. أ. د .مـــــجيد مطـشر عامر	عضواً
٦. أ. م.د. حسين خضير عباس	عضواً
٧. أ.د. رحـــيم حـــــميد عـــبد	عضواً
٨. أ. د .حســين لفتـــة حافـظ	عضواً
٩. أ.د .كاظـــــم فاخـــر حاجـــم	عضواً
المصحح اللغوي للعـــربية :	أ. م. د. حميد فرج السعداوي
المصحح اللغوي للإنكليزية :	أ . د خـــــالد شـــاكر
التنـــضيد والمـــتابـــــعة :	م. م شيماء زاحم حسوني

كلمة العدد

يشكل عام ٢٠١٧م انعطافة مهمة في مسيرة مجلة آداب _ ذي قار،إذ تمكنت المجلة من استقطاب باحثين كبار في مجال العلوم الإنسانية تقاسموا الكتابة فيها أو الإشراف على مسيرتها العلمية بوساطة وجودهم في الهيأة الاستشارية ، وإذ إمتد فضاء الهيأة الاستشارية إلى مختلف الجامعات العالمية، ويوازي هذا الإنتشار العلمي جودة في البحوث المنشورة وجمالية في التنضيد والطباعة والإخراج، فضلاً عن سعي هيأة التحرير إلى استصدار كتاب سنوي يتضمن البحوث التي فيها ابتكار و جودة ومواكبة للقضايا الآنية وتحاول هيأة التحرير اجتراح محاور تخصصية للكتابة فيها وتشجيع الباحثين على الانخراط في مواكبة الحداثة واستيعاب تطوراتها، ولم يكن هذا لولا دعم عمادة كلية الآداب ممثلة بشخص عميدها الدكتور جابر محسن عليوي ومن الله التوفيق.

مدير التحرير

أ.د.عواد كاظم الغزي

الفهارس					
ت	العنوان	اسم الباحث	الجامعة	الدولة	الصفحة
١.	الأسطورة غرانيق فى أفكار المستشرقين دراسة تحليلة–نقدية	د. عبدالواحد بامرى د. مهدى فرحانى	استاديار دانشگاه ولايت ايرانشهر	ايران	١
٢.	شعر عقيل بن عُلَّفة المُرِّيّ دراسة في الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية	م. حنان بندر علي	جامعة ذي قار	العراق	١٨
٣.	جماليات التناسب الايقاعي في منهاج البلغاء للقرطاجني	أ.م.د. صادق جعفر عبد الحسين	جامعة ذي قار	العراق	٨٢
٤.	الحقول الدلالية في ديوان (البكاء على كتف الوطن) ليحيى السماوي دراسة في الهوية والانتماء	م. بتول ناجي هادي عيسى	جامعة المثنى	العراق	١١٠
٥.	بين الميداني وابن هشام في كتابيهما (نُزهة الطرف في علم الصرف) دراسة وصفية مقارنة	أ. م. د. ليث داود سلمان	جامعة البصرة	العراق	١٤٦
٦.	الأخذ بآراء المؤرخين وأثره على المنهج النقدي القاضي عياض (ت ٥٤٤هـ/١١٤٩م) في كتاب "ترتيب المدارك وتقريب المسالك" انموذجاً	م. د. أحمد عليوي صاحب	كلية الامام الكاظم (ع)	العراق	٢١٣

٧.	التكثيف الدلالي في القرآن قراءة دلالية سيميائية في نماذج قرآنية	م. سلام حسون ناصر الجابري	كلية الأمام الكاظم(ع) للعلوم الاسلامية الجامعة	العراق	٢٤٥
٨.	ملامح الأعجاز النحوي في لفظ الجلالة	د. زكـي فليـح الموسـوي	جامعة ذي قـار	العراق	٢٨٠
٩.	دراسة آراء جبرا النقدية (فى الرّواية)	د. رقيه رستم پور الباحثة. ناهيد پيشگام	جامعة الزهراء (س)	ايران	٣٢١
١٠.	ظواهر لغوية في لهجة الأهوار	د عبد الحبار عبد الأمير هاني	جامعة البصرة	العراق	٣٥٢
١١.	الأداء القصصي في شعر بدر شاكر السياب	م . م . عزيز لطيف ناهي	جامعة ذي قار	العراق	٣٧٩

محور اللغة العربية

الأسطورة غرانيق في أفكار المستشرقين

دراسة تحليلة-نقدية

د. عبدالواحد بامرى [i]*

د. مهدى فرحانى [ii]*

ايران

الكلمات المفتاحية:القرآن الكريم،أسطورة،غرانيق،المستشرقون.

المقدمة:

تُعدُّ الأساطير قديماً وحديثاً مصدراً خصيباًمن مصادر دراسة الشعوب والمجتمعات وتحليل رؤيتها للكون والمجتمع والإنسان ومعرفة مواقفهامن القضايا الجوهرية التي شغلتها أو ماتزال تشغلها على اختلاف الأقطار والأعصار.وقد بدأت الأساطير بما هي ظواهر ثقافيةفي أي مجتمع من المجتمعات،تتبوأ المنزلة اللائقة بها(عجينه،:١١). تلك الأسطورة الغرانيق،مفتراة النبي صلي الله عليه وسلم وقد أولع المستشرقون ووالطاعنون في الدين الإسلام الحنيف،بهذه الأسطورة المصطنعه وأذاعوها وآثاروا حولها عجاجة من العقول البديء، في حين أنَّها اكذوبة مقتعلة،صنعها قرائح القصّا صين،ونسبوها إلى بعض التابعين ،ومن الصحابة إلى ابن عباس،ولائل الكذب والافتراء بادية حيّاها القذر(معرفة،:٨٧)ومعاني الإسطورة حدان،فأما أن تستخدم من أجل تثبيت ودعم موقف ثقافي وإرث حضاري،وأما تسخدم للقيل من ظاهرة عقائدية ربانية راسخة،كما بدت في هذه

الدراسة التي بين أيدينا،وهي تنظر في إسطورة الغرانيق وما أوحى بمضونها المناويين للإسلام من أجل التشكيل لغايت في نفوسهم المريضة وتأتي الله تعالى وأهل العلم وقف بوجه هذه الفرية وأبطلها.

الأسطورة في اللغة والمصطلح:

الأسطورة لغة:«من الفعل سَطَرَ،والسَطرُ:الصّفُ من الكتاب والشجر والنَخل،والسّطرُ:الخطّ والكتابة،وهو الأصل مصدرالأسطورة هي الأحدوثة،والأساطير الباطيل،والأحاديث التي لانظام لها(ابن منظور:ماده سطر».«أسطورة في القرآن الكريم أقدم أثرمدوّن،في صيغة الإفراد و إنما في صيغة الجمع وفي تركيب بعينه هو"أساطير الأولين"وهي مشتقةمن سطر واسموالمفعول منها:مسطور«نَ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُون »سورة القلم:٢).أو كَانَ ذَلِكَ فِي الكِتَابِ مَسْطُوراً:سورة الأسراء:٥٨) ».«قال أحد المستشرقين إلى أن«أسطورةقربية الصلة بقرينتها في اليونانيةواللاتينية"إسطوريا[Historia]بمعنى أنها أخبار تؤثر عن الماضيين لاسيما أن أساطير الأولين .إنما وردت في القرآن الكريم بهذاالمعنى في سور مكيّة و في سياق جدل واحتجاج بين النبي وكفار قريش لأنهم اعتبروا تلك الأخبار من الأوهام والأباطيل»(عجينة،١٩٩٤م:١٦-١٧). .وهي في المصطلح:«فكر أو معتقد احتوته قصة أو حكاية تروي تاريخًاحافلاً بالخوارق،يلعب أدواره الآلهة وأنصاف الآلهةوالكائنات الغيبية وبعض البشر المتفوّقين،مستمدًا أصوله من فكر بدائي موغل في القدم(النعيمى،٢٠٠٥م:٤٥».وأما الأسطورة غرانيق:

غرانيق جمع غرنوق طائر مائي أبيض طويل السَّاق ،جميل المنظر له قُنْزُعةذهبية اللون،وهو نوع من الكركي.والغُرَانِقُ الشَّابُ الأَبيض النَاعِم الجَميل. غِرْنَيق وغِرْنوق بكسر الغين وفتح النون إذا وصف وصف بها الرجل(ابن منظور،ماده غين) .

مفهوم الأسطورة :

الأهداف التي توحي بها الأساطير هي نماذج حاضرة في خلفية مشهد كذكرى سلفية نَسِيَها حتى أولئك الذين كابدوا تكرارها.وكل نشاط إنساني جوهري يستجيب لضرورات يصبح عاى هذا النحو موضوعياً وتبادلياً.والأسطورة تظهر كمثل لفعل أو رغبة روحية تسمح أهدافها المتّبعة بالتمييز بين ثلاثة إتجاهات للتحقيق الميتافيزيقي هي الفعل والحب والمعرفة وهذه الوسائل،في ظاهرها التاريخي،يمكنها أن تتخذ شكل البطل الذي يبحث عن الثراء والمجد والقداسة(لوك بنوا،٢٠٠١م:٩٦-٩٧).

معنى اللغوي الإصطلاحي الاستشراق :

لفظ «الاستشراق» في اللغة العربية هو تعبير يدل على الاتجاه نحو الشرق؛ على وزان استفعال، واللفظة فيها معنى الطلب، ويطلق على كل ما يبحث في أمور الشرقيين وثقافتهم وتاريخهم. هذا من باب المعنى اللغوي. أما من جهة الاصطلاح، فهناك تعاريف كثيرة للعلماء والأدباء والمؤرخين حوله. فقد ورد في موسوعة *لاروس* تعريف المستشرق هكذا:«العالم المتضلّع في معرفة الشرق وثقافته وآدابه». ويستند المستشرق الإنجليزي آربري[iii] على تعريف *قاموس أكسفورد* الذي يعرّف المستشرق بأنَّه «من تبحّر في لغات الشرق وآدابه (آربري،١٩٤٨م:٨).**قال بارت المستشرق الألماني:« كلمة استشراق مشتقة من كلمة شرق وكلمة شرق تعنى الشمس وعلى هذا يكون الاستشراق هو علم الشرق أو عالم الشرق(ماضي،١٩٩٦م:١٣) .**

تعريف الاستشرق والمستشرق:

تعريف الاستشراق بتعبير موجز:دراسة يقوم بها الغربيون لتراث الشرق و بخاصة كل ما يتعلق

بتأريخه،ولغاته،وآدابه،وفنونه،وعلومه،وتقاليده وعاداته(الصغير،١٩٩٩م:١٣). قال المستشرق الألماني المعاصر ألبرت ديتريش أن المستشرق:هو ذلك الباحث الذي يحاول دراسة الشرق وتفهمه،ولن يتأتّي له الوصول إلى نتائج سليمة ما لم يتقن لغات الشرق(المرجع نفسه:١١).يقول الدكتور إدوارد سعيد حول تعريف الاستشراق والمستشرق:إن أسهل طريق لتعريف الاستشراق هو نوع من التبيين الأكاديمي لهذا الاصطلاح. وفي الحقيقة إن هذا المصطلح يستعمل في الجامعات والأوساط الأكاديمية لمن يدرّس مواضيع الشرق، أو يبحث حول هذا الموضوع؛ سواء كان متخصصاً في علم معرفة الإنسان، أو في علم الاجتماع، أو مورخاً، أو متبحراً في علم اللغة بمعناه العام أو الخاص. فهو مستشرق، ويطلق على عمله في هذا المجال «الاستشراق»(إدوارد سعيد،1995م:16).ويقول الدكتور أنور عبدالملك الذي عالج ظاهرة الاستشراق قبل إدوارد سعيد:إنَّ الازدهار الحقيقي للدراسات الشرقية في القطاعين الرئيسيين هما الشرق الأقصى والعالم العربي يعود تاريخه بالدرجة الأولى إلى عصر التمركز الاستعماري، وبشكل خاص إلى السيطرة الأروبية على القارات المنسيّة في أواسط القرن التاسع عشر، ثم في ثلثه الأخير (أنور عبدالملك، 1963م: 71).وقد ذكر الدكتور شكري النجار:يؤخَذ الاستشراق عادةً بعدّة معان متداخلة و مختلفة، ولعلّ أهم معنًى للكلمة هو المعنى الأكاديمي؛ إذ تطلق كلمة «المستشرق» ـ بشيء من التجاوز ـ على كل من يتخصص في أحد الفروع المتصلة بالشرق؛ من قريب او بعيد... وثمّة مفهوم آخر للاستشراق وهو اعتبار الاستشراق أسلوباً للتفكير يرتكز على التمييز الإنساني والمعرفي بين الشرق والغرب.(شكري النجار، 1983م :60)وكذلك

يتناول الدكتور إبراهيم علي النملة تعريف «الاستشراق» بقولهوإن كان لابدّ من تعريف «الاستشراق»، فأقول: إن الاستشراق في الجانب الذي يخدم البحوث العربية والإسلامية، هو اشتغال غير المسلمين بعلوم المسلمين، بغضّ النظر عن وجهة المشتغل الجغرافية، وانتماءاته الدينية والثقافية والفكرية. (النملة ،1993م: ٢٢).

دوافع الاستشراق:

للاستشراق بوجه عام من خلال دراساته العربية والإسلامية دوافع متفاوتة شدّة وضعفاً،اتّسم بعضها بهدف تبشيري،واتجه هِضها الآخر بغرض الاستعماري وغيرتنذكر أهم الدوافع بعض الضوء الكاشف لنخلص إلى الحقيقة المجردة:

الف:**الدوافع التبشيرية:**ذهب "رودي بارت" إلى أن الهدف الرئيس من جهود المستشرقين في بدايات الاستشراق في القرن الثاني عشر الميلادي و في القرون التالية له: هو التبشير،وعرّفه بأنه:إقناع المسلمين بلغتهم ببطلان الإسلام،واجتذابهم إلى الدين المسيحي(الصغير،همان:١٣).

ب:**الدوافع الاستعمارية:**وقد يكون دافع الاستشراق دافعًا استعمارياً تمليه طبيعة عمل المستشرقين في البلدان العربية والإسلامية،من ضرورة إتقان اللغة،والتخصص بجملة من فنون الشرق،ومن ثم يتولد لدى المستشرق ولع خاص يحدو به إلى الاضطلاع بمهماته،ولكنه لا يخضع هذا الولع على سجيته،بل يخضعه لمفاهيم استعمارية قد خطط لها من ذي قبل،كأن يشكّك المسلمين بعقيدتهم،أو يسفّه أحلامهم،أو ينحو باللائمة على أئمتهم،أو يقلل من أهمية تراثهم.وقد يكون المنهج الاستعماري فاضحاً للاستشراق بالطريقة التي برمجها للمستشرق من تشتيت أمر الأمّة،والدعوة إلى تفريق الكلمة،وإبراز

وجهات الاختلاف،أو تعدد المذاهب،فيدعى الميتشرق من قبل دوائره إلى الثغرات،ويميل الإسلام بأنه:دين فرقةوخصومة وتصدع ،والأغلب أن يضيف من عندياّته ما لم يكن،فيصور ما لم يحدث،ويناقش ما لم يقع (المرجع نفسه:١٦).

الأهداف مستشرقين من الأسطورة العرانيق:

الهدف من هذه الأسطورة تشكيك بتعاليم القرآن وتحريف شخصية النبي صلى الله عليه وسلم في نزول الوحي عليه في كتبهم الضالة.في بعض أشار إلى المستشرقين الأسطورة العرانيق في مؤلفاتهم مثل:بلاشير،موبر ،بوهل،نولدكه ،دموند رابت،في هذا البحث رأيت أن أقوم بدراسة هذه الأسطورة وآرائهم

الف: آوات ويليلم مونتگمرى وات :

((الباحثون المسلمون لايعترفون بالفكرة الأوربية الحديثة عن التطور التدرجي،فانهم قد اعتبروا محمد"ص" كان على وعي كامل منذ البداية الأولى للدعوة بكل أبعاد عقيدة التوحيد الاسلام السلفي (orthodox dogme)لذا،فقد كان من الصعب بالنسبة لهم أن يفسروا سبب عدم ادراكه للمضمون الوثني لآيات الغرانيق والمؤلف يبني استنتاجاته على أساس أن قصة الغرانيق صحيحة(وات،٢٠٠٢م:٢١٤).أما القصة ذكرت في بعض كتب التراث الإسلامي وبروايات متباينة،غير أن المستشرق" وات"وهو الباحث المنهجي المدقق الذي يعرض كل أحداث الوحي على منهجه الشكى الصارم.يؤكد وات على حدوث قصة الغرانيق بقوله:رتل محمد"ص" في وقت من الأوقات الآيات التي أوحى بها الشيطان على أنها جزء من القرآن،لأنه يمكن أن تكون القصة قد اخترعها

مسلمون فيما بعد أو دسها غير المسلمين.ثمةأعلن محمد فيما بعد أن هذه الآيات لا يجب أن تُعد جُزءًا من القرآن و يجب استبدالها بآيات تختلف عنهاكثيراً في مضمونها.يريد أن يقول وات:من خلال سروره لهذه القصة و تأكيده على حدوثها:كان الله يوحى إلى محمد فالشيطان هو الآخر وأوحى إليه.واستغل وات هذه القصة للتشكيك في الوحى الإلهى إلى نبينا محمد "ص"،لم يكلف نفسه البحث عما أثير حولها ورواياتها،واستخلاص الصحيح من غيره (الماضي،المرجع نفسه:١٥١–١٥٢).فإن الهجرة إلى الحبشةتكون قد وقعت بعد نزول سورة الكافرون مع ابطال آيات الغرانيق(المرجع نفسه:٢٢٦)

٣قال **برو كلمان:وأغلب الظن أن محمداً قد انصرف إلى التفكير في المسائل الدينية في فترة مبكّرة جداً.وهو أمر لم يكن مستغرباً عند أصحاب النفوس الصافية من معاصريه الذين قصّرت العبادة الوثنية عن إرواء ظمأهم الروحي.أما في مكة نفسها فلعله اتصل بجماعات من النصارى كانت معرفتهم بالتوراة والانجيل هزيلة إلى حدّ بعيد.ومع الأيام أخذ الايمان بالله يعمر قلبه ويملك عليه نفسه.فيتجلى له فراغ الآلهة الأخرى. ولكنه على ما يظهر اعترف في السنوات الأولى من بعثته بآلهة الكعبة الثلاث اللواتي كان مواطنوه يعتبرونها بنات الله ولقد أشار اليهن في احدى الآيات الموحاة اليه بقوله:"تلك الغرانيق....أما بعد ذلك حين قوي شعور النبي بالوحدانية فلم يعترف بغير الملائكة شفعاء عندالله ،وجاءت السورة الثالثة و الخمسون و فيها إنكارلأن تكون الآلهة الثلاث بنات الله.ولم يستطيع التقليد** المأخر أن يعد ذلك التسليم الا تحولاً أغراه به الشيطان،ولذلك راجئت حوادثه إلى أشد أوقات النبي ضيقاً في مكة،ثم ما لبث أن أنكره وتبرأ منه في اليوم التالي (بروكلمان،١٩٧٤م:٣٤–٣٥).

٤. أشارة بابا البكجيكيسوعى في كتابه «الآيات مقتبسة من القائات شيطانى» إلى قصة الغرانيق. [iv]

٥أشارة بوهل كتابه عن قصة الغرانيق"وقال:«إن الشيطان وسوس النبي ص مرة واحد و قام بمدح الاصنام ثلاثة "لات وعزى ومنا" . بعد انتبه الخطا التي ارتكبه ونزلت عليه الآية ١٩من سورة النجم(بوهل،د–ت:١٩٧) .« قال:الصوت الذي كان محمد يسمعه"يقصد الوحي" لم يكن شيئًا آخر غير ماكان قد سبق له سماعه من هنا وههنا ثم طفا الآن من اللاوعي.ينقلب بوهل على عقيبه كرة آخرى قائلاً إن الرسول كان في بعض الأحيان يتصنع الوحي.ويردد بوهل فرية قبول الرسول صلى الله عليه وسلم لبعض الوقت ألوهية اللات والعزى ومناة و شفاعتهن"يقصد ما يقال من أنه كانت هناك آيتان عن هذه الأصنام تجريان هكذا"إِنْهنَّ الغرانيق العُلاَ وَإِن شفاعتهن لتُرْتَجَى" ويؤكد أن هذه القصة لايمكن أن تكون زائفة،لأنه لايمكن المسلمون اختراعوها،أي لما فيها من إساءة للرسول عليه السلام والإسلام.أغلب الروايات التي أشارت إلى هذه القصة تذكر أن الشيطان هو الذي قال ذلك لا الرسول عليه السلام.أما الرواية التي تقول إن لسان الرسول قد نطق به فإن ابن إسحاق بن خزيمة ونسب إلى الزنادقة .وقد ورد في الآية الثانية من آيتي الغرانيق كلمة"تُرْتَجَى" ،وهي أيضاً غريبة عن أسلوب القرآن الكريم،إذ ليس فيه أي فعل من مادة"رجا" على صيغة افتعل.أما ماجاء في إحدى الروايات من أن نص الآية الأخيرة من الآيتين المزعومتين هو: وَإِن شفاعتهن لتُرْتَضَى" فالرد عليه هو أن هذه الكلمة،وإن وردت في القرآن ثلاث مرات،فإنها لم تقع في أي منها على الشفاعة،وإنما تستخد مع الشافعة عادة الأفعال الآتية: تنفع أ، تُغْنِي أو يَمْلِكِ .وما يقوله المستشرقون ليس له من غاية إلا الإساءة ،لى

الرسول و دينه،والإجلاب على المسلمين بخيل تشكيكهم ورَجل تلفيقهمم»(عوض،١٩٩٨م:٣٢-٤١).

٦. موريس گد فروى:

«هـذه القصـةالغرانيق ،واضـح أنهـا مرفوضـة عقلا،فضلا عن تها فتها من ناحية النقل،ولاشك أن كلام وات وبعض المستشرقين حولها يظهر تحيزه في تطبيق نزعته الشكية،فبمجرد أن يجد رأياً في غير صف الرسول وإن كان تافها،أوكاذباً،ينقلب شكه إلى يقين وتأييد ،ولا شك أن هذا بعد أسوا نموذج للإنحراف العلمي الموضوعي من جانب هذه الفئة من المستشرقين التي تتمسح في العلمية و المنهجية»(ماضى،المرجع نفسه:١٥٦).

آراء العلماء حول قصة الغرانيق:

«تحليل والنقد الأفكار المستشرقين»

علامة الطباطبائي: [٧]«نقل علامة طباطبائي في تفسير الميزان عن الأسطورة العرانيق: سعيد بن جبير قال:قرأ رسول الله صلى الله وسلم عليه بمكة النجم فلما بلغ هذا الوضع "أقرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الآخرى" ألقى الشيطان على لسانه"تلك الغرانيق العلى وإن شفاعتهن لترتجى" قالوا:ماذكر آلهتنا بخير قبل اليوم فسجد وسجدوا.ثم جاء جبريل بعد ذلك قال:اعرض علىَّ ما جئتك به فلما بلغ"تلك الغرانيق العلى وإن شفاعتهن لترتجي"قال جبريل لم آلك بهذا.هذا من الشيطان فأنزل الله "وما ارسلنا من قبلك من رسول ولانبي"يكون الحديث الغرانيق من كلام الله،وآيه سورة النجم «وما ارسلنا من رسول ولانبي...» وجميع ما ينافي الوثنية من كلام الشيطان ويستر بما ألقاه من الآية وأبطل من حديث الغرانيق على كثير من إلقاءاته في خلال الآيات القرآنية،وبذلك يرتفع الاعتماد والوثوق بكتاب الله من

كل جهة وتلغو الراسلة والدعوة النبوية بالكلية جلّت ساحة الحق من ذلك»(طباطبائي،١٩٧٢م،٣٩٧).**الشيخ محمد عبده:**«إن العرب لم يرد في نظمهم ولا في خطبهم وصف لآلهتهم بأنها الغرانيق،ولم يكن مثل ذلك جاريًا على ألسنتهم فالذي ورد أن الغرنوق والغرنيق اسم طائر مائي أسود أو أبيض و للشاب الأبيض الجميل.وكل ذلك لا يلائم معنى الآلهة أو وصفها عند العرب»(حمدي زقزوق،١٩٨٦م:٤٤).–قال محمد حسين هيكل:« حديث الغرانيق حديث ظاهر التهافت،ينقصه قليل من التمحيص.وهو بعد حديث ينقص ما لكلّ نبي من العصمة في تبليغ رسالات ربّه.فمن العجب أن يأخذ به بعض كتاب السيرة و بعض المفسّرين المسلمين»(معرفة،د–ت:٩٥) قالمحمد هادى معرفت « قال: لو قصة آيات الشيطانية صحيحا قد اتخدوها المشركين وسيلة حرب ضد المسلمين في ايام حيات النبي صلى وآله وسلم هؤلاء (معرفت،المرجع نفسه:١) قد أنكروا دعوته إلى الأسلام وفي كتب التاريخية لم تذكر هذه القصة حتى هؤلاء فئة من المشكرين واصحاب العقول الضعيفة والمشركين»(طباطبايي،المرجع السابق،ج١٤،:٣٩٧) و ومنهم محمد بن كعب القرظي،ومحمد بن قيس،أبو العالية ،و سعيد بن جبير ،والضحاك ،وابن شهاب هؤلاء لم يدركوا النبي صلى الله عليه والسلم(مكارم شيرازي،المرجع السابق:١٩٢) . قال الشيخ معرفة عن ابطال هذه القصة في كتابه التميد:

اولأ:مناقصته الصريحة مع كثير من نصوص القرآن الكريم في شتى الجهات."الظاهر التنافي مع كثير من نصوص الكتاب العزيز ،كما ورد في القرآن تبدأ السورة النجم "والنجم إذا هوى،ما ضل صاحبكم و ما عوى،وما ينطق عن الهوى...."وهي شهادة صريحة

من الله،بأنّ محمداً صلى الله عليه وآله وسلم" لايضل ولايغوى ولاينطق إلاّ عن وحي من الله،يعلمه الروح الأمين. على أن القرآن يصرّح: أن لاسلطة لإبليس على أحد ‘طلاقاً،يوى وسوسه الخدّاعة ودعوته إلى شرور،أمّا التدخل عمليًا في شؤون الخلق أو الخالق،بهذا لاسبيل لإبليس إليه إطلاقاً،وقد قال الله سبحانه عن لسان إبليس:وَمَا كَانَ لِيَ عَلَيْكُم مِنْ سُلطانٍ إلاَّ أَن دَعَوتُكُمْ فَل سْتَبُتُمْ لِي". ثانيا:منافاته الظاهرة مع مقام عصمة الأنبياء ،الثابتة بدليل العقل والنقل. فلولا العصمة الملحوظة في أداء رسالة الله،لزالت الثقة بالدين،ولأخذت الشكوك مواضعها من أحكام وتكاليف و شرائع يبلّغها النبيّ صلى الله عليه وآله عن الله تعالى!. وامتداداً لجانب عصمته "صلي الله... وأن لاسبيل لإبليس إلى شأن من شؤونه المعتصمة بعصمة الله تعالي ،قال الله في كتابه الحكيم:من رآني فقد رآني فإنّ الشيطان لايتمثل بي." وفهم العلماء من هذا الحديث قاعدة كليّة:لايستطيع إبليس التمثيل بأيّ وليّ من أولياؤ الله العباد المخلصين. ثالثاً:عدم إمكان ‘إلتئامه مع سائر آيات السورة نفسها،لحناً وأسلوباً،بحيث لايمكن التباس هذا الجانب على من يعرف اساليب الكلام الفصيح،وبالأحرى أن لايلتبس الأمر على أفصح من نطق بالضاد،وعلى أولئك الحضور ،وهم صناديد قريش و أفلاذ العرب. أقوى دليل وأقطع رد على المستشرقين :سياق السورة وعدم احتماله لمسألة الغرانيق،فإنهّا ذمّ صريح،ولهجة تقريع لاينسجم و ‘إدراج هكذا جملة،الأمر الذي لايكاد يخفى على العرب آنذاك. وأيضاً فإن وصف آلهة قريش بالغرانيق لم يأت في نظمهم هم ولا في خطبهم ولاشيء .كما ورد في القرآن :«لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ ۖ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ»(فصلت:٤٢).في تفسير هذه الآية رداً على

المستشرقين فيه وجوه:الأول:لاتكذبه الكتب المتقدمة كالتوراة والإنجيل والزبزر ،ولا يجيء كتاب من بعده يكذبه.الثاني:ماحكم القرآن يكونه حقًا لا يصير باطلاً،وما حكم بكونه باطلاً لا يصير حقاً.الثالث:معناه أنه محفوظ من أن ينقص منه فيأتيه الباطل من بين يديه،أو يزاد فيه الباطل من خلفه.والدليل عليه قوله في سورة الحجر قال الله تعالى:وإنا له لحافظون".فعل هذا الباطل هو الزيادة والنقصان.والرابع:يحتمل أن يكون المراد أنه لايوجد في المستقبل كتاب يمكن جعاه معارضًا له ولم يوجد فيما تقدم كتاب يصلح جعله معارضًا له.الخامس:قال صاحب الكشاف هذا تمثيل،والمقصود أن الباطل لايتطرق إليه،ولا يجد إليه سبيلاً من جهة من الجهات حتي يتصل إليه» (الرازى،٢٠٠١م:٥٩٨).قال فخر رازى من مفسري اهل سنة في الأسطورة غراتيق:« ما روى عن محمد ابن اسحق بن خزيمة أنه سئل عن هذه القصة فقال وضع الزنادقة وصنف فيه كتابًا.وقال الإمام بكر أحمد بن الحسين البيهقي هذه القصة غير ثابتة من جهة النقل ثم أخذ يتكلم في أن رواة هذه القصة مطعون فيهم»(الرازي،٢٠٠١م،ج٢٣: ٥١).«أن رواتها مطعون فيهم.أن النبي"ص" قرأ سورة النجم وسجد و سجد المسلمون و المشركون،والإنس والجن وليس فيه حديث الغرانيق»(ماضي،المرجع نفسه:١٥٤).بعض المفسرين رفضوا وطعنوا بهذه الأسطورة منهم الشيخ السبحاني وابوالفتح الرازي و البيضاوي في مؤلفاتهم.قال الشيخ السبحاني في رد هذه القصة:«هذه القصة لمّا الصقت بساحة القرآن الكريم القدسيّة بالإستناد إلى بعض الآيات الموهمة لذلك كذباً و زوراً،فصارت ذريعة في الآونة الأخيرة بيد أعداء الدين من المستشرقين ك"بروكلمان" في كتاب الشعوب الإسلامية ،وكتاب "الإسلام" افرويد

هيوم (السبحاني،المرجع نفسه:١٩٠).وتحقيق القوم في تلك القصة يتوقف على البحث عن سند الرواية التي أوردها الطبري في تفسيرة والسيوطي في الدر المنثور أولاً ،ودراسة منتها وعرضه على العقل والقرآن ثانيا لكي يتجلّى الحق بأجلى مظاهره. هذه الروايات لايمكن الإحتجاج بها لوجهين:أولاً: إنّ أسانيدها تنتهي إلى التابعين الذين لم يدركوا النبي صلى الله عليه وآله وسلّم.أمثال محمد بن كعب القراظي،محمد بن قيس،وابن شهاب وغيرهم هؤلاء لم يدرك واحد منهم النبي قطّ وهم قد ساقوا القصة من دون أن يذكروا الواسطة بينهم و بينه.ثانياً:إنّ الأسانيد تشتمل على رجال ضعاف لايمكن الاحتجاج بهم سوى طريق سعيد بن جبير ،وقد عرفت أنّه أيضاً مرسل.إنّ علماء الإسلام وأهل العلم والدراية من المسلمين،قد أشبعوا هذه الرواية نقضاً وردّاً وإبراماً فوصفها السيد المرتضى بأنها خرافة وضعوها (السبحاني،المرجع نفسه:١٩٢-١٩٤).إن الرواة بشتّى طرقها و صورها لايصح الاحتجاج بها لكون اسنادها مراسيل ومقاطيع من جانب،وكونها متضاربة المضمون من جانب آخر،والذي يسقط الراوية عن الحجّية أنّها تنتهى إلى قصّاصين نظير محمد بن كعب القرظي ومحمد بن قيس،وهما مولعان يذكر كل صحيح وسقيم في أنديتهم ومجالسهم،لأن لكل غريب لذّة،وليس في غيرة،خصوصاً أن محمد بن كعب ابن بيت يهودي أباد النبي قبيلته ،ولم يبق منه إلا نفراً قليلاُ،فمن المحتمل جدّاً أنّه حاكها على نول لينتقم من النبي الأكرم وليشوّه عصمته»[vi](المرجع نفسه:١٩٥).

قال الشيخ مكارم الشيرازي في هذه القصة :«كان العرب يهتّمون بهذه الأصنام الثلاثة"اللات-العزّى-مناة"إلى درجة أنّهم كانوا عند الطواف حول البيت،وهذه الأصنام تدعى الغرانيق،الغرانيق العُلى

وإنّ شفاعتهم لترجى(مكارم الشيرازى«المرجع نفسه:١٧٥)».«وردت هذه القصة خرافية نقلتها بعض الكتب،وهي أنّ النّبي صلى... حين قرأ الآية:"أفريتم اللات..." أضاف عليها من عنده الجملتين هاتين:تلك الغرانيق...فكان سبباً لإرتياح المشركين وعدوّه إنعطافاً من قِبَلِ النّبي إلى عبادة الأصنام،وحيث أنّ ختام السورة يدعو الناس للسجود...فإن المسلمين سجدوا وسجد المشركون أيضاً،فكان هذا الخبر مدعاةً لإشاعة إسلام المشركين في كل مكان!حتّى بلغ ذلك أسماع المهاجرين إلى الحبشة من المسلمين وسُرّ جماعة إلى درجة أنّهم أحسّوا بالأمان فعادوا من مهجرهم إلى مكّة.فأولئك المفتعلون لهذه الكِذبة لم يفكروا أنّ القرآن في ذيل هذه الآيات محل البحث ينقض عبادة الأصنام بصراحة،ويعدّها اتّباعاً لما تهوى النفس و ظنونها،كما أنّه في الآيات التي تلى هذه الآيات يعنّف عبادة الأصنام بصراحة وبِشدّة،ويعدّها دليلاً على عدم الإيمان والمعرفة،ويأمر النّبي بصراحةأن يقطع علاقته بهم و يعرض عنهم.والحقيقة أنّ ناسجي هذه الأسطورة سذّج للغاية وسطحيّون،ويمكن أن يكون عند قراؤة النبي للآية"أفراتيم اللات والعزى" تلا الشيطان بعدها أو الإنسان المتّصف بالشيطنة الجملتين بين المشركين الحاضرين لأنّ هاتين الجملتين كانتا بمثابة الشعار الذي يودع المشركون بهما أسماء الأصنام فاشتبه جماعة مؤقتاً بأنّهما تتمّة للآية.جميع الآيات القرآن وسيرة النّبي صلى وآله وسلم عليه في حياته كلّ ذلك يكشف عن أنّه لم يظهر أيّ إنعطاف نحو الأصنام في أيّ شكل و صورة،ولم يقبل بأى إقتراح فس هذا الصدد،لأنّ الإسلام بأجمعه كان يتلخّص في التوحيد:لا إله إلاّ الله!» (المرجع نفسه:١٧٧–١٧٨).

« **الخاتمة:**

أسطورة الغرانيق هذه الخرافة التاريخية لما الصقت بساحة القرآن الكريم الدسيّة بالإستناد إلى بعض الأيات الموهمة لذلك كذبًا وزوراً فصارت ذريعة في الآونة الأخيرة بيد الأعداد الدين من المستشرقين والعماء الدين ورد الشبهات على المستشرقين بالبراهين والحجة الدّامغة حتى لايبقى لمشكك شك ولالميرب ريب إلا من أخذته العصبية العمياء فانّها داء لاعلاج له(الشيخ السبحاني،المرجع السابق: ١٩٠).هذه القصة أراد اليهود بطعن بالنبي صلى الله عليه وسلم وبالدين الإسلام لينتقموا منه وتشكيك بالعصمته ووإنحراف اصحاب العقول الضعيفة من خلال البحث بأدلة المحكمة التي قدمت في تفاسير الطبري والسيوطي والطباطبائي والمفسرين والمؤرخين يدل على بطلان هذه القصة.في ضوء إلأدلة النصية والعقلية المتقدمة ،وهي بالتالي تُعد حلقة متصلة في سلسلة طويلة استهدفت الإسلام ورسوله صلى الله عليه وسلم ،فبعثها الكافرين الناويئن لنور الله الذي أشرق على الإنسانية جمعاء برسالة الإسلام ،وقوّض من عاداتهم في الفخر والأنفة الفارغة والسلطنة القبلية،وساوى بينهم وبين عاقة الناس فلا فرق لعربي على أعجمي إلا بالتقوى ،ثم تلقها المنافقون لتحقيق غاياتهم المريبة في شق وحدة المسلمين والتفريق بينهم ،ولكن الله تعالى بالمرصاد لكل من يُقدم على التشكيك بصحة صدور القرآن من الله العزيز الحكيم،وبنبوة النبي الأكرم محمد صلى الله عليه وآله وسلم،وكفى بقوله تعالى لنبية الأمين:إنَّا كفيناك المستهزئين"سورة الحجر الآية ٩٠ .

الهوامش

*. دانش آموخته حوزه علميه و استاد يار دانشگاه ولايت ايرانشهر(avahedbameri@yahoo.com)

*. استاديار دانشگاه ولايت ايرانشهر(srpbooks99@gmail.com)

[iii] –Arthur John Arberry–

iv. اسرائيليات و تأثير بر داستان هاى انبياء ، ص۴۶۱.

v. طباطبايى، تفسير الميزان، ج ۱۴، ص۳۹۷.

[vi]–المرجع نفسه،۱۹۵.

المراجع والمصادر:

*ابن سعد، طبقات الكبرى، بيروت، دارالعلميه، ۱۴۱۰

*ابن منظور،( ) لسان العرب حرف الهمزه.

*إبراهيم عوض،(۱۹۹۸م)،دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية"اظاليل واباطيل"،مكتبة البلد الأمين،الطبعة الأولى.

*بوهل فرانشس،(د–ت)،دايرة المعارف الاسلاميه، وزارة المعارف.

*بروكمان، كارل،تاريخ الشعوب الإسلامية،الترجمة:نبيه امين فارس ومنيرالبعلبكي،الطبعة السادسة،دار العلم للملايين،بيروت،۱۹۷۴م.

* بلاشر، رژى، درآمدى برقرآن، ترجمه اسدالله مبشرى، تهران، نشر ارغوان، ۱۳۷۲.

*جوهرى، اسماعيل ابن طبقات الكبرى، بيروت، دارالعملميه،۱۴۱۰.

* حاجى ميرزايى، فرزاد، مدخل مستشرقان و قرآن، دانشنامه قرآن و قرآن پژوهى ، انتشارات دوستان،۱۳۷۷ .

* رازى، ابوالفتح حسين بن على، روض الجنان، مشهد، بنيادپژوهش هاى آستان قدس رضوى، ۱۴۰۸.

*السبحاني،الشيخ جعفر،مفاهيم القرآن،الطبعو الأولى،مؤسسة الإمام الصادق،قم،١٣٨٨هـ–ش.

* سيوطى ، جلال الدين عبدالرحمن ، الدار المنثور فى تفسير المأثور نشر كتابخانه مرعشى نجفى، ۱۴۰۴ .

* طباطبايى، محمد حسين، الميزان فى تفسير القرآن قم،منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،بيروت،١٩٧٢م.

*طبرى، محمد بن جرير، جامع البيان فى تفسير القرآن ، بيروت، دارالمعرفه۱۴۱۴.

* على الصغير، محمد حسين، المستشرقون و الدراسات القرانيه، بيروت، دارالمورخ العربى، ۱۴۲۰.

* فخر رازى، محمد بن عمر، مفاتيح الغيب، بيروت، داراحياء التراث العربى ، ۱۴۴۰ق .

*فخر الرازي،تفسير الكبير،دار احياء التراث العربي،الطبعة جديدة،المجلد التاسع،بيروت،٢٠٠١م.

* فراهيدى ، خليل ابن احمد، ترتيب العين، نشر اسوه، ۱۴۱۴ .

* قريشى، محمد بن احمد، الجامع لاحكام القرآن، تهران، ناصر خسزو،۱۳۶۴.

*معرفت، محمد هادى ،التمهيد في علوم القرآن،ج١،

مؤسسة النشر الإسلامية،قم المقدسة،د–ت

* مكارم شيرازى ، ناصر،الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل،المجد السابع،الطلعة الثانية،داراحياء التراث

العربي،بيروت،٢٠٠٥م.

*ويليام مونتگمرى وات،محمد في مكة،الترجمه:عبدالرحمن شيخ وحسين عيسى، الهئية العامة النشر للكتاب،الاسكندرية،٢٠٠٢م.

*حمدي زقزوق،محمود،الإسلام في فكر العربي،دار القلم،الطبعة الثالثة،الكويت،١٩٨٦م.

شعر عقيل بن عُلَّفة المُـرِّيّ
دراسة في الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية

م. حنان بندر علي

المقدمة :

يصدر الجانب الموضوعي للشاعر انطلاقاً من رؤاه الشعورية وتجاربه الحياتية ، فينتظم شعره في تجليات وظائفية على وفق تعالق موضوعي حامل لجملة من الثوابت التي توحي بمعطيات مبدئية تفصح عن امتزاج الأبعاد الذاتية للشاعر بمجريات الواقع ، وتفصح عن الإحساس بعمق التقارب بينهما ، فيتوزع إبداعه الشعري في محاور ومسالك متنوعة تمثل بؤراً مركزية لخصوصية التجربة الذاتية ، من هنا نلحظ ارتياد بعض الاتجاهات الوظيفية في المكون الإبداعي للشاعر ، مما يدعو إلى استنباط مكنونات تلك القنوات الوظائفية ، والكشف عما يوصل إحداثياتها من عوامل ترابطية .

وقد جاءت هذه الدراسة لتقصي الأبعاد الوظائفية في شعر عقيل بن علفة المرّيّ الشاعر الأموي البدوي ، مركزة البحث في الأبعاد الاجتماعية والاخلاقية لاستبطان مكنوناتها ، بما يفصح عن فكر مجتمعي وذاتوي لشاعر انجبته الصحراء ، فانصاع لأحكامها ومنظوراتها .

ومما تجدر الإشارة إليه أنّه لم يتناول الدارسون قدماء ومحدثون شعر عقيل بن علفة بالتحليل والدراسة المستفيضة ، بل اكتفوا بذكر اسمه وبعض أبياته ، ولعلَّ الفضل الكبير يعود للدكتور شريف علاونة في جمع

ديوان الشاعر وتحقيقه ، وتقديم دراسة مقتضبة عن حياته وأخباره ، جمع فيها شتات ما ذكر من أخبار الشاعر في مصنفات القدماء .

وقد استقام هذا البحث في محورين تقدمهما تعريف مقتضب عن حياة الشاعر ، وقد دار هذان المحوران حول الأبعاد الاجتماعية ، والأبعاد الأخلاقية في المحور الآخر مقسماً على مسارين : أولهما محور الأخلاق المرذولة ، بما يحمل من رصد واستجلاء لبعض الثغرات والاختلالات الأخلاقية المجتمعية ، والآخر محور الأخلاق المحمودة الذي اختص بالبعد الخلقي الذاتوي .

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ الدراسة اعتمدت المنهج التحليلي للأبعاد الوظائفية الاجتماعية والأخلاقية ، مع سحبات استبطانية تكشف عن البعد الجمالي والفني لأساليبية تلك الأبعاد .

إضاءة في حياة الشاعر :

عقيل بن عُلَّفة بن معاوية بن ضِباب بن جابر ، ينتهي نسبه إلى عوف بن مُرَّة ، ولذا يقال عقيل بن عُلَّفة المُرِّيّ ، ويكنى بـ (أبو العَملَّس) ، و (أبو الجرباء)[١]، وهو شاعر مقل مجيد من شعراء الدولة الأموية ، وهو من الشعراء الذين تضاءلت ترجمة حياتهم في الكتب التراثية ، فلم يعدو الأمر ذكر اسمه مع أبيات معدودة ، وخبر من أخباره[٢] .

ولعل أكثر ما تناولته الكتب من أخباره ما يتعلق بفخره واعتداده بنسبه ، فضلاً عن جفائه وهوجه ، يقول صاحب الأغاني : ((كان عقيل جافياً شديد الهوج والعجرفية والبذخ بنسبه في بني مرة))[٣] ، فقد كان من أشراف بني مرة وساداتهم ، وكانت قريش ترغب في مصاهرته ، غير أنه كان شديد العجرفية[٤]، وعلى الرغم من ضيق عيشه في

البادية كان لا يزوج بناته إلا للخلفاء والأشراف ، فقد روي عنه قوله : ((والله لأموتنَّ قبل أن أضع كرائمي إلا في الأكفاء))[٥] ، بل يذكر أنه خطب رجل من بني مرة إلى عقيل بعض بناته ، فعمد عقيل إليه بالسيف ليضربه فلم يناله فضرب ناقته ، وشد عليه ، فهرب الرجل[٦] ، كما عرف بأنه شديد الغيرة ، حتى ضرب بغيرته المثل[٧] ، ومع غيرته كانت لديه غلظة وشراسة ، ولم يسلم من شراسته حتى أبنائه ، وكانت له معارك مع كل من يلاقيه ، حتى أن هذه الصفة جعلت منه وحيدا في كبره إذ هجره أبناءه[٨] ، ومن هذه الأخبار نخلص إلى أسرته فقد كان له أربعة من الولد ، مع ثلاث من البنات ، كما تذكر المصادر أن له زوجة ثانية من بني مالك بن مرة قد تغنى بحبها[٩] .

وخلاصة القول إنَّ عقيل شاعر مجيد من الشعراء المقلين ، وهو شاعر بدوي لم يفد إلى المدينة[١٠] ، له من الصفات التي يبدو أنَّه اكتسبها من طبيعة البادية وقساوتها ، فقد غلفت شخصيته بالهوج والجفاء والشراسة ، واتصلت بهذه الصفات أخبار وروايات لا تخلو من المبالغة[١١]، أما عن علاقته بالشعراء فيبدو أنها علاقات مرتبكة ، إذ إنَّ أكثر ما يذكر من تلك العلاقات أنه كانت بينه وبين بعض الشعراء سجالات هجائية تنحو منحى النقائض ، كانت أشدها بين ابن خالته الشاعر شبيب بن البرصاء* ، وأرطأة بن سهية*، إذ جاءت متوافقة مع طبائع عقيل ، فقد ((كان عارضاً للشر طالبا مهاجاة الشعراء ، ولذلك نجد علاقته بالكثيرين من الشعراء في زمانه من بني مرة وغيرهم ، تقوم على المهاجاة والمنافرة))[١٢] ، في حين كانت علاقته بأبنائه لم تسلم هي الأخرى من الأزمات بدليل هجرهم له في كبره .

وظائفية شعر عقيل بن علّفة :

يبدو من استجلاء امتدادات التركيب الوظائفي لشعر عقيل بن علّفة أنها تسير في منعطفين هما : الاتجاه الاجتماعي ، والاتجاه الأخلاقي ، وسنحاول استبصار هذين المسارين اللذين مثلا خلاصة تجارب الشاعر الحياتية .

١- الأبعاد الاجتماعية :

يتبنى الشعر في جانب من جوانبه الموضوعية بعض المضامين الاجتماعية ، مما يولد تجليات وظائفية وثيقة الارتباط بوعي الشاعر بكينونة تلك المضامين وفاعليتها ، ولعل هذا الوعي يصدر نتيجة تحركات تأثيرية تفاعلية للعوامل الاجتماعية داخل مكونات الإبداع الشعري ، ينتج عن تلك التحركات تصورات شعرية ذات تجليات تعكس الأطر الاجتماعية التي تحكم النزعة الفردية خاصة ، وسلوكيات المجتمع عامة ، فالشعر ((يجسد خبرات الإنسانية عبر رحلتها الطويلة من التطور والصراع اليومي))[١٣] .

وبذلك يحمل الشعر في هذا الجانب إحالات مرجعية لذات الشاعر الاجتماعية ، ولفكر المجتمع ضمن حقبة زمنية بكل ما تحمل هذه الإحالات من انطباعات ومصائر ومعطيات ، ذلك لأنه عند ارتباط الأدب بالمجتمع ، ((فهذا يعني أنه يعكس التجليات الاجتماعية التي تؤثر فيه ، كما يحمل ارهاصات الواقع الموضوعي الذي يتحدث عنه ، وفي نفس الوقت يترجم آمال الناس وطموحهم وأهدافهم وكل الهواجس التي يعيشونها سواء كانت مادية أو معنوية))[١٤] .

ويبدو أنَّ علاقة الشاعر بالمجتمع قائمة على أساس منعطف من الاشتغالات التهديفية ذات الأثر الوظيفي الذي يتجلى في (المضمون

الاجتماعي أو الغاية الاجتماعية)[١٥] ، ويبقى سعي الشاعر لاستكمال مقومات تلك العلائقية .

وقد صوّر شعر عقيل بن علّفة في جانبه الاجتماعي بعض التركيبات الاجتماعية التي شكلت جزءاً مهماً من منظومته الفكرية .

فقد ألحّت بعض المؤثرات الاجتماعية على مخيلة الشاعر حتى نتج عن ذلك أزمة من التراكمات (السوسيونفسية) ضمن بوتقة مترامية الأطراف لم يجد إلا أن يعبر عنها تعبيراً صادقاً وواقعياً ضمن مكونه الشعري ، ولعل من أبرز تلك المؤثرات الاجتماعية مسألة (تزويج البنات) ، فقد كان لعقيل ثلاث من البنات[١٦] ، ولّد تزويجهن واختيار المناسب من الأصهار قوى مأزومة تجذرت في فكر الشاعر وتشكلاته النفسية ، فقد آل ألا يزوجهن إلا لمن يجد فيه الكفاءة الاجتماعية المتمثلة بقدسنة (النسب) ، ويبدو أن مرد هذا التوجه طبيعة نفسية عائدة إلى فخر الشاعر بنسبه وشدة اعتداده بنفسه ، فهو لا يرى له كفئاً [١٧] ، ويبدو أنَّ هذه المحددات الاجتماعية المعززة نفسياً حملت آليات ذات مقدرة إنتاجية عملت على تخليق أزمة نفس اجتماعية ، كونت هذه الأزمة علائق تركيبية مع المرتكزات الإبداعية للشاعر ألحّت عليه ، فنقلها في بعض أبياته ، من ذلك قوله :

لعمري لئن زَوّجتُ من أجلِ ماله ... هجيناً لقد حُبَّت إليّ الدراهمُ

أَ أُنكِحُ عبداً بعد يحيى وخالدٍ ... أولئك أكفائي الرجالُ الأكارمُ

أبى لي أن أرضى الدنية أنني ... أَ مُدُّ عِناناً لم تُخنْهُ الشكائمُ [١٨]

يعكس الشاعر هنا تجاربه مع الواقع الموضوعي ، فيدلل على المحدودية الفاعلية للنسب ، الذي يحقق له قناعة الذات الاجتماعية والرضا الاجتماعي ،

وفي قوله (هجيناً) مقابل المال دلالة على مركزية (النسب) ، فهو يعقد موازنة بين محددات مبدئية ذات علاقات متعاكسة ضمن فكر الشاعر (المال / النسب) ، ويصرح بدءاً بالقسم (لعمري) ؛ ليجزم على ثبوتية أنويته الاجتماعية التي تتجلى بتضاءل أفق المال . على الرغم من حاجته إليه* . ضمن سلم رغباته مقابل مفاهيمية النسب الذي استعلى منصة الشاعر القيمية ، بما يحقق خصوصية اجتماعية ذات مسحة قداسوية ضمن يقينية الشاعر ، ولعل هذا الجانب الموضوعي قد عبر عن نزعة الشاعر الفردية المتأصلة من عادات المجتمع وانعكاساته ، والركون إلى ما يسوده من مؤثرات اجتماعية ، إذا ما علمنا أنَّ الشعر ((هو رجع الصدى لضمير ومثل وأخلاق الفرد والأسرة والمجتمع))[١٩] .

وبتساؤل إنكاري يحيل الشاعر إلى الوظيفة الإيحائية للنص التي تنكر عليه مصادرة مركزيته الاجتماعية من أجل المال (أ **أُنكِحُ عبداً بعد يحيى وخالدِ**) ، فهو بذكره لـ (يحيى وخالد*) بصدد عرض نمذجة معيارية إشارة منه إلى تفاعلية توجهاته الذاتية مع ما ارتضاه له المجتمع ، فقد صاهر الأكفاء الأكارم بما حقق لذاته الاجتماعية دعماً موازياً ، وكينونة اجتماعية مضاعفة ، إذ وضعه هذا التصاهر تحت هيمنة موازين طبقية معينة ، لذا فهو يدلل على لا محاباته للمال بالركون إلى نزعته الفردية ، فضلاً عن رغبته في المحافظة على التراتبية الطبقية التي نالها من مصاهرة الأكفاء ، ومن تآزر هذين العاملين يصل إلى حصر توجهاته لمناهضة إرادة النظام الاجتماعي الذي يبدو له أنّه يساير رغباته ويعززها **(أبى لي أن أرضى الدنية)** ، وفي مقايسة تذبذب

النسب بـ(الدنية) إفصاح عن امتدادات تراكمية ضمن رؤيوية الشاعر وموازينه القيمية ، واستجلاء لوعيه وإدراكه المتيقن بفكرته ، فضلاً عما يحمله التوظيف الكنائي في (**أَ مُدُّ عِناناً لم تُخنْهُ الشكائمُ**) من معنى متوارٍ خلف حيثياته يجسد صورياً معيارية النسب لديه ، وبهذا إشعار بعقلية ذات منتميات وثوابت قبلية جاهلية غير خاضعة للتهذيب الإسلامي المعتمد على معيارية التقوى .

وعلى النحو نفسه في تقديس النسب يطرح المسألة طرحاً فكرياً مختصراً متيقناً بما يحمل من مسوغات ذاتية ، معززاً إياها بدلائل وصفية شكلية تمثلت ببياض اللون وشقرته مما يعطي لدى الشاعر قرينة الانتساب للعجم ، فيرد خطبته على الرغم من أنَّه خال هشام عبد الملك ، نراه يقول :

ردَدْتُ صحيفة القُرَشِيِّ لَمَّا
أَبتْ أعراقُه إلا احْمِرارَا (٢٠)

ويبدو أنَّ الشاعر أمام أزمة (التوازن الاجتماعي) ، وهو في بحث دائم عن الشعور بالتكامل الاجتماعي بما يعزز توجهاته النفسية الذاتية ، ولعل ما يُشعر بتفاقم هذه الأزمة حينما يختار القبر صهراً ضامناً وقوراً ، يقول :

سَمَّيتُها إذ ولدتْ تموتُ
والقبرُ صهرٌ ضامنٌ زمّيتُ
ليس لمن يسكنهُ تربيتُ(٢١)

يفصح النص المتقدم عن أنَّ الشاعر يعاني أزمة سوسيونفسية استحوذت على تشكلاته الفكرية والعاطفية حتى دعته إلى التصريح بهذه الادعاءات المتأزمة الدوافع ، فهو يحكم على ابنته حال ولادتها بتسميتها (تموت) ، بما يحمل هذا الاسم من أنساق باطنية ذات إيحاءات حتمية تشي برغبة الموت التي تعكس عدم المقبولية بهذه المولودة

انصياعاً وتشبعاً بنظام اجتماعي قبلي جاهلي متجذر آيديولوجياً في تمظهرات (وأد البنات) . وفي توظيفه (سميتها) دلالة على البعد الزمني الذي يدخل ضمن حكمه بقيد الموت المتمثل بلحظة الولادة ، بما يحمل هذا الاسم من دلالة متناغمة وظائفياً مع دواخله اتجاه هذه (المولودة الميتة) في آن ، بجعل النقيض ينبثق من نقيضه (الموت / الولادة) .

وبذلك ندرك حقيقة طابع اجتماعي يجسده توجه الشاعر القبلي بكل ما يحمل ذلك الطابع من محددات واشتراطات تفرض على البنت (الحياة بهيكلية الموت) ، بفعل قيود المنظومة الاجتماعية التي وجدت لها معززا في قيم الشاعر الذاتوية .

ومن مقابلة (ولدت / تموت) و (القبر / الصهر) ، ندرك المحددات الزمنية التي تعكس مدى اختزال المد الزمني لإحداثيات عمر البنت ، الذي يبدو عبئاً اجتماعياً على الأب (الشاعر) ، من لحظة الولادة إلى حين تزويجها (للقبر) ، الذي شكل ترميزاً للراحة والخلاص من تلك الأعباء ، وبتفضيل القبر صهراً أوجد الشاعر محوراً استبدالياً يوحي بأنَّ موت البنت في زواجها ، إخلاء لمقتضيات المسؤولية الاجتماعية ، وهو بهذا انطلاقاً من فلسفته الاجتماعية المرتكزة في مكونه الفكري والنفسي يمنح ابنته الحياة (ولدت ، صهر) ، ويسلبها إياها باللحظة ذاتها (تموت ، قبر) ، بما يقيم ترابطات وظائفية بين جملة من المفاهيم المتضاربة (ولادتها موت ، وزواجها قبر) .

ولعل مع ما يحمل النص من أحكام قيمية اجتماعية نفسية نجده من جانب آخر فيه استجلاء لتنظيمات خلقية يسعى الشاعر لإيجادها في صهره الذي مثل له بالقبر بحثاً عن تشكلات توافقية تنشد الراحة الاجتماعية ، فهو ضامن وقور قليل الكلام

، والشاعر بهذا قد استجلى مكامن فلسفته الاجتماعية النفسية .

وفي نص آخر يعود الشاعر ساعياً لتقعيد أفكاره الاجتماعية متخذاً من استبدالية القبر بالصهر وسيلة لاستيضاح تلك الأفكار ، يقول :

إنِّي وإن سيقَ إليَّ المهرُ

ألفٌ وعبدانٌ وذودٌ عشـرُ

أحبُّ أصهاري إليّ القبرُ(٢٢)

يبدو هنا إصرار الشاعر واضحاً على إقامة علاقة تبادلية بين (الصهر / القبر) ، بين الحياة الأسرية المتكاملة وبين الممات ، في ظل هيمنة افتراضية لطرف ثالث من هذه العلاقة وهو المال (المهر) .

فهو يعبر بموضوعية عما بداخله من صراع شخصي يكشف عن خضوعه لمؤثرات اجتماعية سلبية أورثته بعداً سوسيولوجياً مؤسلباً ، إذ نراه هنا يعقد الموازنات بين (المهر ، الصهر ، القبر) ، على نحو إلحاحي بعد أن مر بنا التقارب التوازني بين (النسب / المال) انطلاقاً من البحث عن التوازن الطبقي ، ولعل الدافع من وراء إلحاح هذه المقارنات على مخيلة الشاعر هو سيطرة هاجس اجتماعي مضطرب على رؤية الشاعر للواقع ، هاجس منشطر بين بعدين : البعد الأول (المال) بما ينطوي عليه من معطيات حيوية يبدو أن الشاعر بأمس الحاجة إليها ، والآخر (الأحكام القيمية الاجتماعية) المترتبة على مكون (البنت) ، بكل ما يحمل من التزامات ، وما يعكس من مسؤوليات ضمن تضاريسية الوعي المجتمعي ، ولكي يدلل الشاعر على تلاشي مكون المال (المهر) مقابل القيم الاجتماعية لم يجد مؤشراً على قطعية هذا التلاشي الاضطراري إلا باختيار القبر (صهراً) له بل أحب أصهاره ، فهو يجد في (

القبر) المكان الذي يجلب له الطمأنينة النفسية والاجتماعية مقابل ما يجلبه (المهر) من تواترات متأزمة نفسياً واجتماعياً بحكم مباديء الشاعر وقناعاته ، وكأنَّه يجد في القبر مهرباً من ضغط هواجسه الاجتماعية .

وبذلك شكل القبر ترميزاً ذا أبعاد متواشجة ، فهو المهرب والملجأ من الواقع المتنازع المعطيات ، وفي تفضيله دلالة على قطعية عدم تنازل الشاعر عن مبادئه الاجتماعية مقابل المال (المهر) ، مع شدة إلحاح هذا المكون بمغرياته على فقر الشاعر وفاقته ، كما فيه ثالثاً استجلاء لعمق ما يحمله هذا الأب من مسؤولية اجتماعية اتجاه (البنات) دفعت به اضطرابية تحمل تلك المسؤولية إلى اختيار القبر صهراً بحثاً عن تنظيمات توافقية لرؤاه الاجتماعية والنفسية .

ثم أنَّ فكر الشاعر يحمل اتجاه البنت أحكاماً وسلوكيات تشي بعمق المحظورات الاجتماعية الاخلاقية المترسبة في منظومته الفكرية ، كما في قوله وقد سمع ابنة له قد ضحكت فشَهِقت في آخر ضحكتها :

فرقـــــت إنّـــــي رَجُـــــلٌ فَـــــروقُ
لِضـــــحكَةٍ آخِرهـــــا شَـــــهيقُ (٢٣)

يبدو أنَّ النظم الاجتماعية على الشاعر كانت ذات حراك مستبد حتى جعلت من الضحكة اختراقاً لتلك المحظورات ، ولعل النطاق الفكري لذلك الزمن وما يسوده من أحكام عرفية يتفق مع عرف الشاعر ، وقد جعل الفزع ردة فعل مفاجأة من المسموع ، وقد جاء الفزع لعدم ألفة المحرك الحسي السمعي مع المسموع (الضحكة) ، الذي أخذت قساماته مستويات صوتية طبقية حتى وصلت إلى الشهيق الذي أدى إلى شدة الجزع ، وليس الفزع شكل ردة

الفعل فحسب بل تشير الروايات أنه اخترط السيف وحمل عليها .، غير أنَّ المختلف عليه في رأي البحث هل أنَّ ردة الفعل هذه بما تحمل من غرابة وسياق لا متوقع جاءت موازية للمسموع على أنه خرق خلقي ، أو جاءت بوصفها تفاعل سلبي مع درجة الصوت التي أثارت الفزع ، لاسيما وأن مثل هذه الأصوات كانت توظف من قبل النساء للنجدة ، أو الإنذار بوقوع مكروه ، وفي كلا الحالتين ما يستفاد من النص سلوكية الشاعر اتجاه المرأة (البنت) ، بكل ما يحمل ذلك السلوك من تأزم واختلال نفسي ، وقد حفلت أخبار الشاعر بالكثير من الإشارات التاريخية المقرونة بمواقف حول تزويج البنات التي يرى البحث أنها لم تسام من المبالغة والإضافات(*) ، غير أن ما يلتمس منها وضوحية العمق الاجتماعي والنفساني المتأزم لدى الشاعر ، إذ شكل له الأمر إقلاقاً حمل انعكاسية اجتماعية ونفسية مربكة ، من ذلك ما ذكر عن أمر والٍ على المدينة خطب إحدى بناته ، فأبى واستهزأ به ، فأخرجه على أسوء حال وهو يقول :

كنا بني غيظ الرجال فأصبحت
بنو مالكٍ غيظاً وصرنا كمالكِ
لحى الله دهراً ذعذع المال كله
وسوّد أشباه الإماء العوارِكِ (٢٤)

يبدو أنه يقول البيتين بنبرة من الأسى والمرارة مستذكراً نسبه الذي يشكل له تبئيراً مقدساً ولعله أراد بذكر النسب عقد مقارنة وإحالة دلالية إلى سبب رفضه على الرغم من أنه تربطه مع ذلك الوالي علاقة قرابة إذ كلاهما من بطون مرة بن عوف(*) ، فهو يشير إلى الانصهار الذي يأباه بنبرة من التأسي لما تحول إليه الواقع على وفق علاقة تبادلية بين المكونين القبليين (غيظ ومالك) ، مفسراً ذلك الاستنكار للتصاهر بالبيت الثاني

معرضاً بتلك السببية بصورة الدهر الذي بدد المال ، وأعطى السيادة لمن ليس أهلاً لها (**وسوّد أشباه الإماء العوارِكِ**) ، وبذا تتجلى سببية الرفض على وفق قناعات الشاعر ، فهو يمتلك جملة من المقاييس والمعيارية والمسوغات الذاتوية ، المعزز بعضها من آليات المجتمع البدوي ، ومن ذلك ينطلق فكره اتجاه تزويج بناته ضمن حيز من المحظورات النفسية أولاً ثم الاجتماعية ، إذ نلحظ في النص تسييد للجانب النفسي على الاجتماعي ، ذلك إنّه أبى تزويج بناته لأقاربه .

ومقابل ما يجسده الأب من كينونة اجتماعية محكمة السيطرة على تطبيق ممارسات المجتمع السلطوية ضد المرأة (البنت) ، نجد وجهاً آخر لحضورية المرأة (الزوجة / الحبيبة) في أشعار عقيل بن علَّفة ، إذ احتلت المرأة مركزية عاطفية فاعلة بتأثير الحب ، وقد اجتلبت أبعاداً إنسانية تحررية داهمت المألوف من طبائعه ، مما عكس تباينات نسقية في نظرته للمرأة والزواج ، يقول :

وما كانَ قبلَ المالكيةِ لي هوىً
ولا بعدها إلا هوًى أنا غالِبُه
وما كاد حُبُّ المالِكيةِ ينقضي
ومن مالكٍ عظمٌ صحيحٌ أُعاتِبُه
فلولا هوايَ المالِكيةَ أُورِدَتْ
بنو مالكٍ بحراً تناهى غَوارِبُه (٢٥)

يصرح الشاعر للوهلة الأولى بتمظهرات سلطوية الهوى واستحواذها على كيانه العاطفي ، وانصياعه لها ، إذ شكل هوى المالكية فرادة مركزية مؤثرة ، لم تشهد مفاهيمية الشاعر العاطفية قبل هذه الفرادة ولا بعدها إلا محاولات هامشية جوبهت بالمغالبة – ولعل في قوله (**إلا هوًى أنا غالِبُه**) إشارة إلى عدم قدرته على الانعتاق من رغبته في الأنفة والتسلط حتى مع خبايا الحب – فقد مارس القهرية

والقمع لكل المحاولات العاطفية قبل هوى المالكية وبعدها ، إذ مثّل هواها انفلاتاً نسبياً من انغلاقية طبائعه ، فتمكن من الإيقاع به وإحلال التسامي العاطفي ، بمصادرة تلك الطبائع القائمة على أساس التهميش العاطفي والمغالبة .

ثم في تحديد التراتبية الزمنية لهوى المالكية بأن لم يشهد قبلها مثل هذه السطوة العاطفية تأكيد على مصداقيتها ، إذ نفت كل ما قبلها وتفوقت بنيلها الحظوة لدى ذلك الكيان العاطفي المأزوم نفسياً واجتماعياً بعد أن عجزت المحاولات العاطفية عن إخضاعه ، أما في (ولا بعدها) ، فيحمل التحديد الزمني ازدواجية مضمرة ، فمن جانب دل التحديد على تأكيد هيمنة ثوابت هوى المالكية على إحداثيات الزمن العاطفي القبْلية والبعدية ، ومن جانب آخر نجد اكتناه مدلولات مغيبة تشي بانحسار سيطرة ذلك الهوى ؛ لأنَّه لو كانت سلطوية الاستحواذ العاطفي قائمة لما تفرغ مكون الشاعر العاطفي لمحاولات بعدها ، وإن كانت محاولات خاسرة ومغلوبة .

ولعل هذا الانحسار العاطفي المرمز في البيت الأول هو ما يؤكده البيت الثاني الذي صرح بمقاربة انقضاء ذلك الهوى **(وما كاد حُبُّ المالِكيةِ ينقضي)** ، إلا أنَّه انقضى بعد إبطاء وشدة بدلالة المقاربة في (ما كاد)* .

إنَّ مؤشر الانقضاء العاطفي يوحي أنَّ ذلك الهوى الذي جسد منظومة عاطفية مهيمنة لم يسلم العقبات التي تبدو أنها مجهولة المسوغات ، ومع هاته الحالة نلتمس إيحاءً بأنَّ استمرارية هذه العلائقية مشوشة بما لا ندرك سببيتها على الرغم من وثوقية لحظة التأسيس ، ويبدو أنَّ زمنية هذا الهوى قد طالت المكوث لدرجة لم يجد من قوم حبيبته من هو أهل للمعاتبة (**عظم صحيح أعاتبه**

) ، بما في ذلك من امتداد زمني لمكوثية الحب ، مع ما يحمل النص من ترميز على تقليل شأنية القبيلة ، ويبدو أنَّ سلوكية المعاتبة تقف خلف تمشكلها مؤشرات رامزة باحتمالية التدخل بإحداث جلبة لحركية تلك المنظومة العاطفية المستقرة اجتماعياً برابطة الزواج ، غير أنَّ تضاعيف هذه العاطفة قد قامت بوظيفة التطهير ، فقد عملت على تقويض لحظة الاستعداد العدواني لدى الشاعر ، فلولا هوى المالكية لأطلق الشاعر قدراته في المواجهة المنقطعة النظير استناداً لما تصوره تقنية الكناية في (**بحراً تناهى غواربه**) ، وبذا يبدو أنَّ سببية الانقضاء العاطفي مجهولة غير أنَّ المؤكد قطعاً أنَّ هذا الهوى قد حمل بعداً إنسانياً سامياً أكسبه طابعاً مثالياً ، وولد سلطة أنثوية ذات بعد إيجابي عملت على ترويض قهرية الذكورة الاجتماعية ، ثم أنَّ الشاعر لم يسترسل في وصف لواعج الحب ، وإنما اكتفى بتصوير كنه الحب ودرجته من ناحية الإيثار والتسامي فضلاً عن وظيفته التطهيرية .

ويعاود القول في المالكية التي عملت على خندقة عوالمه العاطفية في شخصها، يقول :

ألا هَلْ أسيرُ المالكيةِ مُطْلَقُ

فقد كادَ لو لم يُعفِهِ اللهُ يَغْلَقُ(٢٦)

يبدو أنَّ سببية الانعتاق العاطفي مغيبة مقابل توثيق لحظة تأسيس الهوى ، فقد عني الشاعر بتقعيد أولية الهوى ومصداقيته ، ولعل في عدم توثيق لحظة سكونيته انتهاج استراتيجية إشارية تعكس الوفاء لذلك الحب ، والرغبة في تقديس الدرجة التي تسامى لها ، فلم يصرح بانتهائه وإنما اتخذ من المقاربة وسيلة للتعبير

لاسيما في توظيف (كاد) في كلا النصين ، فضلاً عن أنَّه يُرجيء الأمر إلى الإرادة الإلهية .

ومما يعكس تأرجحية قبوله للحقيقة أنَّه يبدأ النص بسياق يحمل سيرورة تعجبية ، وكأنَّ الإطلاق من هذا الأسر أمر محال وخارج حدود الحسبان ، فقد كاد الحب أن يلامس درجة المماهاة خضوعاً واستسلاماً نستشفه من إقامة التوازنات بين (الحب / الأسر) ، فسطوة الحب بمثابة (الأسر) ، والمحب مأسور لمحبوبه ، بما يحمل الأسر من مؤشرات الاستضعاف أمام استقواء سلطة الآسر (الحبيب) ، وهذا ما يوحي باجتماع ثنائيات تناقضية في (القوة ، الهوى / الخضوع ، الأسر) ، ومن استسلام المحب (الأسير) ندرك لحظة تراجع أنوية المحب أمام سلطة محبوبه استيضاحاً لمدلولات توحي بديمومة الحب واستقوائه .

غير أنَّ من تقابل (أسير / مطلق) تستقبل مدركات الوعي حقيقة أنَّ تلك الحركية العاطفية المتنامية قد قابلتها حركية الانتهاء (التحرر والإطلاق) .

فبعد أن قارب أن يصبح الأسير (المحب) ملكاً بيد المرتهن من دون أن يفدى لأسباب مغيبة قد عفاه الله من هذا الارتهان .

وهنا أيضاً توصيف كنه الحب ودرجته وعدم الرغبة في تأكيد لحظة انتهائه والاكتفاء بالترميز والمقاربات .

وتتمظهر حضورية زوجته المالكية في نص آخر يجسد حالتها وهي في بلاد الشام عندما هرب بها إلى هناك ، يقول :

لَعَمري لَئِن كانت سُلافةُ بُدِّلَتْ

من الرملةِ العفراءِ قُفْلاً تُزاوِلُهْ

وَنَــوْحاً يُغنّيــها دُوَيْنَ حمامــةٍ

إذا هي ضَجّـتْ بُزْلُه وجوازِلُـهْ (٢٧)

يعرض الشاعر هنا التغريب المكاني عرضا إيجابياً يحمل ملمحاً جمالياً ، ولعل في هذه الإيجابية المقوننة تحدٍ لما يواجهه من منغصات مجتمعية أدت به إلى الهرب بزوجته ، ويقوم هذا العرض بالتركيز على الشواغل الحياتية لزوجته ، واستبدال منهجية الحياة على وفق التدليل على استبدال هيكلية البيئة المكانية ، وقد جسدت لفظة (**بُدِّلَتْ**) محور إيجاد المشتركات التكيفية ، مسبوقة بالقسم (**لَعَمري**) ، مصداقاً للتكيف الذي يستبطن المكابرة بمجاراة البيئة المكانية الجديدة ، ثم يعرض لتلك الاستبدالية على نحو ارتقائي بعقد معاكسة تفاضلية بين منتجات بيئية تمثلت بـ (الرمل / الشجر ، الأبل / الحمام) ، بما تحمل هذه المنتجات من عوالم بيئية مرموزة ، كما نلحظ اقتناء الشاعر للشواغل التي تعكس الترف المكاني ليسد فجوات التغريب النفسي والاجتماعي بنظرة تقنية تنشد ضرورة الانسياق للجزئيات المكانية على أقل تقدير ، غير أنّه لا يخفى ما تحمله بواطن النص من انشطار ذاتي ما بين المستبدلات البيئية الذي ظل رهينة التعايش البيئي ، مع ذلك الانشراخ الروحي الذي يتولد مع التغريب إذا ما استحضرنا قاعدة منطقية في أن البيئة ليست المكان فقط وإنما في التعايش المجتمعي والنفسي ، الذي تخطاه النص ، وبذا نستدل على أنَّ التكيف المكاني لا يعني إشغال فجوات المد التواصلي المجتمعي بما يحمل من روحية .

ومن معاينة أبيات أخرى للشاعر في الاتجاه الاجتماعي في موقف مع ابنه ، نستكشف طبيعة سياق اجتماعي ذي مغالطات قيمية ، وانحلال في النسقيات الاجتماعية في العلاقة بين الأب والابن ، يقول :

ألمْ تَرَيا أطلال حَنَّتْ وشاقها

تَفَرُّقُنـا يوم الحبـيب على ظَـهْرِ

وأسْبلَ من جرباءَ دمعٌ كأنَّــهُ

جمانٌ أضاع السِّلك أجْرَته في سَطْرِ

لعمرك إني يوم أغذو عَمَلَّسَاً

لــكالمتَــربي حَتْفَه وهو لا يَـدْرِي

اوإنّــي لأُسقيــه غبوقي

وإننــي لـغرثانُ منهوك الذراعيــنِ والنحرِ[٢٨]

تجسد ثيمة هذه الأبيات أيقونة دراماتية للحدث الواقعي الذي يسيرها ، إذ يبدو من أخبار الشاعر أنَّ مناسبة إنتاجية هذه الأبيات عائدة إلى وقوع حادثة تتلخص في أنَّ العملَّس بن عقيل قد رمى أباه فأصاب ركبته ، فغضب عقيل وأقسم ألا يساكن بنيه ، وعزم الخروج إلى الشام [٢٩] ، ويبدو في حنين ناقته (أطلال) – ولا يخفى ما في اسم الناقة (أطلال) من دلالات جاءت مواءمة لحيثيات الموقف على غير قصدية – ، ودموع ابنته (جرباء) مدخلاً إشارياً متمركزاً يحمل تشفيراً لذروة الحدث الواقعي (الفراق) ، الذي عزم عليه الشاعر بوصفه ردة انفعالية قلقة اتجاه ملابسات الواقع ، وسلوكيات الابن التي سلبته سلطة الأبوة . شكل هذا التشفير بعداً إيجابياً معادلاً لما في سلوكيات الابن من سالبية ، فوقع بالجهة المضادة من فعله الذي يعد تمرداً قد أخلَّ بالقيم الاجتماعية ، ومن تآزر هذين الطرفين (الحنين إلى استمرارية الوجود الأبوي / التمرد على الأبوة) ، تشكلت بؤرة جدلية كشفت عن تواترات هاجسية مغيبة في وعي الشاعر ، مما ولد فوضوية في القيم استدعت إلى فكر الشاعر نبوءة قائمة على أساس الاسترجاعات لحيثيات ماضوية حملت روح التضحية والمكابدات الأبوية لتربية الابن وتغذيته ، وحسن القيام على

ذلك على حساب نفسه **(غرثانُ منهوك الذراعينِ والنحر)** .

قادته هذه الاسترجاعات إلى نبوءة مستقبلية يؤكدها بالقسم (لعمرك) تجسيدا منه ليقينية انزياح تصوراته ومبتغاه من تربية ابنه ، ولعل الصدمة التي تعرض لها هي التي اجتلبت له هذا الحس التنبئي ، الذي جعله أمام إدراك أنَّه في تربيته ابنه كأنه يربي حتفه من حيث لا يدري **(لكالمتَربي حَتْفَه وهو لا يَدْرِي)** ، ولعل في ذلك تأكيد على أنَّ تصرف الابن يبدو وجوداً خارج كيان الطبيعة الإنسانية .

فهو يوازن بين تضحياته وبين ما آل إليه ابنه من سلوكيات مغايرة لما أمله من تلك التضحية ، مما جعله متأرجح اليقينية في قبول الخسارة أو تصورها ، فالابن قد أوجد انزياحاً في معيارية القيم أدت إلى انزياح تصورات الأب / الشاعر ، الماضوية والآنية ، مع استشراف للمستقبل ، وبذا حمل النص دلالات نفسية تشي بالانكسار للأب الذي يضحي من أجل تربية أبنائه وأمله الاحتماء بهم عند كبره . ويبدو أنَّ ما ورائية النص تحمل مداليل على روحية الأب المضحي مقابل تمرد الابن ، غير أن جوهر هذه الروحية المتفانية قد اختفى خلف الخشونة الظاهرة في طباع الأب ، والقساوة التي تغلفت بها شخصيته من جراء معايشة البيئة الصحراوية القاسية بطبيعتها وظروفها ، وكأن في ذلك انعكاس لعدم انعتاق الشاعر من سيطرة البيئة ، مما أوجد لدى الابن أحقية موهومة في التمرد على السلطة الأبوية ، بوصفه ردة فعل اتجاه تلك القساوة ، إذ وصف عقيل بشدة الجفاء مع الغلظة والشراسة ، ولم يسلم ابناءه من شراسته وقسوته ، وكان ظلمه لهم سبباً في هجرهم له عندما كبر وهرم [٣٠] ، وهذا ما عكس اختلالاً بيناً في منظومة

القيم السلوكية اتجاه الأب ، ولعل أبرز ما يستكمل الإشارة إلى تلك الثغرات العاطفية والاخلاقية أبياتاً لعقيل تحمل انطباعاً واقعياً يسيرها ، يقول :

إنَّ بَنـــيَّ ضرّجـوني بالدّمِ

من يلقَ أبطالَ الرجالِ يكلمِ

ومـــن يكـن ذا أودٍ يـقومِ

شـنشنـةٌ أعرفـها من أخزمِ (٣١)

تحمل هذه الأبيات دراما نفسانية ذات تنظيمات مخالفة للطبيعة الإنسانية المجبولة على طاعة الأب المعززة من التشريع السماوي ، وهذا ما يبدو انعكاسة للتفكك النفسي و الايديولوجي الذي يسود العلاقة بين الاب والابناء ، مما أباح مشروعية النواهي التي تمشكلت في النص ليس في عدم الطاعة فقط وإنما ترجمت بفعل الضرب (**ضرّجوني بالدم**) ، بما يعكس كنه الانفلات القيمي ، ثم يسيّر الشاعر الفضاء الدلالي للنص سيرورة محايدة في البيت الثاني توحي بقبوليته القهرية للواقع ملخصة في (**من يلقَ أبطالَ الرجالِ يكلمِ**) ، وبذا تغيير إيهامي لمحور النص الوظائفي ، بإحالة مرجعية متشنجة مختبئة خلف الأنفة التي طبعت شخصية الشاعر ، يردفها بفرضية أخرى مستقلة ذات علاقات بينية بفسح نفسية فككت الوحدة الترابطية بين الأبيات ، فمن توليفة (**أبطالَ الرجالِ يكلمِ**) ، إلى معطيات تقويم الاعوجاج في (**ومـــن يكـن ذا أودٍ يـقومِ**) ، يعود إلى محمولات الفكرة ذات الوثاقة الاستخلاصية المعترف بها من قبل الشاعر في (**شـنشنـةٌ أعرفـها من أخزمِ**) ، أي أنّهم أشبهوا أباهم في سجيته وخلقه ، ويبدو في تلك المتتاليات الحكمية مقدمات تفسر مقبوليته الإجبارية للواقع التي يلخصها في الاعتراف الذي بدا انصياعاً لواقع الحال ، وإلقاء اللوم على نفسه في لحظة إفصاح

عن مكنونات خوالجه تحت ضغط مؤشرات الواقع ، وكأنه يلتمس لهم العذر ، وبذا تتجلى ردة فعل الأب بحراك غير متكافيء ، محكوم بسحبات عاطفية مضمرة ، مما يجعله – الشاعر – في صراع دائم بين ضغط دواخله التي تبدو موافقة للطبيعة الإنسانية المجبولة على التفاني والتضحية في تربية الأبناء ، وبين ما اجتلبته له البيئة الصحراوية بكل أبعادها الطبيعية والمعيشية والاجتماعية من قساوة وغلظة أخلّت بذلك الكيان الإنساني الفطري ، بما يعكس عدم الاتزان والتناقض بين دواخل النفس الفطرية وظاهر الطباع المكتسبة .

ولعل هذا الصراع والتناقض ينعكس جلياً في قصيدة لعقيل بن علَّفة في رثاء ابنه ، يحمل جملة من الإيحاءات التي تدل على ارتكاز المخيلة ظاهرياً ، واضطراب القوى النفسية باطنياً ، جاء فيه :

لَعَمْري لقد جاءَتْ قوافلُ خَبّرتْ

بأمرٍ من الدنيا عليَّ ثقيـلِ

وقالوا ألا تبكي لمصرعِ فارسٍ

نَعَتْه جنودُ الشامِ غيرِ ضئيلِ (٣٢)

إنَّ ثيمة هذه القصيدة قائمة على أساس الإخبار الذي يحمل انطباعات سلبية خلقت بؤراً مثيرة تُنبأ بوقوع أمر ثقيل ، وخطب جليل ، يتزامن مع الإخبار الشعور بالتعجب والاستغراب لما أبداه الشاعر من استجابة معاكسة لتلك المثيرات طبعت بالإحساس بالتوازن والتماسك النفسي الظاهري ،– أخذاً بطبيعة العاطفة الإنسانية ومجرياتها الفطرية اتجاه الابن ، وما تحمله قضية الموت من أسرار ومكنونات توحي بالاستسلام والخضوع للشعور الإنساني الوجداني – ، فعلى وفق اشتراطات

اللحظة الراهنة ، وما حمل الإخبار من فاعلية سلبية كان متوقع من الشاعر أن ينهار بالبكاء والعويل على ابنه ، غير أنَّه باتزانه وتعقله كسر أفق تلك التوقعات ، فعمل على كبت ما في دواخله من تحركات وجدانية ، وامتدادات نفسية لاعتقاده بأنها دليل على الضعف بما لا يناسب الرجولة المتسمة بالصلابة والتماسك العاطفي على العكس من المكون الأنثوي العاطفي ، بل إنّه يدلل على مصداق رؤاه وتطلعاته بالقسم في :

فأقسمتُ لا أبكي على هُلكِ هالكٍ

أصابَ سبيلَ اللهِ خيرَ سبيلِ (٣٣)

وفي هذا القسم إيحاء بقطعية التوقعات والتصورات المتزامنة مع آلية الإخبار بما يحمل من فداحة وجسامة ، وتفسير لموقف الشاعر في مواجهة الخبر ، بما يستلهمه من فكرة أنَّ المرثي قد أصاب سبيل الله ، وفي هذا صورة لعقلية المؤمن المحتسب الذي يدرك حكمة الأقدار ظاهراً ، غير أنَّ ما وراء النص يكشف أنَّ الشاعر في حقيقة الأمر لم يكن ذا مرجعية دينية ، إذ لم يتأثر بالإسلام مطلقاً ولا انطبع الدين في تشكيله التكويني الذاتي ، وإنما كانت الأبعاد والأحكام القبيلة هي التي تحكم توجهاته بدليل لو كان للإسلام أثر في حياته الواقعية لانساب بطريقة أو بأخرى في المكون الإبداعي ، ولكانت له حضورية بقدر تمظهرات الحس القبلي ، إلا ما ورد في هذا النص ، وبذا يبدو أنَّ ارتياد فكرة الاحتساب ما هي إلا وسيلة بدت مناسبة أمام الشاعر ليفسر بها للآخر (المخاطِب) موقفه من عدم تفاعله مع الحدث الواقعي ، فقد وجد في استعارة هذا الحس الديني مقدرة إقناعية .

كما يحمل النص تجليات أخرى تتمثل في كونه انعكاساً لروحه المتعالية وما انطبعت عليه من أنفة

وكبر ، مما جعله عرضة للتصارع والتصادم ، فقد حملت تشكلات المكون العاطفي صورتين : صورة ظاهرة تمثلت بالاتزان الظاهري والتعقل ، تقابلها على نحو تناقضي صورة باطنية متأزمة تعاني الكبت والإحساس بالتحسر لاستيضاح الصورة الظاهرة خدمة لعلو النفس وأنفتها ، إذ يبدو في النص تداخل توجهات لا شعورية تفصح عن عمق الاضطراب العاطفي المقنَّن ، انطلاقاً من أنفة الشاعر ، وحفاظاً على كبريائه .

ثم تجتلب عقلانية الشاعر تواترات حكمية تعزز الصورة الظاهرية المتزنة ، وتحجم في الكشف عن المغيبات العاطفية ، يقول :

كأنَّ المنايــا تبتغي في خيارِنــا
لــها تــرِةً أو تـهتــدي بدليـلِ
لِتَغْدُ المنايا حَيثُ شاءتْ فإنّها
مُحلَّلَةٌ بعد الفتى ابن عَقيلِ[٣٤]

وفي هذا إصرار على بثِّ افتراضات الإقناع على وفق نظرة الشاعر التي تلتمس التصبر ويستمر في البحث عن وسائل تبرر موقفه من ذلك الحدث ، فيضفي على المنايا (محدودية الاختيار) على وفق اشتراطات مخصصة بخيار القوم ، محكومة بعلائق افتراضية تمثلت بالثأر والاهتداء بدليل .

ثم في لحظة استسلام ورضوخ قسري يمنح المنايا (شمولية الاختيار) ، على وفق مبدأ اللامبالاة والتهوين للموت الذي تولد في المكون الفكري للشاعر لحظة الإحساس بأزمة افتقاد المرثي ، مما دعا إلى أن يضفي على المرثي لمحات من القداسة ذات محددات عميقة المدى يختصرها في قوله :

فتًى كان أحيْى من فتاةٍ حيِيَّةٍ
وأقطعَ من ذي شَفرتَين صَقيلِ

طويلُ نِجادِ السيفِ وَهْمٌ كأنّما

تصولُ إذا استنـجَدْتــه بقبيلِ[٣٥]

تحمل هذه الأبيات مؤشرات استدلالية تفسيرية لما انتهت إليه محصلة فكر الشاعر من نتيجة (تهوين المنايا) ، فيسترسل في تعداد صفات المرثي مؤبناً ذكراه على نحو من التداخل الانسيابي للأنظمة الخلقية بما تحمل من أبعاد حيوية اشتغلت أنساقها حول الانتماء الجمعي (القبيلة) ، إذ كان الفقيد يمثل قيمة إيجابية للقبيلة بما انماز به من مديات أخلاقية اجتماعية تمثلت بالإغاثة إذ كان يشكل محور (النجاة) ، فضلاً عن كونه قد جمع بين فضيلة الحياء وقوة السيف وحدته ، وهنا تكمن تقنية الأداء الوصفي ، فهو حين عدّ المرثي (أحيى من فتاة حيية) ، استدرك ليدفع ما ينتاب المتلقي مما يشوب المفاضلة مع حياء المرأة من سلبية ، فعطف بصفة القوة والحدّة ، مضافاً إلى ذلك بعض الصفات الجسدية المتمثلة بالطول والصلابة بما يعزز قيمة المرثي القتالية وقدرته وتمكنه من الاستنجاد ، وبذا يعدد الشاعر الصفات التي تحدد هوية المرثي ومركزيته الاجتماعية بالنسبة للمكون الجمعي (القبيلة) ، على نحو تدريجي حتى يصل إلى خلاصة أنَّ المرثي يساوي القبيلة إجمالاً ، بما تحمل هذه الخلاصة من أفق إدراكي يفصح عن مكانة المرثي بما انماز به من صفات خلقية واجتماعية ودفاعية.

ويبدو من هذا النص استكشاف محددات نظرة الشاعر للموت التي ترتكز على أساس التعقل والتصبر بشكل يوحي باتزان المرتكزات العقلية النابع من مبدأ القناعة بحتمية الموت ، فضلاً عن تواترات نفسية تشي برغبة الشاعر بالأنفة وعدم الانكسار العاطفي مع ما في ذلك من معاناة لا سيما وأنّ المرثي هو ابنه .

ومن معاينة نص آخر في الرثاء الاجتماعي ندرك مدى الاستلفات العاطفي ذي الحذوفات الإرادية من قبل الشاعر ، يقول :

خليـلـيَّ زورا قَبـرَ عمـرٍو فسلِّما
عليــه وجُودا بالدُّموعِ الجوامدِ
ولا تُـعجـِلانــي أنْ أُلِـمَّ بـأعظـمٍ
ورمـسٍ بشرقي الهبـاءةِ هامِـدِ
وفي القبرِ نفسي أو كنفسي رهينةٌ
أتى دونَهُ مُرُّ المنايا الرواصِـدِ(٣٦)

إنَّ محور التركيب الوظيفي في هذا النص قائم على أساس الخطاب الذي يحملُ بؤراً مركزية تروم الالتماس من الصحب لزيارة قبر المرثي ، بما تحمل تلك الزيارة من مثيرات نفسية ومرتكزات قيمية انتظمت في مسلكين : أولهما (السلام) وما ينطوي عليه من منظومة فكرية ذات مستويات متشابكة المداليل توحي بالدعاء للميت بالسلام والطمأنينة في مثواه الأخير ، مع مواصلة إيحائية بالوقوف على قبر الميت وإلقاء التحية إجلالاً لذكراه ، مما يشعر بالتواصل والتزاور الذي يكسر أفق القطيعة التي حتمها الموت .

والمسلك الآخر من الخطاب الذي يلتمس الزيارة تمثل بـ (الجود بالدموع) على ذلك الفقيد مما يوحي بإدراك حقيقة الموت وما تشكله من جدلية (الحضور / الغياب) ، بما في هذين القطبين من تصارع ، ففي (السلام ، التحية) إشعار بهيمنة الحضور المفترض ضمن مكون اللاوعي ، وفي البكاء إشعار بالغياب المُدرك ضمن وعي الشاعر ، يقابلها في قوله (قبر عمرٍو) استجلاء حقيقة إدراك الموت بما يفرض من تصادم وصراع بين الرغبة بالرفض وإجبارية القبول ، ولعلَّ في توظيف مبدأ الجود بالدموع معياراً يعكس شدة البكاء الموحية بمرارة الفقدان .

وبذا نلحظ أن غرض الزيارة يؤدي وظيفتين هما (السلام) الذي يعكس التصبر وتقنين الجانب العاطفي ، والجود بالبكاء الذي يبدو انطلاقة عاطفية تعكس انهيار الكيان النفسي .

ثم يعطف الشاعر على الأمر في (زورا) بالنهي في (لا تعجلاني) ، وفي هذا النهي تجليات دلالية تفصح عن دواخل شعورية وتكوينات نفسية في ذات الشاعر ، منها أنَّ في لا تعجلاني إيماء بالضعف والوهن وعدم القدرة على السير بعجلة لِعِظم ما ألّم به من فاجعة ، ولعلَّ في ألفاظ (أعظم ، ورمس) دعماً موازياً يحمل قيمة إيحائية تعكس مثيرات خفية تفسر الوهن الذي أصاب قوى الشاعر ، بل أنَّ في هذه المثيرات ما يعكس أنَّ الشاعر عاجز عن زيارة قبر الميت مطلقاً ، ولهذا يستبق السلام مستعيناً بصحبه ، كما أن في النهي بعداً فلسفياً يعكس خضوع المنتج الإدراكي للشاعر البدوي إلى رؤىً فطرية متأملة في الإفصاح عن امتزاج ذاته بالآخر (الفقيد) ، فهو غير قادر على العجلة التي تشير مجازاً إلى عدم الحركة مطلقاً ؛ لأنَّه قد نظر إلى ذاته بتركيبة مجتزأة بين الروح والجسد ، فهو باقٍ في جزئية الجسد ، أما جزئية الروح فقد ثوت بالتراب في لحظة امتزاج روحي مع الفقيد ، وهذا ما يفسره قوله (وفي القبر نفسي) ، بما يوحيه هذا المستوى التعبيري من إدراك متيقن للحظة الانصهار ، يقابله مستوى (أو كنفسي رهينة) في لحظة تراجع نسبي عن تيقنه ، وعدول إدراكي ، بما يعكس التداخل المتأزم بين إجراءات الوعي واللاوعي ، غير أنَّ ما يدركه في الحالتين (نفسي أو كنفسي) ، أنّه أصبح رهينة مَنْ قد رصدته المنايا .

وبهذا شكل البيت الثاني محوراً تأويلياً ارتبط مع البيت الأول بإيحاء الضعف وعدم القدرة على

العجلة ، ويتداخل مع البيت الثالث بآلية التمازج الروحي الذي أشرك الراثي مع المرثي رهن قيود الأقدار والمنايا .

وبعد استجلاء التأزم النفسي التأملي يرتكز البعد الانفعالي للشاعر فيعطف بالدعاء لقبر الميت ، وللبقعة التي حلَّ بها مثواه ، يقول :

فبوركْتَ من قَبرٍ وبورِكتِ بُقعةً

بها مكثـت لِلَّحْـدِ أيـدي اللّواحِدِ

سقى اللّهُ أكفاناً هُناكَ وأعْظُماً

غيوثَ السَّواري والغوادي الرّواعِدِ (٣٧)

يعرض الشاعر في هذين البيتين تواترات دعائية تعكس إيمانه باللاجدوى من صراعية الإنسان مع الموت ، وبهذا ينأى عن المداخلات الانفعالية ، ويستدرك بالدعاء الذي يعكس جملة من التوجهات الفكرية الواعية ، فيدعو للقبر بل للبقعة التي حوت قبر الفقيد بأن تعمها البركات ، وفي (سقى الله) دعاء بالسقيا والارتواء بما يوحي بمقصدية البقاء والديمومة على وفق ما يشير إليه مكون (الماء) من ترميز ، وفي قوله (هناك) تحديد مكاني يشير إلى لحظة انفصال الذات عن الآخر (المرثي) بعد أن افترض الشاعر امتزاجهما ، وتأكيداً منه على هذا الانفصال نراه يحدد السقيا بالأكفان والأعظم بدلاً من أن يدعو للقبر – الذي ضمَّ روح الشاعر مع الفقيد – بشكل عام كما هو متوارث في تقاليد المنجز الرثائي(٣٨) ، فما هذه المحدودية إلا إشارة لانفصال الفرضية التمازجية التي اقتضاها لا وعي الشاعر .

ومع ما في الدعاء للميت بالسقيا من علائق دينية وتجليات آيديولوجية نجد فيه ((صورة من صور الرضا ووجهاً من وجوه القناعة التي تُدخِل إلى النفس إحساس الراحة ، وهي تدعو إلى الله أن

يسقي قبر الميت بالماء السخِّ من كل جانب لترتوي به الأرض ويظل القبر نديا رطباً ...))[٣٩] .

ولعلّه من الكثير أن يأتي الدعاء بالسقيا في خاتمة القصيدة الرثائية ، غير أنَّه في هذه القصيدة قد جاء في ثناياها بوصفه استدراكاً لما أبداه الشاعر من طاقة انفعالية ، حتى بدت القصيدة وكأنها نقلات سياقية يتحكم بها ما يعتور الذات الشاعرة من تفاعلات نفسية وفكرية ، فبعد الدعاء وهوادة النفس يرجع يخاطب ذاته مستنكراً بكاءها ، يقول :

أَ أَبكي على عمرٍو فكفّايّ هالَتَا

عليــه التُّرابَ مـن نـثيـلٍ ولابـدِ

كأنِّي لعمرٍو كنتُ أُبدي عـداوةً

بِحثْوي عليه التُّرب فوقَ الجلامـدِ[٤٠]

تقوم البنية التكوينية لهذا النص على أساس التساؤل الإنكاري الذي يحكمه البعد النفسي والإدراك المضطرب الخاضع للتناقض بين البكاء والتفجع ، وبين القناعة والرضوخ ، فيصدر التساؤل عن هذه العلاقة التصارعية ، لِمَ يبكي على الميت وكفاه هالتا عليه التراب ؟!

ولعل خلف هذا التساؤل الذي تسيره الفطرة تسليط الضوء على مباديء كونية خفية لموقف الإنسان من الموت ، فهو يعجب مما يعتور إدراكه من الرفض والقبول ، بل يعجب من حقيقة تعامله مع الميت التي تكشف ظاهراً عن ثوابت عدائية بما يتعارض على نحو تزامني مع كنه دواخله ، كما لا يخلو هذا التساؤل من إيحاءات تعكس كبرياء الشاعر وأنفته من البكاء مما يعكس جملة من التواترات الانفعالية والاضطرابات الفكرية .

ولا يخفى ما في القصيدتين على المستوى التقارني من تفاوت على الرغم مما نلحظه من الارتباطات المكثفة فالقصيدة الأولى قائمة على أساس التصبر والتعقل الموحي باتزان المرتكزات العقلية على الرغم

من أنَّ الحدث الواقعي الذي يسيرها هو موت ابنه ، على العكس من القصيدة الثانية التي تشع فيها روح الاستسلام والانهيار العاطفي – وإن كان مقنناً في بعض المواضع – ولعلّ مرد ذلك عائد بنظر البحث إلى الصراع العاطفي الذي يحياه الشاعر من عدم مسايرة الفطرة الإنسانية والسعي إلى إخفائها اتجاه ابنه ، فضلاً عن اتكاء الشاعر على القبيلة المكون المجتمعي الأكبر الذي ينتمي إليه بعدّه قوة مساندة ، فلعل الشعور بالانتماء القبلي قد أضعف أواصر الانتماء الأسري[٤١] ، إذا ما علمنا شدة اعتداد الشاعر بنسبه وقبيلته على الرغم من انغلاقية توجهاته الاجتماعية المنحصرة في المستوى العائلي ، إذ يمكن من معاينة أشعار عقيل بن علفة ذات المرجعية الاجتماعية الاستدلال على هيمنة السياقات الاجتماعية الشخصية المتبلورة في المحددات العائلية ، بما يفصح عن المعيارية الاجتماعية ذات التواشج العميق مع الإسقاطات الذاتوية ، ولعل هذه الهيمنة الشخصية تعطي صورة عن الطبيعة الاجتماعية المنغلقة على الذات والمنعزلة عن التفاعل المجتمعي إلا ما ندر ، ومن ذلك قوله :

أحـقّاً عِبــادَ اللهِ أنْ لَسْتُ لاقياً
عُمارةَ طولَ الّدهْرِ إلا تَوهُّمــا
فَأُقْسِمُ ما جشّمتُه من عظيــمةٍ
تؤودُ كِرَامَ الناسِ إلّا تجَشّمــا
ولا قُلتُ مَهْلاً وهو غضبانُ قد غلا
من الغيظِ وسْطَ القومِ إلّا تَبسَّما [٤٢]

تكفل هذا النص بتبيان متتاليات خلقية تنوء بحمولات اجتماعية تجسد شخصية المرثي ، بإعطاء هذه فرادة خلقية مستوحاة من المؤثرات الاجتماعية المؤسسة للكيان الجمعي ، ولعل أبرز ما ينماز به هذا النص هو ذلك الرصد الزمني

لملاقاة تلك الشخصية ، ولعل المراد بالملاقاة إشارة إلى حضور ذلك الكيان الاجتماعي والخلقي في المجتمع وليس الحضور المادي ، مما يمنح تلك الفرادة الخلقية اثباتات كفيلة بتبيان ارتحالاتها عبر الرصد الزمني ، وبالتساؤل الإنكاري (أحقاً ...) تأرجحية القبول بالخواء الزمني من تلك الشخصية ، ذلك الخواء اللامتوقع ، وبذا يضطرم المخيال بين الحقيقة والوهم (الا توهما) ، بين الوجود واللاوجود المادي للمرثي ، غير أنَّ مضمار الحدث يشير إلى الانهدام الوجودي لتلك الشخصية ما لم تتقبله يقينية الشاعر ، وبذا يجعلنا مرة أخرى أمام ما تثيره قضية الموت من مضمار تناقضي مترامي الأطراف يحمل متشظيات الفكر إلى نوع من التأزم الجدلي بين الحضور واللاحضور .

ثم يعقب على تلك الفرادة الاجتماعية والخلقية بالقسم (فأقسم) مصداقاً لما انمازت به تلك الشخصية من استيفاء مقومات الاستراتيجيات المجتمعية ، فيعدد تلك المقومات مختاراً منها ، تجشم العظام من الأمور التي تثقل أو تجهد على كرام الناس ، والمقوم الآخر يتبلور في كونه مع تمرسه مع الصعاب قد انماز بسماحة الخلق ، فهو مع شدة الغضب تلك الشدة المستدل عليها من قرينة (وقد غلا) ، إشارة إلى فورة الغضب والغيظ قادر على أن يبتسم وسط القوم ، ترميزاً إلى الطاعة المطلقة التي تكبح جماح النفس الثائرة ، وهنا تُخلق المناورة بين الغضب – بما يحمل من تأزمات وتشنجات نفسية وفكرية وعصبية – وبين التبسم – بما نستدل به على السماحة والطلاقة – ، وبذا تحول جذري لمجريات الحالة النفسية والعصبية انصياعاً وطاعة ، مما يعكس انسيابية سيكولوجية معقدة .

وبذا يعرض الشاعر عوالم تجريبية تدلل على فرادة المرثي اجتماعياً وخلقياً ، ويبدو جلياً خلو النص من مؤشرات الرثاء تلك التي تلامس جنبات الوجدان وتحرك مكامن العاطفة .

من جهة أخرى نلمح خارج النص سيطرة المخيال السلطوي للذات الشاعرة ، إذ يعرض المتتاليات الخلقية للمرثي على نحو بنبرة التبعية ، فتحمل تلك المتتاليات بين ظهرانيها رؤى لاستلاب الإرادة مبطنة بالطاعة ، فهو يجعل من نفسه الآمر الناهي (جشمته / تجشّما ، قلت مهلاً / تبسّما) ، مما خلق تشاكلاً بين توجهات الذات المتغطرسة التي تنشد الأنفة وبين ما يحمل الآخر من قيمة ولائية ، وبذا نلمس تجليات خفية للعرض المؤسلب لصفات المرثي المبطنة بفروض الطاعة والولاء ، مما يجسد تجاوب الذات الشاعرة باستعلائية مع الآخر المرثي .

كما نجد بعض التجليات الاجتماعية ذات النظرة المجتمعية التي تكشف عن وعي المواقف الشعرية لدى الشاعر بانعكاسات المجتمع ومشاركة الناس مجريات واقعهم وأحوالهم ، على نحو مقتضب ، كما في قوله :

خُذوا مالَ التّجارِ وماطِلوهُم
إلـــى أجَـلٍ فإنــهُمُ لئامُ
بِمَــطْلٍ لا يــكونُ له وفَــاءٌ
ووعدٍ لا يــكونُ له تمــامُ
فَلَيْـسَ عَلَيـكُمُ في ذاك إثْمٌ
لأنَّ جميعَ ما جَمَعوا حرامُ (٤٣)

يحاول الشاعر هنا معالجة ظاهرة اجتماعية ذات طابع اقتصادي (جشع التجار) ، على نحو من التهكم والسخرية المبطنة بالأسى لشدة التفاوت الطبقي بين أصحاب الأموال والفقراء من عامة

المجتمع ، وما يترتب على ذلك التفاوت من تواترات سلبية مختلفة تورث الآفات الاجتماعية بفعل التناقض الجدلي بين الطرفين ، ولعل الشاعر على تماس واقعي من هذا التفاوت لكونه ممن عانوا (ضيق العيش) ، مما يجعل منه معبراً بواقعية عن الموقف لا تخلو من السخرية ، فيأمر طبقة الفقراء بأخذ المال من التجار وإبرام المواعيد التي لا وفاء لها ، والوعود التي لا تمام لها ، وهو بهذا يعمل على توطين مفاهيم قائمة على أساس الحيلة والمخادعة تروم تحرير وعي المخاطب وارتحاله في مديات جديدة قائمة على أساس تحول الرؤى والأفكار وتحول الوعي بفعل ضغط مخلفات الواقع ، بما لا يترتب على ذلك مساس بالبنية الدينية والأخلاقية (**فليس عليكم في ذاك اثم**) ، فيستلهم منطلقات توليدية ليدعو إلى السلوكيات المغلوطة ويعززها بمسلمات افتراضية في آن لإقناع الآخر وتغيير إطاره الفكري ، في حجة أنَّ أموال التجار قد جمعت بطرق محرمة ، فلا بأس أن تقسم بين الفقراء ولو على محض الخديعة والمماطلة والحرام نفسه ، بغية تحقيق العدالة السالبية الطابع – إن صح التعبير – فهو ينادي في هذه المتتالية الخطابية ذات التقريرية المباشرة بتوجهات خلقية سلبية لتحقيق التوازن الاقتصادي ما دامت الوسائل المحللة إيجاباً لم تفلح ، ولعل في وصفه التجار باللئام ، والجزم بحرمة أموالهم إفصاحاً عمّا يضمر من مكامن رؤيوية متشنجة اتجاه التجار مما دفع إلى ضرورة بث مثيرات محفزة لاستباحة أموالهم ومقاسمة الفقراء لهم غصباً.

وهو هنا وعلى وفق منظوره الذاتي يتبع استراتيجية إشارية تعمل على تأسيس دعوى لنوع من الصعلكة الفكرية ، التي يبتغي إشاعتها وسلاحه في ذلك

الفكر ، فيبث طروحات نستشرف منها شأنية تصعلكية صادرة عن وعي بالمثيرات الحقيقية التي تسير ظاهرة الصعلكة (الفقر والتفاوت الطبقي) ، فضلاً عن العوامل النفسية ، لذا فهو يدعو لآيديولوجيا التصعلك بخلقه بؤراً مثيرة تستقطب فكر المخاطب استناداً إلى مسببات يراها منطقية في (**جميع ما جمعوا حرام**) ، وبذا عرضنا لجملة من الصورة الاجتماعية التي تعكس بوضوحية المنظومة المجتمعية التي تحكم فكر الشعر وطبيعته النفسانية ، المتوالفة مع مقولبات الايديولوجية البدوية .

٢- الأبعاد الأخلاقية :

تحمل الأخلاق تمثلات النوازع الإنسانية بحسب ما تقتضيه المعايير الاجتماعية والدينية التي يفرضها المجتمع ، إذ تتعالق النوازع الإنسانية مع تداخلات الواقع والبيئة ، وأنَّ النظام الاجتماعي هو الذي يحدد مسوغات التوصيف السلوكي الأخلاقية واللاأخلاقية ، فالأخلاق عبارة عن دروس وتجارب حياتية متبصّرة بالنظم الاجتماعية التي تحكم المجتمع البشري ، وما هي إلا ظواهر اجتماعية تملى على الأفراد على أنَّها نتاج بيئتها وبنت عصرها [٤٤] ، مهمتها إيقاظ الإحساس بالقيمة الإنسانية العليا [٤٥] .

وبوصف الشعر أحد الفعاليات الفنونية تتمشهد في تجلياته منظومة من القيم الأخلاقية والسلوكية ، بما يفصح عن استكناه خبايا النفس الإنسانية ومحددات الأسس الاجتماعية التي تعمل على تقعيد النظام الأخلاقي والسلوكي ، بما يعكس رؤية فنية خاصة تحمل آيديولوجيات المنظومة الإنسانية ومرجعياتها .

وتعمل الأخلاق على نحو وظائفي تكاملي مع الشعر ((فكلاهما له تأثير على تقويم النفس ،

وكلاهما يحاول أن يسمو بالفعل الإنساني إلى درجة المثالية)) [٤٦] .

وبذا يبدو أنَّ للشعر علاقة وثيقة ونقطة ارتكازية عميقة التمظهرات مع الأطر الأخلاقية مما يخلق أبعاداً محورية تشي بمقدار التناسب والاتساق بين حيثيات تلك العلاقة ، كما يعمل الشعر على تجسيد استمرارية علائقية ذات ديمومة تفاعلية لا مباشرة قائمة على أساس التأثير الفني ، ذلك أنَّ الشعر ((يهدف إلى كمال الحياة ، ومادام يسعى نحو هذا الهدف فلا بد أن يتبنى المخطط الأخلاقي ، الذي يصل الإنسان بهدى منه إلى الفضيلة والسعادة ، ولكن الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقي بطريقة مباشرة ، إنه يوصلها من خلال وسيط نوعي يقدم قيم هذا المخطط تقديماً فنياً مؤثراً))[٤٧] .

وقد انطوت بعض تضاعيف شعر عقيل بن علَّفة على جملة من المباديء السلوكية التي أعطت انعكاساً واستبصاراً على نحو تطبيقي لعلاقة الشعر بالأبعاد الأخلاقية ، وقد سارت تلك التجليات الأخلاقية في منعطفين مثلا ثنائية تناقضية جسدت خلاصة تجارب الشاعر الحياتية والنفسية والاجتماعية ، هما :

١- الاتجاهات الأخلاقية المحمودة .

٢- الاتجاهات الأخلاقية المرذولة .

ومن تقصي هذين المنعطفين نجد استحواذاً موضوعاتياً للأبعاد الأخلاقية المرذولة التي تمثلت بالبعد الموضوعاتي للمهاجي ، لذا يرتأي البحث البدء بهذا المنعطف :

١ - الأبعاد الأخلاقية المرذولة :

عكست هذه الاتجاهات المقصدية اللامباشرة للشاعر في النقد الأخلاقي المجتمعي من خلال

التعريض ببعض الصفات والسلوكيات المرذولة التي كانت مادة لمهاجيه ، فقد جسد شعر عقيل بن علّفة في هذا الجانب الموضوعاتي جملة من الممارسات والقيم المجتمعية ذات الانصياع للقوانين الاجتماعية ذات المرجعية القبلية فضلاً عن التلاعب بها ، على وفق آلية التراشق الذي سعى إلى تسفيه الآخر ، إذ حمل مخيال الشاعر بعض الاتجاهات السجالية ذات التلاوين النفسية والاجتماعية ، التي رسمت معالم محددة لغرضه الهجائي ، من ذلك قوله :

إذا جارةٌ حلّت على العُجمِ لم تجد

كريماً ولم تَعْدَم لئيماً يزورها

ألــمْ تَرَيــا بدراً لا تُماني دماءهمُ

دماءٌ ولم يعقد لجارٍ مجيـرها

أتقصرُ عن بـــاعِ الكرامِ أكفها

وتبلغ أنصاف المخازي .....[٤٨]

يضفي الشاعر هنا على مهجوه جملة من المقاربات الخلقية ذات التنظيمات السلبية ، متفنناً في ضروب التطرف والنظرة التهكمية ، ليرسم الأبعاد الخلقية المنشرخة للمهجو ، فيبدأ بنقطة الارتكاز (المرأة) في (إذا جارة ...) ، مستعيناً بهذا المكون لتبيان الفجوات الخلقية بشكل مؤثر كون المرأة بعداً اجتماعياً ذا كينونة نمائية تحرك مكامن النظام الاخلاقي لدى العربي (القبلي) ؛ ليعرض سلسلة من الاخلاقيات تتموقع ضمن منظورات سلبية خارج دائرة التقبل المجتمعي بتوظيف المرأة داخل الوحدة الوظيفية للنص ليخلق بهذه الحضورية قوى تعزز مصداقيته مستعيناً بها لعرض مرتهنات تجريبية تتمثل بخلق مقابلة بين الكرم واللؤم ، فمقابل شحة الكرام التي تشهدها الجارة (المرأة) يأتي بوفرة اللئام ، فيخلق آلية للارتباط المتفاعل بين المتناقضات (الكرم /

اللؤم) ، بينما لم تجد كريما في الوقت ذاته وعلى وفق نتيجة غير متكافئة سلباً لم تعدم من اللئام .

وفي هذه المقابلة طرح فكري لجدلية خلقية عززت الإحساس بالفجوات الخلقية التي بصددها النص ، ثم لتأطير البعد الخلقي المؤسلب وتعزيزه لدى المخاطب في التفافة من الشاعر إلى المتلقي (ألم تريا ...) ، إحالة إلى الواقع الراهن ليقنع المتلقي ويشهده على نظرته ورؤاه ، وكأنه أراد الاستدلال بما يحمل الفعل رأى من مدرك حسي بصرياتي فاعل متيقن يعزز المتتاليات الخلقية التي هو بصددها .

وفي هذه الالتفاتة المعززة ضمن مدارك المتلقي بتوظيف (الرؤية) ، بما تحمل من تيقن مطلق ، يعطي رديفاً آخر للسلبية الخلقية التي عرض لها في البيت الأول (لا تماني دماؤهم) ، ليردف بمفاهيم أخلاقية متداخلة تعكس ، إذ تبدو الأخلاق قوى مضمحلة لدى المهجو ، فتتشابك العناصر الأخلاقية المدعومة بمتتاليات خطابية استدلالية على أنهم لم يطالبوا بالثأر وتهدر دماؤهم من دون مطالبة ثم مع هذه الخاصية المؤسلبة نجدهم لا يجيرون الجار ، وبهذا تضييق للأفق الأخلاقي واستلاب للمعاني الخلقية المتمركزة في المجتمع التي فرضتها القبائلية .

ثم يأتي بالمحصلة النهائية التي ترجعه إلى نقطة الارتكاز التي ابتدأ بها (الكرم) ، فيكني عن البخل بقصر الأكف ويقابلها ببلوغ المخازي ، مستعيناً بتوظيف لفظة الباع بما تحمل من كنائية عن السعة في المكارم ، وهنا التفاتة من الشاعر توحي بتمسكه بالمباديء الخلقية ، فهو لا يهجو بالكرم بدرجته الطبيعية إذ لا ترضيه هذه الدرجة حتى وإن تملكها الطرف المهجو ، إنما يهجو بسعة الكرم ، كما أن في هذه السعة ما يؤطر حجم

المبدأ الذي يقابلها المتمثل في بلوغ المخازي ، كما أشار إلى سعة المكارم يوحى الى المتلقي سعة المخازي التي تقابلها ، ولعل لفظة باع استجلبت معها لفظة أنصاف التي يبدو أنها تشير إلى أوساط الشي وأعماقه وليس نصفه بمعنى الجزئية ، وذلك بدليل مقابلته بسعة المكارم بما يوحي بعمق الدلالة ، المعززة بما يحمل السياق النصي من اسلوب استفهامي تعجبي .

وبذا يبدو أنَّ الشاعر يمتلك قدرات انتاجية مكنته من التلاعب في الكيان اللغوي للنص من خلال المقابلات ، فضلاً عمّا يمتلكه من بعد نظر من خلال إقامة علاقات ترابطية داخل سياق النص ، مكنته من التحول التراتبي لآليات النسق الأخلاقي بما يحط من صورة المهجو (المجتمعية) ، لمّا كانت الاخلاق هي معيارية الحضور القبائلي .

ويمضي الشاعر بثورة اندفاعية لتحطيم الكينونة الاخلاقية والاجتماعية لمهجوه بانتقاء الثغرات ذات التبئير والتفاعل العميق ضمن استراتيجيات التمايز القبائلي ، والحضورية المجتمعية ، والتماسك العرفي .

فهو يمتلك وعياً وإحساساً بالأطر الأخلاقية والمنظورات المعيارية التي تحكم المجتمع ، ومن هذا المستوى الإدراكي ينطلق لتزييغ الكيان الأخلاقي لمهجوه ، من ذلك قوله :

أسَعْدَ هذيمٍ إنَّ سعداً أباكُمُ
أبىً لا يوافي غايةَ القينِ من كَلْبِ
وجاء هذيمٌ والركابُ منــاخةٌ
فقيل تأخر ياهذيمُ على العجبِ
فقال هذيمٌ إنَّ في العجبِ مركبي
ومركب آبائي وفي عجبها حسبي (٤٩)

يركز الشاعر هنا على الصدارة الاجتماعية والمعطيات الحضورية داخل الكيان الاجتماعي ، فينطلق التركيب التعبيري من الأساليب التنظيمية التي تعمل على إرساء مقصدية المنظومة النصية المتمحورة حول تشويه الرؤية واختلالات صورة المهجو ، ومن أول تلك الأساليب (الخطابية المباشرة) الندائية في (أسعد هذيم*) ، الموحية بالمواجهة والعلنية مما يخلق مؤثرات إقناعية لدى المتلقي في كونه يتكأ على الثورية والمجابهة بعيداً عن هيمنة المحاذير التي تحد من قوته الاندفاعية في الهجاء ، وفي حركة ذهنية واعية وعلى وفق علاقة تزامنية يمدح (بني القين) ذاماً (بني سلامان *) ، انطلاقاً من انطباعات ومسببات واقعية منطقية في رؤى الشاعر ، إذ نقل بأنه ((كان وحده في إبله فمر به ناس من بني سلامان فأسروه ، ومرّوا في طريقهم على ناس من بني القين ، فانتزعوه منهم وخلّوا سبيله))[٥٠] ، فقال يمدحهم ويذم بني سلامان ، ولهذا هو لمّا فاضل بين الاثنين لم يذكر أوجه المفاضلة استناداً إلى مؤثر ارتباطي معلوم لدى المخاطب ، ويكتفي بالإشارة إلى التفضيل ليعطف بعدها في البحث عن مسوغات تصادر قيمة المهجو (الاجتماعية) خاصاً (سعد بن هذيم) برؤية جزئية تحمل بعداً كلياً ، مستعيناً بصورة دراماتيكية وسيلة لإظهار الفاعلية المؤثرة في الاستقصاء من الصدارة المجتمعية ، يبدأ تلك الصورة بفعل المجيء الذي ينبأ بالأحداث (فجاء هذيم) ، وفي مجيئه مزامنة صورية مع (والركاب مناخة) ، وفي إناخة الركاب مؤثر ارتباط مع البنى الزمانية لفعل المجيء ، بما يحمل هذا التوصيف من بنى محورية ذات مرام دلالية منها أن الحدث قائم على فرضية صورية توحي بتأزم القدوم مما يحمل

عرضاً سلبياً في عدم المشاركة والأسبقية في الأمور الحيوية التي تخص القبيلة ، مما أعطاهم بهذا القدوم المتأخر قيمة مرتبية متأخرة ، وذلك سلب أسبقية الحضور البطولاتي على مختلف المستويات لاسيما ما يخص المضمونية القبائلية بكل أبعادها بدليل الإشارة إلى التأخر القبائلي في عدم الموافاة في البيت الأول (أبىً لا يوافي غاية القين من كلب) ، فهم لا يبلغون مرتبة غيرهم من القبائل بحكم إجمالي يأتي تفسيره في البيت الثاني.

ثم أنَّ هناك مرمى دلالياً عكسياً يغير محور الدلالة يتراءى خلف استار التركيب التعبيري للنص ، يبدو أنه يتلخص في (الركاب مناخة) بما تحمل العبارة من توليفة دلالية تتمثل في أنّ القدوم لم يكن ذا توقيت متأخر ، ذلك أن في (الركاب مناخة) زمنية تشير إلى عدم انطلاقها لمهامها بعد ، فالقدوم وقع ولمّا تقلع تلك الركاب ، وبذا لم يكن متأخراً ، ولعل عمق الدلالة في هذا المرمى الدلالي يكمن في (قيل تأخر) ، على الرغم من زمنية الحضور المتقدمة قيل له تأخر إلى أواخر الركب (أذنابها) ، وكأن القائل النظام أو العرف الاجتماعي الذي يرمز إلى التأخر عن المكانة الاجتماعية مشار إليها على وفق عرض دراماتيكي قائم على أساس الحواراتية ، وفي (الركاب مناخة) استلفات دلالي أعطى للنص تقنية تحريكية ، ومما عمل على إرساء الدلالة الاستنطاق الجوابي في (فقال هذيم ...) ، هنا تعطي التقانة الحواراتية في جواب هذيم آثاراً استدلالية بالإذعان والانصياع والقبولية بالمكانة الاجتماعية المتأخرة المكنى عنها بـ (العجب) الذنب ، استنطاق عمل على تقعيد الفكرة وإرسائها بجعل الشخصية الاجتماعية تعترف بتلك المكانة (في العجب مركبي) ، ويستدل عليها على وفق نتاج توافقي (

ومركب آبائي) ، و(في عجبها حسبي) ، باستنطاق الشخصية واعترافها محرضات للإقناع تدحض التوهم الواقعي المفترض ، ثم أنَّ هذا الاعتراف ذو فاعلية مؤكدة ارتسمت من خلال البنية التعبيرية (مركبي ، ومركب آبائي) ، ومن هذه التوليفة الأساليبية بين الخطاب والحواراتية ، والعرض الدراماتيكي والاستنطاق المقونن المعترف ، بما يحمل من تقانة إقناعية ، مقولبات تحط من قيمة الحيز الاجتماعي الذي تشغله الشخصية المهجوة ، ولا يخفى ما للتكرارية من وظيفة دلالية ضمن أساليبية الشاعر سعت إلى توكيدية المعنى في (العجب ، ومركب ، وهذيم) ، ولعل لفظة (هذيم) المكررة أربع مرات في النص قد حملت مقصدية التحقير المضمن في صيغة التصغير .

وبذا يعمد الشاعر إلى إيقاع مهجوه في موجة من الاستقصاءات الاجتماعية على وفق انتهاج مفاهيمية من النواهي الأخلاقية ، مما يعكس تبصر الشاعر بالكينونة الاجتماعية بأبعادها التي تعزز الانتماء أو تضعفه ، من تلك المحاذير : حماية الجار ، والأخذ بالثأر ، يقول :

قتـلنا شرحبيـلاً ربيـب أبيـكمُ
بناحيـةِ المعلوبِ ضاحيةً غصباً
فلم تنكروا أن يغمز القوم جاركم
بإحدى الدواهي ثم لم تطلعوا نقبا(٥١)

يعرض الشاعر هنا جوانب تطبيقية تعزز رؤاه على وفق سجالية مباشرة موثقة بالحوادث التاريخية (مقتل شرحبيل) ، ولعل في ذكر الحوادث التاريخية وثوقية واقعية لما يريد عرضه تعزز الإحداثيات الأخلاقية التي هو بصدد عرضها ، وما هذه الوثوقية إلا مصاديق أساليبية بدت مناسبة

أمام الشاعر ليقنع بها المتلقي ، فهو لم ينكر عليهم عدم السعي في حماية الجار والثأر مباشرة ، وإنما أعطى المواثيق ، ومن ثم عطف بهذه الفجوات الأخلاقية التي تحطم الكيان الاجتماعي ، ذلك أن مرتهنات الواقع هي ما عززت آليات النص ، فضلاً عن مناسبة تلك المرتهنات لاستلاب القيمة الخلقية من المهجو ففي قوله (ربيب أبيكم) ، توصيف وقائعي استجلب قيمة (أن يغمز القوم جاركم) ، وفي قوله (بناحية المعلوب ضاحية غصبا) أي مقدمة السيف وحدّه وأن فعل القتل كان علانية وجهراً وغصباً ، مما يعكس الاستعداد للمواجهة والإصرار على ذلك الفعل (القتل) ، هذه الصورة تقابلها (ثم لم يطلعوا نقبا) ، ليقابل الاختباء والتخفي في الطريق الضيقة من الجبل مقابل العلانية والجهر والضرب في مقدمة السيف ، وبذا يكني بعدم طلوع النقب عن عدم السعي في طلب الثأر .

أي أنّهم يقتل ربيبهم جهراً وإصراراً ، ويستضعف جارهم ويستصغر شأنه ، وهم متهاونون بدليل الوقائع التاريخية ، وبذا يتكأ الشاعر في استصبار صورة مهجوه على جوانب تطبيقية .

ونراه يصرّ على بعض الإحداثيات الخلقية مما له تأثير مباشر ضمن الكيان المجتمعي في ذلك الوقت ، من ذلك يقول :

لا بارك اللهُ في قومٍ يسودوهمُ

ذئبٌ عوى وهو مشدود على كورِ

لم يبقَ من مازنٍ إلا شرارهمُ

فوق الحصى حَول زبّان بن منظورِ[٥٢]

تدور المنظومة النصية على استيضاح سلب الإرادة من المهجو ، فيعاود إلى التركيز على البؤرة الاجتماعية لمصادرة حق المهجو في تلك المركزية

، ويبدأ الاستدلال على الانشراخ الخلقي في الدعاء (لا بارك الله) ، الذي يعكس بدءاً وضوحية التواترات السلبية ، ثم يعمل الشاعر على خلق مؤثرات إقناعية تعكس سببية هذا الدعاء باستلاب البركة ، وقد ارتسمت تلك السببية حول أن هؤلاء القوم لديهم إشكالية مطروحة تخالف المنظور الاجتماعي تتلخص في أنهم يسودهم من ليس أهلاً للسيادة ، فيلجأ إلى استيضاح تلك الإشكالية عن طريق التعبيرية التصويرية في (ذئب عوى وهو مشدود على كور) ، بما يوحي بالقيود وسلب الإرادة والاتكاء في السيادة على الاستيهام الصوتي ، بما لا يحمله هذا المعطى السمعي من نتاج توافقي مع متطلبات السيادة والسلطة ، وفي هذا استقصاء لمركزية اجتماعية ومصادرة للممارسات المجتمعية السلطوية ، ولعل في (عوى) إيحاء بعمق الانخداع الحسي المخالف لمعطيات الرياسة الاجتماعية المنمذجة ، وبهذه الدلالة الصورية الحسية يعطي لنفسه الأحقية في الدعاء المتمشكل ضمن أبعاد سلبية .

ثم على وفق سحبات تعبيرية يغير المحور الدلالي للنص بأنَّ هذه السيادة الإيهامية القائمة على أساس السيادة الصوتية ، قد تكون موافقة للانطباع الواقعي المتمثل في أن أولئك القوم لم يبق منهم إلا شرارهم ممن يتوالفون مع مثل تلك السيادة الإيهامية ، وهنا نظرة معتدلة لفصل الأخيار عن الأشرار على وفق تناولات معيارية لم يفصح عنها الشاعر ، وفي هذا الجانب الإيجابي يختبأ جانب أخر مؤسلب في إجمالية القوم بالشر في (لم يبق) ، جزم بخلو القوم من الأخيار ، وبذا تنشأ علاقة توافقية مع السيادة الإيهامية المقيدة في السمعنة الصوتية .

أما في قوله (فوق الحصى) إرادة دلالية مغيبة خلف مرموزات كنائية قد تدل مؤشرات الدائرة التأويلية على العَدَم أو التشرد والفرقة بما يعكس أن المنظومة المجتمعية غير مؤهلة للسيادة المنمذجة ، على وفق ما تحمله مؤشرات الواقع ، مما ينسحب على الشخص الذي يسود أولئك القوم ، الذي استدل مقدماً على عدم أهليته ، وفي قوله (زيان بن منظور) هنا يأتي الاستيضاح والكشف عن الشخصية التي جوبهت بالقمعية وسلب الإرادة السيادية منها مقدماً .

ونجد الشاعر في أحايين قليلة يتكلم بنبر فيه من الاعتدالية التي تتنافى مع الروح الانتقادية الانتقامية المتقدمة ، من ذلك قوله :

أفي سالف الأيام أم في حديثها

تعوّدتَ ألا تُقرِي الضيف علقما(٥٣)

يحمل هذا النص تراتبية زمنية لهيكلة البناء الأخلاقي ، على وفق مسواق السلبية في النقد ، ليدلل الشاعر بذلك على التغير التنازلي السلبي للثوابت الخلقية لدى الآخر (المهجو) ، ترميزاً لما لمسه من تحول من تحول في مرتكزات النسق القيمي لدى ذلك المخاطب .

كما يفصح النص عن كون القِرى وظيفة إلزامية تحمل أبعاداً اجتماعية وأخلاقية مقدسنة ، ولذا يعرض لعدم القِرى بالاستفهام الإنكاري (أفي ...) ، لتأرجحه في يقينية الأمر ، وكأنّه لا يريد التصديق وبذا هذب الانتقاص من شخص المهجو بشكل مباشر باعتماده أسلوب التعريض ، ليجعل من نفسه على وفق تأرجحيته غير مستند إلى ثوابت تدلل سلوك المهجو .

وفي عدم القِرى فعل لا متوقع ضمن قوانين الامتثال القيمي للكيان الأخلاقي / الاجتماعي ، ولعله من أشد محظورات ذلك الكيان .

وفي لفظة (تعوّدت) إيحاء بثبوتية الطبع ضمن سلوكيات المهجو ، فلو صدق الأمر ودخلت هذه السلوكية ضمن الأطر المرجعية للتطبع والتعويد ؛ لحملت إشكالات فاعلة عميقة الدلالة ، تعكس الحضور المكثف لسلبية الطبائع لدى شخص المهجو .

وتجدر الإشارة إلى أنَّ نسبة هذا البيت لعقيل بن علّفة ينتابها شيء من الشك من منظور أنَّ الانتقاد في البيت يحمل آلية منهجية بعيدة المداليل مخالفة لما اعتدنا عليه في شعر عقيل ، فالنقد هنا إشاري مرمّز حذر التصريح ، وليس هذا بأسلوب عقيل بما (أنَّ الأسلوب هو الرجل) ، فهو يقتنص المواقف اقتناصاً لينال من المهجو على وفق آلية معقدة الدوافع والمعطيات ، وكأنه ينتقد منتقماً ، وليس بهذه الاعتدالية ، غير أنَّه من الممكن نسبة البيت إليه في حال أخذنا بمنظور عدم اثباتات الشاعر حول سلوكية المهجو ، وهذا التردد في قبول المنقصة هو ماجعله معتدلاً بالانتقاد والتعرية الخلقية للمهجو .

وبهذا يحمل النص اطلالة انتقادية أقوى وأشد من التصريح المضطرم بالمفردات الفاحشة ، ففي الترميز والتأرجح في التصديق قدرة على الادهاش ومؤشر على انشطار هوية المهجو السلوكية وتشظيها بين السابق والآني ، وبذا يكون الأمر أشد مما لو كان ذلك الشخص قد اتسم عبر الأزمان بصفة عدم إكرام الضيف .

ويبدو أن الشاعر ينطلق في نقده للمجتمع من نظرة فردانية قائمة على تحريك الفاعلية الأخلاقية تحت سيطرة الاستقلالية الذاتية لديه .

لم يَبْقَ مِنْ آلِ بدرٍ غيرُ أهجنةٍ

شعرٌ أنوفُهم حول ابن عمّارِ(٥٤)

تحمل هذه الأبيات مضموناً انتقادياً يعكس بعض المستغلقات الفكرية للمجتمع البدوي آنذاك بما يناسب مجريات الوعي الجمعي ، ذلك أنَّ النظام البنائي للمجتمع بشكل عام ومنظومة الشاعر الفكرية بشكل خاص ، يتخذ من النسب هوية القبلية ومعيار المد التواصلي ، والتجاوب مع المجتمع ، وإلا يقع في براثن الاقصاء والتهميش في عرف الشاعر الذاتي والجمعي ، مثلما يجسد هذا البيت من بعد اقصائي يفترضه الشاعر ويجد له سببية الهجنة في النسب المستدل عليها من المعطيات الشكلية الظاهرية التي أعطت انطباعا بالثغرات النسبية.

ولعل مسألة النسب مسألة حيوية لدى الشاعر وقد استجلتها في أشعاره مرتهنات الواقع التجريبي ، فعرض لها بأشكال مختلفة ، كما تبين لنا في الأبعاد الاجتماعية .

٢- الأبعاد الأخلاقية المحمودة :

سعى الشاعر في بعض أشعاره إلى توثيق مسارات أخلاقية إيجابية تحمل مؤثرات ومحددات ذاتية ، وتنم عن وعي بضرورة التواصل الإيجابي مع المكون الجمعي ، وإن كان تواصلاً متشنجاً في أحيان ، وقد تمشكلت تلك المسارات على ما يبدو على وفق فطرة إنسانية تسعى أن تكون بعيدة عن تزاحم ركام مخلفات الواقع بما يحمل من أبعاد سلبية ، غير أنَّها لم تسلم الانغماس في شخصنة ذلك الواقع ، إذ عكست صورة مغايرة تثمر في سياق رؤى واعية بالموازين القبيلة التي تسيرها الفطرة ، تحت حضورية التشنجات الفكرية ، والتقلبات النفسية ، فتبدو وكأنّها لحظة سكونية النفس وتصالحها ولا تصالحها مع الذات والآخر .

من ذلك قول عقيل :

وأبْغَضُ مَن وضعتُ إليّ فيــه
لِساني مَعْشَـرٌ عنــهم أذودُ
ولســتُ بسائــلٍ جـاراتِ بيـتي
أ غُيّـابٌ رجـالـك أم شُـــهودُ
ولستُ بصادرٍ عن بيت جاري
صدورَ العَيْـر غَمَّره الــورودُ
ولا مُلقٍ لذي الودعاتِ سوطـي
ألاعِـــــبُــه وربــتَــه أريـــــدُ (٥٥)

تصدر هذه الأبيات عن جملة من السلوكيات الأخلاقية ذات الأبعاد الإيجابية ، التي تراكمت على نحو إخباري موح بالإقناع ؛ لتفصح عن صورة ذات الشاعر ، وتحدد معالمها الخيّرة ، وتسعى إلى استجلائها ، على نحو غير مباشر بمصادرة الدوال الأخلاقية السلبية ، فقد اشتغلت هذه الأبيات على وفق معطيات توليدية لا مباشرة ، إذ لم يفصح الشاعر مباشرة عن أخلاقياته ، وإنما عمد إلى نفي أضدادها مما منحها بعداً إيحائياً ، عكس ما انطبعت به الذات من نظرة سوداوية مؤسلبة من جراء البيئة والواقع اللذان صدر عن معطياتهما الشاعر ، وبهاته الحالة نلتمس خلف النص دلالات مضمرة ذات أبعاد متنامية رامزة لنواهي النفس ، فيبدأ من أنفته من المغالطة التي يكاد يُجبر عليها ويسعى إلى تجاوزها ، متمثلة بالاعتقاد بأن لسانه قد ينال قومه ، بما يجسد الصراعية بين رغبته في الوفاء لقومه والإخلاص لهم وضرورة الذود عنهم ، وبين ضغط طبائعه المكتسبة من مخلفات الواقع ، والمفعلة عن غير قصدية من الآخر بعدّه استعداد الشاعر للتراشق اللفظي صفة ملازمة له لا يمكن تجاوزها ، في ظل هذه الصراعية سعى الشاعر إلى تأكيد أنفته وبغضه من توظيف قدراته اللفظية اتجاه

معشر يفترض الذود عنهم على وفق قوانين الانتماء القبلي ، وبحضورية ثمة عوامل لا شعورية انبعثت من وظائفية هذا الانتماء ، ويؤكد على ديمومة التغاضي عن تلك الآليات الابتزازية اللامقصودة ، ثم يسترسل في عرض استراتيجيات خلقية لا مباشرة ذات نقلات ترابطية إخبارية تفصح عن الأقيسة الخلقية التي تحكم الذات القبلية ، فتبدو وكأنّها لحظة تراجع تأنيبية لما قد يصارعه من ضغوطات ابتزازية ، مع التدليل على ضرورة الانصياع للمنظومة التواصلية القبلية ، وما تفرضه من قوانين وثوابت مبدئية ، فيجسد عوالم أخلاقية ذات أبعاد تأصلية متنامية فطرياً تعكس كينونة الحس الفطري للرجل البدوي من العفة والغيرة على جاراته ونساء قبيلته ، فيعرض بكيفيات مختلفة لنمذجة سلوكية ذات توجهات فطرية معززة اجتماعياً ، يدرك منها أحقية القبيلة عليه مما يدلل عن مصداقية بغضه من توظيف لسانه اتجاهها ، وبهذه الآليات الأخلاقية يعكس تبعية تلقائية مقدسنة للنظم القبلية من العفة وحفظ حرمة الجار بعدم المخاتلة ، والذود عن نساء القبيلة والاحتشام من الاحتيال والتحجج بالوصول إليهن بالتودد للأطفال بهذه الكيفية التي تعكس المخادعة والمحايلة لتحقيق مآرب لا أخلاقية ، كل ذلك عُرض لا لذاته وإنما تدليلاً منه على توثيق إخلاصه للقبيلة مما يعزز موقفه الإيجابي منها .

ويبدو أنَّ النظرة السوداوية وضغط الواقع وتأزم الشاعر نفسياً اتجاه بعض التوجهات الاجتماعية قد سيطرت عليه حتى في الجوانب الإيجابية من تطلعاته ، مما أدى إلى تخليق نظرة فردانية من ذلك قوله على نحو حكمي مؤسلب :

وللدهرِ أثــوابٌ فكن من ثيــابه
كلِبْــستــه يــومـــاً أَجــدَّ وأخــلقا

وكُن أكيَسَ الكيسى إذا كنت فيهمُ

وإن كنت في الحمقى فكُن أنت أحمقا[٥٦]

تعكس هذه الأبيات من القراءة الأولى تخليق مسارات حكمية ذات توجهات خبيرة وعارفة بصروف الدهر وأحوال الناس وسلوكياتهم ، غير أنه عند إمعان النظر في تلك المسارات نجد أنَّها قائمة على أساس ثيمتين متضادتين إحداهما تعكس دواخل مأزومة نفسياً واجتماعياً انعكست على الجوانب الأخلاقية ، مما حدا بالشاعر لسوء ظنه بالناس وعدم مخالطتهم والتعايش معهم إلى بث مسببات منطقية للتلون والتكيف مع صروف الدهر ، وأحوال الناس بمجاراة توجهاتهم ، وكأنّه لا يرى من ثوابت لعلاقات الناس وحسن معاشرتهم ، وكل ما يراه هو الجانب المظلم الذي لابد من مجاراته ، مما ينعكس على الذات بمنحها توجهاً متلوناً متقلباً ، فضلاً عن النظرة الفوقية لأحوال الناس ، ومن جانب أخر نلمس ثيمة إيجابية تفصح عن مدى المعرفة بالناس والخبرة بأحوالهم ، ثم أنَّ مسواق الحكمة في النص قائم على أساس خلق استراتيجات تنشد المجاراة للواقع ، ودعوة إلى تقبل الواقع والآخر والتفاعل مع المتغيرات ، يدعم هذه الدعوة الاستبطانات الذاتية للشاعر ، وبذا تحمل هذه الاستعمالية الحكمية نمط التوافقية السلبية ، فهو يدعو إلى تخليق توجهات تواصلية توافقية مزاجية – إن صح التعبير – إلا أنّه من اللامعقولية أن يخضع صاحب الأنفة والعنجهية والشخصية السيكوباتية ، ويركن إلى السير مع التيار الاجتماعي إلا من جانب سيطرة الاستبداد الفكري ، فهو يدعو إلى طروحات الاستبداد الفكري على المستوى الاجتماعي مما يحمل تجليات من الانعكاس آلي المقونن للتفاعل مع المكون الجمعي .

من جانب آخر قد نلمح مساراً مسالماً يدعو إلى التكيف مع أحوال المجتمع من منطلق نظرة باطنية في استلاب الإرادة الذي ينشد الاسترضاء السياسي والاجتماعي في ذلك الوقت ، بمعنى آخر دعوة إلى استرضاء السلطة السياسية والاجتماعية .

وعلى وفق عوالم تجريبية يعكس لنا الشاعر خبرته بالحياة وصروف الدهر بطريقة استدلالية موحية ، يقول :

تعجبت أن رأت رأسي تَجَلَّلَهُ

من الروائعِ شيبٌ ليس من كِبَرِ

ومـن أَديمٍ تَوَلَّى بَعْدَ جِدَّتهِ

والجفنُ يَخْلُقُ حَدَّ الصارمِ الذّكَرِ(٥٧)

يعرض الشاعر في هذا النص أبعاداً خلقية ذاتية بطريقة مبطنة مرموزة ، فيتناول مسألة حيوية ذات أبعاد ومدلولات نفسية وفسيولوجية ، وهي مسألة (الشيب) ، بتوظيف آلية منهجية اعتاد الشعراء عليها (استحضار المرأة) ، بعدِّها وسيلة إجرائية للبوح المقونن عبر إثارة الحواراتية الجدلية مع المرأة ، وفي قوله (**تعجّبت**) تذوق معياري للشيب ، حمل مضموناً انتقادياً ، ولعل في توظيف الجدل مع المرأة محمولات فكرية تعزز رؤى الشاعر ؛ لأنّ المرأة تمثل مدركاً انتقادياً للشيب ، وهذا التوظيف يعزى إلى التكتيك الفني المتفاعل مع مجريات التقبل النسوي للشيب لعرض فلسفة الشاعر الذاتوية ، وهذا ما يعمق المتعة الفكرية للقاريء وينميها .

ثم في (**شيبٌ ليس من كِبَرِ**) مكملات فكرية تحمل تفسيرا لشدة العجب ، ذلك أنَّ محور التعجب لا يكمن في الشيب بحد ذاته بقدر ما في أنّ الشيب لا يناسب الإيقاع الزمني لعمر الشاعر، ذلك أنَّ من الراسخ في مدركات المرأة أنَّ الشيب قريب الكبر العمري ، وهذه المفارقة أعطت حراكاً

غير متكافيء ضمن مدركات المرأة انطلاقاً من ثوابت منطقية تقرن الشيب بكبر العمر ، حينها يعمد الشاعر إلى استجلاء هذه الضبابية الاندهاشية باستحضار صورة تجريبية ذات مرجعية فكرية قريبة المأخذ في (السيف) بجعله رديفاً حسياً للشيب ، وذلك بإيجاد مشتركات بين الطرفين ؛ ليدحض بها فرضيات التعجب المجردة ، ويحيل النص إلى مسارات أخلاقية ذاتية تعزى إلى الارتهان التجريبي الذي جمع الصورتين (الشيب ، والسيف) ، وفحواه أنّ الشيب ليس بالترجمان الصادق لكبر العمر ، وإنما قد يشيب الرجل من الدروس والتجارب الحياتية ، وبذا يكون الشيب معياراً للقدرة على التحمل والمواجهة ، فهي خلاصة تجارب حياتية وخبرة إنسانية ، هنا الصورة التشبيهية بدت عوناً للشاعر في إثبات مدركاته الواعية وإيصالها للمتلقي في أنَّ السيف قد يبلى وهو في غمده ، فما يبلى من كثرة القراع وإنما من عوامل داخلية ، فكذا الإنسان قد تشيب روحه وهي في جسد فتي .

وبذا يعطي الشاعر لمسة فنية فكرية عميقة المداليل حول كبر الذات وهمينة الأنوية اللامباشرة المرموزة والمختبئة خلف التقانات الفنية المتمثلة بالحواراتية مع المرأة والصورة التشبيهية .

ومن التجليات الإيجابية للأبعاد الخلقية ما يعكس الحس البطولاتي للشاعر الممتزج مع التواترات الحكمية في قوله :

فإمّـــا هلكتُ ولم آتيـكم
فأبلـغ أماثلَ سهم رســولا
بأنَّ التــي سامكم قومـكم
لقـد جعلوها عليـكم عُدولا
هوانُ الحياةِ وضيمُ الممـاتِ
وكـــلا أراه طـعامـاً وبيـلا

فإن لم يكن غير إحداهما

فسيروا إلى الموت سيراً جميلا

ولا تقعدوا وبكم منــة

كفى بالحوادث للمرء غولا (٥٨)

تحمل هذه الأبيات أيقونة دلالية تشي بالفروسية والروح الفدائية لضرورة الذود عن الجماعة بحس حكمي متزن بعيداً عن تشظي الذات ضمن الفرضيات المتشنجة لفكر الشاعر ، ولعل هذا الإحساس الفروسي والبطولاتي يعطي توصيفاً لقعر المدى لكينونة الشاعر البدوي المنعتقة من محورية الانغلاقات الفكرية التي تغلف الفطرة الروحية ، ثم أن الأبيات تحمل ثيمتين محوريتين دارت إحداهما حول الفروسية ، أما الأخرى فقط تجلت بالحس الحكمي الوعظي الاستنهاضي ، حتى بدت أخلاقيات الفروسية مطعمة بالعقلية الحكمية ذات الخبرة بمجريات الواقع البطولاتي ومتطلباته ، وبذا تنطوي ثيمة النص على إرسالية خطابية موجهة من سوح القتال لأماثل القوم (خيارهم) ، متمثلاً خيار القوم في (سهم) – بطن من بطون بني مرة – ولعل هذا التخصيص من باب التعظيم لسيادة القوم ، غير أن تلك الإرسالية مشروطة بزمن محدد لإبلاغها متمركز في عبارة (أما هلكت ولم آتكم) ، تدور محورية هذه الإرسالية حول خلق مؤثرات تعبيرية تشي بوثاقة التورط في المواجهة الاضطرارية بأن القوم قد خيروا بين أمرين كلاهما قد عدل عن الحق هما : هوان الحياة وضيم الممات ، وكلاهما طعام وبيل ، هذه المضمونية تعكس إجمالية النظرة إلى المعارك والحروب التي تدحض التوهم الواقعي بطوعية القدوم عليها ، إنما هناك جملة من الاعتبارات والمسببات التي تستند إليها كينونة البقاء والاتساع القبلي ، ولم يبق إلا الانقياد لتلك المسببات ، وبهذا الانقياد يتجلى

أمرين ضمن معادلة حتمية أحلاهما مر هما : (هوان الحياة وضيم الممات) ، ثم يبرز هنا البعد الحكمي بشكل أكبر في طرح فكري لنتيجة تلك المعادلة التي لابد من اختيار احد طرفيها ، وبعد خلق المؤثرات التنظيمية لتلك المعادلة بما يعطي استيضاحاً بأطرافها يأتي الحل بإيعاز حكمي بطولاتي : (سيروا إلى الموت سيراً جميلاً) وهنا الحكم يحمل قابلية الامتثال الاضطراري للأمر بعد عرض المقدمات ، بما يحمل النص من ملمح جمالي يجمل صورة الموت بالسير الجميل ، على وفق ارتهان تجريبي ذي وثاقة قابلة للاستدلال ، في سيروا إلى الموت ولا تقعدوا وبكم قوة ، هذا الحكمي إنما استند إلى فرضيات مبرهنة بطريقة تحليلية تتجلى في (كفى بالحوادث للمرء غولا) ، فلمَ يرضون بالهوان والموت لا بد أن ينالهم؟؟

وبذا الاسلوب التقني الجمالي نلتمس بعداً أخلاقياً مضافاً إلى ما سبق تبلور في الفروسية والحكمة لكن بعرض فني ذي وحدات جمالية ، بدت وكأنها استنارة روحية متعقلنة خاضعة لمجريات الواقع .

وله أبيات أخرى تحمل تناولات خلقية تفصح عن مكامن الذات المتهيكلة من خلال الآخر (الجمعي) ، بتداعيات تشي بالانحناءات الأنوية ظاهرياً ، يقول :

إنِّي لَيَحْمَدُني الخليلُ إذا اجتدى
مالي ويكرهُني ذوو الأضغانِ
وأبيتُ تَخلِجُني الهمومُ كأنَّني
دَلْوَ السُّقاةِ تُمَدُّ بالأشطانِ
وأعيشُ بالبلِلِ القليلِ وقد أرى
أنَّ الرموسَ مصارعُ الفتيانِ
ولقد عَلمْتُ لَئِن هلكتُ ليذكُرنَ
قومي إذا عَلَنَ النّجِيُّ مكاني(٥٩)

يبدو أنَّ هذا النص يحمل فردانية قيمية متمثلة بتجسيد الذات من خلال الآخر (الجمعي) ، بعيداً عن الأنوية المثقلة بالطروحات النفسية المأزومة ، إذ حملت هذه الأبيات نتاجاً توفيقياً أفصح عن هيكلة البناء الأخلاقي الذاتي المتوالف مع قسمات المكون الجمعي ، فينتزع نظرة جمعية لمكونه الخلقي في (يَحْمَدُني الخليلُ) ، مقترباً من مجتمعه بروحية إيجابية ينال بها الحمد لمن يجتدي ماله ، تقابل هذه الاستعمالية الإيجابية للأخلاق بعداً مضاداً يعكس المتغيرات الخلقية للآخر (يكرهُني ذوو الأضغانِ) ، وهنا يمنح الذات ثبوتية أخلاقية إيجابية مع من يحمده ومع من يكرهه ، جاعلاً من الآخر محوراً متغيراً بين السلب والإيجاب .

وبذا منح مكونه الخلقي ثبوتية وظيفة التزامية تجاه الآخر الموافق والمعاكس في آن ، كما نلحظ تخليق فاعلية خلقية حاملة لروح التغاضي ، غير أنَّه خارج النص يمكن أن نلمح خلف مدلولات التسامي والإيثار استبطانات لروحية متعالية أراد الشاعر استجلاءها من خلال التسامي بما يحمل من توافقية تواصلية ، إذ عمد إلى حذوفات أنوية ظاهرياً اختبأت خلفها تجليات الأنا ، وبذا أعطى لذاته حضورية ديناميكية متنامية دونما يُشعر بتشكلات الأنفة ، وكأنه يخادع المتلقي فيعلي من شأن ذاته بطريق غير مباشرة ، عندما يجعل عدم توافق الآخر لا لأسباب ذاتية إنما لنقص ينتاب الآخر نفسه بحلول الأضغان ، دونما مساس بالكينونة الخلقية الذاتية .

ومن مرتكزات النسق الأخلاقي يخلص لتداعيات تشي بخبايا نفسية بتأطير متأسٍ يحمل روح الألم الدفين ، تتمحور خلف هذه التداعيات مواصلة مع الأبيات الأول بأنَّه لم يستعن بأحد ، بل ليس لأحد

فضل عليه ، مقابل ما يسديه هو للجماعة – برأيه – ، فيستعين بآلية التصوير الحسي للكشف عن استبطانات الذات وما ينتابها من هموم تتوالد وتتواتر عليه ، حتى بدا على وفق معطيات التقانة التصويرية ، وكأنَّه دلو السقاة الذي يمد بالحبل ليجتلب الماء كذا تخالجه الهموم بتواتر متنامٍ ، بما تحمل هذه الصورة من دراما نفسانية حاملة لمضمونية الألم المكبوت المتستر خلف ظلمات الليل (أبيت) ، وهنا إشارة لتقويض الشعور التفاعلي بالبوح ، وإنما اللجوء إلى الكبت بما يشي بالانكفاء على الذات ، ومحدودية التفاعل مع المجتمع ، ثم من تواترات الهموم ينزع إلى عرض استلفاتات ذاتية لطبيعانية حياته بعرض خلاصة تجاربه الحياتية وفلسفته بالحياة ، فيعمل على تقصي مواقفة مع الحياة واستبصار جوانب تطبيقية من اكتفائه بالبلل القليل الذي يسد الحلق ، دونما يأسى لحياة الحرمان بعد أن يستحضر تضاعيف حكمية في أنَّ الرموس هي نهاية الإنسان ، وبذا هيمنة لمعطيات حكمية تحمل نمذجة معيارية لذات الشاعر .

ثم يعطف محور النص إلى الحضورية المجتمعية التي تعزز الوثاقة الخلقية للذات ، ولعل استحضار فكرة أن الرموس مصارع الفتيان هي من استدرجت حضورية الاعتراف بالفضل بعد وفاته ، إذ يصف نفسه بحفظ الأسرار ، فإذا ما مات والناس يناجون غيره ، فيفشي أسرارهم ، عندها يذكرونه ويذكرون مكانته ، ويعترفون بفضله ، وهنا إرساء لمعطيات خلقية ومنحها حضور واستمرارية واستذكار بعد وفاته ، إذ يحمل المستوى الإدراكي للنص مؤشرات وفرضيات تستشرف المستقبل ، نابع من فكر وثوقي للتوافقية التواصلية مع الجمع ، من جانب آخر يعود النص للإفصاح عن طروحات تفصح

عن متغيرات خلقية ذات رؤيوية أحادية ، تصور إفادة المجتمع منه دونما يشير إلى محور تبادلي ، ولعل مرد ذلك إلى أنفته ، مما جعل الفضاء الدلالي للنص يحمل وظيفة التزامية تنشد المجاراة تحمل خلفها بواطن الانكفاء على الذات ، مما أوقع المتلقي بين متغيرات تأويلية بين التسامي والانكفاء ، وهنا تتجلى متعة القراءة .

الخاتمة :

وقع البحث على مجموعة من النتائج أهمها :

١- نضوب أخبار الشاعر في مصنفات القدماء ، فلم يعدو الأمر ذكر اسمه مع أبيات معدودة وخبر من أخباره ، وعدم وقوف الدراسات عند هذا الشاعر بصورة مستفيضة .

٢- وجدت الدراسة أن الشاعر عقيل بن عُلّفة شاعر بدوي لم يفد إلى المدينة ، وقد بدت عليه من الطبائع التي يبدو أنَّه اكتسبها من طبيعة البيئة الصحراوية ، مما انعكس جلياً في شعره .

٣- سارت معظم وظائفية شعر عقيل في بعدين جسدا خلاصة تجاربه الحياتية ، وقد تمثلا في البعد الاجتماعي والبعد الأخلاقي .

٤- جسد البعد الاجتماعي في شعر عقيل بن عُلَّفة تجارب الشاعر مع الواقع الموضوعي ، فضمنه أبرز ما شغل فكره الاجتماعي ، حتى بدا الشاعر أمام أزمة (سوسيونفسية) ، مع تزويج بناته ، واختيار الأنسب من الأصهار ، على أساس قيمية النسب مما دفعه لتفضيل القبر صهراً على أن يزوج بناته ممن لم يجد فيه الكفاءة الاجتماعية ، بحثاً عن تنظيمات توافقية لرؤاه .

٥- شكلت المرأة الزوجة محوراً إيجابياً في واقع الشاعر الاجتماعي المأزوم تحت سيطرة تمظهرات سلطوية الهوى .

٦- أما أبناء الشاعر فقد كانت لهم في شعره

حضورية حملت سياقاً اجتماعياً ذا مغالطات قيمية ، إذ تغلفت شخصية عقيل بشدة الجفاء مع الغلظة والشراسة حتى مع أبنائه ، مما عكس اختلالاً في منظومة القيم السلوكية اتجاه الأب ، ومن جانب خفي حمل الأب بعداً إنسانياً اتجاه ابنائه ، اختبأ خلف أنفته وكبريائه ، لا سيما في رثائه لابنه .

٧- يمكن الاستدلال على هينمة السياقات الاجتماعية ذات التواشج العميق مع الإسقاطات الذاتوية ، مما يعكس الطبيعة الاجتماعية المنغلقة على الذات والمنعزلة عن التفاعل الاجتماعي إلا ما ندر ، على الرغم من شدة اعتداده بنسبه وقبيلته.

٨- انطوى البعد الأخلاقي في شعر الشاعر على جملة من المباديء السلوكية والأخلاقية المرذولة أولاً ، إذ كان للشاعر شخصية معارضة تتحين الفرص للإيقاع بالآخر بإضفاء جملة من المقاربات الخلقية ذات التنظيمات السلبية لرسم الأبعاد الخلقية المنشرخة للآخر ، المتمثلة بما يوقع المهجو في براثن الإقصاء والتهميش القبلي .

٩- أما الأبعاد الخلقية المحمودة فقد سعى الشاعر إلى توثيق مسارات أخلاقية إيجابية تحمل محددات ذاتية ذات توجهات فطرية اتجاه الآخر الجمعي ، مما يعكس تبعية فطرية تلقائية مقدسنة للنظم القبلية دونما تأثر بالأبعاد الدينية ، إذ لم يلحظ تأثر الشاعر بالقيم الإسلامية ، فعبر عفوياً عن العفة والحس البطولاتي والروح الفدائية فضلاً عن الحكمة .

الهوامش :

(١) جمهرة أنساب العرب ، ابن حزم الأندلسي : ٢٥٢ وما بعدها ، خزانة الأدب : البغدادي : ٤٨١/٤ ، ونهاية الأرب في معرفة أنساب العرب ، للقلقشندي : ٤١ ،

(٢) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره ، د. شريف راغب علاونة : ١٥ .

(٣) الأغاني / أبو الفرج الأصفهاني : ١٢/ ٢٥٥ .

(٤) نفسه : ١٢ / ٢٧٣ .

(٥) نفسه : ١٢ / ٢٥٦ .

(٦) نفسه : ١٢ / ٢٦٦ .

(٧) إذ قيل ((أغير من عقيل)) ، ينظر : مجمع الأمثال ، للميداني : ٢ / ٤٣١ .

(٨) الأغاني : ١٢ / ٢٧٣ .

(٩) جمهرة أنساب العرب : ٢٥٣ ، والأغاني : ١٢ / ٢٥٣، ٢٥٨، ٢٦١، ٢٦٧، ٢٧١.

(١٠) تاريخ دمشق ، ابن عساكر : ٤٠ / ٢٨ .

(١١) ينظر الأغاني : ١٢ / ٢٧٣، وقد استوفى الدكتور شريف علاونة عدداً من هذه الروايات ، ينظر : عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٢٦ وما بعدها .

(*) شبيب بن البرصاء : شاعر أموي من شعراء بني مرة ، وهو ابن خالة عقيل بن عُلَّفة ، ينظر : الأغاني : ١٢/ ٢٧٣ .

(*) أرطأة بن سُهيّة المرّي : هو شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية ، له صلة بخلفاء بني أموي ، وقد مدحهم في شعره . ينظر أخباره في الأغاني : ١٣ / ٢٧ وما بعدها ، ويبدو أنّ العلاقة بين الثلاثة كانت تقوم على الملاحاة والمناقضة و المهاجاة

، إذ يذكر ابن دريد أنّهم كانوا يسمّون (شياطين غطفان) ، ينظر الاشتقاق ، لابن دريد : ٢٩٠، وشعر أرطأة بن سُهيّة المرّيّ من شعراء العصر الأموي ، د. شريف علاونة : ٢٦ .

(١٢) عقيل بن عُلّفة المريّ : ٣٤ .

(١٣) مفهوم الجمال في الفن والأدب ، د. عدنان الرشيد ، ضمن كتاب الرياض ، ع (١٠١) ، الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤٢٢هـ : ٢٢٠ .

(١٤) القصيدة العربية والنقد الاجتماعي المعاصر نحو علاقة تأويلية مختلفة ، أ . حياة قريرة ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، العام الثاني ، العدد ٣: ٢٠١٥ : ١٤٨.

(١٥) ينظر : فن الشعر ، د. إحسان عباس : ١٣٤ .

(١٦) جمهرة أنساب العرب : ٢٥٣ .

(١٧) الأغاني : ١٢ / ٢٥٦ ، وينظر : عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٢٦ –٢٧ .

(١٨) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٩٢ .

(*) إذ عرف عقيل بضيق العيش والفاقة ، ينظر: الأغاني : ١٢/ ٢٥٦ .

(١٩) تجليات الشعور في الشعر العربي دراسة نقدية ، حسن علي إبراهيم : ٢٤ .

(*) : يحيى و خالد : هما ابنا الحكم بن أبي العاص بن أمية ، وكانا قد تزوجا أم عمرو ابنة عقيل . ينظر : جمهرة أنساب العرب : ٢٥٣ ، والأغاني : ١٢ / ٢٥٥ .

(٢٠) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ١٠٠.

(٢١) نفسه : ٧١ .

(٢٢) نفسه : ٧٧ .

(٢٣) نفسه : ١٠٣ .

(*) اتصل بأمر تزويج عقيل بن عُلفة لبناته واختيار الأنسب من الأصهار الكثير من الروايات التي تصور أبعاد شخصية عقيل الاجتماعية وفكره المنغلق بصورة لم تسلم من المبالغة ، قد جمع الدكتور شريف علاونة أغلبها ، ينظر : عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٢٦ – ٣١ .

(٢٤) نفسه : ٨٦ ، وينظر الأبيات في : ٨٢ – ٨٣ .

(*) غيظ ومالك بطنان من بطون بني مرة بن عوف ، أما الوالي فهو عثمان بن حيان من بني مالك بن مرّة ، وعقيل أحد بني غيظ بن مرّة ، ينظر : جمهرة النسب ، لابن الكلبي : ٢ : ١١٦ .

(٢٥) نفسه : ٧٠ .

(*) ينظر : لسان العرب : مادة (كود) .

(٢٦) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ١٠٢ .

(٢٧) نفسه : ١١٠ .

(٢٨) نفسه : ٧٩ .

(٢٩) الأغاني : ١٢ / ٢٦١ .

(٣٠) ينظر : نفسه : ١٢/ ٢٧١ .

(٣١) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ١١٧ – ١١٨ .

(٣٢) نفسه : ٦٢ .

(٣٣) نفسه : ٦٢ .

(٣٤) نفسه : ٦٢ – ٦٣ .

(٣٥) نفسه : ٦٣ .

(٣٦) نفسه : ٦١ .

(٣٧) نفسه : المكان نفسه .

(٣٨) ينظر : شعر الرثاء في الشعر الجاهلي ، د. مصطفى عبد الشافي الشوري ، رسالة ماجستير ، الدار الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٢ : ١٥٩ .

(٣٩) شعراء أمويون ، د. نوري حمودي القيسي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ : ٤ / ٢١.

(٤٠) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٦١ .

(٤١) عن الانتماء القبلي وأثره في الشاعر ينظر : القبيلة في الشعر الجاهلي ، أ. د . أحمد اسماعيل النعيمي : ١٨٣ وما بعدها .

(٤٢) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ١١٥ .

(٤٣) نفسه : ٩٣ .

(٤٤) ينظر : الجانب الخلقي في المعلقات العشر ((القيم والقضايا الأخلاقية وأثرها في التشكيل)) ، محمد بن عبدالله بن حسين الغامدي ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى ، كلية اللغة العربية ، مكة المكرمة ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م : ٩ .

(٤٥) ينظر : النقد الاجتماعي في الشعر الحداثي – الرؤية والأبعاد – ، رسالة ماجستير ، فيصل أحمد محمد المتعب ، جامعة أم القرى ، كلية اللغة العربية ، المملكة العربية السعودية ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣ م : ٩٢ .

(٤٦) ينظر : الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري ، د. محمد مريسي الحارثي ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م : ٨ .

(٤٧) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٧٨ : ٢٦٢ .

(٤٨) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٨١ .

(٤٩) نفسه : ٦٩ .

(*) من بني ليث بن سُود ، من بني عذرة وسلامان والحارث وضبة . ينظر : جمهرة أنساب العرب : ٤٤٤ .

(*) بنو القين بن جسر من قضاعة . ينظر : جمهرة أنساب العرب : ٤٥٤ .

(٥٠) الأغاني : ١٢ / ٢٦٩ .

(٥١) عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ٦٦ .

(٥٢) نفسه : ٨٠ .

(٥٣) نفسه : ١١٤ .

(٥٤) نفسه : ١٠١ .

(٥٥) نفسه : ٧٣ .

(٥٦) نفسه : ٨٤ .

(٥٧) نفسه : ٧٨ .

(٥٨) نفسه : ١٠٧ – ١٠٨ .

تقابل هذه المنظومة الحكمية المتبصرة أبيات أخرى تجسد محورية (هوان الحياة) بعرض تعبيري حمل مدلولات سلبية ذات أبعاد إيجابية ، حاملة لروح الفروسية ولكن بنبرة تهكمية :

أقرَّ العيونَ أنَّ رهط ابن بَحْدَلٍ أُذيقوا هواناً بالذي كان قُدِّما

صَبَحناهُمُ البيضَ الرِّقاقِ ظُباتُها بجانبِ خَبْتٍ والوشيجَ المقوَّما

وجرداء ملّتها الغُزاةَ فكلّها ترى قلقاً تحت الرِّحالةِ أهضما

بكلِّ فتىً لم تأبرِ النخلَ أمُّهُ ولم يُدعَ يوما للغرائرِ معكما

الأبيات : عقيل بن عُلّفة المرّيّ ، سيرته وشعره : ١١٢ .

(٥٩) نفسه : ٩٨ .

المصادر والمراجع :

١- الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري ، د. محمد مريسي الحارثي ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ .

٢- الاشتقاق ، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١١هـ - ١٩٩١م .

٣- الأغاني ، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٣٥٦) ، تحقيق عبد الستار أحمد الفراج ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٦٠ .

٤- تاريخ مدينة دمشق ، تصنيف الأمام الحافظ أبي القاسم علي بن الحسن المعروف بابن عساكر (ت ٥٧١هـ) ، تحقيق : أبو سعيد عمر بن غرامة العمروي ، دار الكتب للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٧ .

٥- تجليات الشعور في الشعر العربي دراسة نقدية ، حسن علي إبراهيم ، سوريا ، دار إياس ، ط١ ، ١٩٩٩ .

٦- جمهرة أنساب العرب ، لأبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١.

٧- جمهرة النسب ، هشام بن محمد بن السائب الكلبي ، تحقيق : محمود فردوس العظم ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق (د.ت) .

٨- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر بن عمر البغدادي ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

٩- شعر أرطأة بن سُهيّة المُرّي من شعراء العصر الأموي ، جمع وتحقيق : د. شريف علاونة ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ٢٠٠٦ .

١٠- شعر الرثاء في الشعر الجاهلي ، د. مصطفى عبد الشافي الشوري ، الدار الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٢ .

١١- شعراء أمويون ، د. نوري حمودي القيسي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ : ٤ / ٢١.

١٢- عقيل بن عُلّفة المرّيّ (من الشعراء الفحول المقلين في العصر الأموي) سيرته وشعره ، د. شريف راغب علاونة ، دار المناهج عمان ، ط ١ ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م .

١٣- فن الشعر ، د. إحسان عباس ، دار الشروق للتوزيع والنشر ، عمّان ، ط ٥ ، ١٩٩٢.

١٤- القبيلة في الشعر الجاهلي ، أ. د . أحمد اسماعيل النعيمي ، دار الضياء للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ٢٠٠٨ .

١٥- لسان العرب : ابن منظور الافريقي المصري (ت٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .

١٦- مجمع الأمثال ، أحمد بن محمد بن أحمد الميداني (ت ٥١٨هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٧.

١٧- مفهوم الجمال في الفن والأدب ، د. عدنان الرشيد ، ضمن كتاب الرياض ، ع (١٠١) ، الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤٢٢هـ : ٢٢٠ .

١٨- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٧٨ : ٢٦٢ .

١٩- نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب ، أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي (ت ٨٢١هـ) ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، الشركة العربية للطباعة والنشر القاهرة ، ١٩٥٩ .

الرسائل الجامعية :

٢٠- الجانب الخلقي في المعلقات العشر ((القيم والقضايا الأخلاقية وأثرها في التشكيل)) ، محمد بن عبدالله بن حسين الغامدي ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى ، كلية اللغة العربية ، مكة المكرمة ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م .

٢١- النقد الاجتماعي في الشعر الحداثي – الرؤية والأبعاد – ، رسالة ماجستير ، فيصل أحمد محمد المتعب ، جامعة أم القرى ، كلية اللغة العربية ، المملكة العربية السعودية ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣م : ٩٢ .

الدوريات :

٢٢- القصيدة العربية والنقد الاجتماعي المعاصر نحو علاقة تأويلية مختلفة ، أ . حياة قريرة ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، العام الثاني ، العدد ٣: ٢٠١٥ .

جماليات التناسب الايقاعي
في منهاج البلغاء للقرطاجني

أ.م.د. صادق جعفر عبد الحسين

مقدمة

يلحظ المتّتبع لتأريخ النقد ، فكراً وتطبيقاً ، ان التفسير الجماليّ للعمل الادبي يردُ لاحقاً ، متأثراً بتنامي الوعي ومناهج الفكر ، مع أنّه السؤال الأولى بالإجابة ، بل هو السؤال المتأصل في العمل الأدبي ، وهذا الأهمال غير المقصود أحياناً ، يخرج العمل من حلقه الطبيعي الى حقولٍ مجاورة ، قد تكون ذات فائدة للعمل ، لكنه لا تحل إشكالية وجوده ولا علاقة فاعله به ، الا في مظاهر جانبية ليست من صميمه في شيء . ولعل الطريف في هذا ، ان التفسير والفهم الجماليين لا يردان من النص ، ولأمن الحقل الأدبي برمته ، بل هما بعض من فضل الفلسفة على الادب ، فتيارات الوعي الفلسفي المختلفة هي التي حفزت البحث الجمالي ، وتلقفه منها الأدب فكراً ومنهجاً، بل لم يخالف ما اصطلحت عليه من مفاهيم ومعان .

ويُلاحظ ان النقد الادبي عند العرب ، لم يتجاوز الانطباعية الذوقية ، ولا معيارية اللغة ، حتى اصطدم بأفكار المتكلمين والفلاسفة ، فهو لم يكن علماً نقدياً ولا امتلك منهجاً سديداً ولم يتجاوز محيط النص الى النص ذاته ، او الى ان فتح الفكر المعتزلي منافذ العقل في الثقافة العربية وأضاء النصوص بوصفها نصوصاً ذات قوانين منبثقة منها ، فبدا النقد الادبي عند العرب رحلته علماً لا انطباعاً أو تفسيراً معجمياً بارداً فحسب ، وهذا الامر

هو حقيقة ملموسة لا مندوحة عنها في العصر الحديث ، إذ اثرت كل العلوم بمبادئها ومناهجها ، وصفية ومعيارية في النقد الأدبي الذي افاد منها بشكل أو بآخر في ترصين مقولاته ومحاولته الدائبة في تفسير ظاهرة اللغة بوصفها ابداعاً أدبياً فيه الكثير من التداخلات النفسية والسياقية والاجتماعية. وهذا البحث الموجز عن ((جماليات التناسب الايقاعي في منهاج البلغاء وسراج الادباء لحازم القرطاجني)) يحاول ان يؤسس لافادة حازم من الفلسفة منهجاً وافكاراً ، مبقياً على خصوصية موضوعه الادبي ، بمعنى استثمار معطيات الحقل الفلسفي في حقل النقد الادبي دون الوقوع في مطب التفلسف في ما لا يصلح التفلسف فيه ، الامر الذي جعل حازماً يتميز عن سابقيه ومجايلية في نظرته الثاقبة وعمق افكاره النقدية وأقترابها من الموضوعية العلمية وتجاوزها للوصف الذوقي غير المنهجي .

– نظرة في المصطلح –

*مفهوماً الجمالية والتناسب الايقاعي *

تقع الجمالية وصفاً لكل ما يتصلُ بالادراك الجمالي او يشير اليه او ينسب له ، وتعني بالعكوف على دراسة الاحكام التقيمية التي يصدرها المتلقي في تمييزه الجميل من غيره ، فهي اذن دراسة اثر الجمال فعلاً وادراكاً عبر فحص اسسه وقنواته ووسائل حصوله ونتائجه فحصاً نقدياً هو اقرب الى البحث الفلسفي منه الى أي بحث اخر .

ويبدو علم الجمال علماً وصفياً يسعى الى المعيارية ، من حيث افتقاده الى الثبوت والتزامن الذي يميز الوثقية ، ومن حيث سعيه الى ترسيخ معايير وقواعد جمالية هي من ثقات العلوم المعيارية ، والحق ان علم الجمال لا يعد علماً بالمعنى المفهوم ، بل هو كما يرى " ايما نويل كانت " : ((لا يوجد علم للجمال ولكن هناك نقد جمالي))[1] مستنداً الى

حقيقة ان قواعد الجمال تستنتج من بعد حصول العمل الفني ولا يمكن صياغة عمل فني على قواعد جمالية سابقة عليه ، وان قوانين العمل الفني الجمالية انما تظهر في العمل نفسه[٢] ، ومن هنا تتأتى وصفيته في سابقيه المنتج الادبي على القواعد الفنية ، لانه في حقيقته دراسة للجمال بوصفه نشاطاً روحياً للموجود البشري .

وعلى الرغم من محاولة بعض الدراسين ، التفريق بين جمالية نظرية وجمالية تطبيقية إلا أن الحق يقال : الا تمييز بينهما الا افتراضاً لانهما وجهان متلازمان للادراك الجمالي ، فالقول ان ((الاولى تعني بمجموع الخصائص التي تولد لدى الانسان الاحساس بالجمال او ادراكه ، والثانية تعني بالاشكال المختلفة للفن))[٣] ، هذا القول يبسط جوهر القول لاغراض عارضة ، وهو ليس فصلاًعلمياً ، لان الفعل الجمالي لا يدرك الا واقعاً فعلاً ، والتنظير له هو محاولة لفهم هذا الواقع اما تطبيقة فهو سعي الى تقعيد هذا الفهم عبر اسس وقوانين ، فكالهما اذن يتكامل ، بل يحدث في وقت حدوث الاخر ، أي انهما متزامنان لا يمكن الفصل بينهما الا لاغراض الدرس النقدي .

لقد ادت حقيقة ان الجمالية هي معطى من معطيات الدرس الفلسفي الى سوء فهم لواقع الجمال عند العرب ، فقد رأى بعض الباحثين ان العربي ((لم يفكر في الجمال وان كان قد انفعل بصوره ، وهو لم ينفعل بكل صوره ، بل انفعل بصوره الحسية ، بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقاً ، او بالفم كان لذيذا او باليد فكان ناعماً ، وهذا يجعلنا ننتبه الى ان العرب منذ اللحظة الاولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال))[٤]. وفي هذا القول تجن يكشفه القول نفسه ، فالمعطى الجمالي لا يدرك الا عبر الحواس ، وهو بذلك حسي لزاماً في صورته

الاولى اما تحليله فهذا لم يتأت للعرب في البدء لا لأنّ تذوقهم للجمال حسي النزعة بل لان هذا التحليل يشترط ارضية فلسفية لن تتوافر لهم وقتها ، ومع هذا فاللذة الجمالية ، الحسية بدءا لا تتم الا بالادراك ، وهذا الادراك ذهني ، ولا يمكن للانسان ان يشكل قولاً جمالياً الا وهو واع لقواعده وقوانينه ، فالتشبيه قانون ادراكي وان كانت اسسه حسيه لان ادراك العلائق بين الاشياء عمل ذهني خالص ، وعليه فالتذوق الجمالي العربي حسي – ذهني ، ولكنه لم يسع الى تحليل هذا الادراك لافتقاره وقتها الى النظر الفلسفي . ومما يؤكد هذا ان القاضي الجرجاني قد نظر الى الجمال بوصفه ((صلة بين بواطن الاشياء والنفس))[٥] وليس بين سطحها المباشر والحواس الانسانية فحسب. ولعل سبب هذا التجني عائداً الى عدم فهم الباحثين لقواعد الفكر العربي وتطبيقهم معطيات الوعي الحديث على هذا الفكر مستلباً من سياقه الثقافي مما يجعله قاصراً ، اما التحليل الفلسفي لنظريات الجمال ، وهو ما حدا بالبعض الى محالة تعريف علم الجمال العربي على انه ((مجموعة الاسس النظرية والقواعد والقوانين التي ندرس في ضوئها التجربة الجمالية ونمتحن من خلالها الخبرة الجمالية ، نتذوق عناصرها الفنية وقيمها التصويرية والتعبيرية والتشكيلية ، فعلم الجمال العربي – اذن – يؤدي الى ادراك ماهية الجمال الفني))[٦] ، والحق ان هذا التعريف هو تعريف الجمالية بعمومها وليس خاص بالجمال العربي ، ثم انه فهم حديث ينطلق من معطيات فلسفية عامة ويتكئ على نظريات وقواعد الفلسفة الجمالية الغربية ولا يمس خصوصية التلقي العربي جمالياً ، وهو ما يمكن الابتدائي به عبر اكمال التنظير الفلسفي العربي عند القدامى من فلاسفة الفكر العربي.

ويرى بعض الدارسين ان ((الصورة المصنوعة افضل من الصورة الطبيعية ، على اساس ان الجمال في الصنعة كامل في حين العمل الطبيعي لا يكون كاملاً))[٧] وهذا تحليل يقترب من رؤية الرومانسية الانكليزية للفن بوصفه اكمالا لنقص الطبيعة[٨]. في حين يحيل الدراس نفسه الى مفهوم المحكاة الارسطي دون ان يشير اليه عندما يؤكد ((ان تحقق عناصر الجمال في العمل المصنوع امر يحكم فيه العقل ، ... على مدى ما في هذه العناصر من توافق هذه الصورة الكاملة للقوانين الطبيعية كما تتمثل في الخارج وفي العقل))[٩].

ويفسر لنا هذا الارتباك في مفهوم الجمال ، صعوبة قيام علم جمالية عربية خالصة ، لا سيما ودارسينا ما زالوا غير قارين على منهج فلسفي ينتج رؤية جمالية خالصة معتمدة على مقدمات رصينة تفضي الى نتائج كذلك .

وكما وقع مفهوم الجمالية ضحية الاستلاب الفكري امام المنتج الفلسفي الغربي وقع ايضاً مفهوم التناسب ، على اوليته وتجذره في الطبيعة والفعل الانساني . ويعزى سبب ذلك الى عدم النظر الى التناسب كلية ، بل جزيئة الى محاور مختلفة دون الانتباه الى تكاملها ، فمن الواضح ان الاشارات النقدية العربية الى التناسب كثيره ومتأصلة ولكنها لم تجد عقلا نقدياً يلمها في مبدا فلسفي مما جعلها اشتاتا تبدو للناظر ان لا جامع بينهما ، وهي منتمية الى مبدا واحد ، وقانون شامل هو قانون او مبدا التناسب .

والتناسب مبدأ متأصل في الطبيعة والوعي ؛ لانه تشكل في المكان ، والمكان بوصفه امتدادا او حيزا يولد التناسب ، لان حقيقة مبدا التناسب هي العلاقة بين الاشياء التي تنتظم في نمط من التشابه والاختلاف يخلق او يهيكل علاقاتها عبر نسب

وموازنات وعلائق قيمية ، وعليه فان الطبيعة عبر فوضاها المنظمة وعلاقاتها هي اول اشكال التناسب التي يصطدم بها الفرد ، ومن هنا كان هذا المبدأ مبدا قبلياً في مفهوم ((كانت))[١٠] لكونه ناشئ ، عن مبدأ المكان الذي يمثل ركن المبادئ والقوانين القبلية في فلسفة الحكم العقلي ونقده .

وقد لاحظ القدامى هذه الحقيقة فرأي افلاطون ((ان الوزن والتناسب هما عنصراً الجمال والكمال في الاشياء))[١١] وبديهي انه يقصد بالوزن المفهوم العروضي المعروف وانما يقصد التوازن بين الموجودات .

اما ارسطو فيرى ((ان الجمال يتركب من نظام في الموجودات))[١٢] ومن هنا نرى ان التناسب يعني النظام الذي يحكم علاقات الاشياء ببعضها وبالمكان ، وهو مبدأ عام لا يخص الابداع الفني بل يشمل الفكر التأملي بوجهيه والفلسفي والصوفي.

والعلماء العرب ، انتبهوا الى وجوه معينة في التناسب ولم يشيروا الى كليته ، ربما لانها من المبادئ والبديهية ولعل اكثر حضور التناسب عندهم كان في تفسير الابداع الادبي من خلال علاقة الدال (اللفظ) بالمدلول (المعنى) فقد اورد التنوخي في كتابه عن علم البيان ان التناسب جزء من البيان مختص بعلاقة اللفظ بالمعنى فقال ((ان المتكلم قد يفتقر الى الذكر الاشياء المتناقضة والمتضاده والمتغايرة والمتنافرة ، وحيث لا يفتقر الى شيء من ذلك فهو التناسب))[١٣] وشاركه الحلبي مكتفياً بالمعاني – وان دلت ضمنها على الالفاظ – في قوله ان التناسب ((ترتيب المعاني المتاخية التي تتلاءم ولا تتنافر))[١٤] وواضح انه قصد علاقات المشابه ولم يعر بالعلاقات التضاد التي تتكامل مع علاقات المشابه في مبدأ التناسب .

والحق ان نظرة حازم القرطاجني الى التناسب اكثر شمولية ، ربما كان متأثراً بالفكر الارسطي ، وبتأملاته الخاصة فقد قال ((ان النفوس في تقارب المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجرها ، تحريكاً وأيلاعا بالانفعال الى مقتضى الكلام ، لان تناظر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين ، امكن من النفس موقعاً ، من سنوح ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبح ، وما كان املك للنفس وامكن منها فهو اشد تحريكاً لها ، وكذلك ايضاً مثول الحسن ازاء القبح او القبيح ازاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الاخرين لتبين حال الضد بالمثول لازاء ضده))[١٥] فحازم يؤسس رايه على بعد نفسي يرى ان الفطرة تقتضي البحث عن التناسب وملاحظته وتذوقه والانفعال به في حالة التشابه وفي حالة التضاد ، وكذلك في حـالات الاختلاف التي لا تعد تـشابها تاماً و لا تضادا تامـاً ، منطلقاً من ما يسميه ((تناسب جهتي المسموعات والمفهومات))[١٦].

ولم يخرج الرأي النقدي المعاصر عما قاله حازم في جوهر الفكرة وان تغيرت محمولات المصطلح وتعقدت علاقاته ، فالاسلوبية الحديثة ترى اهمية التناسب جذرية في تحديد ماهية العمل الادبي ، اذ يقول ((بالي)) احد منظريها المحدثين ((ان ضبط هويــة النص انما يكون انطلاقاً من علاقة التناسب القائمة بين اجزائه))[١٧] ، وكذلك الرؤية التي يطرحها المسدي في عرضه لشكلانية الجمال واكتفاء النص بذاته في قوله ((لا شرعية لاي نظرية جمالية في الادب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الادبية اساسا لها ، كما انه لا يمكن الاقرار باي قيمة جمالية للاثر الادبي ما لم نشرح مادته اللغوية على اساس اتحاد منطوق مدلولاته بملفوظ

دوالها))[١٨] ، اما جابر عصفور فيرى ان ((التناسب من حيث الجوهر ، مبدا اساسي في كل انواع الفن واشكاله ... اما في الشعر فالتناسب بين كلمات . وكلمات الشعر ليست مجرد اصوات ، بل هي مجموعة من الدلالات . ومن الصعب الفصل بين الكلمة وسياقها، كما يصعب ايضاً فصل سياقها عن معنى من المعاني ، تتآلف دلالته او لا تتآلف مع غيره من المعاني))[١٩].

ان مبدأ التناسب متأصل في الايقاع ، بل هو خلاصة تعريفه ، اذ ان الايقاع يعني تكرار الانغام عبر الزمن وتغيرها في نظام معين ، وهذا المعنى هو التناسب ايا ما كان الايقاع ، بدأ من الموسيقى وصعوداً الى الطبيعة ذاتها التي ينظر اليها بعض العلماء على انها تناغم ايقاعي مبني من حضور القوانين والعلاقات بشكل متوازن متناسب يصل في جمالية الى حد تشبيه بالموسقى[٢٠].

والتناسب الايقاعي في الشعر العربي مبني على طبيعة التركيب الموسقى – اللغوي لهذا الشعر ، لان نظامه الكمي يعتمد على التناسب بين السواكن والمتحركات ، في بادئ الامر ، ثم يخلق هذا التناسب تناسبات ذات علاقات منتظمه تصب كلها في خدمة مبدأ التناسب الايقاعي العام ، وهو ما يعبر عنه حازم في قوله ((اوزان الشعر منها متناسب تام التناسب ، متركب التناسب ، متقابلة ، متضاعفة ، وذلك في الطويل والبسيط ، فان تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثلة ، وتضاعف التناسب هو كون الاجزاء التي لها مقابلات اربعه ، وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كـ (فعولا مفاعيلن) في الطويل ، وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبه التي توازيه ... فالاعاريض التي بهذه الصفة ، هي الكاملة الفاضلة ، وكلما نقص شرط من هذه

الشروط او اكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام او مباعدته بقدر ما نقص منه))[٢١] وهذا الرأي، وان كان فيه نظر، الا انه يوضح مبدأ التناسب الايقاعي عند حازم ، وهو مواز في جوهره لرأي المحدثين ((ان النظام والتغير والتساوي والتوازن والتلازم والتكرار ، هي القوانين التي تتمثل في الايقاع ، وهي جميعا تعمل في وقت واحد))[٢٢] ، والحق انها – وان حظرت جميعها – لا تعمل كلها في وقت واحد لان بين بعضها تناقض في العمل (النظام ، التغير) يمنع عملها معاً . اما عصفور فيرى ان ((كل الاشكال التي تكون البحور ، ترجع الى تناسب ، يبدا منه اصغر عناصر الوزن ، وهي المتحركات والسواكن ويمتد ليشمل التفاعل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها ، فاذا امتد التناسب من اصغر العناصر الى اكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن))[٢٣].

مما سبق يتحدد لدينا مفهوم التناسب الايقاعي بوصفه نظاماً يمثل علاقات الوزن الشعري ايقاعا معتمداً في تمثيله هذا على خصائص خارجية تمثلها طبيعة التركيب الصرفي للالفاظ وداخلية يمثلها تركيب التفعيلات من حيث علاقات الحركة والسكون بين اجزائها ، وهذا التناسب بسبب كونه نظاماً ، يحمل جمالية خاصة تضاف الى اسس جمالية اخرى تعتمد المبدئ نفسه ، وتظفي على القول الشعري جماليته من خلال تبادلاتها وتغيراته وجدل انظمتها ، وعليه فمن الممكن اجمال انواع التناسب التي عرضها حازم في منهاجه واعتبرها اسساً في القول الشعري وكالاتي :-

١. تناسب لفظي ، نابع من التركيب الصرفي – الصوتي للكلمة .

٢. تناسب معنوي ، نابع من تالف المعطيات الدلالية للمعاني الجزئية .

٣. تناسب تركيبي نابع من جدل العلاقة بين اللفظ والمعنى في التركيب الشعري بوصفه قولاً جمالياً على وفق انسجام تعبيري مناسب.

٤. تناسب ايقاعي ، قائم على تركيب التفاعيل في نظم معينة وهو ذو طبيعة خاصة وان كان القول ، أي قول ، مبيناً على التناسبات السابقة – لأنه خال في جوهره من اثارها ، بوصفه ترتيباً ، ايقاعياً قد يوجد دون عون التناسبات السابقة كما في صورة التفاعيل في أي وزن عروضي.

جماليات التناسب الايقاعي عند القرطاجني

من نافلة القول ،الاشارة الى طبيعة النظام الكمي للعروض العربي ، فقد درست هذه القضية ، العروض باكمله ، حتى لم يبق فيها زيادة لمستزيد . ولكن طبيعة البحث تقتضي منا الاشارة الى نظام العروض العربي تمهيداً لفهم ما قدمه القرطاجني من اضافه في هذا الجانب .

يقوم العروض العربي على ثماني تفعلات اساسية[٢٤] ، ترتبط ببعضها في نظم خاصة لتولد ستة عشر بحراً ، وقد درس الخليل علاقاتها عندما حدد نظام الدوائر العروضية الذي بني على علاقات التفعيلات ببعضها اشتقاقياً ، وبناء على هذا ، ولكونه العروض استقراء لواقع المنتج الشعري، منع الخليل بعض العلاقات لعدم توافرها في الواقع الشعري ، دون تعليل سوى عدم سماعها في شعر العرب ، ولعل اشهر نظامين يحكمان التفاعيل في العروض العربي هما ، البحور الصافية القائمة على تكرار تفعيلة ما عدداً محدداً ، والبحور الممزوجة القائمة على تبادل تفعيلتين في نظام رباعي او ثلاثي ، امكنتها في الوزن العروضي ، وهذا النظامان يعتمدان التناسب في اجزاء التفعيلة الواحدة ، وفي علاقة التفعيلة بغيرها . ولعل الملاحظة الاكثر حضوراً في نظام الخليل هي كون

النموذج القياسي لوزن ما غير متحقق الى مصادفة ، بل هو لا يتحقق ابدا في بعض البحور ، مما انتج لنا مفهومي الزحاف والعله لتفسير اختلاف المنتج عن صورته النموذجية عروضياً ، وهذا ما يؤكده جابر عصفور في حديثه عن الوزن اذ يقول ((الوزن المجرد لكل بحر ، محض تصور ذهني ، شبيه بمفهوم الجوهر عند الفلاسفة لا نواجهه في القصيدة بل نواجه عرضاً او اكثر من اعراضه فحسب انه شيء غير موجود بالفعل وان كان موجوداً بالقوة))[٢٥].

لقد اهتم حازم بعلم العروض ، ووضع فيه كتاباً لم يصل الينا ، وعرضه للمفاهيم الشعرية في المنهاج يدل على انه حاول تفسير ما اهمل الخليل تفسيره ، مستعيناً بنظره الفلسفي ، معتبراً في نظره هذا ذائقة الانتاج الشعري ولذة النفس المتلقية ، محاولً تفسيرهما بقوانين فلسفية تسعى الى الشمول ((لجري الامور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس .... ، ولو كان الامر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجب))[٢٦]. وسنحاول فحص جماليات التناسب الايقاعي عند حازم بما يكشف لنا اراءه وتفسيراته ومدى شرعية اسسها ونتائجها .

١. جمالية التغيير :- سبق لنا القول ان الخليل عرض الزحافات والعلل دون تفسير سوى ورودها في شعر العرب ، وهو امر انتجته طبيعة وضع الخليل للعروض ، فقد استقراه من اشعار العرب اصلا، ولم يكن نظاما رياضياً صارماً الا في نموذجه القياسي ((التمام والصحة)) . وقد عرض الفلاسفة العرب حصراً لتفسير هذا الامر ، منطلقين من رؤيه منطقيه رياضيه ، اما البلاغيون فلم يعرضوا الا لقبح بعض الزحافات واضطراب بعض

الاعاريض من حيث وقعها الموسيقي لا من حيث اسبابها او تفسيرها.

ذهب ابن سينا الى تعليل النظام والتغير بمواقفة الطبع فقال : ((ومن التغيرات التي تلحق الايقاع ان ينقص زمان او يزاد زمان ، مثلا يكــون الوزن على ((مستفعلن)) فيرد الى مفاعلن (كذا، والاصح متفعلن) ، فينقص زمان السين فربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة ، وربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسه ويكون الوزن معدا للرزانه))[٢٧].

اما حازم فيبدأ اولا بتفضيل نظام العروض ، العربي على كل نظام عروضي اخر ، ولعله يقصد العروض اليوناني حصراً لاطلاعه عليه فيقول انه لا يــرى ((اصلا في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والاجزاء المؤتلفة من ذلك ، افضل مما وضعته العرب من الاوزان))[٢٨]، وبعد هذا التقرير يبحث حازم في تعليله التغير الناشئ من الحذف بالمنطق نفسه الذي راه ابن سينا ، فهو يعلله بالخفه على النطق قائلاً ((فالسواكن اذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه فاذا حذف ذلك عن بعض اجزائه ، كان ذلك شبه راحه للنفس ما ثقل عليها مسموعه ، فلذلك يستحسن الزحاف في بعض اجزاء الاقاويل الموزونة))[٢٩].

كما انه يعلل الحذف بكراهيه النفس للرتابة وحبها للتبديل اذا يرى ان النفس تسام من الاستمرار على حاله واحده و ((تحب النقلة من الشيء المتنوع الى غيره من المتنوعات ، لكنها تحتمل من التمادي عليه ، مالا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له اصلاً))[٣٠]. فبهذين السببين يرغب حازم قبول الزحاف والعله على انها كسر لرتابة النظام النموذجي الذي لا تحتمل النفس التمادي عليه ، والطريف ان حازم يضع قانوناً احصائياً للتغير ،

ربما كان اول استخدام احصائي في هذا المجال ، وان كان غير دقيق ، فعلت ذلك في انه وضعه استنباطاً من القول لا من النموذج، اذ يرى وجوب ان تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن ، او بزياده قليله او نقص ، ولان تكون اقل من الثلث اشد ملائمة من ان تكون فوقه)[٣١].

وقد احصينا ، نموذجا لما قال حازم ، الصورة النموذجية للبحر البسيط فوجدنا السواكن في البيت الواحد عشرين ، والمتحركات ثمانية وعشرين ، وقياساً لما اثبته حازم ، فان الصورة النموذجية للبسيط جمالية من تشكلاته الاخرى ، وواقع الذائقة الشعرية العربية يثبت هذا الامر فلا ترد ((فاعلن)) في عروض البسيط ولا ضربه ، كاملة الا في الترصيع النموذجي ، وهو ترصيع ذهني لا مثال له في العربية شعرياً .

وعلى الرغم من تحسين حازم للحذف والتغيير وتعليله لهذا الامر فانه اشترط عدم الخروج على ما سوغته العرب في مسموعها من زحافات وعلل ، رافضا للكسر الحاد في العلاقات الايقاعية والتناسبات الوزنية ، رابطاً بين المسموع وراحة النفس والسمع ، رائياً انه ينبغي ان يكون الوزن ((موافقاً لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقا للنفوس والاسماع))[٣٢].

ان كلام حازم عن جمالية التغيير بالحذف ، مع انها واقع متحقق في الانتاج الشعري العربي ، لا يختلف عن التحليل الحديث عند نقادنا المعاصرين لهذه الجمالية ، اذ يرى جابر عصفور ان من ((المهم ان لا يصل التغيير الى الحد الذي يربك الاطراد الكمي ، بل يصل – فحسب – الى الحد الذي يحافظ على هذا الاطراد ويلونه ، موفقا بذلك بين الحاجه الى الاطراد والحاجه الى التنوع على

السواء))[٣٣] وهو مقارب في جوهره لاقتراح طرحه الدكتور محمد فتوح احمد في دراسة له[٣٤] ، مطالباً بإعادة النظر في الزحافات واعلل على انها كسر للرتابة وتلوين ايقاعي وليست عيوباً او نقائض في الاوزان المستعملة في المنتج الشعري .

ان جمالية التغيير واقع متحقق في الانتاج الشعري العربي ، وهذا التحقق هو الذي نبه حازم الى ما راه من اراء ، وهذا التحقق ، رغم عدم انتظامه ، واعتباطية حصوله ، جعل الايقاع العربي متلوناً بشكل جمالي عال ، لان عدم التوقع في حصول الحذف والتغيير يبث طاقات ايقاعية متلونة داخل النظام العام الذي يمثل له الوزن .

٢. جمالية التوازن والتوازي :- يمثل التوازن نتيجة طبيعية لنظام التفعيلات في العروض العربي ، لان نسق ترتيب هذه الاجزاء العروضية يعتمد على توازن في حضورها النوعي والكمي ، وهذا النسق بالاشتراك مع التغيير ، يخلق بعداً جماليا مؤثرا ، لاسيما في طابعه الموسيقي الصرف ، قبل ان يتحقق قولياً ، ويعرف الدارسون التوازن في التراث البلاغي العربي بأنه ((تعادل فقرات الكلام وجمله كما في شطري البيت الواحد من حيث الايقاع والوزن))[٣٥] ، والحقان هذا التوازن حاصل حتى في الشطر الواحد اذ تتعادل التفعيلات حسب ترتيب معين ، بل ان حركاتها وسكناتها متوازنة بشكل جمالي ، اذن،فالبيت الشعري يشمل توازنا اصغر هو توازن الحركة والسكون داخل التفعيلة الواحدة وتوازنا كبيرا هو توازن التفعيلات داخل الشطر الواحد ثم التوازن الاكبر والاشمل وهو توازن شطري البيت الواحد .

اما التوازي[٣٦] هو استمرار التوازن في نسق النص الشعري ، أي تكرار توازن الابيات في متوازية طرفاها الصدر والعجز حتى نهاية القصيدة ، من

جهتي الوزن والايقاع ، ومعروف ان هذا التوازي يمثل جمالية مكانية – بصريه ، وخاص بنظام الشطرين الذي يمثل اغلب الشعر العربي .

ويعلل بعض الدارسين حالة التوازي والتوازن في النص العربي تعليلاً لا نصياً غريباً مرجعاً أياه الى الشخصية العربية ((الذي طبعتها الصحراء العربية التيبه اذ لا جديد في مشاهدها التي تتكرر كل يوم، فأثر ذلك في ذوقها وحسها حتى انطبع في فنها))[٣٧] ، وغرابة هذا التعليل متأتيه من توهم الدارسين حول رتابة الصحراء وتكرار مشاهدها وهو امر لا صحه له ، على الاقل عند اهل الصحراء انفسهم كما ان ظاهرة التوازن و التوازي بوصفهما نمطا للتكرار ، واضحه في كل اللغات، وفي منتجها الشعري لانها من صميم التركيب الايقاعي في اللغة والاوزان وهو موجوده وان لم نتحسسها في شعر الامم الاخرى ، لاننا لا نتذوق ايقاعات لغتهم ولا اوزانها.

لقد اشار حازم القرطاجني الى حالة التوازن من خلال تماثل التفعيلات في البحور الصافية ، والى حالة تواز داخلي في التركيب المتضارع المكون من تكرار تفعيلتين بالتوازي الرباعي كما في البحر الطويل والبحر البسيط وعد النوعين من التركيبات المتناسبة معللا ذلك ((لجري الامور على نظام منضبط محكم))[٣٨] حين قال : ((فالتركيبات المتناسبات ، انما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات))[٣٩].

ويبدو ان حازم القرطاجني قد قسم التوازن بين التفعيلات الى قسمين رئيسين لهما فروع ، بناء على واقع المنتج الشعري والذائقة العربية ، فالقسم الاول هو التركيبات المتناسبة أي حصول التوازن بين تفعيلات البيت عبر علاقه ايقاعية ، ويتفرع هذا

القسم الى المتماثل (الذي تتوازن فيه التفعيلة مع نفسها كما في البحور الصافية) والمتضارع ((الذي تتوازن فيه تفعيلتان في نظام رباعي في الشطر الواحد كما في الطويل البسيط)) ، والمتشافع (الذي تتوازن فيه تفعيلتان في نظام ثلاثي بنسبة ١-٢ في الشطر الواحد ، كما في الخفيف – فاعلاتن –) والمتضاعف (الذي تتوازن فيه تفعيلتان في نظام ثلاثي بشرط تكرر احدهما قبل مجيء الثانية كما في السريع – مستفعلن – مستفعلن مفعولات). اما القسم الثاني فهو التركيبات غير المتناسبة أي التي يمتنع التوازن بين اجزائها في علاقه ايقاعيه ، وهو فرعان ، اولهما :- المتضاد (الذي يقع بين تفعيلتين احدهما مقلوب الاخرى كما في – فاعلن ، فعولن – ومتفاعلن ، مفاعلتن – ومستفعلن – مفاعيلن) والثاني :- المتنافر (الذي تختلف فيه تفعيلتان في توازن حركاتهما وسكناتهما دون ان تكون احدهما مقلوباً للاخرى كما في مفاعلتن ومستفعلن ، ومفاعيلن ومتفاعلن) .

وممعن النظر في تقسيم حازم ، يجد ان ما قاله قد ورد عن الخليل ضمنا ، اذ ان المتضادات قد وقعت في دوائر خاصة بها (دائرتي المؤتلف والمتفق)[٤٠] ولكن الخليل لم يعلل ذلك ، اما حازم فحاول تعليل الظاهره بالتضاد فحسب منكراً ان يعد المتضادان كالمتماثلين ((لا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب اصلا))[٤١] ويمثل لذلك بعلاقة ((فاعلن)) – ((فعولن)) فيرى ((احدهما مفتتحا بمتحرك بعده ساكن ومختتماً بساكن بعده (كذا ؟) متحركين ، وكان الاخر مفتتحا بمتحركين بعدهما ساكن ، ومختتما بمتحرك بعده (كذا ؟) ساكن ، فكانا لذلك متضادين ، فكيف يوضع المتضادين وضع

المتماثلين في ترتيب يقصد به تناسب المسموع ؟))[٤٢] ، وعلى الرغم من ملاحظة حازم الثاقبة ، فقد فاتته الدقة ، اذ وجب ان يشير الى انفرادهما في التركيب ، فاذا حضر معهما غيرهما ، حصل تناسب المسموع ، كما في مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) وفي الدوبيت الاعرج (فعلن متفاعلن فعولن فعلن)[٤٣].

اما التنافر فيعزوه حازم الى اختلاف عدد الاسباب والاوتاد في التفعيلتين المتناظرتين مما يؤدي الى تناسب المسموع . وهي اشارة صائبة ناشئة من استقراء ذوقي للاوزان والاعاريض العربية، ولعل دراسة بمعطيات حديثة ، للبناء الايقاعي العربي وعلاقته بصرف الالفاظ العربية – من حيث علاقة السكون بالحركة – تفضي الى نتائج مهمة اعتمادا على ملاحظة حازم السالفة الذكر عن التركيبات المتناسبة والغير المتناسبة.

٣. جمالية التكرار :- ان أي ايقاع يعتمد على مبدأي الزمن والتكرار ، وعليه فالتكرار اساسا جوهري في الايقاع . والتكرار في نسقه الايقاعي في الاوزان الشعرية يعتمد علاقه موقع الحركة بموقع السكون في تناغم معين بتغير مكونات الوزن ، ويتأثر بالحذف والتغيير ، تأثرا طارئاً يساهم في كسر رتابة التكرار .

ان اول حقيقى تكرارية راسخة في التفاعيل ، والبحور ، هي حقيقة لغوية مفادها ان العرب لا تبدأ بساكن ولا تنتهي بمتحرك ، هذه الحقيقة حكمت على التفعيلة الوحيدة المنتهية بمتحرك (مفعولات) بان لا تقع في نهاية البيت او الشطر (ضربه وعرضه) الا مقصورة ((مفعولات)) او معلوله بالصلم (مفعولاً ، مفعو) في حين ترد في الحشو كما هي لانها لا تمثل ، عندها ، عروضاً او ضرباً .

ولعل الصور النموذجية للاعاريض العربية تعتمد اعتماداً منتظماً على تناغم التكرار بحيث يمكن رسم علاقة الاسباب والاوتاد فيها بما يعطي نظاماً دائرياً او مستطيلاً او تبادلياً يسهل توقعه ، فالطويل، مثلاً ، في صورته النموذجية قائم على التكرار حركة بعدها سببين خفيفين واخرى بعدها ثلاثة اسباب خفيفة بما يسمح عند ربط نهاياته بتكون حلقه تكرارية واضحة :-

ب—ب ---- ب ---- ب ---

وكذا الحال في البسيط : - - ب - - ب - - -

ب - - ب -

اما البحور الاخرى فمن الممكن تنظيم ايقاعها بما يعطي قانوناً تكرارياً يتأسس على نوع التفعيلات المشاركة في تشكيلها من حيث تبادل سكناتها وحركاتها مواقعها داخل نسق التكرار .

والحقيقة التكرارية الثانية التي اشار اليها حازم هي تكرار التفعيلة باكملها على نمطين ، اولهما تكرار تفعيلة معينة عدة مرات (كما في البحور الصافية) وثانيهما تكرار تفعيلتين عبر نسق معين (كما في البحور الممزوجه) . ويرى حازم ان السواكن يجب ان تكون ((حائمة حول ثلث المتحركات والسواكن))[٤٤] وهذا الاحصاء الذوقي يسعى الى تنظيم عدد التكرارات في البيت بحيث تخلق تناسباً وتجعل الزحافات والعلل الطارئة على التشكلات العروضية ، طرقة تحد من الرتابة المملة في نسق التكرار .

ويبدو ان ذائقة حازم تفرق بين تكرارين ، الاول التكرار البسيط والذي تتكرر فيه التفعيلة ذاتها في البحور الصافية وهو يعدها من قبيل الايقاعات الساذجة ، والثاني التكرار المركب الذي تتكرر فيه تفعيلتان في نسق معين ، ولا سيما النسق الرباعي الذي يتيح للتفعيلة الواحدة ان تتساوى في تكراراتها

مع التفعيلة الاخرى كما في حالة التضارع التي في البحر البسيط والبحر الطويل ، وحازم في منهاجه يفضل الايقاعات المركبة ، ويحلل التضارع بما يشير الى انه يعتبره التناسب الاتم في العروض العربي ((اوزان الشعر منها متناسب تام التناسب ، متركب التناسب ، متقابلة ، متضاعفة وذلك في الطويل والبسيط ... فالاعاريض التي بهذه الصفه هي الكاملة الفاضلة ، وكلما نقص شرط من هذه الشروط كان في الرتبة من مقاربة الكلام او مباعدته بقدر ما نقص منه))[٤٥].

وذائقة حازم هذه لا تختلف عن الذائقة العربية السائدة الا في كونها تعليلية ، لاتكتفي بالاستحسان بل تحاول تفسيره ، وهي لا تقبل في تناسب المسموع قولا كما في قول الشاعر :-

والباهليةُ في زمانِ خصيبها تمشي

الى المرعى بـــــــــــلا أزُرِ

وسبب عدم قبولها هو اختلاف نسق التكرار ، لكون الشطر الاول قائماً على تمام التفعيلة والشطر الثاني اخذ فأنهار النسق لعدم تعادل التكرار فيه (٣ تفعيلات في الشطر الاول مقابل اثنين ونصف في الشطر الثاني) كما ان انعدام جمالية التوازن والتوازي في هذا التشكل العروضي جعله قليل الورود في الموروث الشعري العربي[٤٦].

ان جمالية التكرار في رأي حازم قائمة على ثبات اسباب معينة في تشكلات الابيات يمنع التلاعب فيها ، في حين يكسر تكرار ما سواها للقضاء على رتابة النسق وملالته ، وعليه فان في التفعيلات ثوابت تكرارية لازمة يختلف نمطها من وزن الى اخر ، وأي تلاعب فيها يخل بتناسب المسموع ، في حين يمكن التلاعب بغيرها ، بل يجب احيانا ، لتأمين التلون الايقاعي والتناسب في جمالية المسموع .

الخاتمة

نتائج البحث

لقد انتبه النقاد المحدثون الى حازم القرطاجني بشكل مركز ، لان تصوره النقدي الذي عرضه في منهاج البلغاء ، هو ابرز تصور نقدي مبني على فهم تحليلي ووعي ناضج مدعم بمنهج اقرب الى العلمية يعتمد المقولات الفلسفية اساسا له .

وقد بدا للباحث ان فهم حازم للتركيب العروضي العربي هو انضج فهم عرفه الموروث في الوزن الشعري وجمالياته وماهية تاليفه واختلافاته ، اذ كان حازم ناظراً نقدياً في مفاهيم الشعر عند العرب، متخذاً من الجزئيات التقنية غير الفنية سنداً له في تحليل فنيات القول الشعري وتركيبات التناسب الايقاعي مستفيداً من اراء وافكار الفلاسفة الاغريق في مقولاتهم العامة حول النفس وطبائعها والكون ونظامه ومقلاتهم الخاصة حول الفن والابداع القولي، ولا سيما افكار افلاطون في مثالية النظام الكوني ، وافكار ارسطو في الابداع القولي وانساقه وعلاقاته ومشاكلتها للواقع بصورة محاكاة فنية تتمثل قوانينه ونظم تناسبه ، كما افاد كثيراً من التحليلات الموسيقية والنفسية في فلسفة ابن سينا خاصة والفلاسفة المسلمين عامة ، عارضاً مقولاته العروضية بالطريقة التعليلية ذاتها التي سبقه اليها الفلاسفة كمنهج بحث علمي في فحص الاشياء .

ويمكن اجمال ما خرجنا به من نتائج فيما يأتي :

١. ان اثر الفكر الفلسفي واضح في اراء حازم ، ولهذا الوضوح ، فما راينا ، وجهان متميزان ، اولهما العرض النقدي القائم على طرح المقدمات وتعليل الظواهر واستنساخ النتائج ، مستخدماً في ذلك ما يعين تحليلاته من علائق لغوية ونفسية ، بل ورياضية فهو لا يلقي الاراء جزافاً بل يحاول التأكد من صحتها بالاحصاء ، وربما كان هذا اول

قانون احصائي في الاوزان العربية ، وهو على علاته يكشف ظاهرة التغير ويعللها من خلال نسبة السكون الى الحركة عددياً . وثانيهما في تفضيل التركيب على البساطة ، فالنظر الفلسفي يحاول تحليل المركبات التي تتيح له ادراك كنه العلاقات الرابطة بين اجزائها ، وحازم ، تبعاً لذلك ، يفضل الاوزان المركبة ذات التفعيلات المتضارعة ، ويفضل ايضا النص المركب الذي تتعدد فيه الاغراض ، وتفضيل الاخير راجع الى سببين ، اولهما استحسان الذائقة العربية – العلماء خاصة – للتعدد الذي بداته المعلقات ، وثانيهما تأثره بأفكار ارسطو عن الشعر اليوناني ، وهو شعر مركب حتى في نمطه الغنائي ، فالملحمة والمسرحية والقصائد الغنائية الاغريقية قائمه على تعدد الاغراض والاصوات ومحاور المعاني.

٢. لقد حاول حازم تفسير الذائقة العربية ، من خلال تحليل ايقاعاتها وبنى اوزانها ، وعلى الرغم من عدم الموضوعية اصلاً في تناول حازم لهذه الذائقة وانحيازه الى شكل من اشكالها (ما يقبله العلماء لا سيما اللغوين) ، فانه اراد ان يعلل علمياً اسباب سيطرة هذا الشكل ، وربما كان في الامر نوع من طمأنة النفس ورضاها بقناعاتها ، وهذه المحاولة أدت الى اجتزاء الموروث ، بمعنى الانتخاب منه بما يدعم وجهة النظر دون اهتمام بما يخالفها او يضعضع تماسكها فكان الشعر الجاهلي دون غيره هو متن التحليل ، مما انِشأ نتائج غير دقيقة ان لم تكن مخطوءة ، ثم ان التعميم الذي اعقب ذلك كان غير احصائي ، بمعنى ان حازم عمم ملا يعمم فارضا شكلاً جمالياً اوحد هو التضارع مستهيناً بغيره ، لا لشيء الا لكون التضارع هو الاكثر حضوراً في المتن الجاهلي .

٣. لقد قادت النتيجة السالفة الى سقوط حازم في فخ معاني الاوزان ، وسلاحية الوزن للقول الشعري من حيث الغرض ، فحاول ، قياساً الى القول الجاهلي ، ان يحدد الى لكل وزن غرضاً خاصاً به وهي معياريه لم تجد طوال عمر الشعر العربي ، مصداقاً لها فقال ((عروض الطويل تجد فيه ابدا بهاءً وقوة ، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه ، منهما بغير ذلك من أغراض الشعر))[٤٧]. ويقينا انها نظرة غير علمية بالمرة ، من حيث تحديدها المواصفات كل بحر وربط هذه المواصفات بغرض معين ، وان احصاءً سريعاً يكشف لنا حقيقة ان اكثر الرثاء يقع في الطويل والبسيط والكامل والوافر ، بل ان المديد في تشكله الصحيح (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) يتحاماه الشعراء ، لاختلاطه – تناسباً سمعياً – مع الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فالفرق بينهما سبب خفيف واحد ، والسامع للمديد يظنه خفيفاً مكسوراً ، ويمكن فحص بقية الاوزان على نسق كهذا وملاحظتها احصائياً ، ونشير الى رأي الدكتور مصطفى جواد في علاقة الرمل بغرض الرثاء حيث يعتبر الرمل بالرثاء لكونه وزناً راقصاً لا يتناسب ووقار الرثاء ومعانيه .

وقد فند الدكتور محمد فتوح احمد[٤٨] هذه الرؤية (ربط الوزن بغرض ما) بطريقة احصائية اثبتت عمقها وانفتاح الوزن على معاني الأغراض بلا استثناء.

وختاماً ، يبقي وعي حازم ، على أخطائه وموضعاته ، أهم وعي نقدي في عصره وما سبقه .

الهوامش والمصادر

(١) نقد العقل المجرد ، ايما نويل كانت ، ترجمة : احمد الشيباني : ٦٧.

(٢) مبحث في علم الجمال ، جان بارتيلمني ، ترجمة : انور عبد العزيز : ٥٦ ، وينظر : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، زكريا ابراهيم : ٧.

(٣) الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي : ١٤٣.

(٤) الاسس الجمالية في النقد العربي ، عز الدين إسماعيل : ١٣٢– ١٣٣.

(٥) الوساطة ، الجرجاني : ٣٥.

(٦) نحو علم جمال عربي ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٢ ، ١٩٧٨ : ٢٧ – ٢٨.

(٧) الاسس الجمالية : ٢٢١.

(٨) التصور والخيال ، ر . ل . بريت : ٣٨.

(٩) الأسس الجمالية : ٢٢١.

(١٠) نقد العقل المجرد : ٦٥.

(١١) الجمالية بين الذوق والفكر ، د . عقيل مهدي : ١٤.

(١٢) م . ن : ١٤.

(١٣) الاقصى القريب في علم البيان ، التنوخي : ٩٢.

(١٤) حسن التوصل ، الحلبي : ٢١٢.

(١٥) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني : ١٤٤ –١٤٥.

(١٦) م .ن : ٢٨٦ .

(١٧) الاسلوبية ، المسدي : ١٠٩.

(١٨) م . ن : ١١٨ .

(١٩) مفهوم الشعر ، جابر عصفور : ٤٢٥.

(٢٠) الارتقاء الانسان ، ج برونوفسكي : ٤٠.

(٢١) منهاج البلغاء : ٢٥٩ – ٢٦٠.

(٢٢) الأسس الجمالية : ٢٢١.

(٢٣) مفهوم الشعر : ٣٨٢.

(٢٤) فن التقطيع الشعري ، صفاء خلوصي : ١٧.

(٢٥) مفهوم الشعر : ٤١٢ – ٤١٣

(٢٦) منهاج البلغاء : ١٢٤ ، ينظر : حازم القرطاجني ، النقدية والجمالية ، صفوت الخطيب ، مصر ، ١٩٨٦ : ٢٤٥.

(٢٧) جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا : ٩٤.

(٢٨) منهاج البلغاء : ٢٣٢.

(٢٩) الموسيقى الكبير ، الفارابي : ١٠٩.

(٣٠) منهاج البلغاء : ٢٤٥.

(٣١) م . ن : ٢٦٧ . ٢٣ ، م . ن : ٢٦٤.

(٣٢) مفهوم الشعر : ٣٩٧ – ٣٩٨.

(٣٣) شعر التمنبي قراءة الاخرى ، د .محمد فتوح احمد : ١١٣.

(٣٤) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، مجيد عبد الحميد : ٥٩.

(٣٥) م . ن : ٥٩.

(٣٦)الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، مجيد عبد الحميد : ٦٣.

(٣٧) منهاج البلغاء : ١٢٤.

(٣٨) م .ن : ٢٤٨.

(٣٩) فن التقطيع الشعري : ٤٨ – ١٦٥.

(٤٠) منهاج البلغاء : ١٤٨.

(٤١) م . ن : ٢٣٤ – ٢٣٥.

(٤٢) فن التقطيع الشعري : ٢٨٥.

(٤٣) منهاج البلغاء : ٢٦٧.

(٤٤) منهاج البلغاء : ٢٥٩ – ٢٦٠.

(٤٥) فن التقطيع الشعري : ٣٨.

(٤٦) منهاج البلغاء : ٢٦٩.

(٤٧) في التراث العربي ، د . مصطفى جواد : ٢١٣/٢.

(٤٨) شعر المتنبي : ١٨٠.

مصادر البحث

أ. الكتب :-

١. ارتقاء الانسان ، ج برونوفسكي ، ترجمة : سعد مصلوح ، عالم المعرفة – الكويت ، ١٩٨١.

٢. الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٦.

٣. الأسس النية لأساليب البلاغة العربية ، د. مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤.

٤. الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل السني في نقد الأدب ، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٧.

٥. الأقصى القريب في علم البيان ، محمد بن محمد التنوخي ، القاهرة ، ١٣٢٧هـ.

٦. بحث في علم الجمال ، جان بار تيملي ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار النهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠.

٧. التصور والخيال ، س.ل ، بريت ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤه ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٧٩.

٨. حسن التوسل الى صناعة الترسل ، شهاب الدين الحلبي ، تحقيق : دراسة أكرم عثمان يوسف ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٠.

٩. الجمالية بين الذوق والفكر ، د. عقيل مهدي ، مطبعة سلمى ، بغداد ، ط ، ١٩٨٨.

١٠. جوامع علم الموسيقى ، من قسم الرياضيات من الشفاء ، ابن سينا ، تحقيق : زكريا يوسف ، الادارة العامة للثقافة ، ١٩٥٦.

١١. شعر المتنبي ، قراءة ، اخرى ، د. محمد فتوح احمد ، دار المصارف ، القاهرة ، ١٩٨٣.

١٢. فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، القاهرة ، د.ت.

١٣. فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٤. في التراث العربي ، د. مصطفى جواد ، ج٢ ، دار الرشيد ، ١٩٨٠ .

١٥. مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، د. جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ .

١٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجه ، المطبعة الرسمية للجمهورية الوتنسية – تونس ، ١٩٦٦ .

١٧. الموسيقى الكبيرة – الفارابي ، تحقيق : غطاس عبد الملك ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧.

١٨. نقد العقل المجرد ، ايما نويل كانت ، ترجمة : احمد الشيباني ، دار مكتبة الحياة ، د.ت.

١٩. الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجراني ، تحقيق : محمد ابي الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، تحقيق : محمد ابي الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، مطبعة عيسى ألبابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٦.

ب. المجلات :

١. عالم الفكر ، المجلد التاسع ، العدد الثاني ، يوليو ، اغسطس ، سبتمر ، ١٩٧٨ – الكويت دراسة بعنوان ((نحو علم جمال عربي)) د .عبد العزيز الدسوقي.

الحقول الدلالية في ديوان (البكاء على كتف الوطن)

ليحيى السماوي

دراسة في الهوية والانتماء

م. بتول ناجي هادي عيسى

جامعة المثنى

التمهيد : يحيى السماوي : الهوية والانتماء

نسبه وسيرته :

هو يحيى عباس عبّود السماوي ، المولود عام ١٩٤٩م في محافظة المثنى ، مدينة السماوة . أكمل الدراستين الابتدائية والثانوية فيها ، ثم نال شهادة البكالوريوس عام ١٩٧٤م من كلية الآداب– الجامعة المستنصرية. برزت موهبة الشعر عنده في وقتٍ مبكر ، وعمل بالتدريس والصحافة والإعلام ، استهدفه النظام البعثي البائد ولاحقه طويلاً ، حتّى فرّ إلى السعودية سنة ١٩٩١م ، واستقرّ بها في جدّة حتّى سنة ١٩٩٧م ، ليعمل فيما بعد بالتدريس والصحافة ، اذ عمل خلال ست سنوات عشرات البرامج السياسية ، ونشر مئات المقالات السياسية حول ممارسات النظام البعثي وجرائمه ، فضلاً عن نتاجه الشعري، ثم هاجر إلى أستراليا عام ١٩٩٧م واستقر فيها حتى الآن (

[١] اشترك السماوي في الانتفاضة الشعبية ضدّ نظام البعث المقبور عام ١٩٩١م ، وبعد فشل الانتفاضة هرب من العراق آملاً بالعودة إليه ، ولكنه لم يتمكن من العودة ، فلجأ إلى السعودية وقضى حياته مشرّداً هائماً ، فصار شاعر القضية العراقية ، وشاعر الإنسانية ، ونصير المظلومين والمضطهدين ، ولم تثنه إقامته في بلاد الغربة استراليا ، عن التواصل مع ما يحدث في وطنه الجريح ، فكانت له تحليلات سياسية ناقدة للوضع عبر شبكة الأنترنت . فضلاً عن كونه كاتباً وناقداً وقاصاً بارعاً . ويكفينا أن نقرأ عناوين دواوينه ، لنعرف تفاصيل المحنة والجراح والمآسي . ومنها : (قصائد في زمن السبي والبكاء ، قلبي على وطني ، من أغاني المشرد ، جرح باتساع الوطن ، هذه خيمتي فأين الوطن؟ ، البكاء على كتف الوطن) وغيرها ، فهي توحي بمضامينها لعمق هيامه الى الوطن وحنينه إليه . وشكلت علاقة الشاعر بالوطن جوهر دواوينه من حيث مضامينها ، فقد التصق بالوطن إلى حدّ الانصهار التام ، وانعكس ذلك في شعره بشكل مباشر. فقدّ تتابعت إصدارات الشاعر بشكل متواصل ، فما يكاد يمرّ عام حتى يصدر مجموعةً شعرية ، بل ربّما يصدر في العام الواحد أكثر من مجموعة ، وهذا ينبئ عن موهبة الشاعر، وغزارة نتاجه الشعري ، لأنه شاعر بارع في بناء صورته الشعرية ، وحفلت انجازاته بقيم الإنسانية النبيلة ، ووظف شعره لخدمة الإنسان والمسيرة الإنسانية وخاصة تفاعله الكبير مع قضية وطنه الجريح الذي تعرض للطواغيت – حزب البعث – وللاحتلال الأمريكي ، ولأشرس هجمات إرهابية في التاريخ نتيجة هذا الاحتلال وديمقراطيته المزعومة[٢].

نتاجه الشعري :

بدأ تجربته الشعرية في بداية السبعينيات الميلادية مع ديوان (عيناك دنيا) ، تلاه الديوان الثاني (قصائد في زمن السبي والبكاء) ، وبعد صمت سنوات امتد حتى عام ١٩٩٣، أصدر ديوانه (قلبي على وطني) وديوان (جرح باتساع الوطن)[٣]. ويمكن الجزم بأنَّ السماوي لم يكن بعيداً عن واحة الشعر الذي شغف به حد العشق منذ السنوات الأولى في دراسته. وقد تنامى فِي نفسه هذا الشعور، فأصبح الشعر بمثابة (فيروس) أصابه وهو يرى لقمة الخبز تدخل افواه فقراء الشعب وكادحيه مجبولة بإذلال سلطةٍ لم يكن فِي حسابها أنْ تزول. يقول الشاعر : (كان صمتاً قسرياً فرضته عليّ ظروف العراق في ظلِ نظام الحزب الواحد والفكر الواحد والقائد الأوحد ، ومع ذلك فقد كان صمتا ظاهرياً ؛ لأنني كنت أكتب ولا أنشر خوفا على رقبتي من حبل مشنقة أو سياط جلاد مادام أن كتابتي بمثابةِ صراخ احتجاج متضامنة مع الصعاليك في حربهم العادلة ضد الطواغيت والأباطرة)[٤]. لقد دخل شاعرنا عالم القصيدة باكراً ولقي تشجيعاً من والده (معلمه الأول) على المضي قدماً في مسارِ المعرفة ، والحرص على بناءِ قصائدٍ هادفة فضلاً عن تميّزِه بصوتٍ مبهر فِي الإلقاء ، لقد برع السماوي في كتابةِ الشعر بما تباين من أشكاله ، و حملت قصائده جمالاً وبلاغة وصفاء مخيلة. ويمكن القول إنَّ ما يميز تجربة الشاعر في أحد جوانبها المهمة ، هو القدرة الفائقة على استغلالِ الذاكرة ، وتوظيفها بأسلوبٍ خلاق فِي مساراتٍ تنحو صوب الدفاع عن قضايا الإنسان ، فضلاً عن رسمِ صورةٍ للقادمِ المرتجى.

لقد صدر للشاعر العديد من الدواوين والمجموعات الشعرية والكتب النقدية والنصوص النثرية ، وفق الترتيب الاتي :

١- عيناك دنيا – العراق – ١٩٧٠م.

٢- قصائد في زمن السبي والبكاء – العراق – ١٩٧١م.

٣- مراسيم الخروج من الجسد – العراق – ١٩٧٦م.

٤- قلبي على وطني – جدة – ١٩٩٢م.

٥- من أغاني المشرد – ١٩٩٣م.

٦- جرح باتساع الوطن – جدة – ١٩٩٤م.

٧- الاختيار – الرياض – ١٩٩٤م.

٨- عيناك لي وطن ومنفى – جدة – ١٩٩٥م.

٩- رباعيات – جدة – ١٩٩٦م.

١٠- هذه خيمتي فأين الوطن؟ – أستراليا – ١٩٩٧م.

١١- أطبقت أجفاني عليك – أستراليا – ٢٠٠٠م.

١٢- الأفق نافذتي – أستراليا – ٢٠٠٣م.

١٣- زنابق برية – أستراليا – ٢٠٠٣م.

١٤- نقوش على جذع نخلة – أستراليا – ٢٠٠٥م.

١٥- قليلك.. لا كثيرهن – أستراليا – ٢٠٠٦م.

١٦- مسبحة من خزر الكلمات – دمشق – ٢٠٠٨م.

١٧- البكاء على كتف الوطن – دمشق – ٢٠٠٨م.

١٨- شاهدة قبر من رخام الكلمات – دمشق – ٢٠٠٩م.

١٩- لماذا تأخرتِ دهراً – دمشق – ٢٠١٠م.

٢٠- بعيداً عني... قريباً منك – دمشق – ٢٠١١م.

٢١- تعالي لأبحث فيك عني – دمشق ٢٠١٢م .

٢٢ – مناديل من حرير الكلمات – دمشق ٢٠١٢ م .

٢٣. أطفئيني بنارك .[٥]

اغترابه :

يعيش الشاعر في أستراليا في الغربة ويتذوّق فيها مرارة الاغتراب والمنفى ، التي حالت دون رؤيته لأحبته وأصدقائه وأقربائه ، فلم يكحل عينيه بثرى الوطن. لم تؤثّر بيئة أستراليا في ذات الشاعر رغم إقامته فيها قُرابة خمس عشرة سنة ، فهو عراقي من قمّة رأسه إلى أخمص قدميه ، ومازال يستلهم نصوصه من متابعته الدقيقة لأحداث بلاده ، كأنه مقيم في بغداد أو في أيّ مدينة عراقية أخرى . لذلك جاء شعره عاكساً لحياته كإنسان مشرد هارب من جور الظلم والاستبداد والدكتاتورية في ظل نظام أجرم بحق الشعب ، فعاش بعيداً عن وطنه المثخن بالجراح ، لذا كانت كتاباته مقصورة على حياته ومحنة وطنه الجريح ، هذه العوامل جسدت معاناته الذاتية ، فهو في غربته ونفيه عن بلاده ، يجسد صورة وطنه المنفي من خريطة العالم[٦].

في دلالة : الهوية – الانتماء :

تحرص كل الشعوب والمجتمعات منذ بداية الخليقة إلى هذا اليوم ، على الحفاظ على كل ما يجعلها متميزة ومنفردة ، وفي جميع الجوانب ، سواءٌ أكانت اجتماعية أم قومية أو ثقافية . من هنا جاء الاهتمام والسعي الى أن تكون لهذه المجتمعات ، هوية تميزها عن غيرها من بقية المجتمعات ، وصارت جزءاً لا يتجزأ من نشأة الأفراد منذ ولادتهم وحتى مماتهم ، ولكي نفهم مصطلح (هوية) أكثر لابد من تعريفه لغة واصطلاحاً : عرفت الهويّة لّغة بأنّها ما اشتقّ من الضّمير (هو) ، إذ إن مصطلح (الهوَ هو) المركّب من تكرار كلمة (هو) ، قد تمّ وضعه كاسم معرّف بأل ، ومعناه (الاتّحاد بالذّات). ويشير مفهوم الهوية وتعريفها إلى ما يكون به الشيء (هو هو) ، أي من حيث تشخّصه وتحقّقه في ذاته ، وتميزه عن غيره[٧] . أمّا اصطلاحاً ، فهي : مجموعةٌ من المُميّزات التي يمتلّكها الأفراد ، وتُسهمُ

في جعلهم يُحقّقون صفة التفرّد عن غيرهم ، وقد تكون هذه المُميّزات مُشتركة بين جماعةٍ من النّاس سواءً ضمن المجتمع أو الدّولة. وهي كلُ شيءٍ مُشترك بين أفراد مَجموعةٍ مُحدّدة ، أو شريحة اجتماعيّة تُسهمُ في بناءِ مُحيطٍ عامٍ لدولةٍ ما ، ويتمُّ التّعاملُ مع أولئك الأفراد وفقاً للهويّة الخاصّة بهم[٨]. ومن مبادئها : أن تكون منسجمة مع معطيات الفكر القانوني والسّياسي ، الّذي يستند إلى قانون المواطنة بوصفها معياراً جوهريّاً لتحقيق المساواة ، وأن تعبّر عن الواقع ، أي أن تكون انعكاسا لتصوّر فئة ما دون غيرها. وإما مكوّناتها فهي : الموقع الجغرافي ، والذاكرة التاريخيّة والوطنية المشتركة ، والثقافة الشعبيّة الموحّدة ، والحقوق والواجبات المشتركة ، والاقتصاد المشترك. وأما أنواعها ، فهي :

-الهويّة الوطنيّة : هي مجموع السّمات والخصائص المشتركة الّتي تميّز أمةً أو مجتمع أو وطن معيّن عن غيره ، يعتزّ بها وتشكّل جوهر وجوده وشخصيّته المتميّزة.

-الهويّة الثقافيّة : هي الهويّةُ التي ترتبطُ بمفهومِ الثّقافة التي يتميّزُ فيها مُجتمعٌ ما ، وتعتمدُ بشكلٍ مُباشرٍ على اللّغة ؛ إذ تتميّزُ الهويّة الثقافيّة بنقلها لطبيعة اللّغة بصفتها من العوامل الرئيسيّة في بناءِ ثقافة الأفراد في المجتمع.

-الهويّة العُمْريّة : هي الهويّةُ التي تُسهمُ في تصنيفِ الأفراد وفقاً لمرحلتهم العُمْريّة ، وتُقسَمُ إلى الطّفولة ، والشّباب ، والشيخوخة ، والكهولة ، وتُستخدَمُ عادةً في الإشارةِ إلى الأشخاص في مَواقفَ مُعيّنة ، مثل تلقيّ العلاجات الطبيّة. اما العوامل المُؤثّرة على بناء الهويّة فمنها :

١.المجتمع : هو أولُ العوامل المُؤثّرة على بناءِ الهويّة ؛ إذ يُسهمُ في بناء هويّة الأفراد وتشكيلها وفق طبيعةِ البيئة المُحيطة بهم ، ويتأثّرُ الأفراد بسلوكيّات الأجيال السّابقة لهم سواءً في العائلة ، أو الحيّ ، أو المجتمع عموماً .

٢.الانتماء : هو الارتباطُ بالمكان الذي يعتمدُ على دورِ الهويّة في تعزيز مفهومه ؛ إذ ينتمي الفردُ للدّولة التي يعيشُ فيها، ويُعتَبرُ مواطناً من مواطنيها ، ولهُ حقوقٌ وعليه واجبات تنظّمها أحكامُ الدّستور، فالهويّة وسيلةً لتّعزيزِ هذا الانتماء عند الأفراد والجماعات[٩]. إنّ المنظور العام للهوية يشير إلى فئة أو جماعة من الناس تتبع لدولة أو منطقة أو جهة معينة ، مثل : الهوية العربية ، والتي تشير إلى العَرب ، والتي بدأت في التشكّل دستورياً منذ كتابة صحيفة النّبي (صلّى الله عليه آله وسلّم) بعد هجرته إلى يثرب ، حيث انطلقت من مبدأ التغيّر مع الإبقاء على الثّوابت ، ولذلك شاركت الهويّة العربيّة في منظومة الإنتاج الحضاري ، وبناء التّراث العالمي ، وبقيت اللّغة العربيّة محافظة على ثباتها الإيجابيّ باعتبارها مكوّناً أساسيّاً للهويّة العربيّة[١٠]. وفي حالة انعدام شعور الفرد بهويته نتيجة عوامل داخلية وخارجية ، يتولد لديه ما يمكن أن نسميه بـ(أزمة الهوية) ، التي تفرز بدورها أزمة وعي تؤدي إلى ضياع الهوية نهائيا ، فينتهي بذلك وجوده[١١]. وأما الانتماء فقد عرف في كتب اللغة بأنه : الانتساب ، حيث أن هذا المفهوم يتجسّد في انتماء الطفل لوالده واعتزازه به. أو أنه مشتقّ من النمو والكثرة والزيادة[١٢] . وأما اصطلاحاً ، فهو : الانتساب الحقيقي للوطن والدين فكراً ووجداناً. إذ يعتبر الانتماء من الاحتياجات الهامة التي تشعر الفرد بالرابط المشترك الذي يربطه بأرضه وبأبناء وطنه ، مما يؤدي إلى صقل توجهاته ، بحيث

تتحول إلى توجهات تهدف إلى خدمة الوطن والمجتمع والتفاني والتضحية من أجله . ومن القيم المهمة للانتماء للوطن والتي يجب العمل بها وعدم التغاضي عنها : إبراز قيمة الوحدة الوطنيّة ، وتحويلها لهدف يعمل الجميع على تحقيقه على أرض الواقع والمحافظة على استمراريته ، فالوحدة الوطنيّة من المسلمات في كل الأوطان والتي من شأنها العمل على تقوية المجتمعات والمحافظة على أمنها ورخائها . لما كان ارتباط الإنسان منذ الأزل في المكان والزمان قديما وبارزاً ، من خلال وجود ذاته وجسده فيه ، وكان الزمن يحدّد مدى وكميّة هذا الوجود ، لذا فإنّه يطلق على هذا المكان اسم وطن ، والانتماء المكاني يسمّى الانتماء الوطني ، ويعد مفهوم الانتماء للوطن من المفاهيم المتوارثة التي تولد مع الإنسان ، وذلك عن طريق الارتباط بوالديه وذويه والأرض التي ولد عليها ، فضلاً عن ذلك يعد مفهوما مكتسبا ينمو بشكلٍ أكبر من خلال المؤسسات المختلفة في المجتمع كالمدارس والجامعات ودور العبادة والإعلام والأسرة. وتشير معظم الدراسات إلى وجود إشكالية ومعوقات تحول دون ترسيخ المواطنة والانتماء ، أدت هذه الإشكالية إلى انتشار ظاهرة (الاغتراب) ، وهي عبارة عن شعور المواطن بعدم الانتماء أو فقدان الشعور بالانتماء إلى موطنه[١٣] ، خصوصاً حين يطغى الحرمان والظلم والتذمر ومواجهة معوقات اجتماعية وسياسية تحول دون ترسيخ المواطنة والانتماء. وهناك عوامل أساسية تؤثر في الانتماء وترسيخ المواطنة ، من أبرزها حرية التعبير والمشاركة في صناعة القرار في شتى ميادين الحياة والعدالة الاجتماعية ، وهي عوامل تعمق الشعور في الانتماء إلى الوطن والمجتمع ككل[١٤]. وقد عرف ابن منظور (الوطن) بأنه : المنزل تقيم فيه ، وهو

موطن الإنسان ومحلُّه ، يقال : أوطن فلان أرضَ كذا وكذا ؛ أي : اتَّخذها محلًّا ومسكنًا يقيم فيه[١٥]. وهذا المعنى يجب ألَّا يتنافى مع العقيدة والدِّين ؛ ففي سبيل العقيدة والدين هَجَر النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وصحابتُه الكرامُ الأوطانَ ، وتركوا كلَّ غالٍ ونفيس ؛ لإعلاء كلمة التوحيد ، ولكي يُعلِّموا مَن يأتون بعدهم من المسلمين أن الوطن الحقيقي ليس هو المكانَ الذي تَحُدُّه الحدودُ والمعالم فقط ، بل هو كلُّ مكان تُرفع فيه كلمة التوحيد ويأمن فيه الفرد على نفسه وعلى إقامة شعائر دينه ؛ قال تعالى : ﴿إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ﴾ (الأنبياء : ٩٢) . إنَّ الانتماء وحبَّ الأوطان ليس مَدعاةً للانسلاخ من الدِّين أو التنازل عن بعض مبادئه ، وليس مدعاة للذَّوبان في مجتمع قد طُمستْ فيه الهُوية وضاعت فيه القيم ، وليس مدعاةً لتقديم العصبية والقبَليَّة على العقيدة والدين ، فالإسلام والحالةُ هذه لا يَعترف بالحدود الجغرافيَّة ، ولا يعتبر الفروقَ الجنسية والدمويَّة ، ويعتبر المسلمين جميعًا أمَّة واحدة ، ويعتبر الوطن الإسلامي وطنًا واحدًا مهما تباعدَتْ أقطاره ، وتناءت حدوده ، وفي ذلك يقول أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام) : (فإنهم صنفان : إما أخ لك في الدين ، أو نظير لك في الخلق)[١٦]. ولو تأملنا في نتاجات شاعرنا السماوي لوجدنا هويته ناصعة البياض ، لا تخفى على كل ذي لب ، وهي الهوية العراقية عامة والسماوية خاصة ، ذلك لأن أغلب قصائده جاءت تحمل هذا المعنى وتعطي هذا الانطباع ، فكثيراً ما تغنى بحب الوطن وجسد معاناة شعبه المظلوم ، وكان انتماؤه لوطنه الجريح روحياً أيضاً ، فقد كان مواكباً لما يجري في عراقه رغم غربته ، من خلال متابعته لأهم الأحداث والمشاكل والظلامات التي عانى منها شعبه . فضلاً

عن ذلك كان شاعرنا يستشعر المواطنة الصالحة التي عبر عنها من خلال خدمة الوطن ، وارتباطه بأرضه ووالديه وأصدقاه وأبناء قومه ، ودفاعه عن قضيته ، والمطالبة بطرد المحتل ، وتحقيق الحرية والسيادة ، فهو عاشق لأرضه مستميت في الدفاع عنه ، لأنه ينتسب إليه وينتمي .

الحقول الدلالية في الديوان :

الحقول الدلالية عبارة عن مجموعة من الكلمات المتقاربة ، التي تتميز بوجود ملامح دلالية مشتركة ، لتعبر عن تصورات أو رؤى أو موضوعات أو أفكار معينة[١٧] . أو هي المفردات التي تميز المتكلم عن غيره ، فينفرد بها . فإذا كان شاعراً ، طغت على قصائده وأسلوبه ، وصارت توحي إلى شخصيته وكيفية تعبيره عما يجول بمكنوناته وخاطره ، ليعبر عما يريد بما يملك من تلك المفردات .

وتقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطاً دلالياً الى الحقول المختلفة ، حتى يمكن وصفها وتحليلها ، معتمدة على عدد مهم من الألفاظ ، إذ قد تكون أسماءً أو أفعالاً أو صفاتٍ ، وفق طريقة توزيعها وتوظيفها في النص الشعري . وكان لعلماء العربية شأو بعيد في إنجاز معجمات بنيت على فكرة الحقول الدلالية ، وقد ردّ الدكتور هادي نهر على من ذهب إلى ان فكرة الحقول الدلالية إنما هي من إنجاز الباحثين الأوربيين ، وأن هذه الفكرة قد تبلورت في العقدين الثاني والثالث من القرن الماضي على أيدي هؤلاء ، ولم يكن للعرب إنجاز يذكر في هذا الميدان ، إذ يقول : (ولا يمكن لنا التسليم بذلك ونحن نجد تراثنا العربيّ ينطوي على جهود علمية مرموقة تصب في صلب الحقول الدلالية ، وقد تمثل ذلك ـ فيما تمثل ـ في كتب

المعاني والصفات التي على راسها كتاب أبي عبيد القاسم بن سلام (ت ٢٢٤هـ) (الغريب المصنّف) ، وكتاب (الألفاظ) لابن السكيت ، وأدب الكاتب لابن قتيبة (ت ٢٦٧هـ) و(الألفاظ الكتابية) للهمذاني (ت٣٩٨هـ))[١٨] ، وكانت معاجم المعاني في البداية عبارة عن رسائل صغيرة في موضوعات مختلفة ، يضم كل موضوع مجموعة من الألفاظ ، يجمعها مشترك لفظي ، تدخل ضمن معنى واحد ، هذه الألفاظ ذات الموضوعات الدلالية شبيهة بالحقول الدلالية المعروفة اليوم في اللسانيات الحديثة ، وقد كان الوازع الأساسي من تأليف المعاجم في تلك الفترة ، هو التأليف المعجمي الشامل وصلته بالأصوات والاشتقاق الى المعجمات الكبرى التي رتبت على أساس معاني الألفاظ ، مثل : الألفاظ الكتابية للهمذاني (ت٣٩٨هـ) ومتخير الألفاظ ومقاييس اللغة لأحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، وفقه اللغة وسر العربية للثعالبي (ت٤٣٠هـ)، والمخصص لابن سيده (ت ٤٥٨هـ) ، ومعاجم الألفاظ كالصحاح للجوهري (ت٣٩٥هـ) ، وتهذيب اللغة للأزهري (ت٣٧٠هـ) ، وغيرها[١٩] ، وقد مرّت هذه الجهود بثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : جمع كلمات اللغة كيفما اتفق دون اتباع منهج معين.

المرحلة الثانية : جمع الكلمات المتعلقة بموضوع واحد في موضع واحد ، فأسموها بـ(كتب الموضوعات).

المرحلة الثالثة : ظهور كتب المعاجم بدقة وعلمية وحسن ترتيب وتبويب ، كمعجم العين للخليل الفراهيدي[٢٠]. لذا لا يمكن أن ننكر أن العرب القدامى قد فطنوا إلى تصنيف الألفاظ في حقول دلالية منذ وقت مبكر، على الرغم من أنهم لم

يستعملوا المصطلح كما استعمل حديثا لدى الغربيين. وبهذا يصعب على الدارس أن يفصل بين المعاجم العربية ونظرية الحقول الدلالية نظرا لشدة الشبه بينهما[٢١]. وبهذا يمكن القول بوجود شبه جلي بين معاجم المعاني ونظرية الحقول الدلالية ، ووجود شبه كذلك في طريقة الاشتغال ثم في تصنيف الألفاظ ، والنظر إلى علاقتها بعضها ببعض والحقل الدلالي ككل. فاللغويون العرب اعتنوا بجمع الألفاظ التي تتحدد موضوعاتها في كتب مستقلة ، كالخيل والإبل والطير والجراد والمطر والنخل والسلاح وخلق الإنسان والنبات والزرع والأنواء والأزمنة . ومن أشهر مؤلفاتهم في هذا الباب :

أ- خلق الإنسان : للأصمعي (ت٢١٦هـ) ، الذي تناول فيه أحوال الإنسان قبل ولادته ، ثم وصف جسم الإنسان كاملا ، وأكثر فيه من الشعر والأخبار.

ب- خلق الإنسان : لأبي محمد ثابت بن الكوفي (ت٢٥٠هـ) ، وهو كتاب شامل ، تناول فيه كل عضو من أعضاء الإنسان.

ج- كتاب الإبل : للأصمعي (ت٢١٦هـ) ؛ إذ تناول فيه أسماء الإبل وألوانها وأمراضها .

د- خلق الفرس : لأبي عبد الله محمد بن زياد الأعرابي (ت ٣٣٢هـ).

هـ – كتاب الخيل للأصمعي (ت٢١٦هـ) .

والكتب في هذا الباب كثيرة ، وهذا دليل على مدى استيعاب العرب القدامى لطرق التعامل مع اللغة ، من حيث تصنيفها وتبويبها ، إلى جانب الاهتمام بدلالات الألفاظ ومعانيها لفهم القرآن الكريم. أما عند الغرب ، فقد بدأت إرهاصات ظهور نظرية الحقول الدلالية من استعمال العلماء (الحقل) بشكل عام ، ثم بدأت الفكرة تتطور شيئا فشيئا مع علماء

من أمثال : هيمبولدت ، وهوردر، ومايز ، هذا الأخير عد أول من وضع أفكارا بشكل منظم في هذا السياق[٢٢] . وفي ظل هذه الإرهاصات انتبه اللغويون المحدثون إلى أن هذه الأفكار والمحاولات لم تكن لغوية بحتة. وبقيت غامضة المعالم ، وبالتالي لم تشكل بداية حقيقة لنظرية الحقول الدلالية ، ما جعلهم يرجعون بدايتها إلى اللساني السويسري فرديناند دي سوسير؛ إذ إنه أشار إلى أن الكلمات تندرج ضمن نوعين من العلاقات :

– علاقات مبنية على التشابه والتقارب من حيث اللفظ ؛ (الاشتقاقات) ، مثل : تعليم ، تعلم.

– علاقات مبنية على التشابه في المعنى ؛ (الترادف) ، مثل : تعلم ، تربية ، تكوين.

إذ يرى أن اللغة نظام من العلامات وأنها نسق ، بمعنى أن هذه الكلمات لا يمكن أن تأخذ دلالتها إلا داخل النظام ، ثم إن معنى الكلمة يتحدد من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى [٢٣]، وهذا ما مهد الطريق أمام علماء الدلالة خاصة ، فنتج عنه ظهور نظرية الحقول الدلالية كنظرية علمية. وبرزت بعد نظرية سوسير عدة نظريات رائدة في مجال استنباط العلاقات الأساسية بين الأدلة واضعة معايير مختلفة ، من ذلك :

أ– بناء حقول دلالية باعتبار العلاقات التراتبية من الأدلة اللغوية ؛ كنسبة الفرد إلى الجنس ، خضوع الجزء إلى الكل ، خضوع الخاص للعام ، من أمثلة ذلك : رأس ، جسم ، يد ، زيد ، رجال.

ب– وضع حقول دلالية بناء على علاقة التقابل أو التضاد ، مثال ذلك : ليل/ نهار، موت/ حياة . وهناك علاقات دلالية أخرى؛ كالتدرج أو التعاقب ، ثم الترادف ، وغيرها . فقد مثلت نظرية الحقول

الدلالية دورا مهما في حل جملة من المشكلات التي تعانيها المعاجم اللغوية ، فاقترحت حلولا من بينها : الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي ، أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة ، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد ، فهي إذن تقدم العون للكاتب في حسن اختيار الألفاظ المتناسقة والمنسجمة مع الموضوع المعني [٢٤].

اهتم العلماء بالمعجم اللغوي من حيث التركيب والدلالة ، إذ أن لكل شاعر معجمه الخاص به يبين هويته وعلاقاته بما حوله ، ذلك لأن لكل لفظة في النص الشعري بنية أساسية في النسيج العام الذي يشكل النص ، ودلالة خاصة وفقاً للتركيب الذي يبدع به الشاعر ، ويتأتى المعجم للشاعر مما يضفيه فكره ووجدانه ونفسيته ، من خلال قراءاته وممارساته للأدب ، يصبغه بتجاربه الخاصة ، فيكون عندئذٍ ملكه الخاص الذي به يعرف ويميز عن غيره [٢٥]، والمعجم الشعري عند السماوي يستقي من ثلاثة مصادر بارزة هي : المصدر الديني ، المصدر الشعبي والمصدر الأدبي ، ما أضفى على شعره رصانة وفخامة وخصوصية شعرية ، تكمن في عمق الاندماج في الدين والتراث الوطن والفخر بذلك. إن الهدف من دراسة الحقول الدلالية هو تحديد المكونات الدلالية الأساسية للنص ، للوقوف على المعاني التي تضمنتها داخل النص ، وسيتم الحديث عن هذه الحقول في ديوان الشاعر وفق الإطار الدلالي لكل حقل ، مع الرجوع الى مصادر اللغة للوقوف على معانيها واشتقاقاتها ، علماً أن آفاق الحقول الدلالية في الديوان كثيرة ، يمكن لأي متلقٍ أن يجدها وبسهولة ، ولكنها أقل من الحقول المختارة في البحث. لقد رسم الشاعر

بألفاظه المميزة ومعجمه الشعري الخاص به ، صورة رائعة في نقل محنة بلده الجريح العراق ، وما عاناه شعبه من ألم وظلم وجوع وقسوة ومرارة بسبب ظلم وجور سلطة النظام البعثي المقبور ، وما تلاه من جرائم الاحتلال البشعة الذي جاء حاملاً شعار التحرير والديمقراطية المزيفتينِ . فيلمح القاريء أن الشاعر قد اهتم بالخطاب الشعري الذي يجسد ما يريده ويشعر به خير تجسيد ، واهتم أيضاً بالمعاني الدلالية التي طرز بها ديوانه . ولعل أبرز ما يلحظ في هذه الحقول كما سنرى هو حقل (الأرض والوطن) ، وهو ما شكل بؤرة دلالية واضحة للخطاب الشعري عند الشاعر ، عُدَّت القضية الجوهرية حقاً [٢٦]. وما يلاحظ أيضاً أنَّ الكلمات داخل الحقل الواحد ليست ذات وضع متساوٍ ، لأنَّ من أهمّ مميزات الحقول أنَّها تنقسم إلى أقسام أو تصنيفات ، وكل حقل منها يحتوي على المجموعة التي تخصّه ، ثمّ تدخل تحت كل قسم من الأقسام ، أقسام صغرى تتفرّع عن الكبيرة. ولذلك كانت هناك كلمات أساسية أو مفاهيم مركزية بالنسبة للحقول الدلالية ، تتحكّم في التقابلات الهامّة داخل الحقل وأخرى هامشية تزوّدنا بالبنية الداخلية لهذه الحقول كالفضاء والزمن والكم والعلّة [٢٧]، ولذلك يختلف حجم الحقول الدلالية وحيّزه المكاني باختلاف مجالات واهتمامات الإنسان في البيئة المعينة ، ويعدّ مجال الكائنات والأشياء من أكبر المجالات ، ويليه مجال الأحداث ، ويتبعه المجرّدات ، وفي آخر المراتب ما يتّصل ويرتبط بالعلاقات[٢٨]. إن نظرية الحقول الدلالية أضافت الكثير إلى المجالات المعرفية ، ثم أضحت وسيلة لفهم دلالات النصوص وتحليل شخصية الكاتب في مجال النقد الأدبي ، كما أنها تعد الوعاء الذي ينهل منه الكاتب الألفاظ المتجانسة التي تخدم موضوعه. ولا يخفى على كل

متذوق للشعر العربي سواء أكان عمودياً أم حراً ، أن ألفاظ الشاعر قد امتزجت بدلالات نفسية خاصة به ، وهذا ما يحدد هويته ويبين علاقته بمن حوله.

ومما جاء من حقول دلالية في ديوان السماوي ، ما يأتي :

أولاً : حقل ألفاظ الوطن والأرض :

في هذا الحقل الدلالي ، ضم ديوان الشاعر الكثير من الألفاظ التي عبرت عن بيئته وموطنه ، ذلك المكان الذي هو جزء من هوية الشاعر وانتمائه ، المكان الذي هو وطن الألفة والانتماء للطفولة والصبا والشباب ، تلك العلاقة التي تبدو بسيطة ومألوفة لكل شخص ، هي التي يقوم عليها إنتاج المكان شعرياً ، على أساس جملة من التصورات التأريخية والاجتماعية والسياسية ، تمتد من خيال الصورة وآفاقها الدلالية ، إلى وقع المكان في الذات بارتباطاته الاجتماعية والنفسية ، وغالباً ما يرتبط المبدع بوشائج قوية بالمكان الذي نشأ فيه ، فيؤثر في خطابه . حيث يستحضر صوره الشعرية من كل ذكريات المكان ، من أشخاص وأحداث وغيرها علقت في ذهن المبدع فجسدها في كتاباته واعماله الأدبية ، لذلك أصبح المكان (الوطن) عند المبدع ، هويته الوطنية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية [٢٩].

لقد اهتم السماوي بتصوير مجتمعه العراقي الجريح ، ووقف على معاناته وآلامه ، فملكت مدنه وخاصة (السماوة) ، كل مشاعره ووجدانه ، وصار كل شيء فيها مثار إعجابه واشتياقه وتعلقه بها ، وعندما نبحث عن المكان في ديوان شاعرنا ، نجده قائماً في ذاته بمعنى الكلمة ، إذ يقول : (أعتقد أن العراقيين من أكثر شعوب الدنيا تشبثاً بأوطانهم ، لذلك فهم عندما يغادرون الوطن هرباً منه ، فإنهم

يحملونه معهم)[٣٠] ، فمثل الوطن : الأرض والحبيبة والأم والحياة وغيرها ، فتشترك الموضوعات وتتداخل في الحقل نفسه ، وهي كلها ترتبط بالعلاقة نفسها بين الشاعر والوطن ، إذ يصل حب الوطن بشاعرنا الى درجة الفداء والتضحية[٣١] . لقد أشرب السماوي حب الوطن أغلب مفردات معجمه الشعري مصرحاً تارة ومومئاً أخرى ، ومن تلك المفردات : (الدار – قاعة الطعام – المجلس –جنة –المحراب – خيمة –بيتاً –الفيافي–نخلي –حدائق داره – بحيرات –مائدتي – المقبرة –أشجاري – النهر – الينبوع –الامطار – العراق – بروضك –صحاري – الحصون – أسواري –دجلة والفرات –بستان – السماوة – نخلة –الجِدَيدَة –هند – وطن – سوق – حقلك –واحة – السفارات–الدهاليز – سراديب – المعبد الابيض –الينبوع – التوابيت – ضفاف – كعبة –دروب –ساحليك..)، وغيرها ، فقد ذاب الشاعر في وطنه ، فخصص شعره لتصوير العلاقة القائمة بينه وبين وطنه السليب المظلوم ، فاتسع اطار الدلالات عنده ، وصار الوطن عنده بجراحه ونخيله وترابه وأحزانه ومآسيه ، قضية جوهرية ملكت أحاسيس الشاعر ، فهو الأم وهو الأرض وهو الحبيبة وهو الحياة ، فكانت هذه العلاقة سبباً كبيراً في إضفاء شعور المرارة والحزن على قصائده ، فهي توحي بالدمار والخراب الناتج عن الاحتلال . هذه الدلالات المتنوعة يجمعها حقل دلالي مشترك ، يتمثل في ارتباط الشاعر بالأرض ، لا في أبعادها الجغرافية وحسب ، بل الدينية والتاريخية ورموزها النفسية والشعورية أيضاً .

ونجد شاعرنا قد اختار في ديوانه التراكيب التي استجابت للغة بطواعية ، مما يتناسب مع تجربته الشعورية ، فقد عبر عن قوة انتمائه لوطنه باستخدامه الضميرين (تاء الفاعل وياء المتكلم) ،

فأبرز الذات المتكلمة بروزاً قوياً على مستوى الصياغة ، المتمثلة في هذين الضميرين ، مما يؤكد الآصرة الوجدانية بين الشاعر ووطنه ، وضرورة الاحتفاظ به والدفاع عنه حتى نيل الشهادة أو تحقيق النصر، وهذا ما بثه في نفوس شعبه ، إذ يعاتب تارة ويلوم أخرى ويشجع ثالثة ، ويذكّر رابعة بماضي الامة والمشرق مقارنة بحاضرها المؤلم ، فعبر بلغة أثارت في الذهن معاني الارتباط بالماضي من حيث الزمان والمكان ، المتمثل بالتراث التاريخي ، إذ يقول[٣٢] :

(مررت بالبصرة ..لكن / لم أجدها / قفلت هارباً / ولم أبلغ أحداً .../ وضعْتُ في الزحام/ لا (الحسن البصري) في مسجده / ولا (الفراهيدي) في مجلسه / ولا الفتى (علي) في المقام / ...في الوطن المحكوم بالإعدام /كل الذئاب اتحدت / واختلفت ما بينها الانعام /على بقايا الزادِ/ في مأدبة اللئام/ دماؤها مهدورة / فمرة /تذبحُ باسم جنة السلام/ ومرة باسم فتاوى حجة الإسلام) ، لو تأملنا النص ، لوجدناه حافلاً بالأفكار التي صاغها الشاعر في إطار شعري عبر مجموعة من الجمل المتناسقة ، التي يستقي منها القاريء أو السامع العظة والعبرة وحسن التبصر ، من خلال العودة الى الماضي واسترجاع التراث والتأكيد على تاريخ وحضارة هذا الشعب العريق ، كما في قوله : (لا (الحسن البصري) في مسجده / ولا (الفراهيدي) في مجلسه / ولا الفتى (علي) في المقام) فهذه رموز مشرفة لتاريخ شعب مشرف ، ونجد كذلك أن هذه التراكيب تحمل معنيين متناقضين : الأول ، ما يبعث على العزة والرفعة والشموخ والفخر والكرامة ، بسبب هذه الرموز العريقة والتاريخ المجيد ، والثاني ، ما يبعث على الخذلان والهوان والحكم بالإعدام ، على شعب اختلفت فيه أساليب القمع ما بين فهم خاطيء

لدخول الجنة ، وبين فتاوى غير شرعية أفتى بها من يتزيا بغطاء الدين ، فاتحد الاعداء وتفرق ابناء الوطن الواحد ، بسبب طمع الدنيا وخسران الكرامة والتواطؤ مع العدو من أجل سلب الخيرات والثروات ، التي انعم الله تعالى بها على هذا الشعب الذي لم يرَ خيرها ولم ينتفع بها فعلاً حتى اليوم ، وهنا يتضح ويسهل تحديد نوع معاناة شاعرنا عبر تداخلات إيحاءاتها ، لنشعر في النهاية أنه يأسى على كبريائه الضائع ويرتقب عودته . ولعل هذا الشعور يتجسد بقوة من خلال (الف الاطلاق) ، التي ختم بها قوافي القصيدة لتتناسب مع آهاته ومعاناته ولوعته في ضياع الوطن وخيراته .

ويصف الشاعر مأساة وطنه السليب بشيء من اللوعة والحزن ، وهو يائس خائر القوى ، ليصور حالة الضياع والنفاق وسيطرة السلاطين واغتصاب الحقوق ، مع ربطه لرمز القائد المتهتك الظالم الطاغي هولاكو ، مقارنة بهولاكو الجديد ، فيقول [٣٣]: (فتشي تحت ركام القهر عني / في الذي كان يسمى وطنا / قبل أن ينسجنا / ...نضب الينبوع والحتف دنا / للسلاطين المرايا / والتوابيت لنا / ولهم شهد العناقيد / وأشواك البساتين لنا / ولهم باسم اله الحرب / ما يفضل من مائدة الجنة / والنار لنا / ولهم ما تكنز الأرض من النفط / وعفط العنز والزفت لنا / كل عصر / وله رب و(هولاكو) جديد / فلمن جيشت الخوذة أمريكا / وأرست سفنا / ألكي يصبح حراً بيتنا / وسعيداً غدنا ؟ / يا (أبا ذر الغفاريِّ) ألا قمت بنا ؟) تكشف ألفاظ هذا المقطع من القصيدة وبكل وضوح ، عن مأساة الشاعر في تحكم المستعمر بمصير وطنه وثرواته واستغلالها لصالحه ، وحرمان أهلها منها ، بسبب القوة والجبروت والقسوة التي مارسها المحتل ، ولما كانت علاقة الشاعر وثيقة جداً بوطنه ، كان ذلك سبباً في

إضفاء شعور الحرقة والألم والمرارة على تعابير القصيدة ، الممتزجة بمشاعر الثورة والتمرد والتحدي والمواجهة لطرد المحتل . فالمفردات : (الوطن – الينبوع – البساتين –مائدة الجنة – النفط – بيتنا – غدنا) ، ألفاظ تصب في الاتجاه الوطني التي امتلأ بها معجم الشاعر ، كذلك استعار شاعرنا بعض الألفاظ القرآنية كـ(مائدة الجنة – النار – الحتف) ، ولعل ذلك راجع الى خلق تمازج وانسجام بين نصوصه الشعرية والتعابير القرآنية ، كي يشحن عباراته بكم هال من القداسة والإيحاء . فضلا عن مصطلحات تاريخية كـ(عفطة عنز) وشخصيات تاريخية كـ(هولاكو) ، والصحابي الجليل (أبي ذر الغفاري) رضوان الله تعالى عليه ، ليلبس النص الشعري حينها ثوباً من القداسة ، وليكون أشد تأثيراً وأعمق نفوذاً للقارىء أو السامع على حد سواء ، يقابل ذلك ألفاظ مثل : (إله الحرب – السلاطين – أمريكا – السجن – الحتف – ركام – القهر – التوابيت – النار) ، عكست آلام الشاعر وحزنه ، وهو يبكي على وطنه ، ويذكر تسلط الحكام الجائرين على مقدراته ، والوحشية التي مورست ضد أبناء وطنه المستباح .

ثم يتجه الشاعر الى التعبير الصوفي في حبه لوطنه ، عن طريق المعشوقة ، فيصبح الوطن هو المعشوقة بعد أن اتسعت دائرة الوطن عنده ، فيقول[٣٤] :

أســـألتِ كيـــف الحـــالُ يـــا هنـــدُ ؟
يسُـــرَ الســـؤال وأعســـرَ الـــردُّ
حـــالي بـــدار الغـــربتينِ خطـــى
مشـــلولةً فاســـتفحلَ البـــعد
قلبـــي إذا أمســـى علـــى فـــرحٍ
فعلـــى رمـــاد فجيعـــةٍ يغـــدو

يـــــا هنـــــدُ منـــــذ طفـــــولتي وأنـــــا
راعٍ خرافـــــــي الشـــــــوق والوجـــــــد
لا تفطمـــــي قلبـــــي اســـــقهِ حبيـــــاً
إن عـــــزَّ مـــــن كاســـــاتكِ الرفـــــد
تـــــوحْتِني عـــــرشَ المنـــــى فأنـــــا
ملـــــكٌ ولكـــــن فـــــي الهـــــوى (عبـــــد)
عمـــــري كرمـــــل (سماوتي)عصـــــفتْ
ريـــــحٌ بـــــه فتفـــــرق الحشـــــدُ
يـــــا هنـــــد واحتالـــــت علـــــى مطـــــري
بيـــــدٌ إذا زرعـــــت فـــــلا حصـــــد
يـــــا هنـــــد أعيـــــادي محنـــــطةٌ
فصـــــلي لتغـــــدو ظبيـــــةً تعـــــدو
أنـــــا أمـــــةٌ فـــــي الحـــــزن لا نفـــــرٌ
أمـــــا الهـــــوى فأنـــــا بـــــه الفـــــردُ
أنـــــا جثـــــةٌ تمشـــــي علـــــى قـــــدمٍ
أمـــــا الثيـــــاب فإنهـــــا اللحـــــد

يتحاور الشاعر مع معشوقته هند (الوطن) ، وهو يشكو لوعة الفراق وألم الاغتراب ، لأن الوطن عنده هو التاريخ والتراث والكيان والمستقبل والحبيبة بل كل شيء ، في ظل هذا التلازم بين العاشق والمعشوق (الشاعر وهند –الوطن–) ، شكل الشاعر قصيدته ، التي ضرب فيها الحب والانتماء أعماق الأرض في أروع صورة ، حتى وصل به الأمر الى أنه جثة هامدة كفنها الملابس !! ونرى أن الشاعر قد أوجز علاقته بالوطن من خلال الحبيبة ، ليعبر عن صدق انتمائه لوطنه وحرارة مشاعره ، ذلك لأن الوطن عنده عشق ومعاناة وتضحية وهو الذي تجسدت عنده كل هذه المعاني ، ليعكس الحب الصادق واخلاص والولاء للوطن .

ثم أن للقافية هيمنة ودور كبير في التعبير بصدق عما يحسه الشاعر من التردد في المشاعر بين حب الوطن ، وبين ألم الفراق وفقدان الحياة بسبب الجور

والاضطهاد الذي مارسه المحتل والنظام البائد ، ولعل ذلك التردد يلمس من تردد قافية القصيدة (الدالية) ، التي عززت ذلك المعنى ، لأنها أحد حروف القلقلة . وقد لجأ الشاعر الى اسلوب الحوار بينه وبين محبوبته ، ليدل على شدة الحنين والشوق الى بلده المحتل ، فكان أن استعمل أسلوب النداء مرات عدة (يا هند) ، لأنه ذو دلالة نفسية ، ناسبت مأساة الشاعر وحزنه ولوعته على وطنه وهو في أرض الغربة ، فصار النداء أنينا ينفس عن كربته ويخفف معاناته . ومن دلالات الوطن استعمال الشاعر لرموز الطبيعة ، وخير مثال عليها (النخلة) ، التي عبرت مرة عن الأرض وأخرى عن الشعب المظلوم ، فضلاً عن كونها ذات دلالة عميقة ودقيقة عن مسقط رأس الشاعر (السماوة) التي اشتهرت بهذه الشجرة العظيمة المباركة. ولعله وظفها جيداً وأكثر من ذكرها في مواطن عدة ، ليعبر عن انتمائه وتعلقه بوطنه رغم بعد المسافات . فيقول [٣٥]: (هم يقتلون النخلَ / إن النخل متهمٌ يرفض الانحناء / وبالتشبث بالجذور/ وباخضرار السعف/ متهم بإيواء العصافير التي / لا تحسن استقبال أعداء الطفولة / والطواغيت الكبار/ والنخل متهم / بتأليب المياه على الطحالب / في بحيرات الدهاقنة الصغار/ للكافرين بعشق نخلتنا القرار/ ولنا عناد المستحيل / بوجه جلجلة التخاذل / ماذا يريد المتخمون من الجياع؟/ فلم يعد في الحقل / ما يغري المناجل بالحصاد/ النخل معني برد الاعتبار الى السنابل/ أم أن حرثاً بالقنابل / سيقيم بستاناً جديداً / للثكالى والأرامل ؟؟/ لا بد للنخل المحاصر بالفجيعة/ أن يقاتل/ ذوداً عن العشب المخضب بالدماء / وعن أراجيح الطفولة/ والبلابل).

لا يخفى على أحد ، أن العراق من أشهر الدول العربية في زراعة النخيل ، حتى صار رمزاً من

الرموز الدالة عليه واشتهر به ، ولذلك صارت النخلة مظهراً من مظاهر الوطن ، ورمزاً للعراقة والأصالة ، ودليلاً على الشموخ والمقاومة والثبات والرفعة والتحدي . اذن النخلة هي العراق في قصيدة الشاعر تارة ، والشعب الجريح تارة أخرى ، ولعمق الآصرة بين الوطن والنخلة ، فقد تأثرت بما حصل في أرض الوطن وما جرى على الشعب من ذلة وانكسار وحزن ، وصارت مصلوبة بفعل جرائم البعثيين والمحتل ، تستصرخ الجميع لنجدتها وحمايتها وتحريرها بعد تكاتفهم وتوحدهم بوجه المحتل من أجل تحرير الوطن ، فقد قتلوا النخل لقوته وشموخه ورفضه الانحناء ، والسعي الى تدميره جهد امكانهم ، الى أن يستنهض شاعرنا الهمم ويقوي العزيمة ، فلابد للنخل أن يقاتل ويواجه ويتحدى رغم المصائب والقسوة والتعسف التي حلت به ، دفاعاً عن تربة الوطن التي طالما خضبت بالدماء ، فصارت كالإنسان تقاوم وتطرد المحتل ، بكل صمود وثبات ، لذا كانت علاقة الشاعر بالنخلة علاقة ارتباط ومشاركة ، تحمل أبعاداً وطنية ، ما يدل على شدة ارتباط الشاعر بالأرض ونباتها ، فأضفى على النخلة خصائص بشرية ، فهي تستشعر الظلم وترفضه ، ولديها القدرة على المواجهة والتحدي فتبقى شامخة أبية دائماً . نستشف من ذلك مدى عمق ارتباط الشاعر بوطنه .

ثانياً : حقل الحزن والألم :

أبرز معنى يتجسد بوضوح في قصائد السماوي ، بعد حب الوطن والانتماء اليه ، هو معنى الحزن والمرارة ، ولعل طغيان هذا المعنى راجع الى أسباب ، أهمها الاغتراب والبعد عن الوطن ، وخير دليل على ذلك قوله : (أنا أعيش في مدينة تبدو كما لو

أنها مفروشة بالخضرة ، هي مدينة (أديليد) عاصمة جنوب استراليا ، بيتي يقع في حضن سفح جبلي جميل ، المحيط على مبعدة دقائق من بيتي ، والغابة كذلك، ووضعي المالي جيد ، فابنتي تعمل مهندسة في إحدى كبريات الشركات الاسترالية ، وابني يعمل في متجر شهير ويواصل دراسته في الهندسة المعمارية ، وابنتي الأخرى ستدرس الطب قريباً ، وصغرى بناتي (سارة) سعيدة في مدرستها . ورغم ذلك فإنني أشعر بحزن خرافي ، وبالتعاسة جراء ما يتعرض له العراقيون ، من استباحة لدمائهم بالسيارات المفخخة ، والقتل الإرهابي ، والعنت الطائفي . معاناتي الشخصية انتهت بسقوط الصنم ، فلم أعد أخشى على رقبتي من حبل مشنقة أو زخة رصاص ، لكن الأسى سيبقى مقيماً في روحي حتى يتعافى العراق من جراحه ، ويردم مستنقع المحاصصة فيه ، ويصبح خبز فقرائه أبر من الصحن والمائدة) [٣٦]. يتضح من قول الشاعر أن طابع الحزن والألم الغالب على قصائده راجع الى الاغتراب والبعد عن الوطن ، وما يجري على أبناء شعبه من قهر وحيف . وقد استغل الشاعر موهبته وابداعه الشعري ، لإبراز هذا الجانب كي يوصل مقاصده وأغر اضه الى الآخر .

فيقول :

يـــــومي لـــــه لـــــيلانِ أيـــــن نهـــــاري ؟
أتكـــــون شمســـــي دونمـــــا أنـــــوارِ ؟
أبحـــــرتُ فـــــي جســـــد الحقـــــول مهـــــاجراً
طـــــاوي الحقـــــول ولـــــيس مـــــن أنصـــــارِ
زادي يراعـــــي والمـــــدادُ وصـــــهوتي
خـــــوفي وظبيـــــة هـــــودجي أفكـــــاري
أبـــــدلتُ بالظـــــل الهجيـــــر لأننـــــي
قـــــد كنـــــت فـــــي داري غريـــــب الـــــدارِ

مـــرَّ الربيـــعُ أمـــام نخـــلي شـــامتاً
أنـــا ضـــائعٌ –مثـــل العـــراق– ففتشـــي

لمـــا رأى جيـــدي يتيـــمَ نضـــارِ
عنـــي بروضـــكِ لا بليـــلِ صـــحاري

تعبـــت مـــن الصـــمت المـــذل ربـــابتي
ويتألم قائلاً :

وتيبســـت كأضـــالعي أوتـــاري
حظـــي كدجلـــة والفـــرات نـــداهما

ومشـــى بتـــابوت المســـرة والمنـــى
دمـــعٌ ولحنهمـــا صـــراخ : حـــذارِ

ليـــل الظنـــون مشـــيعاً أقمـــاري
وكحـــظ بســـتان (الســـماوة) نخلـــهُ

الى ان يقول :
كـــرَبٌ وسعـــفٌ دونمـــا أثمـــارِ

فـــيم اعتـــذارك مـــن رمـــاد حرائقـــي؟
وأنـــا كمئذنـــة (الجديـــدة) مـــا انحنـــتْ

لـــم يبـــق فـــأسُ الشـــك مـــن أشـــجاري
يومـــاً ولا تعبـــت مـــن الأذكـــار

لـــو أنـــه يحيـــي القتيـــل عذرتـــه
وتعـــددت يـــا هنـــد فـــي وطـــن الهـــوى

قـــوسٌ أصـــاب بســـهمه أطيـــاري
ســـبل الـــردى بتعـــدد التجـــارِ

أدميـــتُ أغصـــاني فـــلا تتـــأخري
وطـــنٌ علـــى ســـعة الســـماء رغيفـــه

عـــن ذبـــح مـــا أبقيـــت مـــن أزهـــاري
لكنـــه حكـــرٌ علـــى الأشـــرارِ

ويكمل قائلاً :
ويقول :

أبكـــــاكِ نزفـــــي يـــــا أنيســـــة فـــــاعلمي
هـــــذي الجـــــراح بدايـــــة المشـــــوارِ

فلو تأملنا أبيات الشاعر المتقدمة لوجدنا الألفاظ الدالة على الألم والحزن والمأساة واضحة وكثيرة ، منها : (ليلان – دونما أنوار– مهاجراً – خوفي– غريب – مقبرة – جائعة –شجني –الظلامة – عثار – الأسى – نزفي – الجراح – الحزن – فجيعة – خسار –أواسيك – بموتي – ألحديني – المراثي – كفناً – دفنا – يتيمات –ثكالى –الشجنا – هزل الجسم – جرحي سمنا – ركام القهر – ينسجنا – الحتف – أشواك–ظلمة– مذبوح– زعل – أسف – نزف – الاعصار – جثماني – يشيعني – دمعا – السهاد – مذبوحة – الهلعا – شهيدة – مخضب بالأسى – العذاب –حتفي – الآهات – دماؤها مهدورة –مستعبد – جاحد – منفاك – ينجلي الظلام– دمع الوجد– الضياع –الهموم – العتاب – الملامة– نخر الوباء – استفحل الطاعون– الشقاء– الخراب – الثكلى – الجوع – الذليلة –الدخان – اللحد – الجفاف – الكفاف – البكاء – القحط – السياف– الحرمان –غريق) وغيرها .

إذ استمدت لغة الشاعر مفرداتها من واقع بلده الجريح المحتل ، معبراً عن حزنه وألمه وضياعه ووحدته وضياع أمله : (مهاجراً ، خوفي ، غريب ، شامتاً ، يتيم ، تابوت ، مشيعاً ، ر ماد ، حرائقي ، القتيل ، قوس ، سهم ، ذبح ، ضائع ، دمع ، صراخ ، دونما أثمار ، الردى ، حكر ، الأشرار، نزفي ، الجراح) ، وغيرها ، وهناك أفعال أدت المعنى نفسه ، مثل : (تعبت – تيبست – أدميت – انحنت – أوصدت –أبكاكِ) وغيرها . لقد جسدت هذه الألفاظ معاني القسوة والألم والعذاب والحزن ، وتمكنت من نفس الشاعر أيما تمكن ، فأخذ يلاقح بأفكاره بين ماضي وطنه الجميل وحاضره الأليم ،

وهذا ينم عن مدى ارتباط الشاعر بوطنه ، وتصويره بإحساس مرهف صادق ، كل تفاصيل حياة شعبه المضطهد ، وهذا مما يعمق شعور الانتماء والوطنية عنده ، ويسعى الى شحذ همم اخوته وابناء قومه ، لاستنهاض هممهم بالتركيز على فضائل الوطن وأمجاده ، والالتفات الى تاريخه وبطولات ابنائه ، في سبيل نيل العزة والكرامة والسيادة .

ولو تأملنا قوله :

أبكـــاكِ نزفـــي يـــا أنيســـة ؟ فـــاعلمي

هذي الجراح بداية المشوار

الحـــزن أوفـــى الاصـــدقاء فلـــم يغـــب

عني فكان ملاصقي كإزاري

نجد الشاعر يصرح بحزنه على جرح وطنه النازف ، ويشعر باليأس في شفائه ، بل هي بداية حياة ومشوارٍ طويل في الحزن والمرارة بسبب الاحتلال وطغيانه ، واستمرار نزيف بحر الدم على يديه ، حتى صار الحزن صديقه الملازم له أينما ذهب لا ينفك عنه ، فلا حرية ولا أمل بالسعادة في ظل سلطة الجور والقسوة منذ البداية حتى النهاية .

يقول في إحدى قصائده[٣٧] :

كيف الغناءُ؟ حدائقي مذبوحةٌ

أزهارُها ... ويبيسةٌ أعنابي

شـــجري بـــلا ظِـــلٍّ .. وكـــلُّ فصولـــهِ قـــيظٌ .. وظمآنُ الغيومِ سحابي

طَـــرَقَ الهـــوى قلبـــي .. وحـــين فَتَحْتُـــه ألقى به عصفاً وعودَ ثقابِ

حتـــى إذا كشَـــفَ الضـــحى عـــن شمســـهِ ألفيتُنـــي ميتـــاً بنـــبضِ ثيـــابِ

يتقاتـــل الضِـــدّان بـــين أضـــالعي

عَـــــزْمُ اليقـــــينِ وحيـــــرةُ المرتـــــابِ
صُـــبْحي بـــلا شمـــسِ .. وأمـــا أنجمـــي
فَبَريـــــقُ بـــــارودٍ وومـــــضُ حـــــرابِ
روحـــي تمـــصُّ لظـــى الهجـــيرِ وَتَسْـــتَقي
شـــفتاي مـــن دمـــعٍ ووهـــجِ ســـرابِ
أرفـــو بخـــيطِ الـــذكرياتِ حشـــاشةً
خَرَمَـــتْ ملاءَتَهـــا نِصـــالُ غيـــابِ
الـــدارُ بالأحبـــابِ .. مـــا أفياؤُهـــا
إنْ أَقْفَـــرَتْ داري مـــن الأحبـــاب؟
عـــابوا علـــى قلبـــي قنـــاعةَ نَبْضِـــهِ
أنَّ الـــردى فـــي العشـــقِ لـــيس يعـــابِ
أنـــا ســـادنُ الوَجَـــعِ الجليـــلِ خَبَرْتُـــهُ
طفـــلا .. وهـــا قـــارَبْتُ يـــومَ ذهـــابي

إذ رسم الشاعر صوراً مختلفة في ديوانه عبر فيها عن الألم والحسرة والمرارة ، ورفضه لوجود المحتل وعملائه في العراق ، تجسدت في تعابير مثل : (حدائقي مذبوحة أزهارُها / يبيسةٌ أعنابي / شجري بلا ظِلٍّ / كلُّ فصولهِ قيظٌ / ظمآنُ الغيومِ سحابي / ميتاً بنبضِ ثيابِ/ أَقْفَرَتْ داري / أنا سادنُ الوَجَعِ الجليلِ) ، من هذه التراكيب الممتلئة حزناً وألماً ، خلق الشاعر لوحة فنية متماسكة ، صورت لنا عمق الألم والحزن الذي يستشعره من خلال ما يقاسيه ابناء وطنه ، فعبرت خير تعبير عن صدق الشعور بالحزن ومشاركة الآخرين فيه . وهكذا نجده يحقق لمحة نفسية جمالية تزين الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر ، وتجعلها أكثر تأثيراً ووقعاً في النفس .

الخاتمة

لا بد لكل بحث من نتائج يتوصل اليها الباحث بعد أن اكتملت له الرؤية النهائية لتفاصيل دراسته ، من

هنا وجدت أن من المناسب ذكر بعض النتائج التي انتهى اليها البحث ، ومنها :

١. انماز الشاعر يحيى السماوي بحس شعري مرهف ، وأسلوب أدبي رفيع ، لما يملكه من معجم شعري متنوع ، ميزه عن غيره من الشعراء ، بسبب لغته السهلة البسيطة ، واحساسه الصادق ، ودقة تصويره ، واتقانه لبحور الشعر وتفعيلاته ، فكان من أبرز شعراء الحداثة.

٢. تركت الغربة أثرها الواضح على شخصية الشاعر ، فاكتسى أغلب شعره بزي الحنين الى الوطن ، ولوعة الاغتراب ، والحزن والمعاناة التي عاناها بعيدا عن وطنه وأهله وأحبابه .

٣. شمر الشاعر عن سواعده في فضح الساسة الجائرين ، مؤكداً على انتمائه لوطنه ، على الرغم من كونه منفياً الى بلاد الغربة ، مستمراً بمطالبة الشعب بنيل الحرية والثورة ضد نظام البعث وسلطات المستعمر .

٤. سلط البحث الضوء على حقلين من الحقول الدلالية التي احتواها ديوان الشاعر (البكاء على كتف الوطن) ، لكونهما الأبرز نسبة للحقول الأخرى ، وهما : (الوطن – الحزن) فقد أجاد وبرع في وصف قيمة الوطن عنده ، وحزنه على ما يمر به شعبه من سيطرة انظمة الجور والاستبداد ومصادرة الحقوق والخيرات ، حقوق الشعب المهدورة .

٥. للنخلة وقع خاص في وجدان الشاعر ، إذ شاركته في الصمود ومواجهة المحتل ، ووقفت شامخة بكل عز وفخر ، تواجه المحتل وتصده في كل وقت ، فضلاً عن كونها رمزا للانتماء وبيانا للهوية العراقية ، التي ما انفك شاعرنا يظهرها في قصائده ويتغنى بها في حله وترحاله.

٦. وظف الشاعر مجموعة كبيرة من ألفاظ الطبيعة ، كالنخيل والشجر والانهار والمياه ، والطيور والمدن ، وغيرها ، وذلك ليعبر عن ارتباطه بالأرض وبكل ما له علاقة بها من دوال ومدلولات .

٧. استخدم رمز المرأة المحبوبة (ليلى – هند – ناسكة –عشتروت –دليلة –الحرة السمراء –صوفية النيران) وغيرها ، ليقصد منه الدلالة على الأرض والوطن والتربة الطاهرة التي ينتمي إليها ، وقد ابعد عنها قسراً ، ليعكس بذلك انتمائه وهويته وحبه لوطنه.

٨. بلغت نتاجات الشاعر اثنين وعشرين منجزا أدبياً –حتى كتابة هذه السطور – ، توزعت ما بين دواوين شعرية ودراسات نقدية وغيرها ، ولكن دواوين الشعر طغت لأنه شاعر أولاً ، فما كان ينتهي من إنجاز ديوان ما ، حتى يبدأ بالآخر ، حتى كان له في كل عام ديوان تقريباً ، فكان غزير الانتاج الشعري .

الهوامش

(١) ينظر : العشق والاغتراب : جاهين بدوي ، ١١والشعر العراقي في المنفى ، فاطمة القرني ، ٢٩.

(٢) ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في شعر يحيى السماوي ، رسول بلاوي وآخرون ، ٧٢ ، وآفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي ، عصام شرتح ، ٥٤.

(٣) الوطن فِي غربة الشاعر العراقي يحيى السماوي ، علي فرحان الدندح ، ٣٣ .

(٤) ينظر : مرافئٌ فِي ذاكرةِ يحيى السماوي ، لطيف عبد سالم ، موقع كتابات الالكتروني .

(٥) ينظر : ديوان الشاعر بعيدا عني ...قريبا منك ، ٢٢٩ –٢٣٠.

(٦) ينظر : الوطن فِي غربةِ الشاعر العراقي يحيى السماوي ، ٣٣ .

(٧) ينظر : الفصل في الملل والاهواء والنحل ، ابن حزم ، ٣٢٤، والمعجم الفلسفي ، مادة هوية ، جميل صليبا ، ١٢٨.

(٨) ينظر : الهوية المتعددة الأبعاد ، محمد جماعة ، ٢٣ .

(٩) ينظر : الانتماء في ظل التشيع الإسلامي ، عبد الله النجار ، ١٤، والتربية المدنية – المواطنة ، ابراهيم ناصر ، ٢٣ .

(١٠) ينظر : الانتماء في ظل التشريع الاسلامي ، ١٥.

(١١) ينظر : التربية المدنية – المواطنة ، ٣٤–٣٥.

(١٢) ينظر : لسان العرب ، ابن منظور ، ٥٢/١٥ (عزا) ، وينظر : تهذيب اللغة :٣ /١٥٣(صقر).

(١٣) ينظر : الانتماء في ظل التشريع الاسلامي ، ١٥. وتاج العروس ، الزبيدي ، ٨١٣/١ (غرب) .

(١٤) ينظر : التربية المدنية – المواطنة ، ابراهيم ناصر ، ٢٣ – ٣٣.

(١٥) لسان العرب ، ٤٥١/١٣.

(١٦) نهج البلاغة ، الشريف الرضي ، ٦٣/٢ .

(١٧) ينظر : علم الدلالة ، احمد مختار عمر ، ٧٩ – ٨٧ . و اللسانيات واللغة العربية ، د. عبد القادر الفاسي الفهري ، ٥٥ .

(١٨) علم اللغة التطبيقي في التراث العربي ، د. هادي نهر ، ٥٦٦.

(١٩) ينظر : مبادىء اللسانيات ، أحمد محمد قدور ، ٨٢.

(٢٠) ينظر: علم الدلالة ، أحمد مختار عمر ، ١٠٨ ، و علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منقور عبد الجليل ، ٨٠.

(٢١) ينظر : م . ن ، ٦٦.

(٢٢) ينظر : م . ن ، ٧٩–٨٠.

(٢٣) ينظر : علم اللغة العام ، دي سوسير ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، ٨٤–٨٩ ، ومحاضرات في اللسانيات العامة ، ترجمة يوسف الغربي ، ٨٦.

(٢٤) ينظر : مدخل إلى علم الدلالة الألسني ، ٣٥ ، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٩/١٨ ، ١٩٨٢.

(٢٥) ينظر : البناء الفني في شعر بهاء الدين الاميري ، خالد بن سعود الحليبي ، ٢٢١.

(٢٦) ينظر : مبادئ اللسانيات ، أحمد محمد قدور ، ٣٠٥ ، و فقه اللغة وخصائص العربية ، د. محمد المبارك ، ٣٠٧ .

(٢٧) ينظر : علم الدلالة ، د. أحمد مختار عمر ، ٩٦، وينظر: إلياذة الجزائر ، د. نور الهدى لوشن ، ١٥٠.

(٢٨) ينظر : إلياذة الجزائر: د. نور الهدى لوشن ، ١٤٩.

(٢٩) ينظر : الخليل في شعر عز الدين المناصرة ، حسام التميمي ، ٢٢٤.

(٣٠) تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي ، ماجد الغرباوي ، ١ : ٣٧٦ .

(٣١) الوطن منشوداً وموجوداً في شعر يحيى السماوي ، محسن العوني ، ٢٤٥.

(٣٢) الديوان ، ٥٦.

(٣٣) الديوان ، ٤١-٤٣.

(٣٤) الديوان ، ١٠٥ – ١٠٩

(٣٥) الديوان ،١٧١.

(٣٦) تجليات الحنين ، ٣٨١.

(٣٧) الديوان ، ٧١.

روافد البحث :

- القرآن الكريم.

١. آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي ، عصام شرتح ، ط١ ، دار الينابيع ، دمشق ، ٢٠١١م .
٢. أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٠م.
٣. الانتماء في ظل التشيع الإسلامي ، عبد الله النجار ، ط١ ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٩١م .
٤. البناء الفني في شعر بهاء الدين الأميري ، خالد بن سعود الحليبي ، نادي الإحساء الأدبي ، دمشق ، ٢٠٠٩ م .
٥. تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الزبيدي (ت ١٢٠٥هـ) ، تح ،عبد الكريم الغرباوي ، ط٢ ، مطبعة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، ١٩٨٧م .
٦. تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي ، ماجد الغرباوي ، دار الينابيع ، دمشق ، ٢٠١٠م .
٧. التربية المدنية – المواطنة ، ابراهيم ناصر، ط٣، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان – الاردن ، ١٩٩٣م .
٨. ديوان بعيدا عني قريبا منك ، يحيى السماوي ، ط١ ، دار الينابيع ، دمشق،٢٠١١ م.
٩. ديوان البكاء على كتف الوطن ، يحيى السماوي ، ط١، التكوين للطباعة والنشر ، دمشق ، ٢٠٠٨م .
١٠. الشعر العراقي في المنفى السماوي أنموذجاً ، فاطمة القرني ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، ٢٠٠٨م .

١١. العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي ، محمد جاهين بدوي ، ط١ ، دار الينابيع ، دمشق ، ٢٠١٠م .

١٢. علم الدلالة ، د. احمد مختار عمر، ط ١، مكتبة دار العربية للنشر والتوزيع – الكويت ، ١٩٨٢م .

١٣. علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، منقور عبد الجليل ، منشورات دمشق ، ٢٠٠٠م .

١٤. علم اللغة التطبيقي في التراث العربي ، د. هادي نهر، ط١ ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٧م .

١٥. فقه اللغة وخصائص العربية ، د. محمد المبارك ، ط٧ ، دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧١م

الفصل في الملل والاهواء والنحل ، ابن حزم الاندلسي (ت٤٥٦هـ) ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

١٦. لسان العرب ، ابن منظور الافريقي (ت٧١١هـ) ، تصحيح ، أمين محمد عبد الوهاب ، ومحمد الصادق العبيدي ، ط٣ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ١٩٩٩م .

١٧. اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية ، د. عبد القادر الفاسي الفهري، ط٣، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٩٣م .

١٨. مبادئ اللسانيات ، أحمد محمد قدور، ط١ ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٩٦م .

١٩. محاضرات في اللسانيات العامة ، ترجمة يوسف الغربي ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، ١٩٨٦م

٢٠. المعجم الفلسفي ، د. جميل صليبا ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

٢١. شرح نهج البلاغة ، ابن ابي الحديد (ت٦٥٦هـ) ، تح ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، ط٢ ، دار الجيل ، بيروت ،١٩٩٦م .

٢٢. الوطن منشوداً وموجوداً في شعر يحيى السماوي ، محسن العوني ،ج١ ، (ضمن كتاب تجليات الحنين) ، ٢٠١٠م .

الرسائل و الأطاريح الجامعية :

١. إلياذة الجزائر لمفدي زكريا – دراسة دلالية ، د. نور الهدى لوشن ، الجزائر، جامعة الجزائر ، معهد اللغة العربية وآدابها ، ١٩٩٨م ، أطروحة دكتوراه .

المجلات والدوريات :

١. مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٩/١٨ ، ١٩٨٢م ، مدخل إلى علم الدلالة الألسني ، د. موريس أبو ناصر .

٢. مجلة النجاح للأبحاث ، المجلد ١٦ ، ٢٠٠٢ م ، الخليل في شعر عز الدين المناصرة ، حسام التميمي

٣. مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ، العدد ٨٨ ، ٢٠١٥م ، استدعاء الشخصيات التراثية في شعر يحيى السماوي : رسول بلاوي وآخرون .

٤. المؤتمر الوطني الأول للأمن الفكري (المفاهيم والتحديات) ، جامعة الملك سعود ، ٢٠٠٩م ، التعددية الثقافية ومفهوم الهوية المتعددة الأبعاد ، محمد جماعة.

المواقع الالكترونية :

١. مرافئٌ فِي ذاكرةِ يحيى السماوي ، لطيف عبد سالم ، موقع كتابات الالكتروني .

٢. الوطن فِي غربةِ الشاعر العراقي يحيى السماوي ، علي فرحان الدندح ، موقع بنت الرافدين الالكتروني .

بين الميداني وابن هشام في كتابيهما
(نُزهة الطرف في علم الصرف)
دراسة وصفية مقارنة

أ. م. د. ليث داود سلمان

جامعة البصرة

العراق

مدخل

يشترك المصنّفان في العتبة النصّيّة نفسها، فكلاهما سمّى مصنفه الصرفي بـ(نُزهة الطرف في علم الصرف)، وهذا الاشتراك يكاد يكون ظاهرة في التراث العربي عموماً، والتراث اللغوي على وجه الخصوص، ولو أردنا تتبع الظاهرة، وفحصنا الاشتراك القائم في العنوان، لوجدنا التوافق يأخذ أشكالا متعددة بحسب الميدان والقيد الذي يوجّه الحقل المعرفي، فبعض هذه العنوانات تأخذ صفة العموم، وهي تنتمي إلى حقل معرفيٍّ محدد، كما في: معاني القرآن الذي كتب فيه الفرّاء والأخفش والنحاس وغيرهم، وأحكام القرآن الذي كتب فيه الشافعي والطحاوي والجصاص وابن العربي وغيرهم، وقد يشترك في العنوان أكثر من حقل معرفي، وللقيد دور في الكشف عن الموضوع، فالبرهان عنوان يشترك فيه حقل التفسير والدراسات القرآنية والشرعيّة والدراسات البلاغية، فكتب الفيض الكاشاني البرهان في تفسير القرآن، والزركشي البرهان في علوم القرآن، وابن الزملكان البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن، وعبد الملك الجويني البرهان في أصول الفقه، وابن وهب البرهان في وجوه البيان. والكافية عنوان تجلّى

لعلمين الأوّل في النحو، فكتب ابن الحاجب الكافية في علم النحو، والثاني في التصريف وهذا ما عنونه الساكناني لكتابه الصرفي الكافية في شرح الشافية، وغيرها. ومثله الكافي في فقه الإمام أحمد لابن قدامة المقدسي، والكافي في التصريف لأمجد بن يوسف.

وقد يكون التوافق كلّيّا وفي الموضوع الواحد كما في المغني في النحو لابن فلاح اليمني، والمغني في النحو للجاربردي، وعلى غراره الجمل للنحو نُسب إلى الخليل وقيل لابن شُقير والجمل في النحو للزجاجي، وقد شرحه كثير من العلماء. وقد أخذت هذه الفكرة سبيلها إلى الكتاب والباحثين المحدثين، فكانت عنواناتهم متّفقة أو متناصّة مع المتقدّمين، فظهر تفسيران للقرآن باسم: مواهب الرحمن في تفسير القرآن أحدهما لعبد الأعلى السبزواري والثاني لعبد الكريم المدرّس، وجعل الحيدري كتابه القرآني اللباب في علوم الكتاب على غرار تسمية تفسير ابن عادل الحنبلي الموسوم اللباب في تفسير الكتاب. وعندنا المغني في تصريف الأفعال لعبد الخالق عضيمة والمغني الجديد في علم الصرف لمحمد خير الحلواني والمغني في علم الصرف لعبد الحميد السيّد، والشبه بينهما كبير جدّا.

وهذا العنوان الذي نحن بصدده، أخذه المحدثون، فكتب الأب لويس شيخو نزهة الطرف في مختصر الصرف، وكتب محمد التقي الحسيني نزهة الطرف في فن الصرف، وكتب صادق البيضاني نزهة الطرف شرح بناء الأفعال في علم الصرف، وثمة كتاب آخر ينتمي إلى الحقل النحوي من المنظومة اللغوية اسمه نزهة الطرف في أحكام الجار والمجرور والظرف للأخفش الصنعاني، وهلم جرّا ظاهرة توافق العتبة في التراث العربي، وهي ظاهرة تستحق النظر والتأمّل.

المقدّمة

ونحن نتوغل في عمق المنظومة الصرفيّة، ونتأمل المسائل المطروحة التي تؤلّف موضوعها الأساس، ندرك بعض السمات المهمّة والخصائص المميّزة التي تشكّل نقطة فارقة في الدرس الصرفي، ومنها حالة القبض والبسط في تمثّلات مسائله متناً معرفيّا في حركة التأليف، فلم نكد نعثر على استقرار في معالجة مسائل العلم، ولا تتجلى لنا الوحدة الموضوعيّة في المعالجة، فبين من يعالج مجموعة من المسائل التي تخصّ البنية المفردة ولاسيما مسائل الزيادة والتغييرات التي تلحق حروف العلّة والهمزة كالمازني في كتابه التصريف ، وثمّة من يقصر اشتغاله على الأقسام الخمسة التي صرّح بها ابن السراج في أصوله كابن جنّي، وبين من لا يلتزم في كتابه بأصل الأقسام لكنّه توسّع في مسائل أخرى كابن المؤدّب في كتابه دقائق التصريف، فأدخل الكثير من مباحث الأفعال وذكر المصادر والجمع، ومسائل أخرى ليست من صُلب موضوع الصرف كالأسماء المضمرة والمبهمة وغيرها، واهتمّ الجرجاني بمسائل الأفعال وامتداداتها التصريفيّة في كتابيه العمد والمفتاح، ومن ثم أخذت المسائل تتسع شيئاً فشيئا، فأدخلت مباحث كثيرة لم يعالجها القدماء في مسائل التصريف كالجموع والتصغير والنسب والتقاء الساكنين والوقف والإمالة وغيرها، وهذا ما نجده عند ابن الحاجب ومن جاء بعده. وهذه التحولّات في سيرورة المباحث الصرفيّة تلقي بظلالها على صناعة المتن المعرفيّ لدى العلماء، ومن ثمّ يكون التفاوت المشار إليه باعثاً للنظر وداعياً إلى التأمل والمعالجة، وفي ضمن هذه المتون أثار نظري كتابان يحملان العنوان نفسه، ولكن لم تجرِ مسائلهما في حركة موازية، فعقدت العزم على مقاربة النصّين من جهة اشتراكهما في إيراد المسائل بحثاً عن الفوارق والمميزات في المادّة، وإجراءات التقديم، والمرجعيات

المعرفيّة التي تمثل السند الأثيل في بناء المتن.

الحقل المعرفي المشترك بين المصنّفين

كتب المصنّفان في حقل مشترك محدّد، واشتغلا على مساحة موضوعيّة واحدة، فالصرف هو الميدان الذي قصداه في تحرير المطلب، وتوخّياه في تقديم المتن الموضوعي، فكلاهما طرح المادة العلميّة، ولكن ليست على مستوى واحد في الكمّ والكيف، واختيار مفردات العلم لديهما لم تكن متطابقة، فالميداني (٥١٨هـ) انتظم كتابه بعشرة أبواب، وألحقها بفصلين عن الشذوذ في الإعلال والتصحيح، وعقد حديثاً مفصّلاً عن أمثلة تصريف الأفعال، وختمها بفصل في الفرق بين اللازم والمتعدّي، على النحو الآتي[١]:

- الباب الأوّل في مقدِّمة التصريف
- الباب الثاني في أبنية الأسماء
- الباب الثالث في أبنية الأفعال
- الباب الرابع في ألقاب الأنواع ومعاني الأمثلة
- الباب الخامس في المصادر
- الباب السادس في أمثلة الفاعل والأمر
- الباب السابع في الحذف والزيادة
- الباب الثامن في القلب والإبدال
- الباب التاسع في أحكام الهمزة
- الباب العاشر في حلّ العقد

وأعقب الباب العاشر بما يأتي:

- فصل في الإعلال الشاذ
- فصل في التصحيح الشاذ
- أمثلة التصريف، وفيها:

١- وجوه الماضي من النص باب (فَعَل يَفْعُل)

٢- باب فَعَل يَفْعِل بفتح العين في الماضي وكسرها في المستقبل

٣- باب فَعَل يَفْعَل بفتح العين في الماضي

والمستقبل

٤- باب فَعِل يَفْعَل بكسر العين في الماضي وفتحها في المستقبل

٥- باب فَعُل يَفْعُل بضمّ العين في الماضي والمضارع

٦- باب فَعِل يَفْعِل بكسر العين في الماضي والمستقبل

٧- باب الإفعال من المنشعبة

٨- باب التفعيل

٩- باب المفاعلة

١٠- باب الافتعال

١١- باب الانفعال

١٢- باب التفعّل

١٣- باب التفاعل

١٤- باب الافعلال

١٥- باب الافعيلال

١٦- باب الفعللة

١٧- المنشعبة من الرباعي ثلاثة أبواب

- أوّلها التفعلل

- الثاني باب الافعنلال

- الثالث باب الافعِلّال

١- باب الافعيعال

- فصل في الفرق بين اللازم والمتعدّي.

أمّا ابن هشام(٧٦١هـ)، فقد تألّف المتن الصرفي لديه مما يأتي[٢]:

- تحدّث عن أشياء كثيرة جعلها خارج إطار التبويب، نحو:

١- مفهوم التصريف وموضوعه

٢- أوزان الفعل الثلاثيّة وغير الثلاثيّة وما يقترن بها من بعض جهات التصريف كمضارعها ووصفها ومصدرها

٣- أوزان الأسماء الثلاثيّة والرباعيّة والخماسيّة

- باب معاني الأبنية وما تكثر فيه
- باب المصغّر
- باب المنسوب
- باب التقاء الساكنين
- باب الزيادة
- باب القلب
- باب النقل
- باب الإبدال
- باب الحذف
- باب الإدغام
- باب التمثيل

وبمعاينة المتن الصرفي عند المصنّفين من حيث إيراد الموضوعات نجد ثمّة جهات قد اشتركا بها*، وأخرى ظهرت عند أحدهما دون الآخر، والتواطؤ لديهم لا يعني الاتّفاق، إذ يوجد تفاوت في التقديم من حيث الكيف، وهنا تكمن المقاربة في البحث والمفارقة في جهة الاشتراك.

أبنية الأسماء

اشتركا في إيراد أبنية الأسماء والتمثيل لها، ولكن لم يكن استحضار الموضوع واحدا لديهم من حيث الإيجاز والاستيفاء، فقد كان عرض ابن هشام خجولاً، إذ اكتفى بالتعداد والتمثيل المفرد فحسب بلا تفصيل، فقال: (وللاسم الثلاثي عشرة: فَلْس، كَتِف، عَضُد، حِمْل، عِنَب، قُفْل، صُرَد، عُنُق. قيل: ودُئِل؛ وقيل: منقول. وأمّا حِبُك؛ فمن التداخل والإتباع. وللرباعي ستة: جَعْفَر، زِبْرِج، بُرْثُن، سِبَطْر، جُخْدَب، وليس فرع جُخَدِب.، وللخماسي أربعة: سَفَرْجَل، جَحْمَرِش، قِرْطَعْب، قُذَعْمَل)[٣]، في حين كان الميداني مختلفاً، فلم يكتفِ بمثال واحد، وأورد مجي البناء من الاسم والصفة مع ذكر بعض التفصيلات، إذ يقول:(أبنية الأسماء ثلاثة ثلاثي مثل بكر وجمل ورباعي مثل ثعلب وجعفر وخماسي مثل سفرجل

وشمردل فالثلاثي عشرة أبنية وهي في الحقيقة اثنا عشر بناء وذلك أنّ للفاء ثلاثة أحوال وهي الفتحة والضمّة والكسرة وللعين أربعة أحوال الفتحة والضمّة والكسرة فهذه ثلاثة في أربعة فيكون اثنى عشر. فنبدأ بالفاء المفتوحة فنصرفها في الأربعة الأوجه فيخرج فَعَلٌ فَعُلٌ فَعِلٌ فَعْلٌ. ونضمّ الفاء ونصرفها في الأربعة الأوجه فيخرج فُعَلٌ فُعُلٌ فُعِلٌ فُعْلٌ فهذه أربعة أخرى ونكسر الفاء فيخرج فِعَلٌ فِعُلٌ فِعِلٌ فِعْلٌ فهذه اثنا عشر بناء إلّا أنّ المستعمل عشرة والباقي مهمل وهما فُعِلٌ وفِعُلٌ غير أنّ الأخفش قال قد جاء حرف واحد وهو الدُّئِل لدويبة قلت وقد أورد الليث في كتابه أنّ الوُعِل لغة في الوَعِل وهذا البناء أعني فُعِل بضمّ الفاء وكسر العين من أبنية الفعل نحو ضرب وقتل إذا بني الفعل للمفعول وأمّا فِعُل بكسر الفاء وضمّ العين فلا يوجد في كلامهم البتّة لاستثقالهم الخروج من الكسرة إلى الضمّة ومن الضمّة إلى الكسرة إلّا إذا كان بناء لازماً)[٤]. وعندما تخلّص إلى ذكر الأمثلة أورد الأسماء والصفاء، فعلى سبيل المثال ذكر لبناء فَعْل من الأسماء (كَعْب وكَلْب) ومن الصفات (سَهْل وصَعْب)، ويستمر في إيراد الأبنية وأمثلتها حتّى إذا وصل إلى بناء الرباعي فُعْلَل قال هذا ما استدركه الأخفش على إجماعهم ومثّل له بـ جُنْدَب وبُرْقَع، ثمّ بيّن موقف المدرستين منه، فقال وافقه الكوفيون ولم يقبله البصريون. وفي أبنية الخماسي ذكر حكاية بناء فُعْلَلِلٍ، ولم يعترض عليه، إلّا أنّه وجهه بقوله يجوز أن يكون فُنْعَلِلاً فيكون ملحقاً، إذ لا يتوالى في كلام العرب أربعة أحرف إلّا مع حذف نحو هُدَبِد في مقصورهُدَابِد[٥].

وأوّل ما يُلحظ في كلامهما إنّهما خصّصا باباً مستقلاً بالأبنية، ولكن اختلفا في الموقع والأسلوب ومراعاة المتلقّي والأدّلة والتوجيهات، على النحو الآتي:

الموقع

جعل الميداني أبنية الأسماء الباب الثاني بعد الباب الأول الذي يُعنى بمفهوم التصريف ومتعلّقه[٦]، وبعض المفاهيم الأخرى، والتمثيل الذي سمّاه (مقدّمة في التصريف)، فهو من حيث الأهميّة الموضوعيّة جدير بالتبويب والاستقلال، لآنّ به المدخل الضروري للفهم والإفهام؛ إذ نجد به حدّ التصريف ومقاربة المفهوم إجرائيّاً، وميدان التصريف، وبعض المفاهيم العامّة فيه، والتمثيل الذي به نتعرف على جذور الكلمات وأصولها، مع العلم أنّ الحديث عن الأبنية مما ذكره المازني في التصريف وفصّل فيها ابن جنّي في شرحه[٧]، ولكن جعلها المبرّد مما يقدّم للتصريف؛ إذ يقول: (وَهَذِه حُدُود التصريف وَمَعْرِفَة أَقسامه وَمَا يَقع فِيهِ من الْبَدَل والزوائد والحذف وَلَا بدّ من أَن يُصدَّر بِذكر شيءٍ من الأَبنية لتعرف الأَوزان وليعلم مَا يبْنى من الْكَلَام وَمَا يمْتَنع من ذَلِك)[٨]، فهي ليست من أقسام التصريف، ولم يجعلها ابن السرّاج من الأقسام أيضاً[٩].

في حين نجد أنّ ابن هشام جعله الباب الفعلي الاوّل[١٠]، ولكنّه مسبوق ببعض الموضوعات كحدّ التصريف ومتعلقه، وشيء من الميزان، وأوزان الفعل الماضي ومضارعه، وقياس وصفه ومصدره، وإذا استثنينا الحدّ والمتعلق والتمثيل – مما يمكن على وجازته أن يكون مدخلاً للمسائل – فإن موضوع أوزان الفعل وما يقترن بها من حديث عن الوصف والمصدر يمثّل جوهراً أصيلاً مستقلاً في المتن الصرفي، لا يمكن إغفاله في التبويب والمعالجة الموضوعية، وهذا مما يُؤخذ على ابن هشام، وكذا ليس من المنطقي أن تكون معالجة أوزان الفعل والمصادر والمشتقّات معاً بالإيجاز الذي قدّمه المصنِّف؛ لأنّه يفوّت الفرصة على متابعة المفهوم بشكلٍ وافٍ، وهذا ابن الحاجب جعلها موضوعات

مستقلّة لدراسة أحوال الأبنية من حيث الحاجة[١١].

ابن هشام جعل الباب الأوّل للحديث عن أبنية الأسماء، وفي هذا إشارة إلى أنّه مطلب مهمّ في الدرس الصرفي، فهي تمثّل الأسّ الذي بموجبه نتعرّف على أصول الحروف، وما يؤول إليه بفعل عوارض التغيير التي تكون مجالاً لعلم التصريف، كالحذف والزيادة والإعلال والإبدال والإدغام، فهي وإن لم تكن من أقسام التصريف إلّا أنّها المنطلق الذي يُتكئ عليه في مقاربة الأقسام الخمسة للتصريف. إذاً فكونها الباب الأوّل يعكس الوعي الصرفي لدى ابن هشام؛ فهي المادّة الخام التي يستمدّ التحليل الصرفي جذوره منها، والمرجعيّة التي لا غنى للبحث عنها، لما لها من حضور فاعل في التفكير الصرفي، وهي النواة الأساس التي اعتمد عيها المعجم العربي في تشقيق الفروع وتكثير الأبنية، سواء أكان الغرض منها معنويّاً أم لفظيّاً.

الأسلوب

الميداني ابتدأ بتقديم القاعدة العامة في أصول الأسماء، فذكر أنّها ثلاثة، ثمّ أتى إلى صور هذه الأصول تباعاً من الثلاثي وانتهاءً بالخماسي مع تقديم مثالين لكلّ أصل، ومن ثَمّ بدأ بتفصيل كلّ أصل، فقد ابتدأ بالثلاثي ذاكراً مصاديقه الفعليّة بحسب ما تُنتجه حركة الفاء والعين، وموارده الاستعماليّة التي تقع في عرف التداول، فهي عشرة في التعاطي واثنان مهملان، وقبل أن يُولج إلى التمثيل يُضيء شيئاً من التبيين عن البنائين المهملين، فيستحضر الموروث عبر قراءتين لمبنى فُعِل، الأولى للأخفش وهو يُورد حرفاً واحداً، والثانية لليث؛ إذ يُمثّل للبناء بكلمة هي لغة في بناء آخر كما تقدم. ثمّ يبدأ بالتمثيل، وهنا لا يغفل أصناف الورود من الاسميّة والوصفية، وأحياناً يشفع المثال بالتوضيح والتفسير، إذا لم يكن مألوفاً في عرف

التواصل، فقال في رجل خُتَع أي ماهر، وحُطَم للذي يحطم الراعية، وامرأة بِلِزأي ضخمة، وأتان إبِد أي ولود، وقد يُلحِق البناء بوصف تقييمي مما عُرف في مصطلحاتهم، فقال عن مجيء الوصف من فِعِل بأنّه عزيز، ومثل هذا قيل في بناء الوصف من فِعَل.

واستحضار الآراء والتعريف بالسجال المعرفي جزء من تكوين الفكر الصرفي لديه، فقد كان لرأي الأخفش في زيادة أبنية الرباعي حضور مهمّ، وموقف المذهبين البصري والكوفي منه. وإذا ما عنّ رأي في التراث في توسعة الأبنية، فإنّه يذكره، ولكن لا نجده يذكر من يتبناه؛ إذ ليس ذا قيمة عنده. وهو في كلّ هذا التقديم يبني المتن الصرفي على أساس الباب الذي يمثل الموضوع الكلّي، ويشعب المسائل في الفصول، وهي ظاهرة مطّردة في الكتاب كلّه، فنجده يذكر لباب الأبنية أربعة فصول: الأوّل عن الثلاثي وأمثلته، والثاني عن الرباعي وأمثلته، والثالث عن الخماسي وأمثلته، وجعل الرابع عن تعداد الحروف الأصول، وهي تمثل قاعدة صرفيّة عامّة[١٢]. ومثل هذا التفصيل لا نجده من أسلوب العرض عند ابن هشام[١٣]، فقد اكتفى بذكر أبنية الاسم الثلاثي العشرة، وعندما ذكر الحادي عشر في القسمة التي تحتملها حركة الفاء والعين، قدّمه بقيل، والثاني عشر لم يرتضه، وذكر أبنية الرباعي الستة، وأبنية والخماسي الأربعة مع التمثيل المفرد لكل بناء منها. ولم يفصّل الحديث عنها كما نجده عند الميداني.

المتلقي

لم تكن درجة المتلقي ومرتبته واحدة عند العالمين، فقد كان السقف المعرفي لدى متلقي الميداني سامقاً، يطلب المتن الصرفي بذهنية العارف المنطقي الذي ينتقل من بناء القاعدة الكلّيّة إلى تشخيص مصاديقها، ومن وضع الأصول الموضوعة إلى تحرير المطالب التي تبنى عليها، وهذا ما نجده من

وضع الأصول العامة والانتقال إلى المباني المشخّصة. فهو يبدأ بقسمة منطقية حاصرة الأبنية الأسميّة، فهي ثلاثة لا غير، ومن ثمّ أحصاها في استيعاب كلّي للمصاديق استناداً إلى أحوال الفاء والعين، ولكن لا يدع المجال الذهني يأخذ سلطته على الدرس الصرفي، فيعمد إلى تمحيص الأوجه المستنبطة من استقراء أحوال الحرف الأوّل والثاني في ضوء الهيمنة الاستعمالية وأعراف التواصل. وهو لا يكتفي بالاستجابة الساذجة والتقديم الخجول، بل ينتظر إنزال المعلومات المتدفّقة التي تثري الذهن وتنوّر الأفق وتوسّع من مجال النظر الصرفي، ولذلك نجده يستعين بمرجعيات البناء الفكري، فيذكر الأخفش مرّتين والليث مرّة واحدة، ويُشبع نهم الطالب بإيراد المسائل الخلافيّة، كما في البناء السادس من الرباعي(فُعْلَل)، ولا يكتفي لمتلقيه بهذا، بل نجده يقدّم إيرادات زائدة في الأبنية قد تبناها العلماء، ويناقشها ويجلي محل النزاع، كما فعل مع بناء فُعْلَلِل الذي ذكره ابن السراج[١٤]، ولا يترك فجوة للمتلقي إلّا وقد ملأها، فهو يبين الكلمات الواردة في التمثيل التي تعزّ في الاستعمال، ولا يختم الحديث مع المتلقي إلّا وهو يؤسس قاعدة صرفية يفيد منها في توجيه الثنائي والزائد على الخمسة، وهذا ينمّ عن وجود متلقٍ نوعي، يتطلب المعرفة الصرفيّة المخصوصة. ومثل هذا المتلقّي لا نجده عند ابن هشام، وهو يقدّم وعيه المعرفي ومتنه الصرفي، فقد أوجز في العرض واختصر في الطرح واكتفى من الذكر بالمباني العامة، وكأن متلقيه ليس من أهل الطلب والتحري ولا من أصحاب النظر والتدقيق، الذي يروم الإحاطة بجزئيات المسألة، ويبغي الإيفاء بجوهر المطلب وكلّ ما يحيط به من فروع تقترن به.

إن متلقي المتن الهشامي من أهل المحافل العامة الذي تغنيه المعرفة الإجمالية، لذا لم يكلّف المصنّف

نفسه في الإيغال والتوسع؛ لأنّ مقام المتلقي ابتدائي، لا يكشف عن وجود أسئلة ضمنيّة، ولاتعليقات معرفية، فالمتن العلمي – في الواقع- يقترحه المتلقي، ويبوح بقيمته سؤال المعرفة، فهو إعادة بناء الفكر الصرفي لدى المصنّف في ضوء قابلية المتلقّي ومكوّنه النظري، وهذا يتحكم بالمعطيات المقرّرة لتحرير الموضوع ومسائله.

الأدلّة والتوجيهات

الأدلّة والتوجيهات هي فرع مقام المتلقي ومنزلته من سلّم المعرفة، ولذلك يؤثّر حضور المتلقي، ولو كان مفترضاً، في بناء المتن الصرفي من جهة إحكام المطلب وتأليف مبانيه في ضوء مناهج المعرفة والتفكير المنطقي السليم، ولذلك نجد الميداني يستحضر أدواته الحجاجيّة ويبسط سبله الإقناعية من أجل إعلاء قيمة المطلب ورفع موانع حجب التعميم وتسطيح الفكر عن المتلقي، فنجده يعلل ويوجّه ويستدعي أدلّة الصناعة، ومن ذلك كلامه عن البنائين المهملين (فُعِل و فِعُل)، فلم يرضَ بالتقديم الإجمالي، بل عمد إلى التفسير والتوجيه؛ إذ قال: (وهذا البناء أعني فُعِل بضمّ الفاء وكسر العين من أبنية الفعل نحو ضَرَبَ وقَتَلَ إذا بني الفعل للمفعول وأمّا فِعُل بكسر الفاء وضمّ العين فلا يوجد في كلامهم البتّة لاستثقالهم الخروج من الكسرة إلى الضمّة ومن الضمّة إلى الكسرة إلّا إذا كان بناء لازماً)[١٥]، وفي كلامه المتقدّم دليل الاستصحاب وهو الرجوع إلى الأصل، والأصل في هذا البناء أن يكون للمبني للمجهول. ودليل الإجماع يُستبطن في عبارته المؤكّد (فلا يوجد في كلامهم البتة)، وإجماع العرب*، دليل قويّ على عدم النظير، وفي هذا ما يوجب القبول لدى المتلقي ويزيد من قناعته في كون البناءين من المهمل غير المستعمل. وبغض النظر عن تقدّم هذه الفكر عند القدماء[١٦]، إلّا أن الميداني

لا يغفل ذكرها ولا يحرم المتلقي من فائدتها، فهو يذكر المطلب مع مرفقاته بما يوجد الحجة لدى المتلقي.

واعتمد على دليل الإجماع في أبنية الرباعي، فبعد أن أورد الأوزان الخمسة لديهم فَعْلَل وفِعْلِل وفِعْلَل وفُعْلُل وفِعَلّ، أردفها بقوله: (هذا ما أجمعوا عليه)[١٧]، وهذا الإجماع كائن بين البلدين ولكنّهم اختلفوا فيما أورده الأخفش من زيادة بناء سادسٍ، وفي ذلك يقول المصنّف : (وزاد الأخفش بناء سادساً وهو فُعْلَل نحو جُنْدَب وبُرْقَع ووافقه عليه الكوفيون، وأمّا البصريون فلا يقبلون هذا البناء ويروونها بالضمّ)[١٨]، ومن قبلُ أشار ابن جنّي إلى هذا الإجماع بقوله: (اعلم أن الأسماء الرباعية التي لا زيادة فيها تجيء على ستة أمثلة: خمسة وقع عليها إجماع أهل العربية، وواحد تجاذبه الخلاف وهي: "فَعْلَل،وفِعْلِل، وفُعْلُل، وفِعْلَل، وفِعِلّ، وفُعْلَل".) إذاً الإجماع المتقدّم في خمسة وهو معتبر في بلوغ الحجّة؛ لأنّه مما يتّفق عليه أهل البلدين على حدّ تعبير ابن جنّي، وهو يعرض لحجّة الإجماع في باب القول على إجماع أهل العربية متى يكون حجة: (اعلم أن إجماع أهل البلدين إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص. والمقيس على النصوص فأما إن لم يعط يده بذلك فلا يكون إجماعهم حجة عليه.)[١٩]، ولا ريب أنّ هذا الإجماع دليل معتبر لا يمكن ردّه، فلا يوجد عالم في العربيّة يقول بخلافة، أمّا السجال الواقع في السادس فهذا خارج من نطاق إجماعهم.

وفي حديثه عن أبنية الخماسي أورد ما حُكِي من بناء خامس، وهو فُعْلَلِلٌ، محاولة منه لتوسيع أفق المتلقي وبسط مدياته، وهو في إيراده لا يعترض، بل يجوّز فيه وجهاً (وهذا يجوز أن يكون فُنْعَلِلاً فيكون ملحقاً ...)[٢٠]، فهذا لديه نحو من التوجيه، وهو لا يلغي القول أو ينقضه بل يجعله وجهاً في الجواز.

ولكن في توجيهه نظر؛ فلا يمكن أن تكون النون زائدة للإلحاق من جهة أن زيادة الإلحاق تقابل أصلاً، وفي هذا رجوع إلى ما فرّ منه؛ فلم يثبت عن العرب أصل يلحق به بناء فُنْعَلِل، ولو حملها على زيادة التكثير؛ لتخلّص من المحذور، وقد ذكر هذا البناء ابن جنّي، وألزم من يدّعيه قيام الحجّة على أصالة النون[٢١]، وابن عصفور حمل النون على الزيادة وله فيها توجيه؛ إذ يقول: (وزاد بعضهم أيضًا "فُعْلَلِلًا" نحو. هُندَلِع. ولم يحفظ منه غيره. وهذا عندي إنما ينبغي أن يحمل على أنه "فُنْعَلِل"، والنون زائدة. ويحكم عليها بالزيادة، وإن لم تكن في موضع زيادتها؛ لأنه لم يتقرر "فُعْلَلِلٌ" في أبنية الخماسي. فيحكم من أجل ذلك على النون بالزيادة. فإن قيل: ولم يثبت أيضًا من مزيد الرباعي "فُنْعَلِل". قيل له: هو على كل حال ليس له نظير، فدخوله في الباب الأوسع أولى –وهو المزيد– لأنَّ أبنية المزيد أكثر من أبنية المجرد من الزيادة.)[٢٢].

ومما تقدّم يتبين أن الميداني لا يدع المسائل الصرفيّة منبسطة في أفق التعميم، وقد خلت من المبادئ والأسس التي يُبنى عليها صرح المعرفة، ولوازم الحجّة في الإقناع وإيجاد فعل الاستجابة في عملية التواصل.

أمّا ابن هشام فلم يكن الدليل حاضراً لديه، إذ عرض الأبنية من غير أن يستتبعها بزيادات أو يرفقها بمؤيدات وأدلّة، ولكن نجد عنده توجيهاً موجزاً جدّاً في ذكر بنائي فُعِل وفِعُل، فقال عن الأوّل ممثّلاً وقيل دُئِل وقيل منقول، والثاني مثّل له بـ حِبُك وحمله على التداخل والإتباع[٢٣]. ولم يزد على ذلك، وليس لهذا العرض من فائدة يقف عندها المتلقّي؛ لأنّها مبنيّة على لغة الإيجاز والتعميم، ومن أراد أن يُقاربها بالتأويل فيحمل الأوّل على الأصل العزيز أوعلى المسمّى بالفعل كما في يشكر ويزيد وغيرها، ويفسّر

الثاني على أساس أنّها قراءة واقعة في دائرة الممكن، وقد حصل تداخل في لغتين بين من ضمّ الفاء والعين ومن كسر الفاء والعين كما في التداخل الواقع في الأبواب والتي منها: رَكَنَ يَرْكُنُ ورَكِنَ يَرْكَنُ، أو من التأثّر بالكسرة التي في حرف التاء من كلمة (ذاتِ)كما في ضمّ اللام من لله إتباعاً لضمّة الدال من الحمد في قراءة (الحمدُ لُله) التي يذكرها ابن جنّي[٢٤]. ولا أحسب هذا الارتكاز حاضراً في خلد المتلقي مع ما يقدّمه المصنّف من مادّة موجزة جدّاً. وتوجيهه الآخر هو تعليقه على البناء السادس الذي يذكره الأخفش بقوله: (وليس فرع جُخَدِبٍ)[٢٥]، وكيف للمتلقي أن يعي الرد في إثبات الوزن السادس بكونه ليس فرعاً لبناءٍ آخر بلا دليل على اعتبار أنّ الأصل هو جُخَادِب، وفي توجيه هذا الأصل نفسه تمحّل في الحذف وتسكين الخاء وفتح الدال، فكيف للمتلقي أن يُحيط بهذا الأصل والتغييرات الطارئة عليه؟! ومن ثمّ يكون حمل الفرع عليه دليلاً في إقناع المتلقّي. وأين هذا من قول الرضي في التبني واستصحاب الدليل في تقديم هذا البناء، إذ يقول: (وزاد الأخفش فُعْلَلاً بفتح اللام كجخدب، وأجيب بأنه فرع جُخَادِبٍ، بحذف الألف وتسكين الخاء وفتح الدال، وهو تكلف، ومع تسليمه فما يصنع بما حكى الفراء من طُحْلَب وبُرْقَع وإن كان المشهور الضم لكن النقل لا يُرَدُّ مع ثقة الناقل وإن كان المنقول غير مشهور، فالأَوْلى القول بثبوت هذه الوزن مع قلته، فنقول: إن قُعْدَداً ودُخْلَلاً مفتوحي الدال واللام – على ما روي – وَسُؤدَداً وَعُوطَطاً ملحقات بجُخْدَب، ولولا ذلك لوجب الإدغام كما يجئ في موضعه.)[٢٦].إن هذا التقديم المقتضب لا يُساوق شأن المعرفة الصرفيّة التي تقتضي الإحاطة والإبانة بمقتضى ما عُرف عنه من صعوبة المسلك ودقّة المطلب.

أبنية الأفعال

تحدّث المصنّفان عن أبنية الأفعال الثلاثية وغير الثلاثيّة. ولكنّهما لا يجريان على السمت نفسه من حيث التبويب والمادة وأسلوب التقديم والإطار المعرفي، على النحو الآتي:

التبويب

قلنا فيما سبق أن نظام التأليف لدى الميداني في بعده العام يعتمد على التبويب والتفصيل، أي إنّه يجزّئ المتن الصرفي إلى وحدات أصغر، ويجعلها منتظمة في تكوين موضوعيّ مستقل، أطلق عليه الباب، ومن ثمّ يتدخل بعمل إجرائي أخر الهدف منه معالجة المسائل المطروحة بوحدات موضوعية أصغر، سمّاها الفصول، وهو يتدرج في التعاطي وئيداً وينتقل بين الفرعيات علائقيّاً بحسب مباني الموضوع ومقتضياته المنطقيّة، على النحو الآتي[٢٧]:

(١) المدخل عن التصوّر الأولي للفعل وألحق به حديثه عن الفعل المفتوح الفاء وصياغة المضارع منه.

(٢) فصل عن الفعل المكسور الفاء وبناء مضارعه.

(٣) فصل عن المضموم الفاء وبناء مضارعه.

(٤) فصل عن المضاعف وبناء مضارعه.

(٥) فصل عن أبنية الثلاثي المعتل (الفاء والعين واللام) وبناء المضارع منه.

(٦) فصل عن أبنية المهموز (الفاء والعين واللام) وبناء المضارع منه.

(٧) فصل عن أبنية الثلاثي المزيد وبناء المضارع منها.

(٨) فصل عن الإلحاق.

هذه الفصول يعالج فيها مجموعة من المسائل التي تخصّ أبنية الفعل المجرّدة والمزيدة، ولأنّ الفعل بنوعية الثلاثي والرباعي تدخل عليه نحو من الزيادة

لغرض التوسع والإلحاق، عقد فصله الأخير لبيان مفهوم الإلحاق، وهي خاتمة يستدعيها السؤال المضمر لدى المتلقّي، لأنّ به حاجة إلى معرفة المفهوم بعد أن عُرض لبعض مصاديقه في الأبنية. ولكن التفصيل لديه يعوزه الدقّة أكثر من حيث القسمة واللِحاظات، فيمكن له المعالجة الكلّيّة على أساس التجرّد والزيادة، وفي التجرّد تأتي القسمة على أساس حركة عين الفعل، وتحت هذه القسمة تكون المعالجات على أساس نوع الحرف (صحيح ومعتلّ) مع العلم أن المصنّف راعى ذلك في حديثه عن أمثلة التصريف بعد الباب العاشر، وتجري المقاربة نفسها في الأبنية المزيدة. وبهذا يمكن تجاوز التداخل الذي وقع به المصنّف في فصوله، فمثلاً نجده تحدّث عن المعتل الناقص قلى وبقي وبنى وفني في الصحيح، وأورد المثال بنوعيه اليائي والواوي في ضمن حديثه عن الصحيح المكسور العين كـ يئس ويبس وورث ووثق ووفق وومق وورم وورع وولي ووسع ووطئ، وذكر المعتلّ الناقص في الفعل المضموم العين كـ مات ودام وكاد وطال، فحضورها وأن كان ثانوياً، إلّا أنّ المنطق العلمي يقتضي أن تكون حاضرة في ضمن كلامه عن المعتلّ؛ لأنّه أفرد له فصلاً، وفيه تُبين الأحكام الخاصّة بها. ومما يُخذ عليه أيضاً ترك الموازنة في تقديم النظائر، فكانت فصول المجردّ بأنواعه أكثر من المزيد استناداً إلى مراعاة نوع الحرف، فلم يتحدّث عن المزيد الصحيح بأقسامه الثلاثة: (السالم والمضاعف والمهموز)، والمعتلّ بصوره الأربع: المثال والأجوف والناقص واللفيف.

وإذا ما جئنا إلى ابن هشام، فأوّل ما نلحظ لديه أنّه أخرج الأبنية من نطاق التبويب جاعلاً حديثه عنها قبل الباب الأوّل، أي إنّه جعله في ضمن حديثه عن المدخل للأبواب[٢٨]، وكأنّها غير جديرة بالاستقلال

الموضوعي والمعالجة المنفصلة.

وقد رتّب الأفعال على أساسين الأوّل اعتمد فيه على حركة العين وفي الثاني نجد إشارة إلى ما يعرضه من حروف زائدة، ولكنّ من غير إشارة إلى التفصيل.

المادّة وإجراءات التقديم

بمعاينة المتن الصرفي الذي يعرضه الميداني عن أبنية الأفعال يجد أنّه يحتذي المسلك المشهور في مراعاة الجاني المنطقي، فقد بدأ استهلاله بتقديم التصور الأوّلي عن الفعل وقسمته الثنائيّة المعهودة في الدرس الصرفي، وهي قسمة من حيث الأحرف الأصول: ثلاثيّة ورباعية، وقد كان الثلاثيّ منطلق الحديث لديه، فذكر صوره الثلاثة:(فَعَلَ وفَعِلَ وفَعُلَ)، ومن ثمّ أورد المضارع لكلّ منها على نحو تلازميّ، بما يُسمّى في مباحث الصرف بأبواب الفعل، فشرع في البيان أوّلاً من الفعل المفتوح الفاء، وأوقف المتلقّي على صور المضارع التي يأتي عليها، وهي ثلاثة من حيث حركة العين:

الأوّل يَفْعِل، نحو: ضَرَبَ يَضْرِبُ.

والثاني يَفْعُلُ، نحو: نَصَرَ يَنْصُرُ.

والثالث يَفْعَلُ، نحو: ذَهَبَ يَذْهَبُ.

وتحدّث عن المكسور العين ثانياً، ويأتي مضارعه على يَفْعَل، نحو عَلِمَ يَعْلَمُ.

والمضموم العين يكون مضارعه يَفْعُلُ، نحو: شَرُفَ يَشْرُفُ.

وإلى جانب ذلك يذكر بعض المسائل الفرعية ويوجهها. وهو في كلّ ذلك يتّبع طريقة العزل والتسوير في حقول موضوعيّة؛ من أجل مراعاة المنطق المنهجي الذي يبني ذهن المتلقّي ويُنظّم منهجيّته. وإذا ما اتمّ حديثه عن الفعل بلحاظ حركة العين انتقل إلى تقديم شقّ آخر يجمع فيه بين حركة العين ونوع الحرف من حيث الصحة والإعلال،

وجعلها منتظمة في فصول أيضاً، وهذه الفصول تمثّل حواجز موضوعية مجرّدة، ليس لها تسلسل رقمي، ولا عنوان صرفي، ينتقل منها المصنّف لمعالجة مسائل متّفقة في المنحى الصرفي، ولذلك لا نجده قد مهّد لهذا النحو من المعالجة، فجاءت الفصول لديه تباعاً بلا توطئة لبيان أساس النظر في المعالجة المغايرة، ويضلّ يتدرج في تقديم الفصول التي تنظر إلى حيثية الحرف، ابتداء من المضاعف وأبنيته، وهي:

فَعَلَ يَفْعُلُ، نحو: سَرّ يَسُرُّ.

فَعَلَ يَفْعِلُ، نحو: فَرّ يَفِرُّ.

فَعِلَ يَفْعَل، نحو: عضّ يَعَضُّ.

ومن ثم أتى على ذكر المعتل، وهي عنده على أصناف بحسب موقع حرف العلّة، على النحو الآتي:

(١) المعتلّ الفاء، وأبنيته هي:

فَعِلَ يَفْعَلُ، نحو: وَعَدَ يَعِدُ.

فَعَلَ يَفْعَلَ، نحو: وَضَعَ يَضَعُ.

فَعِلَ يَفْعَلُ، نحو: وَجِلَ يَوْجَلُ.

فَعُلَ يَفْعُلُ، نحو: وَسُمَ يَوْسُمُ.

فَعِلَ يَفْعِلُ، نحو: وَرِثَ يَرِثُ.

(٢) المعتلّ العين، وأبنيته هي:

فَعَلَ يَفْعُلُ، نحو قَالَ يَقُوْلُ.

فَعَلَ يَفْعِلُ، نحو: كَالَ يَكِيْلُ.

فَعِلَ يَفْعَلُ، نحو: خَافَ يَخَافُ.

(٣) المعتلّ اللام، وأبنيته هي:

فَعَلَ يَفْعُلُ، نحو: دَعَا يَدْعُو.

فَعَل يَفْعِلُ، نحو: رَمَى يَرْمِي.

فَعَلَ يَفْعَلُ، نحو: رَعَى يَرْعَى.

وختم كلامه عن الثلاثي بالمهموز الفاء، وقد راعى به حركة العين على النحو الآتي:

فَعَلَ يَفْعُلُ، نحو: أَخَذَ يَأْخُذُ.

فَعَلَ يَفْعِلُ، نحو: أَدَبَ يَأْدِبُ.

فَعَلَ يَفْعَلُ، نحو: رَأَبَ يَرْأَبُ*

فَعِلَ يَفْعَلُ، نحو: أَرِجَ يَأْرَجُ.

فَعُلَ يَفْعُلُ، نحو: أَسُلَ يأْسُلُ.

ومن ثمّ يختم فصول هذه الجنبة الكلّيّة التي استهلّ بها حديثه بالرباعي المجرّد الذي يُعدُ قسيماً للثلاثي المجرّد، فذكر له بناء واحداً، وهو فَعْلَلَ يُفَعْلِلُ، وقد مثّل له بـ دَحْرَجَ يُدَحْرِجُ.

يواصل المصنّف التفصيل، ولكنّه يتخلّص إلى ذكر القسيم الآخر الذي يقع في قبال المجرّد، من حيثيّة العوارض الزائدة، فيجعل لها فصلاً وحيداً، يعرض فيه لكل صور الزيادة الطارئة على الثلاثي والرباعي، سواء أكانت لمعنى أم للإلحاق، منطلقاً من الثلاثي المزيد مختتما بالرباعي المزيد، فذكر للثلاثي ثمانية عشر بناء وللرباعي ثلاثة أبنية، فهي إذاً إحدى وعشرون*، وهي:

(١) أَفْعَلَ يُفْعِلُ، نحو: أَكْرَمَ يُكْرِمُ.

(٢) فَعّل يُفَعِّلُ، نحو: قَطَّعَ يُقَطِّعُ.

(٣) فَاعَلَ يُفَاعِلُ، نحو: قَابَلَ يُقَابِلُ.

(٤) انْفَعَلَ يَنْفَعِلُ، نحو: انْصَرَفَ يَنْصَرِفُ.

(٥) افْتَعَلَ يَفْتَعِلُ، نحو: احْتَفَرَ يَحْتَفِرُ.

(٦) تَفَعَّلَ يَتَفَعَّلُ، نحو: تَفَضَّلَ يَتَفَضَّلُ.

(٧) تَفَاعَلَ يَتَفَاعَلُ، نحو: تَضَارَبَ يَتَضَارَبُ.

(٨) افْعَالَّ يَفْعَالُّ، نحو: احْمِارَّ يَحْمَارُّ.

(٩) افْعَلَّ يَفْعَلُّ، نحو: احْمَرَّ يَحْمَرُّ.

(١٠) افْعَوْعَلَ يَفْعَوْعِلُ، نحو: اعْشَوْشَبَ يَعْشَوْشِبُ.

(١١) افْعَوَّلَ يَفْعَوِّلُ، نحو: اجْلَوَّذَ يَجْلَوِّذُ.

(١٢) اسْتَفْعَلَ يَسْتَفْعِلُ، نحو: اسْتَخْرَجَ يَسْتَخْرِجُ.

(١٣) افْعَنْلَلَ يَفْعَنْلِلُ، نحو: اقْعَنْسَسَ يَقْعَنْسِسُ.

(١٤) فَوْعَلَ يُفَوْعِلُ، نحو: حَوْقَلَ يُحَوْقِلُ.

(١٥) فَيْعَل يُفَيْعِلُ، نحو: بَيْطَرَ يُبَيْطِرُ.

(١٦) فَعْلَى يُفَعْلِي، نحو: سَلْقَى يُسَلْقِي.

(١٧) افْعَنْلَى يَفْعَنْلِي، نحو: اغْرَنْدَى يَغْرَنْدِي.

(١٨) فَعْلَلَ يُفَعْلِلُ، نحو: جَلْبَبَ يُجَلْبِبُ.

(١٩) تَفَعْلَلَ يَتَفَعْلَلُ، نحو: تَدَحْرَجَ يَتَدَحْرَج.

(٢٠) افْعَنْلَلَ يَفْعَنْلِلُ، نحو احْرَنْجَمَ يَحْرَنْجِمُ.

(٢١) افْعَلَلَّ يَفْعَلِلُّ، نحو: اقْشَعَرَّ يَقْشَعِرُّ.

ويختتم فصوله بالحديث عن مفهوم الإلحاق في الزيادة، وقد دعاه إلى ذلك صور أبنية الزيادة التي ذكرها في الفصل الذي قبله، والتي صرّح أنّها ملحقة[٢٩].

ويؤخذ على الميداني ما يأتي:

- إنَّ المصنّف لم ينطلق في قسمته من أعلى المفاهيم المتقابلة، فالأصل أن تكون القسمة الفعلية من حيث التجرّد والزيادة، فالفعل يُقسّم على مجرّد ومزيد، وهنا يُقسّم المجرّد على ثُلاثي ورباعي. والمزيد يُقسّم أيضاً على ثلاثي مزيد ورباعي مزيد. والمزيد الثلاثي له صور ثلاثة، هي: المزيد بحرف والمزيد بحرفين والمزيد بثلاثة أحرف. والرباعي المزيد له صورتان، هي: المزيد بحرف والمزيد بحرفين. هذه هي أصول القسمة العليا، ومن ثم تبدأ معالجاته الصرفيّة من الصنف الأوّل، وهو الفعل المجرّد فيعرض له بحسب ما يقترحه من مقاربة، وهكذا في كلّ الصور والأشكال، ومن ثمّ يأتي الدور للمزيد.

- إنّ الميداني أخلّ بالتقديم والتأخير، فقدّم الفصل الخاص بالفعل المعتلّ على الفصل الخاص بالفعل المهموز، والتسلسل الموضوعي يقتضي أن يتدرج من أصناف الصحيح: السالم والمضاعف والمهموز، ومن ثمّ ينتقل إلى أصناف المعتل.

- أخلّ المصنِّف في إيراد صور المهموز الأخرى، كالمهموز العين والمهموز اللام، وكان المسلك المنهجي المتّبع لديه أن يذكر الصور الأخرى على ما نعهده في المعتلّ.

- إنّ المزيد لم يُعالج على غرار ما طرحه في المجرّد، فلا نجد ذكراً للمزيد بلحاظ نوع الحرف من حيث الصحة والإعلال، إذ اكتفى من المزيد على الصحيح السالم فقط، ولم يعرض لقسيم السالم، ولا لإقسام المعتلّ. ولذلك نجد تفاوتاً في تقديم الفصول. ولو شقّق المطلب في بيان الصور المتعدِّدة لجاءت الفصول متكافئة.

- كان الأجدر به أن يفصل أبنية المزيد التي تأتي لمعنى عن الأبنية التي يؤتى بها للإلحاق؛ حتّى تتجلى صور الأبنية أكثر، ولا سيما أنّه يعرض صور الزيادة الفعليّة.

وابن هشام يختلف معه في التقديم فقد بدأ كلامه بالأقسام الثلاثة للفعل الثلاثي مباشرة، وكان التسلسل الأوّل هو الفعل (فَعَلَ) الثلاثي المفتوح الفاء، وقد مثّل له بـ ضَرَبَ، وهو إذ يقدّم مادته يعرض له بلا تقسيم وتفريع، ومن ثمّ يأتي إلى بيان حركة العين من مضارعه، فذكر له ثلاث صياغات، هي:

(١) يَفْعَل، نحو ذَهَبَ يَذْهَبُ.

(٢) يَفْعِلُ، نحو: وَعَد يَعِدُ.

(٣) يَفْعُلُ، نحو: غَزَا يَغْزُو.

وهو معنيّ ببيان حركة التصريف فيه لبناء الوصف والمصدر منه، فالوصف منه فَاعِل، نحو قَاعِد، ومصدره في التعدّي فَعْلٌ، نحو: ضَرْبٍ، وفي اللزوم، نحو: قُعُوْدٍ، وذكر مجيئه من غيرهما. ويجعل الحديث في التقسيم الثاني عن قسيمه الآخر فَعِلَ المكسور العين، ممثلاً له بـ سَلِمَ، ومضارعه يأتي بفتح العين وربما كسروا، نحو: حَسِبَ يَحْسَبُ ويَحْسِبُ. ولا يغفل بناء وصفه ومصدره، فالوصف منه في العرض، نحو: فَرِح، وفي الامتلاء وضدّه، نحو شَبْعَان، وفي الحلية: كـ أجهر. ومصدره في المتعدّي فَعْلٌ، نحو: فَهْمٍ.

ويختم بالقسيم الثالث المضموم الفعل فَعُلَ، ممثلاً له

بـ ظَرُفَ يَظْرُفُ. ثمّ يذكر وصفه كـ كريم وحَسَن وعاقِر. ومصدره فُعُولَة وفَعَالَة، نحو: سُهُوْلَة ومَلاحَة.

ثمّ ينتقل إلى فقرة أخرى ليعالج بنا اسم المفعول من الثلاثي واسمي الزمان والمكان والمصدر الميمي ومصدر المرّة ومصدر الهيأة واسم الآلة، وقد مثّل لبعضها بـ مَضْرُوْب مَرْمَى ومَذْهَب ومِحْلَب.

ويختم كلامه عن الثلاثي بالإشارة من وراء حجاب إلى عدد صور المزيد منه والبالغة خمسة وعشرين بناء.

ثمّ يأتي إلى الصنف الآخر من الأفعال، وهو الرباعي قسيم الثلاثي، ولكنّه لم يوله الاستقلال الذي نجده مع الثلاثي، فقد مثّل له بـ دَحْرَجَه يُدَحْرِجُ، واكتفى ببيانة حركة عين مضارعه مع الثلاثي المزيد، فكانت المعالجة لديه سواء في بناء الوصف منه والمصدر واسم المفعول واسمي الزمان والمكان. ولم يبلغ المزيد من الرباعي، ولا أتى على أبنيته. وفي الجميع كان التقديم خجولاً، لا يحيط بجميع أرجاء المادة وتفاصيلها[٣٠].

وتُحمل على ابن هشام أمور:

- إنّ هذا التقديم تعوزه الرتابة ويفتقر إلى التقسيم، وكان الجدير به أن يبدأ بذكر المقسم أوّلاً ومن ثمّ يعرض للأقسام.
- إنّ خارطة التقسيم الكلّيّة غائبة من المطلب، وهذا يجعل القواطع الموضوعيّة قلقة في ذهن المتلقّي، ولو بدأ تقسيمه من لحاظ الصحة والإعلال ثمّ انتقل إلى تفرعات القسمين لكان التدرج الموضوعي متفرّعاً عن صحّة القسمة، وفي ضوء ذلك تكون استجابة المتلقّي فوريّة، لأنّه ينتقل من الإجمال إلى التفصيل.
- المباني العامّة متداخلة في عرض الموضوع، فقد جمع المصنّف بين الأفعال والمصادر

والمشتقات، بدعوى أنّهما جهات تصريفيّة تقع في مسير تحويل الأصل إلى صيغ مختلفة لمعانٍ متفاوتة، وهذا مفيد من جهة امتداديّة في معرفة التصريف. ولكنّه يجعل المطالب فاقدة وحدتها الموضوعيّة في الدرس الصرفي؛ لأنّ لكل موضوع مبناه المعرفي المؤلّف من مجموعة من المسائل.

- المعالجات الفرعيّة من لدن ابن هشام تفوّت الفرصة على المتلقي في تعقّب المتن وفحص الخلل المنهجي المبتلى به، فهو، إذ يُعالج مصدر المرّة في ضمن حديثه عن الفعل الثلاثي المجرّد، يذكر صياغته من غير الثلاثي، وهنا عمل المصنّف على معالجة المفهوم موضوعيّاً بوصفه مبنى مستقلاً، في حين كان حديثه واقعاً في ضمن مفهوم أبنية الفعل الثلاثي. ومثل هذا نجده في كلامه على بناء المضارع من غير الثلاثي، فقد جمع في حقل موضوعي الثلاثي المزيد والرباعي المجرّد، وذكر الوصف منه والمصدر، وهنا يكمن الخلل، فالواجب أن يلحق المزيد بالمزيد في بناء المضارع، والمجرد بالمجرّد، ولأنّه لم يُعالج أبنية الزيادة من الثلاثي، جعلها في ضمن حديثه عن الرباعي، ومن جهة أخرى المصادر ليست واحدة في أبنية غير الثلاثي من المجرّد والمزيد.

الإطار المعرفي

يستمدّ البحث قيمته المعرفيّة من مبادئه النظرية ومنطلقاته الفلسفية التي تحكم سير الموضوع في بسط المسائل وتحرير المطالب، وقد قام صرح المتن الصرفي على مجموعة من المباني الحصينة والأصول الحصيفة، تؤدي دورها في تعضيد المطلب وتحديد المقصد، ونقل ذهنيّة المتلقّي إلى منازل الاستجابة والقبول، ولذلك نجد المتن الصرفي يُعزّز بمرفقات برهانية وأخرى حجاجية من شأنها أن تزيل الريب عن المتلقي، وتغرس في لبّه نواة الإذعان،

فيضحى أثر الإقناع لديه فعليّاً. هذا هو شأن المتن العلمي، لا يفارق عُمُد الاستدلال ولا يزايل دعائم الاستنباط، فالمتلقّي نوعي، وهو لا يطلب المسائل بعفوية الساذج ولا ببلادة الجاهل، يأخذ من المطالب ما كانت المسائل فيها لطيفة البيان وثيقة البرهان وغير عزيزة على الجنان.

لو سلّطنا الضوء على متن الميداني في العرض والتقديم، لوجدنا أصول الصناعة حاضرة لديه، فهي تعمل على تقوية الطرح العلمي، وقد أرفقها بالتوجيه والتعليل، كما ذكر صوراً أخرى للاستدلال في تعزيز المطلب وتقرير الفكرة، على النحو الآتي:

أوّلاً: السماع

أفاد الميداني كثيراً من دليل السماع في إلزام الحجة وإقناع المتلقّي، فهو المبدأ الأصيل الذي يكشف اللغة الفصيحة المستعملة عند العرب، وكثيراً ما يكشف عن مصدر المسموع، ولكنّه في هذا الباب استحضر المسموع لما يأتي:

- لتوجيه بعض الأفعال كما في توجيه الفعل: رَكَنَ يَرْكَنُ، فقد وجّه ما رواه أبو عمرو في الباب الثالث على أنّه من تداخل اللغات، فقال: (فأمّا رَكَنَ يَرْكَنُ كما رواه أبو عمرو فإنّه من اللغة المتداخلة يعنون رَكَنَ يَرْكُنُ ورَكِنَ يَرْكَنُ لغتان ثمّ أخذوا الماضي من أحدهما والمستقبل من الأخر فقالوا رَكَنَ يَرْكَنُ)[٣١]، وفسّر فتح العين في فَنِي يَفْنَى وبَقِي يَبْقَى على أنّها لغة طيء، وذكر أنّهم يقولون في دُعِي وبُنِي دُعَا وبُنَا، مستشهداً بقول شاعرهم:

نَسْتَوْقِدِ النبّلَ بالحضِيْضِ ونَصْطَا دُ نُفُوْساً بُنَتْ عَلَى كَرَمِ[٣٢]

ومما حمله على التداخل لغة من قال: كُدْتَ تَكَادُ و فَضِلَ يَفْضُلُ ودِمْتَ تَدُوْمُ ومِتَّ تَمُوْتُ[٣٣]

- لبيان القليل الخارج عن القاعدة، ومنه المضموم العين من المضاعف، إذ يقول: (وليس فيه

فعل بضمّ العين إلّا أحرف قالوا حَبَّه هو حبيب والأصل حَبُبَ وشدّ الشيء فهو شديد والأصل شَدُدَ ولَبُبْتَ يا رجل أي صرت لبيباً)[٣٤]. وقال عن مجيء المثال الواوي على الباب الأوّل، نحو: وَجَدَ يَجُدُ أنّها لغة عامريّة، مستشهداً بقول لبيد بن ربيعة العامري:

لَوشِئتَ قَد نَقَعَ الفُؤادُ بِشُرْبَةٍ تَدَعُ الصَوَادِي لا يَجُدْنَ غَلِيْلا [٣٥]

ثانياً: القياس

القياس من أصول الصناعة الصرفيّة، وفاعليته تكمن في تقعيد المتن العلمي وإعطائه صبغة قانونيّة، ولا سيما في العلوم اللغوية التي تعتمد على المسموع في بناء صرحها المعرفي، ولأهميّة هذا الدليل في البحث الصرفي نجد المطالب مقرّرة بصياغة استدلاليّة، ومبنيّة بطريقة منطقيّة محكمة، وإن كان المفهوم مستبطناً في القاعدة في أغلب الموارد، وهذا ما نجده عند الميداني؛ إذ لم نلفه يورد لفظ القياس إلا قليلاً، بوصفه الأصل الموضوع لبناء القاعدة، ومن ذلك:

- يفهم التقنين مما أورده من حركة العين بالفتح في الماضي والمضارع، في قوله: (وهذا الثالث لا يكون إلّا وموضع عينه أو لامه حرف من حروف الحلق)[٣٦]، فهذا الحصر والتقييد يكشف عن وجود الضابطة والبعد المعياري، وما ذكره الاستثناء في حرف واحد جاء من غير هذا الوجه، وهو أبى يأبى إلّا أمارة على الكثرة والغلبة، وتوجيهه السابق للفعل رَكَنَ على أنّه من تداخل اللغات دليل على وجود القاعدة التي يمكن الاحتكام إليها في بيان الحكم الصرفي.

- حديثه عن حركة عين المضارع بالفتح لمن كان ماضيه مكسور العين، وقد جعل هذا البناء مشروطاً، إذ يقول: (وأمّا فَعِل المكسور العين فإنّ مضارعه يفْعَل بفتح العين)[٣٧].

- صرّح بالقياس في حركة عين الماضي

والمضارع بالضمّ في قوله: (وإمّا فَعُلَ بضمّ العين فإنّ مستقبله يجيء على يَفْعُلُ بضمّ العين قياساً لا يختلف)[٣٨]. وفي هذا الشرط حكاية عن القياس وانتظام القاعدة.

- تُشمّ رائحة القياس من حديثه عن الدعائم الثلاث في أبواب الفعل الثلاثي، إذ يقول: (وقد حصل من هذا الحكم للثلاثي الصحيح ستة أبواب ثلاثة منها تُسمّى دعائم الأبواب وهي فَعَلَ يَفْعُلُ وفَعَلَ يَفْعِلُ وفَعِلَ يَفْعَلُ مثل نَصَرَ يَنْصُرُ وضَرَبَ يَضْرِبُ وعَلِمَ يَعْلَمُ.)[٣٩]. والدعائم المتقدِّمة يفهم منها القياس؛ لأنّها الركائز التي تتقوم بها المعرفة؛ ولذلك نجده يعقد بينهما جهة شرطية عندما قال:(فلمّا فتحت العين في الماضي لزم ضمّها أو كسرها في المستقبل ولمّا كسرت العين في الماضي وجب ضمّها أو فتحها على حكم ما مضى الآن فاستعمل من المذهبين أحدهما وأهمل الثاني لثقل الضمّة)[٤٠].

ثالثاً: أدلّة أخرى:

في هذا المبحث مجموعة من الأدلة يمكن رصدها من خلال الفحص الدقيق للنص منها:

١. **دليل الاستقراء:** وهو يقوم على تتبع الجزئيات في المسموع والمنقول من كلام العرب، ومن ثمّ إعطاء حكمٍ كُلِّي للجزئيات التي تشترك في الخصائص والصفات، ومن الكلّيّات التي نجدها عند الميداني:

- القسمة الثنائيّة للفعل من حيث الحروف الأصول، فالفعل ثلاثي ورباعي[٤١].

- الحصر الثلاثي لمضارع الفعل المفتوح الفاء، وهي يَفْعِلُ ويَفْعُلُ ويَفْعَلُ[٤٢].

- حصر أبواب الفعل الثلاثي الصحيح في ستة[٤٣].

- حصر أبواب الثلاثي المعتلّ العين بثلاثة، والمعتلّ اللام بخمسة [٤٤].

- حصر أبواب الثلاثي المهموز الفاء بخمسة[٤٥].

- حصر الرباعي المجرّد ببناء واحد[٤٦].

- حصر المضموم العين من ثلاثي الماضي والمضارع بحَبَّ، وشَدَّ، ولَبَّ[٤٧].

- حصر المضموم العين في مضارع الثلاثي المثال المفتوح العين بالفعل وجد، وهي لغة عامريّة على ما مضى.

وفي بعض الأحيان يُصاحب الحصر التخريج، وهو ينبئ عن الدقّة في التأسيس والتقعيد، كما في حركة عين المضارع من الماضي الثلاثي المكسور العين التي جاءت بالفتح والكسر، وهي: حَسِب، ونَعِمَ، ويَئِس، ويَبِسَ[٤٨].

٢. **دليل التصريف:** كثيراً ما نجد المصنّف يعتمد على التصريف في إيراد الأصل، وهو دليل معتبر في بيان العلاقة بين الأصل وما يترشّح منه، ومن ذلك:

- الأصل في حبَّ حَبُبَ، وشَدَّ شَدُدَ، ولَبَّ لَبُبَ[٤٩].

- زيادة الواو في جدول وكوثر؛ لأنّهما من الجدل والكثرة[٥٠].

- الأصل في حوقل وبيطر وسلقى واسلنقى واعشوشب واقعنسس: حقل وبطر وسلق وعشب وقعس[٥١].

٣. **عدم الدليل:** اعتمد الميداني على هذا النحو من الاستنتاج في نفي التحقق والإمكان، وقد كان حاضراً لديه في منع مجيء المضموم العين في الماضي والمضارع من الفعل كاد فيمن ذكر كُدْتُ تكاد وحمله على التداخل في اللغات؛ إذ يقول رادّاً: (فأمّا كُدْتُ فلم يرو في مستقبله تَكُوْدُ حتّى يُحمل هو أيضاً على أنّه مركّب كأخواته)[٥٢].

٤. **الإجماع:** أورد المصنّف دليل الإجماع في

معرض حديثه عن بعض الأفعال التي لا تكون إلّا مكسورة العين في الماضي والمضارع، وهي: وَرِثَ ووَثِقَ ووَفِقَ ووَمِقَ ووَرِمَ ووَرِع ووَلِيَ؛ إذ قال فيها: (هذا ما لا خلاف فيه)[٥٣]

التعليل

التعليل مسلك إجرائي يقوم به المصنّف لبيان السبب الكامن في الأشياء، مهما كان نوعه، فالتعليل يكون في المسائل والحدود والمصطلحات والترتيب، وله حضور كبير في الردود والاعتراضات، وغيرها من الموارد، وهو يكشف الجانب المعرفي من التعاطي والبحث، ويضفي صبغة فلسفيّة على الموضوع المطروح، وله أثر كبير في حمل المتلقّي على الاستجابة والقبول، ومن تعليلات الميداني:

- يُعلِّلُ لنقصان الأفعال عن درجة الأسماء في عدد الحروف الأصول؛ إذ يقول: (نقصت الأفعال من الأسماء بدرجة لثقلها وخفّة الأسماء)[٥٤].

- يُعلِّلُ لفتح العين من مضارع وَسِعَ ووَطِئَ، وهما مكسوران في الأصل لمكان حرف الحلق الذي يقتضي الفتح[٥٥].

- علَّل مجي الفتح في عين الماضي والمضارع من ركن وقلى بتداخل اللغات، وفسّر التداخل في فَعِلَ يَفْعُلُ أيضاً[٥٦].

- فسّر السبب الكامن وراء نفي دخول المضموم العين من الماضي والمضارع في الدعائم؛ لقلّته ولمجيء لغة أخرى فيه في الغالب[٥٧].

- احتجّ بعلّة الاستغناء على ترك استعمال شدّ وفَقُرَ، فقد استغنوا عنهما بـ افتقر واشتدَّ[٥٨].

- فسّر إهمال مذهب كسر عين الماضي وضمّها في المضارع بـ ثقل الضمّة[٥٩].

وقبل أن أنهي الكلام أحببت ان أشير إلى أمور مهمّة، هي:

(١) إنّ الميداني أغفل ذكر كثير من الأبنية؛

ولذلك جاءت عباراته غير دقية، كما نجده في حديثه عن أبواب الثلاثي المعتلّ الفاء، إذ قال هي خمسة، واستثنى بناء (فتح ضمّ) إلّا على لغة عامرية، وهذا بالحقيقة كلام على المثال الواوي لا للمعتل الفاء. وهذا يعني أنّه لم يذكر المثال اليائي الذي فيه يَمَنَ يَيْمُنُ[٦٠].

(٢) إنّه جعل (رأب) من المهموز الفاء، ولم يذكر ما كانت عينه ولامه همزة.

(٣) إنّه جعل الزيادة في اعشوشب للإلحاق[٦١]، وهو من الثلاثي المزيد بهمزة الوصل والواو والشين المكرّرة، وزيادته لتأدية غرض التوكيد والمبالغة، وقد ذكر ذلك سيبويه عن الخليل في باب افعوعلت وما هو على مثاله: (قالوا: خشن، وقالوا: اخشوشن. وسألت الخليل فقال: كأنهم أرادوا المبالغة والتوكيد، كما أنه إذا قال: اعشوشبت الأرض فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيرا عاما، قد بالغ. وكذلك احلولى[٦٢].

هذا الإطار العلمي الذي اكتنف المتن لدى الميداني، يكشف عن ذهنيّة مميّزة تُفيد من المعقول في توجيه المنقول، وتنقل المتلقّي من هامش التسطيح إلى أفق التفكّر والتحليل. وسواء أكان هذا التقديم والمنحى المعرفي من بنات أفكاره أم أفاده من مرجعيات سابقة، فإنّه لا يقدح بالتكوين الموضوعي للمتن الصرفي الذي يُراد له الكشف عن مستويات الفهم عند المتلقّي، فالمتن، وان كان واحداً من حيث الموضوع والمسائل المعالجة، يبقى حضوره مختلفاً من حيث الأسلوب والمنهج.

ولم يغب الموجّه العلمي للمتن عند ابن هشام، ولكنّ المسلك المتّبع ليس مشاكلاً لما نجده عند الميداني، على النحو الآتي:

أوّلاً: السماع

لم تكن مصادر السماع جليّة عند ابن هشام، ولا

فاعلة في الاحتجاج، فالشعر غائب من هذا المبحث، والقرآن ليس له حضور في الاستدلال. نعم، توجد آية واحده ذكرها المصنّف للتطبيق وتوضيح القاعدة لاشتراك صيغة اسم المفعول مع المصدر واسمي الزمان والمكان، وهي: (ربِّ أَنْزِلْنِي مُنْزَلاً مُبَارَكَاً) المؤمنون ٢٩. ولا نجد ذكراً للقراءات القرآنية والحديث النبوي وأمثال العرب، فالسماع من حيث هو أصل لبناء المادّة النظرية غائب من مسائل هذا المبحث. ولكن أورد المصنّف بعض الكلمات بلفظ وجاء، وفيها رائحة المسموع الوارد من كلام العرب، يقول في الوصف من الثلاثي المفتوح العين: (وجاء: شيخ وطيِّب وأشيب)[٦٣].

وللمسموع دور كبير في بيان جزئيات النظرية الصرفيّة، ولا سيما في بناء القاعدة من جهة الإحاطة والاحتراس من الدخول، فهو نحو آخر من الاحتجاج. ولكنّه احتجاج يقوم على الترك والاقصاء، تُبنى القاعدة وتوضع شرائطها، ويُحتج على الترك بالشذوذ والندور، ومن ذلك:

- حديثه عن حركة عين المضَعَّف في المتعدي، وهي الضمّ، ثمّ أورد مجيء المتعدِّي بالكسر، وهو نادر[٦٤].
- حديثه عن الشذوذ في مصدر الهيأة، وذكر له المسموع: العِمَّة والخِمرَة[٦٥].
- حديثه عن اسم الآلة، وذكر له من المسموع غير القياسي: مُكْحُلة ومُحْرُضَة ومُنْخُل ومُدْهُن ومُسْعُط ومُنْصُل ومُدُقّ[٦٦].

هذا الإجراء الذي يقدّمه ابن هشام أفهم منه بُعْداً حجاجيّاً، يُفيد في إغناء المتلقّي ورفع درجة الاستجابة لديه، لأنّه يقوم على أساس ذكر القاعدة باشتراطاتها المعرفيّة، وتبيين منازل المسموع من حيث الكثرة والقلّة، فهو، إذا، نحو من الاحتجاج الصرفي المتّبع في الإخراج والترك. فهذا الاحتجاج

يبين مراتب الورود ودرجته، وبذلك يتعرّف المتلقّي على المسموع من جهتين: الأولى أنّه ثراء لغوي. والثانية أنّه مما يُحترس منه في بناء القاعدة، وبذلك يكون الذكر أداة مهمّة في بناء المتن الصرفي عبر ثنائيّة المقيس وغير المقيس.

ثانياً: القياس

تميّز ابن هشام في تأطير المتن الصرفي من خلال البناء الجلي للقاعدة وتأسيس النظام المعرفي الذي يعتمد على تقديم الأصول الموضوعة؛ لتكون بين يدي المتلقّي، وهو يتعاطى البحث الصرفي الذي عُرف بعوصه ووعورة مسلكه. وهذا الإجراء الأسلوبي له أثره في استجابة المتلقّي وإقناعه؛ لأنّه يُقرِّر القاعدة التي تكون المنطلق لتوالي مسائل البحث وتطبيقاته. وقد أخذ هذا المفهوم درجات من الظهور، على النحو الآتي:

- **التصريح بلفظ القياس،** وهذا نجده في حديثه عن بناء الوصف من الثلاثي المفتوح العين، إذ يقول: (وقياس وصفه: كضارب وقاعد)[٦٧]. وذكره في الوصف من الفعل الثلاثي المكسور العين بقوله: (وقياس وصفه في عرض كفَرِحٍ، وفي امتلاء وضدَّه كشَبْعَان وضَمْآن، وفي حلية كأَجْهَر)[٦٨]. وأورده في ضمن كلامه على مصدر الرباعي، قائلاً:(ومصدره قياسي كدحرج دحرجة، وانطلق انطلاقاً واستخرج استخراجاً وأحسن إحساناً وتكلّمَ تكلّماً)[٦٩].

- **استعمال لفظ اللزوم،** وهذا نجده في حديثه عن بناء المضارع من الفعل الثلاثي المفتوح العين، إذ يقول:(ويلزمه الكسر؛ واوي الفاء أو يائي غيرها، أو مضعّفاً قاصراً؛ كوعد، وباع ورمى، وحنّ)[٧٠]، وأورده في صياغة المضارع من المضموم العين، وفي ذلك يقول: (ويلزم مضارعه الضمّ)[٧١].

- **استعمال لفظ الحقّ،** وقد ذكر هذا المفهوم في حديثه عن مضارع الفعل الثلاثي المكسور العين

بقوله: (وحقّ مضارعه الفتح وربما كُسر)[٧٢].

- **القياس المضمر** ثمّة مسلك نجده عند ابن هشام لا يصرّح فيه بلفظ القياس، بل يعمد إلى استعمال الإخبار في الموارد، ومن ذلك ما نجده في حديثه عن مصدر الفعل المفتوح العين، فقد قال: (ومصدره في التعدّي كضَرْب، وفي اللزوم كدُخُول)[٧٣]، ومثل ذلك في ذكره مصدر الفعل الثلاثي المكسور العين، إذ يقول: (ومصدره في التعدّي كفَهْمٍ، وفي اللزوم كفَرَحٍ)[٧٤]، ولحرف الجر اللام دور كبير في الحصر، ومن ذلك قوله: (إلّا أنّ فِعَالة للحِرف؛ كالنجارة. وفُعَالة للفضلات؛ كالقمامة. والفَعَلان للتحرّك كالجولان. والفُعال للصوت والداء وتفرّق الأجزاء؛ كصُراخ وسُلال وحُطام...والفَعِيل للسير والصوت؛ كزميل وصهيل. والفِعَال للإباء والوسم وانصرام أوان شيء والصوت؛ كجماح وعلاط وجداد وصياح)[٧٥]. لم يصرّح المصنّف بلفظ القياس. ولكنّ التقييد بالحرف في والتشبيه بالكاف دلالة على الانحصار والوجه في الاستعمال، فالمتلقّي يفهم من التشبيه الجريان على السنخ والمماثلة، وفي التقييد بحرف الظرفيّة المنحى الموجّه للقياس؛ ولذلك نجد ابن هشام بعد إيراد الوصف المقيس يستعمل العطف للبلوغ إلى الإخبار، فقال (ومصدره) مستعملاً الإحالة بالضمير الهاء للربط مع المطلب ولفت الأذهان إلى الطريق المستعملة، والمتلقّي في المقام ينتظر من المصنّف تحرير المطلب وبيان القاعدة الجارية فيه على النسق في التدرج وعرض المبحث وتوجيه مسائله.

- **القياس المعتمد على الطريقة البنائية في الصياغة وتأسيس القاعدة،** وهذا النحو لا تصريح لمفهوم القياس فيه، وقد استعمله أغلب العلماء، وقد ذكرنا ما يوافقه عند الميداني، ومن أمثلته عند ابن هشام قوله، وهو يتحدّث عن بناء اسم المفعول

والمصدر واسمي الزمان والمكان: (ويُبنى من الثلاثي لاسم مفعوله: موازن مضروب ولزمانه ومكانه ومصدره مَفْعَل بالفتح؛ إذا اعتلّت لامه كمَرْمَى ومَدْعَى، أو صحّت، وضمّت عين مضارعه كمَدْخَلٍ، أو فتحت كمذهبٍ. فإن كُسرت فُتحت في المصدر وكسرت في غيره)[٧٦] .

ومن ذلك حديثه عن غير الثلاثي (ووصفه كزنة المضارع بجعل ميم مضمومة مكان حرف المضارعة، ولكن يفتح ما قبل آخره في وصف المفعول، ويكسر في اسم الفاعل)[٧٧]. وكلّ من تمعّن بهذا الكلام وأبصر مضامينه سيجد أن المصنّف يعمل على تأسيس صياغة كلِّيّة في عمل النموذج وبناء القاعدة، وهذا بدوره يُعطي للمتلقّي فسحة في تحريك الجانب العملي وبعث فعل الممارسة لديه. ولهذا الأسلوب مزيّة أبلغ في الحجاج وإنتاج فعل الاستجابة وتحرير مفهوم الإقناع؛ لأنّه مبني على التقنين وتصور القاعدة واستلهام جزئياتها.

- **القياس بالحمل على النقيض**، وقد ذكره السيوطي في اقتراحه تحت قياس حمل الضدّ على الضدّ وسماه القياس الأدون[٧٨]، وهذا النحو من الحمل ذكره ابن هشام في معرض حديثه عن مصدر الفعل الثلاثي المفتوح العين، فقد قال: (والبِطالة والخُلاصة والموَتان والصُمَات حُمل على النقيض)[٧٩]، هذه المصادر محمولة على نقيضها من المعاني الوظيفيّة التي تظهر بها المصادر في تأدية الحرف والفضلات والتحرّك والصوت، فالبِطالة فقدان العمل والمهنة وهي محمولة على نقيضها من الحِرف التي تعني امتلاك العمل، والخُلاصة تقُابل الفضالة من حيث المعنى، فالخلاصة تعني اللبّ الذي يُستخلص من المادة والفضالة المترشح الباقي منها، والموتان ضدّ الحيوان، وفيها الحركة، والصُمَات يعني السكوت الذي يقابل الصوت. وهذا النحو من

القياس يُلجأ إليه إذا تعذّر الجريان على النسق في اطّراد الحكم، فتحمل على النقيض في توجيهها وبيان سبيلها، وكأنها من الباب نفسه؛ لأنّ الأشياء تعرف بأضدادها، والمفاهيم تتعرّف بما يُقابلها.

وثمّة مسلك آخر يقترب من القياس في المفهوم المؤسس للقاعدة من حيث الورود، وهما **الكثرة والغلبة**، وهما من حيث الورد يأتيان بعد المطّرد، وفي ذلك يقول المصنّف: (اعلم أنهم يستعملون غالبا وكثيرا ونادرا وقليلا ومطَّرداً فالمطَّرد لا يتخلَّف والغالبُ أكثر الأشياء ولكنه يتخلَّف والكثير دونه والقليل دون الكثير والنادر أقل من القليل فالعشرون بالنسبة إلى ثلاثة وعشرين غالبُها والخمسة عشر بالنسبة إليها كثير لا غالب والثلاثة قليل والواحد نادر فعلم بهذا مراتبُ ما يُقالُ فيه ذلك.)[٨٠]، فالغلبة استعملها ابن هشام في وصف الفعل المضموم العين؛ إذ يقول: (ويغلب في وصفه: فعيل)[٨١]، والكثرة في المفتوح العين من الفعل الماضي والمضارع، فقال: (ويكثر الفتح في مضارع الحلقي العين أو اللام؛ كذهب وسلخ)[٨٢]. وليس لديه في هذا المبحث صور أخرى للاستدلال التي عهدناها عند الميداني، وهذا يعكس المسار العقلي والتناول الفكري في بناء المتن الميداني؛ فهو يبني نسيجه الموضوعي على أسس معرفيّة متنوعة، وأدوات حجاجيّة بليغة، تنتهج الإقناع سبيلاً لها والاستجابة غاية لها.

معاني أبنية الأفعال

اشترك المصنّفان في أصل إيراد الموضوع، فقد تحدّثا عن معاني أبنية الأفعال، وما تحتمله من تعدّد في الوظيفة الصرفيّة. ولكنّهما ليسا سواء في التفصيلات المنهجية والمعرفية، فقد اختلفا في جوانب متعدّدة، منها:

التبويب والاستقلال

لم يجعل الميداني موضوع معاني الأبنية في باب مستقل، تتفرع منه فصول متعدّدة، بل إنّه جعله قسيماً لألقاب الأنواع تحت باب واحد[٨٣]. ولا أحسب هذا الصنيع محموداً في عمله، إذ لا توجد صلة بين المعاني والألقاب؛ لأنّ الألقاب المذكورة مشتركة بين الأسماء والأفعال، والميداني نفسه أقرّ بذلك في هذا الباب، ولا داعي لجعلها مع معاني الأبنية الفعليّة؛ فهي لا تختصّ بالأفعال. في حين كان الموضوع مستقلاً في باب واحد لدى ابن هشام، وهو يكشف عن الوعي المنهجي في المعالجة والتصور الموضوعي في التقديم، فقيام المسائل في عنوان منفرد يجعل سيرورة العمل منتظمة ومتّسقة في إطار واحد، تحتكم سننه إلى نسق موضوعي، يهيئ ذهن المتلقّي لاستقبال المطالب من حيثيّة جامعة. ولهذا النظر مزيته في العمل المعرفي.

التسمية

يؤثر الميداني التسمية بـ(معاني الأمثلة)[٨٤]، ولعل هذا متأتٍ من النظر إلى الصور الفعلية في الاستعمال، فالأمثلة أكثر ما تستعمل مع التجليات التداولية في عملية التواصل، وإن كان المصنّف يجعلهما بمعنى في مستهلّ حديثه؛ إذ قال: (ويقولون للبناء مثال ووزن وزنة وصيغة ووزان)[٨٥]. وابن هشام سار على المشهور في التسمية، فكان عنوان الباب: (معاني البنية وما تكثر فيه)[٨٦] ومن قبلُ ذكر ذلك ابن عصفور، بقوله في عنوان من كتابه: (ذكر معاني أبنية الأفعال مجرّدة من الزيادة وغير مجرّدة وتبيين المتعدّي منها وغير المتعدّي)[٨٧].

استيفاء صور الأبنية

اختلف المصنّفان في إيراد صور الأبنية المراد بيان معانيها، فالميداني حصر مجال حديثه بالأبنية الثلاثية المزيدة، بصورها الثلاث: (المزيد بحرف والمزيد بحرفين والمزيد بثلاثة أحرف)، ولم يأتِ على

الثلاثي المجرّد والرباعي المجرّد والمزيد[٨٨]. وليس كذلك ميدان معاني الأبنية لدى ابن هشام، إذ أورد معاني أبنية الأفعال الثلاثيّة المجرّدة فضلاً عن المزيدة. وفي الرباعي اقتصر على معاني المجرّد منه. على النحو الآتية:

أ- معاني فَعَلَ، وهي:

- غلبة المقابل، نحو: كَثَّرَه.
- إصابة أصله، نحو: جَلَدَه.
- إنالته، نحو: شَحِمَه.
- عَمَل به، نحو: رَمَحَه.
- عمله، نحو: جَدَرَ الجدار.
- أخذٌ به، نحو: ثَلَثْتُ المال.

ب- فَعِل، وهي:

- العلل، نحو: سَقِم.
- الأحزان، نحو: حَزِنَ.
- الأفراح، نحو: فَرِح.
- الألوان، نحو: أَدِمَ
- العيوب، نحو: هَزِلَ.
- الحلي، نحو: بَلِج.

ت- فَعُل للطبائع، نحو: ظَرُفَ [٨٩].

ومما ذكره للرباعي:

- لعمل بأصله، نحو: قَرْمَص.
- لمحاكات أصله، نحو: عَقْرَبَه.
- لإصابة به، نحو: عَرْجَنَه.
- لاختصاره، نحو: بَسْمَلَ. [٩٠]

ومما يؤخذ عليهما معاً أنّهما لم يأتيا على كلّ صور الأبنية، فقد أغفلا الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف، وهو افْعَوَّل، والرباعي المزيد بنوعيه: المزيد بحرف والمزيد بحرفين.

ترتيب الأبنية

لم يكن ترتيب الأبنية لديهما سواء في تقديم المعاني، فكان ترتيب الميداني على النحو الآتي:

أفْعَل، وفَعَّلّ، وفَاعَلَ، وانْفَعَلَ، وافْتَعَلَ، واسْتَفْعَلَ، وتَفَعَّلَ، وتَفَاعَلَ، وافْعَلَّ وافْعَالَّ، وافْعَوْعَلَ وافْعَنْلَلَ.[٩١]

وما يؤخذ عليه أنّ الترتيب لم ينطلق من حيثية الزيادة، فيكون البدء بالثلاثي المزيد بحرف (أفْعَل، وفَعَّلّ، وفَاعَلَ)، ومن ثمّ الثلاثي المزيد بحرفين (افْتَعَلَ، وانْفَعَلَ، وتَفَعَّلَ، وتَفَاعَلَ، وافْعَلَّ)، وأخيراً الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (واسْتَفْعَلَ، وافْعَالَّ، وافْعَوْعَلَ، وافْعَوَّلَ).. وقد تقدّم المزيد بثلاثة (اسْتَفْعَلَ) على المزيد بحرفين. ويؤخذ عليه أيضاً إدخاله اقْعَنْسَسَ زنة (افْعَنْلَلَ) في ضمن المزيد لمعنى وهو من الثلاثي المزيد بهمزة الوصل والنون والسين للإلحاق بالرباعي المزيد بحرفين احرنجم، والسين الزائدة تقابل الميم الأصليّة[٩٢].

وكانت الأبنية عند ابن هشام تتوالى على ما يأتي:

من الثلاثي المجرّد: فَعَلَ وفَعِلَ وفَعُلَ. وفَعْلَلَ من الرباعي.

من الثلاثي المزيد: أفْعَل، وفَعَّلَ، وتَفَعَّلَ، وفَاعَلَ، وتَفَاعَلَ، وافْتَعَل، وانْفَعَلَ، واسْتَفْعَلَ، وافْعَلَّ وافْعَالَّ، وافْعَوْعَلَ[٩٣].

ويؤخذ عليه الإخلال المتقدّم الذي اوردنا على الميداني.

طبيعة التقديم

المفارقة في العرض والتقديم واضحة بين المصنّفين، فالميداني له أسلوب مميّز يقوم على تقديم المعنى للمثال مع تفصيل في جهة المعنى، فإذا أراد ان يبين معنى التعدية مثلاً، ذكر جهة اللزوم وتحولات المعنى بالزيادة في جملة مفيدة، يقول في أفْعَلَ: (يجيء لمعانٍ أحدها للتعدية نحو ذهب زيد وأذهبته أنا وكذلك خرج وأخرجته وتسمّى هذه الهمزة همزة النقل وهمزة التعدية)[٩٤]. وهو لا يكتفي بتمثيل واحد بل يأتي بآخر، ويجعله مترابطاً مع الأوّل من حيث النسبة إلى الفاعل، وقد يصلها إلى ثلاثة كما في

معنى التكلف في صيغة تفاعل، نحو: التحالم والتحازن والتمارض[٩٥]، أو إلى أربعة كما في المعنى السابع من فعّل نحو: كلّم وعظّم وجرّب وبجّل، والتحوّل في كلامه من اللازم الى التعدّي واضح في صناعة المعنى والتركيب، ولا يدع ذهن المتلقّي منقاداً لمتابعة تحولات المعنى فحسب بل يحيله على المعاني المفهوميّة لأداة التحول، فيذكر له معنى الهمزة، حتّى يُناط التحوّل بها. وكثيراً ما يجعل معنى المثال حاضراً في مقاربته التبيينيّة، فالبلوغ والحينونة في معنى الصيغة يجعلها حاضرة في التمثيل، نحو: أحصد الزرع بلغ حصاده وحان أن يُحصد، وعلى هذا المنحى يذكر معنى الدخول في الشيء، فيقول في أظلم وأصبح دخل في الظلام والصباح[٩٦]، وعلى غراره معاني الصيغ الأخرى.

وأحياناً يعمد إلى التفصيل وبيان الفوارق المعنوية في الصيغ، وهذا ما نجده في حديثه عن معنى التكلّف الذي تؤدّيه بعض الصيغ، إذ يقول: (وبين تفعّل وتفاعل في معنى التكلّف فرق وذلك انّ التفعّل في هذا المعنى كالتكرّم والتجمّل والتجلّد هو أن يريد صاحبه إظهار ذلك المعنى نفسه ووجوده فيه حتى يكون بتلك الصفة وهي الكرم والجمال والجلادة والتفاعل ليس كذلك لأنّه يدلّ على أنّ صاحبه مدّعٍ دعوى كاذبة لأنّ المتمارض لا يريد أن يكون مريضاً وإن أظهر ذلك)[٩٧]. وبيّن الفرق الدلالي بين الصيغ، فمن حديثه عن الصيغتين: افْعَلَّ وافْعَالّ ذكر أنّ الثانية أبلغ من الأولى، ومثّل هذا ذكر أنّ اعشوشبت الأرض أبلغ من أعشبت[٩٨].

ولجهة اللزوم حضور في حديثه، وهو من الجهات المهمّة في التعرّف على الأثر الفعلي في الاستعمال، وما يتطلب من عوارض ملازمة في التركيب، فهو يعرِّف الفعل من هذه الحيثية، ويبني له كلّيّة قانونيّة، ومن ذلك قوله في مثال (انْفَعَلَ): (هذا البناء لا

يتعدّى البتة)[٩٩]، ومثل هذا قال عن بناء تَفَاعَلَ[١٠٠].

ولم يكن ابن هشام معنيّاً بهذا الإجراء، إذ اكتفى بذكر الوظيفة البنائية والتمثيل المفرد لها، ونادراً ما يثنّي في التمثيل أو يثلّث، كما في معنى البلوغ، ممثلاً له بـ أعشرت الدراهم وأمسينا وأنجدنا، وفي النسبة ذكر عدّلته وفسّقته[١٠١]. وهو لا يأخذ بيد المتلقي في تقديم المعنى مصحوباً بمركزيات أخرى، وهامشيات يقتضيها أصل البناء كما نجده عند الميداني، فيذكر المعنى ومثاله، ففي التعدية لم يذكر إلّا (كأقامه)[١٠٢]، وفي المطاوعة اقتصر على (كتأدّب الصبي)[١٠٣]من غير ان تكون المقاربة فعليّة في التوضيح بأن يذكر معنى التعدية من خلال ذكر العوارض في الاستعمال، أويوضح الاستجابة والتأثير في المطاوع من الفاعل والمفعول، بأن يذكر الإجراء العملي، أي أدّبته في مزاولة الفعل وإلقائه من الفاعل، وتأدّب في استجابة المفعول، وامتثاله الفعل.

المادّة والإطار العلمي

يتجلّى الإطار العلمي في المادّة والمباني الأصولية المعتمدة في عملية التوصيل، وهنا لا نجد حجم الاختلاف بينهما كبيراً، فطبيعة المادة العلمية في إطارها العام واحدة، والإيراد الكمّي متقارب، فمثلاً الميداني يذكر لمثال (أَفْعَلَ) عشرة معانٍ، وهذا العدد أورده ابن هشام نفسه، ولكن حصل التباين المعنوي في الوظيفة البنائية والأسلوب الظاهر بها، على النحو الآتي:

معاني أفعل عند الميداني، هي: التعدية، وبمعنى صار ذا كذا، والحينونة والبلوغ، وبمعنى وجدته بصفة كذا، وبمعنى استفعلت، ومطاوعة فَعَّل، والتمكن من الشيء، والدخول في الشيء، وبمعنى كثر ذلك عنده، وأن يجيء لمعنى في نفسه لا يراد به شيء من هذه المعاني.[١٠٤]وهي عند ابن هشام: التعدية، والكثرة، والصيرورة، والتعريض، والسلب،

وإلفائه متّصفاً بأصله، وجعله ذاكراً، والبلوغ، وموافقة فَعَل، ومطاوعة فَعَلَ[١٠٥]. فثمّة عشرة معانٍ للبناء، وقد حصل الاتّفاق الكلّيّ في اللفظ على التعدية، وهناك اتّفاق معنوي عامّ مع تفصيل كتغيير بالزيادة أو باللفظ والزيادة أو بجزئيات المعنى، كما في (الكثرة وكثر ذلك عنده)، و(ومطاوعة فَعَل ومطاوعة فَعَّل) ومعنى المطاوعة هو هو، ولكن المنطلق الفعلي مختلف، و(بلوغ والدخول في الشيء) بينهما جهة اشتراك في الانتهاء إلى الشيء، ولكنّ الدخول يقتضي المكان والزمان في حين يشملهما البلوغ ويشمل العدد. و(وجدته بصفة كذا وإلفائه متّصفاً بأصله) يتّفقان بالمعنى العام، ويختلفان في حيثية الاتّصاف، فأحمدته يمكن أن تكون الحيثية: وجدته ذا حمدٍ أو حامداً أو حميداً أو محموداً. وعلى هذا الصنيع تكون الظهورات المعنوية التي نجدها في مقاربة المعنى من التمثيل.

أمّا الاختلافات المعنوية فكانت في السلب ومعنى استفعل والحينونة وجعله ذاكراً* والتعريض وموافقة فعل والتمكين والمجيء لمعنى في نفسه*، والبلوغ عندهما مختلف، فالميداني يورده مع الحينونة بمعنى حان بلوغه، في حين يجعله ابن هشام للبلوغ في العدد والزمان والمكان، وهو قريب من معنى الدخول. وفي صيغة فَعَّلَ أورد الميداني سبعة معانٍ، هي: التكثير والمبالغة، وجعلته كذا، والنسبة إلى الشيء، والتنحية والإزالة، وبمعنى فَعَلَ، وصار بصفة كذا، وأن يجيء ولا يراد به شيء من هذه المعاني[١٠٦]. ولم يبلغ ابن هشام هذا العدد، ولكنّه أورد فيها ما لم يذكره الميداني كـ التعدية* والتوجّه والاختصار، وأنقص الأخريات[١٠٧]. واختلفا في الإيراد اللفظي كما في (التنحية والإزالة والسلب) والمشهور هو السلب. وفي صيغة انفعل ذكر الميداني المطاوعة وموافقة فَعَلَ[١٠٨]، ولم يذكر ابن هشام سوى المطاوعة[١٠٩].

وفي صيغة تفاعل اقتصر ابن هشام على الاشتراك والإظهار والمطاوعة[١١٠]، ولم يذكر الميداني معنى المطاوعة في حين أتى في الاستعمال بمعنى تفعّل وأفعل[١١١]. وهكذا تختلف الإيرادات اللفظية والحيثية المعنوية بينهما بين الجري على المشهور، أو ذكر المعاني التقريبيّة.

وفي الغالب تبنى هذه المباحث العلميّة على المرجعيات التي اكتسبها المؤلّف وسعى في تحصيلها، حتّى أصبحت فيما بعد جزءاً من التكوين المعرفي لديه، فهو يقدّمها على أنّها مادّة تعليميّة مقنّنة تعكس المباني العامة لما تكلّم به العرب في عصور ازدهار الفصاحة والبلاغة، بلا مقتضٍ للتأسيس والاحتجاج الذي كان قائماً في القرون الأولى، وهذا ما نجده عند ابن هشام، فلم يُلزم نفسه البحث عن الأصول الموضوعة في هذا المبحث، وكأنها غنيّة عن الإيراد لاستقرارها في عصر سابق على عصر المؤلّف، أو أن يكون الذكر لديه ينافي مقام الإجمال والتعليم المباشر، فهو يبني المتن بلغة التيسير والتقريب مركّزاً على المعنى فيما أثبته عرف التواصل ومجال الاستعمال بعيداً عن زحمة التأويل والتمحّل المعنوي؛ لأنّه مبحث يقوم على فحص الوظيفة المعنوية الكائنة في لغة التداول والتخاطب، وليس في هذا ما يدعو إلى استصحاب أصول الصناعة في عملية الإقناع.

هذا المسار قد تبناه ابن هشام في إيراد معاني الأبنية، ولكن للميداني منحى آخر، يخرجه من المشتركات العامّة، إذ إنّه يسلك الطريق المشهور في الدرس النحوي العام الذي يجعل الأصول والقواعد وأدلّة الصناعة مرفقات أساسية في عمليّة بناء المتن الصرفي، فنجده يضع كليّات مستقاة من السماع، فيقول في معنى فاعل: (وهذا البناء موضوع لما يكون بين اثنين نحو قاتل وضارب)[١١٢]، ولا يمكن

لهذا الوضع ان يكون أسّاً إلّا إذا بلغنا المسموع واستقرينا المأثور، فهو إجراء كاشف عن الوعي المعرفي لدى الميداني، أذ جعل التقديم في المورد قائماً على أساس ذكر القاعدة الكليّة، فهو يستصحب ذهن المتلقّي في التنقّل من الأصل الموضوع إلى الجزئيات والفروع، وهنا تكون الاستجابة نابعة من التحقق والتدقيق، فالمتلقّي لديه لا يقتنع بالمعرفة النفعيّة المجرّدة الخالية من موجهات، والتي تُلقى بدافع التعليم المحض، بل هو قارئ من طراز خاصّ، يتعقّب المصنّف في تأسيس منظومته المعرفيّة. وفي مثال استفعل، يقول: (أصله أن يكون لطلب الفعل نحو استعلمته الخبر أي طلبت منه أن يعلمني الخبر)[١١٣]. ولا يكتفي بذلك، وهو يُؤسس متنه الصرفي، بل يستحضر من أصول الصناعة ما يجعل الصبغة البنائية محكمة معرفيّاً، فيورد المسموع في بعض المعاني على اختلاف مصادره، كالشعر والقرآن والأمثال، ومن ذلك ما نجده في حديثه عن معنى التحوّل في بناء استفعل، إذ استشهد بما يُحيل على المثل: (استنسر البغاث)[١١٤]، وفي معنى أفعل من تفاعل استشهد بمصدرين القرآن والشعر*، وقد قدّم القرآن في الاحتجاج، ولهذا التقديم خطره في التصورات المعرفيّة التي يقدّمها الميداني، وله انعكاساته الأيديولوجية في الثقافة العربيّة، وهو قوله تعالى: (تساقط عليك رطباً جنيّاً) مريم ٢٥، ومن ثمّ أورد قول الشاعر:

تَخَاطَأت النبْلُ أحشاءه

وأُخَّرَ يَوْمِي فَلَمْ يُعْجَلِي

واستشهد بقول الشاعر:

وقيس عيلان ومن تقيّسا

على معنى التشبيه في بناء تفعّل[١١٥].

ونجد لديه التوجيه والتعليل، ومنه ما ذكره في كلامه على معنى (حان أن يكون كذا) في استفعل ممثلاً له

بـ استرقع الثوب، فقال: (ويرجع محصوله إلى السؤال لأنّ الثوب بظهور خلوقته كأنّه يسأل أين يرقع)[١١٦]، وهنا قد وُجّه المعنى على تقدير الحال البادية من هيأة الثوب، فكانت الحينونة مناسبة للبدء بإصلاحه وترقيعه. وقال في حديثه عن اشتراك افْعِالّ وافْعَلّ في الألوان والعيون: (والأصل افْعَالّ وافْعَلّ منقوص منه)[١١٧]، فوجّه الاشتراك على أساس التغير الطارئ على الصيغة، فهي افْعَالّ، وقد عرض عليها الحذف، فالصيغة واحدة، والثانية متفرّعة عن الأولى.

١- المصادر

يشترك المصنفان في بحث موضوع المصادر، وتقديم المسائل المترشحة منه، ولكن لمركزية هذا الموضوع في مسائل التصريف وتعدِد مطالبه، ظهر عند المؤلّفين بصيغ منهجية مختلفة ومسالك بيانيّة متباينة، من حيثيات مختلفة، على النحو الآتي:

- **التبويب والترتيب**

حصر الميداني مطالب هذا الموضوع في باب مستقلّ، وبمعاينة النسيج الموضوعي الذي يُبنى من مسائل مختلفة في تأليف فصوله وجزئياته، ندرك الدافع وراء الفصل والاستقلال، فهو في ارتكاز أهل الصناعة مبدأ أصيل تتوقف عليه مباني الكلم الاشتقاقيّة، وعماد أثيل نتعرّف بموجبه على الأصول والطارئ الذي ينتظم معها، فكان الاستئثار بعنوان منفرد تأكيداً لمركزية البحث من المسائل المطروحة، وتثبيتاً لمرجعيات الأدلّة ومنطلقات التصريف. وقد وقع الترتيب منه في سلّم النهج المنطقي الذي يتدرج من شبكة المفاهيم وحقائقها الاستعماليّة إلى جهات التصريف فيها، ومن المعنى المعلّق إلى المعنى المطلق؛ لاستحالة وقوع الحدث في عالم التكوين مجرّداً عن فاعله ومستقلّاً عن موجده، وهذا شأن يجري عليه النظام السببي في التعالق والارتباط. إذا الامتداد الطبيعي في بناء المتن التصريفي في ضوء

هذا التوالي يستند إلى موجّه عقلي، يجعل الأشياء قائمة فيما بينها بسبب، ومتآخية بمقتضى، بعيداً عن العشوائية والاعتباط. وهذا يحسب للمصنّف في بناء الوعي الصرفي لدى المتلقّي على أساس المنهجيّة العلميّة والنظر العقلي. وليس كذلك مسلك ابن هشام، فلم يكن التبويب من نصيب المصادر، ولم تحظَ مسائله بمزيد من الاستقلال، إذ كانت تابعة لمباحث الأفعال، وهي بهذا الضمّ والاقتران غير جديرة بالمعالجة في ضمن إطار التبويب، بل قُدِّمت – كما سبق – في المدخل، وهذا الإجراء من المصنّف يُقرأ على أنّه من المفردات الممهّدة لمباحث التصريف، ولا يمكن أن يمثل متناً مركزياً في المنظومة الصرفيّة، فضلاً عن ذلك أنّ باعث الاستدعاء ظاهر في المنحى الامتدادي لجهات التصريف الفعليّة، وهذا الصنيع يقتفيه المعجميون، فالفعل يُذكر معه المصدر لبيان معنى الحدث الجاري على أصله نحو: عَلِمَ يَعْلَمُ عِلْماً[١١٨]، ونَشِبَ الشيء في الشيء بالكسر نشوبا[١١٩]، وعَجَزْتُ عن كذا أعْجِزُ بالكسر عَجْزاً ومَعْجِزَةً ومعجزة ومعجزا[١٢٠]. ولكن هذا الإجراء لا يكشف عن عمق المطلب الصرفي، وانتماءاته الموضوعيّة، ومن ثمّ يمكن لنا كشف السقف المعرفي الذي يرزح تحته المتلقّي والانموذج العلمي الذي يُصاغ في ضوئه المتن الصرفي. ولكن يبقى موقعه المتفرّع ورتبته الثانويّة في المعالجة لدى المؤلّف يخضع لموجّهات الاقتضاء والعلاقة الإفضائيّة.

- **المادّة وإجراءات التقديم**

بناء المتن الصرفي لدى ابن هشام يتنزّل من آفاق التفصيل ومستودعات التبيين التي كانت توعبها الذاكرة في عصورٍ متقدِّمة إلى محل الإجمال ومقام الاختزال، وهذه مزيّة أغلبيّة نجدها في بناء هذا المتن الصرفي، فهو بعد أن يورد الصورة الفعليّة المقيّدة بالحركات، يأتي بالمصدر الجاري على تشكيل الفعل

بثلاثة اعتبارات: اعتبار الحروف والحركات، واعتبار التعدّي واللزوم، واعتبار المعنى، وفي كليهما تكون الحركة الإنشائيّة قائمة على أساس الإيجاز، فمثلاً يذكر مصدر الثلاثي المفتوح الفاء باللحاظ الأوّل والثاني: ضَرَبَ ضَرْبَاً، ودَخَلَ دُخُوْلاً. وفي الثالث: فِعَالة للحرف كالنجارة، وفُعالة للفضلات كالقمامة، والفَعَلان للتحرّك كالجولان، والفُعال للصوت والداء وتفرّق الأجزاء كصراخ وسلال وحطام، والفعيل للسير والصوت كزميل وصهيل، والفعال للإباء والوسم وانصرام أوان شيء والصوت كجماح وعلاط وجداد وصياح[١٢١]. وإذا ما جاء إلى الفعل المكسور الفاء مثّل للمتعدّي بمثال فَعْلٍ كفهمٍ، وللللازم بمثال فَعَلَ كفرح واللون كسُمْرَة زنة فُعْلة، وللمضموم العين ذكر بناء فُعُوْلة كسهولة وفَعَالَة كملاحة[١٢٢]. ويتخلل هذا البيان الحديث عن المصدر الميمي ومصدر المرّة ومصدر الهيأة. ثمّ ينتقل في البيان إلى مصدر غير الثلاثي، فيذكر مصدر الرباعي المجرّد ويمثّل له بـ دحرجة، ومصدر الثلاثي المزيد ويعقبه بأمثلةٍ، نحو: انطلق انطلاقاً، واستخرج استخراجاً، وأحسن إحساناً، وتكلّم تكلّماً[١٢٣]. وقد رافق هذا التقديم السند المعرفي في النهج والتقديم، سواء على مستوى البوح والتصريح أم على مستوى الإشارة والتلويح. وقد مرّ ذكره فيما تقدّم.

وقد وفّر الميداني السبيل المعتدل في البلوغ والتحميل، فكان الاعتدال بغيته وسهولة الأخذ منيته ومقتضيات التلقّي دعوته، وهو القائل في مقدّمة كتابه عن سبب التأليف: (فعلى هذه القضيّة جمعت هذا الكتاب على ترتيب المصادر المتداول ليكون سهل المأخذ قريب المتناول وسمّيته نزهة الطرف في علم الصرف وأودعته ما يحتاج إليه في عشرة أبواب)[١٢٤]، وأوّل ما يطالعنا في المادّة المصدرية هو البدء بذكر الفعل الأكثر استعمالاً، وهو الثلاثي

المجرّد: فَعَلَ، وتقسيمه على جهتي التعدي واللزوم، مبيّناً بناءهما المصدري، فالفَعْل مصدر المتعدّي ك قتل قتلاً، والفعول مصدر اللازم ك خرج خروجاً . ومن ثمّ يأخذ على عاتقه التفصيل القائم على أساس ذكر الباب والصور البنائية التي يأتي عليها المصدر، فكانت على النحو الآتي:

- **أوّلاً – فَعَلَ يَفْعُلُ، ويأتي مصدره على**

١- فَعَلٍ، نحو: طَلَبَ طَلَباً.

٢- فَعِلٍ، نحو: خَنَقَ خَنِقاً.

٣- فَعَال، نحو: نَبَتَ نَبَاتاً.

٤- فِعَال، نحو: كَتَبَ كِتَاباً.

٥- فِعَالَة، نحو: حَرَسَ حِرَاسَةً.

٦- فُعَال، نحو: صَرَخَ صُرَاخاً.

٧- فُعْلان، نحو: حَسَبَ حُسْبَانَاً.

٨- فُعْلٍ، نحو: شَكَرَ شُكْرَاً.

٩- فِعْلاً، نحو: فَسَقَ فِسْقاً.

١٠- فِعْلان، نحو: كَتَمَ كِتْمَانَاً.

١١- فَعَالَة، نحو: طَهَرَ طَهَارَةً.

- **ثانياً – فَعَلَ يَفْعِل، ويأتي مصدره على**

١- فَعِلٍ، نحو: كَذَبَ كَذِباً.

٢- فَعَلَة، نحو: غَلَبَ غَلَبَةً.

٣- فِعَالَة، نحو: حَمَى حِمَايَةً.

٤- فُعْلان، نحو: غَفَرَ غُفْرَاناً.

٥- فَعِيْل، نحو: دَبّ دَبِيْباً.

٦- فِعْلان، نحو حَرَمَ حِرْمَاناً.

٧- فَعْلان، نحو: لَوَى لَيّاناً.

٨- فَعَال، نحو: قَضَى قَضَاءً.

٩- فُعَل، نحو: هَدَى هُدَى.

- **ثالثاً – فَعَلَ يَفْعُلُ، ويأتي مصدره على**

١- فَعَالة، نحو: مَهَرَ مَهَارَةً.

٢- فِعَالَة، نحو: رَعَى رِعَايَةً.

٣- فُعَالة، نحو: دَعَبَ دُعَابَةً.

٤- فُعْل، نحو: نَصَحَ نُصْحَاً.

٥- فِعْل، نحو: سَحَرَ سِحْرَاً.

٦- فُعَال، نحو: سَاَلَ سُؤَالاً.

٧- فُعْلان، نحو: طَغَى طُغْيَانَاً.

٨- فُعْلَة، نحو: رَأَى رُؤْيَة.

٩- فَعَال، نحو: ذَهَبَ ذَهَابَاً.

- رابعاً – فَعِلَ يَفْعَلُ، ومصدره يأتي على

١- فَعْل، نحو: حَمِدَ حَمْدَاً.

٢- فَعَلَ، نحو: تَعِبَ تَعَبَاً.

٣- فَعِل، نحو: لَعِبَ لَعِبَاً.

٤- فُعْل، نحو: نَضِجَ نُضْجَاً.

٥- فَعَالِيَة، نحو: كَرِه كَرَاهِيَةً.

٦- فِعَل، نحو: سَمِنَ سِمَنَاً.

٧- فَعْل، نحو عَلِمَ عِلْمَاً.

٨- فُعْلَة، نحو: قَوِيَ قُوَّةً.

٩- فِعْلان، نحو: نَسِيَ نِسْيَانَاً.

١٠- فُعُوْل، نحو: صَعِدَ صُعُوْدَاً.

١١- فَعُوْل، نحو: قَبِلَ قَبُوْلاً.

١٢- فَعَالَة، نحو: شَهِدَ شَهَادَةً.

١٣- فَعَال، نحو: سَمِعَ سَمَاعَاً.

١٤- فَعْلَة، نحو: رَحِمَ رَحْمَةً.

١٥- فَعَلان، نحو: شَنِئتَه شَنَآناً.

- خامساً – فَعُلَ يَفْعُلُ ويأتي مصدره على الأبنية الآتية

١- فَعَالَة، نحو: شَجُعَ شَجَاعَةً.

٢- فُعُوْلَة، نحو: صَعُبَ صُعُوْبَةً.

٣- فِعَل، نحو: ضَخُم ضِخَمَاً.

٤- فَعَل، نحو: كَرُمَ كَرَمَاً.

٥- فَعْل، نحو: مَجُدَ مَجْدَاً.

٦- فُعْل، نحو: طَال طَوْلاً.

٧- فِعْل، نحو: حَلُمَ حِلْمَاً.

٨- فَعَال، نحو: كَمُلَ كَمَالاً.

وليس للرباعي المجرّد إلّا بناء واحد، هو فَعْلَلَة، نحو دَحْرَجَ دَحْرَجَةً ويقال فيه فِعْلال كدِحْرَاجَ[١٢٥]. وفي أثناء هذا التقديم لا يغفل بعض الجزئيّات، من مثل حديثه عن تعدّد المصادر للفعل الواحد، كما في عَثَرْتُ على الشيء عَثْرًا وعُثُوْرًا، وسَقِمَ سَقْمًا وسَقَمًا[١٢٦]. وحديثه عن الخارج عن القياس كما في المطلع والمنسِك وغيرها، وتقرير الأحكام فيها من حيث الجواز[١٢٧]، وذكره مصطلحات الورود ک قليل ونادر وشاذّ[١٢٨]، ولكنّه مع هذا التفصيل لم يبيّن المعاني التي تأتي عليها بعض الصيغ مما نجده عند ابن هشام، فكان جلّ تركيزه قائماً على أساس حركة العين والتعدّي واللزوم.

فإذا ما تمّ حديثه عن الثلاثي المجرّد تخلّص للكلام على الأفعال المنشعبة، وهي على النحو الآتي:

١- أفعل، ويأتي مصدره على

أ- إفْعَال، نحو: أصبح إصباحاً.

ب- مُفْعَل، نحو: أدخَلَ مُدْخَلاً.

٢- فَعّل، ويأتي مصدره على

أ- تفْعِيْل، نحو كلّمَ تكْلِيْماً.

ب- تَفْعِلَة، نحو: بصّرَة تَبْصِرَةً.

ت- فِعَّال، نحو: كَلَّمَ كَلامَاً.

ث- مُفَعَّل، نحو: مزّق مُمَزّقاً.

ج- فَعَال، نحو: سَلَّمَ سَلَامَاً.

٣- فَاعَلَ، ويأتي مصدره على مُفَاعَلَة وفِعَال، نحو قَاتَل مُقَاتَلَة وقِتَالاً.

٤- انْفَعَلَ، ويأتي مصدره على انْفِعَال، نحو: انْطَلَقَ انْطِلاقاً.

٥- افْتَعَل، ومصدره افْتِعَال، نحو: اكْتَسَبَ اكْتِسَابَاً.

٦- اسْتَفْعَلَ، وبناؤه المصدري يقع على اسْتِفْعَال، نحو: اسْتَحْوَذَ اسْتِحْوَاذاً، ويأتي على استفالة بحذف العين إن كانت معتلّة، نحو: اسْتَجْوَبَ اسْتِجَابَةً.

٧- تَفَعَّل، ومصدره يأتي على تَفَعُّل، وتِفعَّال، نحو: تَمَلَّقَ تِمِلّاقاً وتَمَلُّقاً

٨- تَفَاعَلَ، ويكون مصدره تَفَاعُلاً، نحو: تَقَاتَلَ تَقَاتُلاً.

٩- افْعَالَّ، ومصدره افْعِيْلال.

١٠- افْعَلَّ، ومصدره افْعِلال.

١١- افْعَوْعَل، ومصدره افْعِيْعَال.

ويختم كلمه على الملحق بالرباعي كـ جلبب جِلبَاباً وجلببة وسلقى سلقاة وسلقاء وقوقى قوقاة وقيقاء[١٢٩].

نحن بين يدي عمل علميٍ منظّم، يبني قوامه على التدرّج والترتيب المنطقي، ويؤلّف نسيجه الموضوعي على منهج الإيعاب والاستقراء، فأتى المصنّف على الأبنية المصدرية للفعل، متّخِذاً من ملاحظ: التبويب، والتعدي واللزوم، والتجرّد والزيادة منطلقاً للإحاطة قدر الإمكان بالصور المتعدّدة للمصادر، وهذا الإجراء علمي بحت، لأنّه يعمل على إثراء المعرفة الصرفيّة وتوالي مطالبها؛ إذ إنّ المعرفة المتعلّقة بالمصادر إذا تفرّعت عن الصور الفعليّة وترتّبت على تشقّقات مطالبها، انتظمت جهات التصريف في سلسلة متوالية ومترابطة وتحت حقل كلّي جامع. وهذا له مزيّة في بناء ذهن المتلقّي وتكوين إطاره المعرفي، فالمادّة رتيبة ولها بعد تنظيمي، يُسهّل تلقّي المطالب ويحقق الاستجابة. ولكن مع هذا التقديم الخلّاب والطرح الجذّاب، ثمّة ما يُثير التساؤل: فلم حشر المصنّف مطلب المصدر الميمي مع المصادر العامّة في ضمن حديثه عن مصدر أفْعَل؟ وما الداعي لإقحام مطلب التعدد الوظيفي في مُفْعَل على إثره؟ وما مسوغ ذكره التعدد الوظيفي لـ مَفْعَل، وهو مبنى يُصاغ من الثلاثي؟ أليس هذا من الخلط والتداخل؟ ولِمَ أغفل الجنبة المعنوية الظاهرة ببعض الصيغ كما فعل ابن هشام؟

أمّا عن موجّهات المبنى لديه، فكانت مغايرة تماماً

لما نجده عند ابن هشام من حيث التفصيل والتوسّع، فقد أقيم هذا الموضوع على مجموعة من الأسس، واتّبعت فيه مجموعة من الإجراءات المنهجيّة، فكانت الأصول حاضرة لديه، والأدلّة شاخصة عنده، على النحو الآتي:

١- السماع

للسماع أثر فاعل في بناء هذا العنوان الصرفي، وقد تمثّلت بمصدرين مهمّين، هما القرآن والشعر. ولكنّ المصنّف آثر القرآن وعوّل عليه أكثر، ومما نجده لديه في بناء هذا المتن استشهاده على ما يأتي:

- استشهد على الرباعي المجرّد بقوله تعالى: (إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا) الزلزلة / ١.
- استشهد على مجيء المصدر الميمي من الثلاثي المزيد بالهمزة: (وَنُدْخِلْكُم مُّدْخَلًا كَرِيمًا) النساء/ ٣١.
- استشهد على مجيء المصدر الميمي من الثلاثي المزيد بالتضعيف: (وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ) سبا ٣٤.
- استشهد على مجيء المصدر الميمي من الثلاثي المجرّد الصحيح: (فَرِحَ الْمُخَلَّفُونَ بِمَقْعَدِهِمْ خِلَافَ رَسُولِ اللَّه) التوبة/ ٨١.
- استشهد على مجيء المصدر الميمي من الثلاثي المجرّد الصحيح المكسور العين على غير قياس: (إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا) يونس/ ٤. والقياس فيه الفتح.
- استشهد على مجيء فَعَال نائباً عن المصدر: (وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا) الأحزاب/ ٤٩.
- استشهد على مجيء المصدر من الثلاثي اللفيف المفروق المزيد بالتضعيف بآيتين: (فَلَا يَسْتَطِيعُونَ تَوْصِيَةً) يس/ ٥٠.

و: (وَتَصْلِيَةُ جَحِيمٍ) الواقعة/ ٩٤.

- استشهد على مجيء المصدر من الثلاثي

المزيد بالألف والسين والتاء مصحّحاً على تصحيح فعلهَ: (سْتَحْوَذَ عَلَيْهِمُ الشَّيْطَانُ) المجادلة/ ١٩.

ومن استشهاده بالشعر:

- مجيء المصدر من الثلاثي على فَعَال:

أكُفْراً بَعْدَ ردّ الموْتَ عَنِّي

وبَعْدَ عَطَائِكَ المَائةَ الرِتَاعا

- استشهد على مجيء المصدر من تَفَعَّل على تِفِعَّال:

ثَلاثَةُ أحْبَابٍ فَحُبُّ علاقَةٍ

وَحُبُّ تِمِلّاقٍ وحُبٌّ هو القَتْلُ.

- استشهد على مجيء المصدر من الثلاثي الأجوف المزيد على الأصل:

صَدَدْتِ فأطْوَلتِ الصدودَ وقَلَّما

وصَالٌ على طُوْلِ الصدُودِ يَدُوْمُ

- استشهد على مجيء المصدر من الملحق على فِيْعَال:

يَا قَومُ قَدْ حَوْقَلْتُ أو دَنَوْتُ

وبَعْد حِيْقَالِ الرجَالِ المَوْتُ

وليس لهذا الأصل ورود عند ابن هشام في بحث مسائل المصادر.

٢- القياس

ورد هذا المفهوم كثيراً عند الميداني، وهو ينمّ عن إجراء فاعل في الحجاج والممارسة الإقناعية، يتخطّى عتبة التقليد والتسطيح الذهني، ولهذا المفهوم مركزيّة في بناء القاعدة الصرفيّة؛ لأنّه يجعل المتن الصرفي قويّاً رصيناً، تحكمه مبادئ فلسفيّة وتنتجه مناهج معرفيّة، وقد أخذ هذا المفهوم صوراً من الظهور:

- **الظهور المباشر**

يظهر هذا المفهوم لدى بحث مسائل هذا الباب بلفظ القياس، ومن ذلك ما نجده في حديثه عن مصدر الثلاثي المتعدّي واللازم، إذ يقول: (ويجيء على

القلب من هذا نحو ذَبَلَتْ الأرض ذُبُوْلاً والقياس ذَبْلٌ وذَبَلَ البقلُ ذَبْلاً والقياس ذُبُوْل)[١٣٠]، وهذا يعني أن القياس في الثلاثي المتعدِّي المفتوح العين أن يكون فَعْلاً، وقياس لزومه فُعُوْل. وذكر القياس في المصدر الميمي من فَعَلَ يَفْعِلُ، قائلاً: (فأمّا فَعَلَ يَفْعِلُ فالموضع منه مكسور العين نحو المجلِس والمحبِس والمصدر مفتوح العين نحو المجلَس والمحبَس هذا قياس الباب إلّا ما جاء شاذاً كالمرجِع)[١٣١]. وذكره في مصدر الفعل الصحيح المزيد بالتضعيف، قال: (والمصدر من فَعَّل يجيء على تفعيل وهو قياس الباب)[١٣٢]، وربما استعمل اسم التفضيل منه، وفي ذلك يورد قول الفراء في مصدر الفعل فَاعَل: (والمصدر من فاعل يجيء على مفاعلة وفِعالٍ قاتل يُقاتِل مُقاتَلَةً وقِتَالاً وأهل اليمن يقولون قيتالاً قال الفراء وهو أقيس)[١٣٣]. وذكر القياس في مصدر الفعل الرباعي والملحق به بقوله (وتقول تجلبب تجلباباً كما تقول تدحرج تدحرجاً وعلى هذا القياس فافهم)[١٣٤]

- **الظهور المرداف**

أ- تظهر مفاهيم أخرى تقترب من مؤدى القياس في تقعيد المسائل، ومنها مفهوم الغالب، فقد ذكر المصنّف هذا المفهوم في مصدر الفعل الثلاثي المفتوح العين، وهو يريد به القياس؛ لأنّه عندما ذكر الخارج عنه في ذَبَلْتُ الأرض ذُبُوْلاً، قال والقياس ذَبْلٌ[١٣٥]، وقال في مصدر الفعل الثلاثي فَعَلَ يَفْعُلُ إنّه يأتي على وجوه سوى القياسي الذي مرّ في فَعَلَ[١٣٦]. وهذا يعني أنّه يؤدّي المراد نفسه.

وذكر الغالب في مصدر الفعل فَعِلَ يَفْعَلُ، بقوله: (فإنّ مصدره في الغالب فَعَلٌ)[١٣٧].وأورده في مصدر الفعل فَعُلَ يَفْعُلُ بقوله: (وأمّا فَعُلَ يَفْعُلُ فمصدره الغالب عليه فَعَالَةٌ... وفُعُوْلةٌ... وفِعَلٌ)[١٣٨].

ب- ومن المفاهيم الأخرى التي تُحيل على القياس مفهوم الأصل، وهو يعني الوجه في الباب،

ومن ذلك ما نجده في حديثه عن مصدر استجاب الأجوف زنة استفعل، إذ قال في مصدره استجابة والأصل استجواب على قياس الصحيح[١٣٩]، فالأصل يعني أن القاعدة تجري على هذا المنحى. ومنه حديثه عن مصدر تفعّل، فذكر مجيئه على تَفَعُّل وتِفِعَّال، وتفعّال هو الأصل[١٤٠].

ت- الوضع

ذكر الميداني الوضع، وهو من المفاهيم التي تقترب في المؤدّى من مفهوم القياس، ومن ذلك قوله على مصادر الأفعال المزيدة (فَاعَلَ وانْفَعَلَ وافْتَعَلَ): هذه الثلاثة لا تزول عن وضعها إلّا استفعال ذوات الثلاثة[١٤١]. والوضع نصٌّ في الأصل الذي تجري عليه المقاييس المستنبطة من الاستعمال.

ث- الحقّ، ذكر المصنّف هذا المفهوم في معرض حديثه عن المصدر الميمي من الثلاثي بقوله: (وقد جاء من المضموم العين في المضارع أحرف بالكسر وحقّها الفتح)[١٤٢]، والمراد به الوجه الذي تجري عليه القاعدة.

- **الظهور المعياري**

صياغة القاعدة وانتظام الفكرة بقانون يستبطن القياس، وهذا الظهور له فاعليّة حجاجيّة في حمل المتلقّي على الإذعان والإقناع، ومن موارده ما نجده في حديث المصنّف عن باب فَعُلَ يَفْعُلُ بقوله: (وهذا الباب كله لازم وهو من بناء الطبائع والخلق إلّا حرفاً واحداً جاء نادراً وهو قولهم رحُبتك الدار)[١٤٣].

٣- التعليل والتوجيه

المتتبّع لهذا الباب والمدقّق في تفاصيله يجد الميداني أفاد من إجراءات التعليل في التوجيه والتفسير وبيان الأسباب الكامنة وراء الشيء، سواء أكان في الحدود أم المسائل والموضوعات أم التعقّب والردود وغيرها، مما اتّخذه العلماء سبيلاً للاحتجاج، ومن صور التعليل لديه حديثه عن كسر الهمزة من مصدر أَفْعَلَ

فقال: (المصدر من أفْعَلَ يجيء مكسور الهمزة فرقاً بين الجمع والمصدر كالأصباح والأسرار جمع صُبْحٍ وسِرّ والإصباح والإسرار في مصدر أصْبَحَ وأسَرَّ)[١٤٤]، والتعليل لبيان الفرق بين الجمع والمصدر واضح.

ومنه تعليله في المصدر قِيْتَالٍ بعد نقل قول الفراء، إذ يقول: (قال الفراء وهو أقيس لأنّهم أرادوا أن يثبتوا الألف في المصدر كما في الفعل يعني قولهم فاعل يفاعل غير أنّهم صيّروها ياء لكسرة ما قبلها)[١٤٥].

ومن تعلّيله ما ذكره في مجي مصدر الفعل تَفَعَّلَ على تِفِعَّالٍ لوجود ألف المصدر فيه، وعلّل لإيثار التَفَعُّل عليه بالخفّة[١٤٦].

وعلّلَ ذهاب ضمّة التفَاعُل مصدر الفعل تَفَاعَلَ المضعّف للإدغام[١٤٧]، فمن الدواعي للإدغام ان يسكّن الحرف الأوّل من المثلين، والحرف الأوّل في الكلمة هو المضموم.

ومن توجيهاته ما ذكره في المصدر عطاء في الشاهد الشعري المتقدِّم، فقد حمله على الحذف أي حذف الهمزة، والتقدير بعد إعطائك. وقد وجّه أكرمته كرامة، على الحذف والتعويض، وقال في توجيه المصدر استجابة: إنّ الواو سُكّنت ونُقلت حركتها إلى ما قبلها فصارت ألفاً ثمّ عوضوا الواو منها، والأصل استجوابٌ[١٤٨]. ولم نجد هذا المنحى عند ابن هشام إلّا في مورد حمل بعض المصادر على النقيض، وقد تقدّم ذكرها.

الخاتمة

إنّ إيراد المسائل المتشابهة في صناعة المتن الصرفي لا يعني التطابق التامّ في الرؤى والإطار المعرفي والمؤديات الأسلوبيّة والمرجعيات الثقافيّة، فكلّ مصنّف يصنع اشتراطات متنه المعرفي في ضوء قابلية المتلقي ومحيطه الثقافي، وللتوجه الأيديولوجي أثر واضح في فضح ميول الكاتب ومنظومة أفكاره. وفي هذا البحث أقف على فوارق متعدّدة بين المصنّفين، وهما يوردان مسائل متّفقة في إطارها العام، قد كانت سبباً في بعث الحركة للمقارنة والوصف والتحليل، فتمّة اختلاف، في اشتراكهما، في مجالات متعدّدة، منها التبويب والتقسيم والمادة وأسلوب التقديم، والموجّه العلمي الذي يُعطي للمتن صيغته المنطقيّة ورتابته المنهجيّة، وبين كلّ هذه المناطق التي تُحرر جهات الاختلاف نجد المتلقّي أداة فاعلة في طلب المتن الذي يقتضيه لباسه الوجودي وسقفه المعرفي، سواء اكان حاضراً بوجوده الذهني أم بوجوده العيني.

الهوامش

١- ينظر: نزهة الطرف للميداني، فهرس المحتويات.

٢- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام، مسرد المحتويات.

* سيتناول البحث بعضاً منها خشية الإطالة وسأرجئ التقصّي التام في هذا المجال إلى مشروع أوسع في قابل الأيام

٣- نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٧- ١٠٨.

٤- نزهة الطرف للميداني: ٥- ٦:

٥- ينظر: السابق نفسه: ٦- ٧.

٦- ينظر: نزهة الطرف للميداني:٥.

٧- ينظر: المنصف: ٤٥- ٥٨.

٨- المقتضب: ١/ ٣٥.

٩- ينظر: ٢٣١/٣.

١٠- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٧.

١١- ينظر: الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخط: ٦١.

١٢- ينظر: نزهة الطرف للميداني:٥-٧.

١٣- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام:١٠٧-١٠٨.

١٤- ينظر: الأصول في النحو: ٣/ ٩٨٧.

١٥- نزهة الطرف للميداني: ٦.

* للسيوطي كلام جميل في ذلك، يقول فيه: (وإجماع العرب أيضا حجة، ولكن أنى لنا بالوقوف عليه؟

ومن صوره أن يتكلم العربي بشيء ويبلغهم ويسكتون عليه) الاقتراح: ١٤٨، وهذا يعني أنّنا لا يمكن التعويل على هذا الدليل لامتناع الإحاطة بكلام العرب، وفي ذلك يقول ابن فارس: (قال بعض الفقهاء: "كلام العرب لا يحيط بِهِ إلاَّ نبيّ، وهذا كلامَ حَرِيٌّ أن يكون صحيحاً. وَمَا بلغنا أنّ أحداً ممن مضى ادعى حفْظ اللغة كلِها. فأما الكتاب المنسوب إِلَى الخليل وَمَا فِي خاتمته من قوله: "هَذَا آخر كلام العرب" فقد كَانَ الخليل أورع وأتقى لله جلّ ثناؤه من أن يقول ذَلِكَ.) الصاحبي:٢٦.

١٦- ينظر: المنصف: ٤٨.

١٧- ينظر: نزهة الطرف: ٧.

١٨- السابق نفسه: ٧.

١٩- الخصائص: ١/١٩٠، وينظر: الاقتراح: ١٤٦.

٢٠- نزهة الطرف للميداني: ٧.

٢١- ينظر: المنصف: ٦٠.

٢٢- الممتع الكبير: ٥٧.

٢٣- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٧.

٢٤- ينظر: المحتسب: ١/٣٧.

٢٥- نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٨.

٢٦- شرح شافية ابن الحاجب: ١/٣٧-٣٨.

٢٧- نزهة الطرف للميداني:٨-١٢.

٢٨- ينظر نزهة الطرف لابن هشام:٩٩-١٠٦.

* ذكره المصنّف وهو مهموز العين لا الفاء، ومثال الباب أله يَألَه ومن المهموز الناقص أَبَى يَأْبَى

* صرّح في الفصل الأخير بوجود أبنية أخرى لم يذكرها. ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٢

٢٩- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ٨- ١٢.

٣٠- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ٩٩-١٠٦.

٣١- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ٨.

٣٢- ينظر: السابق نفسه: ٨.

٣٣- ينظر: السابق نفسه: ٩.

٣٤- ينظر: السابق نفسه: ١٠.

٣٥- ينظر: السابق نفسه: ١٠.

٣٦- نزهة الطرف للميداني: ٨.

٣٧- السابق نفسه: ٨.

٣٨- السابق نفسه: ٩.

٣٩- السابق نفسه: ٩.

٤٠- السابق نفسه: ١٠.

٤١- ينظر: نزهة الطرف: ٨.

٤٢- ينظر: السابق نفسه: ٨.

٤٣- ينظر: السابق نفسه: ٩.

٤٤- ينظر: السابق نفسه: ١٠.

٤٥- ينظر: السابق نفسه

٤٦- ينظر: السابق نفسه: ١١.

٤٧- ينظر السابق نفسه: ١٠.

٤٨- ينظر: السابق نفسه: ٨.

٤٩- ينظر: السابق نفسه: ١٠.

٥٠- ينظر: السابق نفسه: ١٢.

٥١- ينظر: السابق نفسه: ١٢.

٥٢- السابق نفسه: ٩.

٥٣- السابق نفسه: ٩.

٥٤- السابق نفسه: ٨.

٥٥- ينظر: السابق نفسه: ٩.

٥٦- ينظر: السابق نفسه: ٨ -٩.

٥٧- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ٩ – ١٠.

٥٨- ينظر: السابق نفسه: ١٠.

٥٩السابق نفسه: ١٠.

٦٠- ينظر: دروس التصريف: ١٤١.

٦١- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٢.

٦٢- الكتاب: ٤/٧٥، وينظر: الممتع الكبير: ١٣٣.

٦٣- نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٠ – ١٠١.

٦٤- ينظر: السابق: ١٠٠.

٦٥- ينظر: السابق نفسه: ١٠٤.

٦٦- ينظر: السابق نفسه: ١٠٤.

٦٧- السابق نفسه: ١٠٠.

٦٨- السابق نفسه: ١٠٢.

٦٩- السابق نفسه: ١٠٦.

٧٠السابق نفسه: ١٠٠.

٧١- السابق نفسه: ١٠٣.

٧٢- السابق نفسه: ١٠٢.

٧٣- السابق نفسه: ١٠١.

٧٤- السابق نفسه: ١٠٢.

٧٥- السابق نفسه: ١٠١- ١٠٢.

٧٦- السابق نفسه: ١٠٣- ١٠٤

٧٧- نزهة الطرف لبن هشام: ١٠٦.

٧٨- ينظر: الاقتراح: ١٦٠.

٧٩- نزهة الطرف لابن هشام: ١٠١.

٨٠- المزهر: ١/ ١٩٣.

٨١- نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٣.

٨٢- السابق نفسه: ١٠٠.

٨٣- ينظر: نزهة الطرف للميداني:١٢.

٨٤- ينظر: السابق نفسه.

٨٥- نزهة الطرف للميداني: ٤.

٨٦- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٩.

٨٧- الممتع الكبير: ١٢٤.

٨٨- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٤- ١٧.

٨٩- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٩.

٩٠- ينظر: السابق نفسه: ١١٠.

٩١- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٤- ١٧.

٩٢- ينظر: الممتع الكبير: ١١٧، وشرح شافية ابن الحاجب: ٨٢/١.

٩٣- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١٠٩- ١١٣.

٩٤- نزهة الطرف للميداني: ١٤.

٩٥- ينطر: السابق نفسه: ١٦.

٩٦- ينظر: السابق نفسه: ١٤.

٩٧- السابق نفسه: ١٦.

٩٨- ينظر: السابق نفسه: ١٧.

٩٩- السابق نفسه: ١٥.

١٠٠- ينظر: السابق نفسه: ١٦.

١٠١- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١١٠- ١١١.

١٠٢- السابق نفسه: ١١٠.

١٠٣- السابق نفسه: ١١١.

١٠٤- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٤.

١٠٥- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١١٠- ١١١.

* لم يوضح المصنّف المراد منه

* غير واضح المراد منه، وأظنّه يريد معنى المجرد منه أو الإغناء عن المجرّد

١٠٦- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٤- ١٥.

* التعدية عند الميداني مفهومة من معنى الجعل المتقدّم

١٠٧- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١١١.

١٠٨- نزهة الطرف للميداني: ١٥.

١٠٩- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١١٢.

١١٠- ينظر: السابق نفسه: ١١٢.

١١١- ينظر: نزهة الطرف للميداني؟ ١٧.

١١٢- السابق نفسه: ١٥.

١١٣- نزهة الطرف للميداني: ١٦.

١١٤- ينظر: السابق نفسه: ١٦.

* تابع المصنّف ما أورده أبو عبيدة في هذا المجال، إذ تحدّث عن الفعل تساقط وأورد هذا الشاهد، وذكر أنّه أوفى بن مطر. ينظر: مجاز القرآن: ٢. / ٥.

١١٥- ينظر: السابق نفسه: ١٦.

١١٦- السابق نفسه: ١٦.

١١٧- السابق نفسه: ١٧.

١١٨- ينظر العين: ٢/ ١٥٢.

١١٩- ينظر: الصحاح: ١/ ٣٣٧.

١٢٠- ينظر: لسان العرب: ٣/ ٨٨٣.

١٢١- ينظر: نزهة الطرف لابن هشام: ١٠١- ١٠٢.

١٢٢- ينظر: السابق نفسه: ١٠٢- ١٠٣.

١٢٣- ينظر: السابق نفسه: ١٠٥- ١٠٦.

١٢٤- نزهة الطرف للميداني" ٢.

١٢٥- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ١٧- ١٩.

١٢٦- ينظر: السابق نفسه: ١٨.

١٢٧- ينظر: السابق نفسه: ٢٠- ٢١.

١٢٨- ينظر: السابق:١٨- ٢٠.

١٢٩- ينظر: نزهة الطرف للميداني: ٢١- ٢٢.

١٣٠- نزهة الطرف للميداني: ١٨.

١٣١- السابق نفسه: ٢٠.

١٣٢- السابق نفسه: ٢١.

١٣٣- السابق نفسه: ٢١.

١٣٤- السابق نفسه: ٢٢.

١٣٥- ينظر: السابق نفسه: ١٧- ١٨.

١٣٦- ينطر: السابق نفسه: ١٨.

١٣٧- السابق نفسه: ١٨.

١٣٨- السابق نفسه: ١٩.

١٣٩- ينظر: السابق نفسه: ٢١.

١٤٠- ينظر: السابق نفسه: ٢٢.

١٤١- ينظر: السابق نفسه: ٢١.

١٤٢- السابق نفسه: ٢٠.

١٤٣- نزهة الطرف للميداني: ١٩.

١٤٤- السابق نفسه: ١٩- ٢٠.

١٤٥- السابق نفسه: ٢١.

١٤٦- ينظر: السابق نفسه: ٢٢.

١٤٧- ينظر: السابق نفسه: ٢٢.

١٤٨- ينظر: السابق نفسه: ٢٠- ٢١.

المصادر والمراجع

– الأصول في النحو، ابن السراج البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.

– الاقتراح في علم أصول النحو جلال الدين السيوطي، تحقيق وتعليق د حمدي عبد الفتاح مصطفى، مكتبة الآداب القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٧م.

– الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب – بيروت، ط١، ٢٠٠٦م

– دروس التصريف في المقدّمات وتصريف الأفعال محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع– القاهرة، ٢٠٠٥.

– الشافية في علمي التصريف والخط مع الكافية، ابن الحاجب جمال الدين عثمان بن عمر بن أبي بكر، تحقيق الدكتور صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب – القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٠م.

– شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي، تحقيق محمد الزفزاف ومحمد نور الحسن، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي – بيروت ط١، ٢٠٠٥م.

– الصاحبي، أحمد بن فارس تحقيق السيد أحمد صقر. مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية – القاهرة.

– الصحّاح تاج اللغة وصحاح العربيّة، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تحقيق الدكتور أميل بديع يعقوب، والدكتور محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية – بيروت ط١، ١٩٩٩م.

– العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي دائرة الشؤن الثقافية والنشر ١٩٨٤م.

– لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور، تحقيق ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية – القاهرة.

مجاز القرآن، صنعة أبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي، عارضه بأصوله وعلق عليه الدكتور محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، تحقيق علي النجدي ناصف ود عبد الحليم النجّار ود عبد الفتاح اسماعيل، الناشر: وزارة الأوقاف–المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ٢٠٠٩م.

المزهر في علوم اللغة وأنواعها شرح وتعليق محمّد أبو الفضل إبراهيم ومحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصريّة– بيروت، ٢٠٠٧م.

المقتضب أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب.

الممتع الكبير في التصريف، ابن عصفور الاشبيلي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان، ناشرون. ط١، ١٩٩٦م.

المنصف شرح تصريف المازني، أبو الفتح عثمان بن جني. تحقيق وتعليق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

نزهة الطرف في علم الصرف، أحمد بن محمد الميداني، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي. دار الآفاق الجديدة – بيروت. ط١، ١٩٨١م.

نزهة الطرف في علم الصرف، عبدالله بن يوسف النحوي، تحقيق الدكتور أحمد عبد المجيد هريدي، مكتبة الزهراء – القاهرة. ١٩٩٠م.

الأخذ بآراء المؤرخين وأثره على المنهج النقدي القاضي عياض (ت ٥٤٤هـ/١١٤٩م)

في كتاب "ترتيب المدارك وتقريب المسالك" انموذجاً

م. د. أحمد عليوي صاحب

العراق

المقدمة:

تكمن اهمية هذه الدراسة الموسومة: "منهج الأخذ بآراء المؤرخين واثره على المنهج النقدي القاضي عياض في كتاب ترتيب المدارك وتقريب المسالك"، للمكانة العلمية التي يحتلها القاضي عياض بين العلماء، فهو من القلائل الذين استعملوا النقد التاريخي عن طريق الاخذ برأي الاخرين في اصدار حكمه على المترجم له، فقد استعمل أسلوب النقد والتقويم، ونقل آراء المؤرخين في المترجم له، ولم يقتصر على ذكر التقويمات الايجابية، بل تناولت في اغلبها آراءً وتقويمات سلبية، وهذا ما يميز منهجه في النقد، فلم يقتصر على ذكر محاسن فقهاء المالكية، أنما ذكر الجوانب السلبية في شخصيتهم.

وتهدف هذه الدراسة الى تحقيق عدة امور منها: الوقوف على المنهج النقدي للقاضي عياض في نقد التراجم والاحداث، ومعرفة الالفاظ النقدية التي استخدمها في التعضيد والتضعيف في تصحيح الرواية التاريخية؛ فضلاً عن الكشف عن المعايير النقدية في انتقاء اراء المؤرخين في نقد الروايات.

واعتمد الباحث على المنهج الاستقرائي في جمع المادة العلمية الخاصة بالدراسة من خلال كتاب ترتيب المدارك وتقريب المسالك، ومن ثم الاستعانة بالمنهج التحليل النقدي للتعرف على منهج القاضي عياض في نقد التراجم والروايات.

اولاً: سيرة القاضي عياض ومكانته العلمية:

- **اسمه**

القاضي عياض بن موسى بن عياض بن عمرو بن موسى بن عياض ابن محمد بن موسى اليحصبي الاندلسي، ثم السبتي المالكي[١]، ولد في عام ٤٧٦هـ/ ١٠٨٣م[٢]، تولى القضاء بغرناطة عام ٥٣٢هـ/ ١١٣٨م[٣].

بزغ اسمه في الآفاق، ووصفه ابن خلكان بقوله: "كان إمام وقته في الحديث وعلومه والنحو واللغة وكلام العرب وأيامهم وأنسابهم وصنف التصانيف المفيدة"[٤]، اما ما ذكره الذهبي: "هو من أهل العلم والتفنن والذكاء والفهم ، استقضي بسبتة مدة طويلة حمدت سيرته فيها"[٥].

- **ثقافته**

صنف القاضي عياض العديد من المؤلفات منها: "الشفا في شرف المصطفى"[٦]، وكتاب "العقيدة"، وكتاب "شرح حديث أم زرع"[٧]، وكتاب "جامع التاريخ " ، والذي جمع فيه أخبار ملوك الأندلس والمغرب، واستوعب فيه أخبار سبتة وعلماءها وله كتاب "مشارق الأنوار في اقتفاء صحيح الآثار"[٨]، وله كتاب سماه "التنبيهات المستنبطة في شرح مشكلات المدونة والمختلطة"[٩].

اما كتاب موضوع الدراسة، فقد اختص بفقهاء المالكية، من حيث اعلامهم وبيان طبقاتهم وأزمانهم، فضلاً عن أثارهم وفضائلهم فسماه "ترتيب

المدراك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك"[١٠].

اعتمد عدد من المؤرخين على كتاب ترتيب المدارك، مثل كتاب الديباج المذهب لابن فرحون (ت٧٩٩هـ/ ١٣٩٦م)[١١]، واورد السخاوي(ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٣م) عدة اختصارات لهذا الكتاب، ما نصه: "واختصره تلميذه أبو عبد الله بن حماد السبتي ولأبن فهد ولم يذكر اسمه كاملا، نحو كراسين على قسمين أحدهما أصحاب مالك وثانيهما من عداه رتبها على الحروف لسهولة الكشف"[١٢].

- **موارده:**

اعتمد القاضي عياض على الكثير من المصادر أشار إليها في مقدمته، إذ ذكر بأن كتابه أحتوى على أكثر من الف وثلاثمائة راوٍ استقصاها من الكتب المؤلفة في ذلك، مثل كتاب الدارقطني الحافظ (ت٣٨٥هـ/٩٩٥م)[١٣]، وكتاب الحسن بن إسماعيل الضرّاب المصري (ت٣٩١هـ/١٠٠٢م)[١٤] وأبي بكر الخطيب البغدادي[١٥] ، ومصادر أخرى متنوعة مشرقية ومغربية وأخرى اندلسية[١٦]. وشكلت المصادر الفقهية جزءاً مهماً من موارده[١٧]، وكان أكثر تعويله على كتاب أبي عبد الله التستري (ت٣٤٥هـ/٩٥٦م) في كتابه "في فضائل المدينة، الحجة لها"[١٨]، اقتبس عنه ثلاثة وعشرين نصاً[١٩]، وعلى اسماعيل الضراب المذكور آنفاً[٢٠]، اقتبس منه ٤٧ نصاً، لم يُشر إلى اسم كتابه[٢١].

وأشار القاضي عياض الى موارد أخرى، موضحاً أن بعضها لم تشفِ غليلاً من ذلك قوله: "وما اقتضبه الشيخ أبو اسحاق الفيروزابادي في موضع ذكرهم من مختصره، وكل الكتب فما شفت عليلاً ولا تضمنت من الكثير إلا قليلاً، على ان ابن أبي دليم اتسع اتساعاً حسناً فيما ذكره من

المغاربة من اتباع رواة مالك من المصريين والاندلسيين، وطائفة من القرويين، واقتصر على ذكر طبقاتهم دون شيء من اخبارهم، وبيان احوالهم، ولم يُجر لأحد من الحجازيين والمشرقيين ذاكر، على جلالة مكانهم، وكثرة إعلامهم"[٢٢].

وتباين اعتماد القاضي عياض على الموارد بين طبقة واخرى، ففي الطبقات الثلاث الاولى اعتمد فيها على علماء الجرح والتعديل[٢٣]، والطبقات التالية لها اعتمد على موارد متنوعة مغربية ومشرقية واندلسية[٢٤].

وامتاز منهج القاضي عياض بدقة نقل المعلومة، وهذا لا يعني هنا نقل النصوص الحرفي، بل نقل المعلومات بصورة صحيحة ودقيقة في أقوال العلماء، بحيث لا تجد اختلافاً في المادة التاريخية عند المقارنة، ومنها قوله: قال الطحاوي "وكانت فيه بطالة"[٢٥]، او عند نقله لبعض المسائل الفقهية[٢٦]، ونصوص الأحاديث الشريفة[٢٧].

- **وفاته:**

توفى القاضي عياض في سنة ٥٤٤هـ/ ١١٤٩م، ودفن بمراكش[٢٨]، بباب إيلان داخل المدينة[٢٩].

ثانياً: المعنى اللغوي والاصطلاحي والتاريخي لكلمة النقد:

النقد لغةً:

النقد والنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، ونَقد الدراهم وانتقدها، اخرج منها الزيف، وناقدت فلاناً: اذا ناقشته في الامر[٣٠]، وبمعنى اخر: نقول: ما زال فلان ينتقد بصره الى الشيء اذا لم يزل النظر اليه[٣١].

أما النقد اصطلاحاً: هو دراسة الرواة والمرويات لتمييز جيدها من رديئها، وعلوم الحديث كلها تعتبر

نتاجاً لهذه المهمة التي اضطلع بها المحدثون والحفاظ، ومن أبرز هذه العلوم علمي الجرح والتعديل وعلل الحديث[٣٢].

ويتضح من ذلك ارتباط المعنى الإصطلاحي بالمعنى اللغوي ارتباطا وثيقاً.

أما النقد التاريخي: هو الذي يهدف إلى تصحيح الأخطاء الواردة في الدراسات التاريخية، والبحث عن حقيقة الشيء من حيث كونه أصيلاً أم زائفاً[٣٣]، فضلاً عن تحديد معاني الكلمات، لأنها تختلف أحياناً من حيث المعنى من مكان لآخر[٣٤]، وبهذا فقد قسم النقد الى قسمين: النقد الإيجابي ويهدف إلى التحقق من معنى الألفاظ ومن قصد المؤلف بما كتبه، والعناية التامة بقراءة النص التاريخي ومحتوياته، أما النقد السلبي فيهدف الى حقيقة ان المؤرخين يخطئون ويصيبون فيجب التمييز بين تزوير وكذب المؤرخ وبين خطأ ارتكبه أو معلومة خُدع بها، وينضوي تحت هذا النوع النقد السلبي الهادف إلى التشهير بمؤرخ ما لأهداف خاصة وشخصية، وليس هدف هذا النقد سوى المس بالمؤرخ بسبب اتجاهاته السياسية أو الفكرية وبسبب دوره الفكري الذي يقوم به في المجتمع[٣٥].

وبهذا فأن النقد يعني الكشف عن عيب او نقص خفي وهذا العيب قد يكون دينياً او ادبياً او سياسياً او اجتماعياً.

ثالثاً: آراء المؤرخين فيما يخص النقد الايجابي للمترجم له:

ففي ما يخص النقد الايجابي نجد القاضي عياض يكتفي بآراء المؤرخين؛ التي تصف المنزلة العلمية للمترجم له، فضلاً عن سلوكهم الديني والاخلاقي، وهذا ما نجده في ترجمة يحيى بن يحيى بن بكير

التميمي الحنظلي(ت ٢٢٦هـ/ ٨٤١م)[٣٦]، قال: "كان ابن حنبل يثني عليه، ويقول: ما أخرجت خراسان بعد ابن المبارك مثله... وذكر نحوه أبو حاتم الرازي وأثنى عليه أبو زرعة الرازي ووثقه وقال إسحاق بن راهويه: لم أكتب العلم على أحد أوثق في نفسي منه، ومن الفضل بن موسى السناني، قال: وكان يحيى رجلاً عاقلاً؛ وقال: يحيى أثبت من ابن مهدي؛ وقال ما رأيت مثل يحيى بن يحيى. ولا أراه رأى مثل نفسه... قال أحمد بن عدي: وكان من العباد فاضلاً"[٣٧].

ونجد من الرواية السابقة ان القاضي عياض لم يبدي رأيه في تلك الشخصية المترجم لها، وانما اكتفى بذكر ما اورده المؤرخين، ويرى الباحث ان القاضي عياض قد اصدر حكمه النقدي لهذه الشخصية كون اغلب الرواة قد اجمعوا على السيرة الحسنة والمكانة العلمي التي احتلتها تلك الشخصية.

وهذا ما نجده ايضاً في ترجمة عبد الله بن عبد الحكم بن أعين بن الليث(ت ٢١٤هـ/ ٨١٦م)[٣٨]، ما نصه: "قال أبو عمر بن عبد البر: كان ابن عبد الحكم رجلاً صالحاً، ثقة محققا بمذهب مالك. قال الكندي: كان فقيهاً، قال أبو زرعة الرازي: هو صدوق ثقة قال محمد بن مسلم، كتبت عنه وهو شيخ مصر؛ وقال مثله أحمد بن صالح؛ قال أبو حاتم الرازي: هو صدوق قال أحمد بن عبد الله الكوفي: عاقل، حليم، ثقة، كتبت عنه، قال الشيرازي: وإليه أفضت الرئاسة بمصر بعد أشهب، وكان أعلم أصحاب مالك بمختلف قوله"[٣٩].

ونجد في بعض الروايات ان القاضي عياض بعد ان يورد اراء المؤرخين، يدلو برأيه ويعززه بذكره رواية تبين المكانة العلمية والدينية التي بلغها المترجم له، فيورد رواية مفادها: "قال بشر بن بكر[٤٠]: رأيت مالكاً في النوم بعد الممات[٤١] بأيام،

فقال: لي ببلدكم رجل، يقال له ابن عبد الحكم، فخذوا عنه فإنه ثقة"[٤٢].

ولكن هذه الرواية وهذا الرأي لا يشفي غليلا، فهذه الرواية لا نستطيع اثباتها، ولم نجد من ذكرها من المؤرخين.

وفي بعض الاحيان يعتمد القاضي عياض على آراء مؤرخي الأندلس والمغرب في تقويم فقهائها، ففي ترجمة البهلول بن راشد يذكر القاضي عياض رأي سحنون[٤٣]: "قال سحنون: كان البهلول رجلاً صالحاً ولم يكن عنده من الفقه ما عند غيره"[٤٤]. ومنها قوله: "وقال القاضي التستري هو ثقة مأمون حجه"[٤٥] "قال سحنون: كان علي بن زياد خير أهل افريقية في الضبط للعلم، وكان ابن أشرس أحفظ على الرواية، وكان شديد الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" [٤٦]، "وقال ابن حارث: ذكر لي اسحق بن ابراهيم، انه كان من أهل الفقه والعلم وكان مفتي البلد، وولي قضاء طليطلة" [٤٧]. وقوله: " قال ابن حارث: كان عبد الملك فقيها فصيحا، رأيت عليه الفتوى في أيامه إلى موته وعلى أبيه قبله فهو فقيه ابن فقيه[٤٨].

وفي ترجمة أشهب بن عبد العزيز (ت ٢٠٤هـ/٨١٩م)[٤٩] نقل رأى الامام الشافعي :"ما رأيت افقه من أشهب لولا طيش فيه "، وقال: "وكانت المنافسة بينه وبين ابن القاسم وانتهت اليه الرئاسة بمصر بعد وفاة ابن القاسم"[٥٠]. فأورد القاضي عياض عدة روايات تثني على أشهب منها : "قال محمد بن الحكم اشهب افقه من ابن القاسم مائة مرة، وقال ابن لبابة: ليس هذا عندنا كما قال، وانما قاله لأن أشهب شيخه ومعلمه، وقال أبو عمر : كلاهما معلمه وشيخه ، وهو اعلم بهما"[٥١].

فبيّن القاضي عياض رأيه في ذلك قائلاً: "لم يسمع محمد بن عبد الحكم من ابن القاسم، وسنأتي الحجة على هذا، ولا ادري من أين أتى على ابي عمر في هذا مع تقدمه في هذا الباب"[٥٢]. ونجد في هذه الرواية ان القاضي عياض وبأسلوبه النقدي قد شكك ورفض تلك الرواية[٥٣].

اما في ترجمة أبو الطاهر الذهلي(ت٣٦٩هـ/٩٨٠م) فيذكر القاضي عياض رأي الدارقطني(ت ٣٨٥هـ/ ٩٩٥م) في المترجم له، قائلاً: "قال الدارقطني: هو محمد بن أحمد بن عبد الله بن نصر، ابني يحيى بن عبد الله بن صالح بن أسامة الذهلي. وكان حسن السيرة، والعلم بالعربية، والآداب"[٥٤]. ثم يذكر رأي القاضي ابو عبد الله بن الحداد[٥٥] ما نصه: "كان محدث زمانه، وطال عمره[٥٦]. وقال ابن أبي زيد رحمه الله تعالى: "كان فقيهاً بمذهب مالك، وأديباً كاملاً، وكانت له جلالة وقدر، مسنداً في الحديث"[٥٧]. ونجد القاضي عياض في النص السابق لم يعط رايه وانما اكتفى بذكر رأي الدارقطني، ونستغرب من هذا! هل ان موقفه مؤيدا لرأي الدارقطي ام مخالف له، وهل تحقق من ذلك.

رابعاً: آراء المؤرخين فيما يخص النقد السلبي للمترجم له:

واعتمد القاضي عياض ايضاً على المنهج الذي يورد أراء الموافقين والمخالفين على حد سواء، مبينا رأيه فيها أحيانا، من ذلك في ترجمة عبد الله بن نافع(ت١٨٦هـ/ ٨٠٢م) قال: "قال احمد بن حنبل: كان صاحب رأي مالك وفقه أهل المدينة برأي مالك، ولم يكن صاحب حديث، ولم يكن في الحديث بذاك، وكان ضعيفا فيه، وقال أبو زرعة الرازي لا بأس به، قال البخاري يعرّف حديثه،

وتَنكر، وكتابه أصح وقال محمد بن الحسين سألت أبا عبد الله عنه فقال ثقة وقال ابن لبابة: أهل الحديث يقدمون ابن نافع على أصحاب مالك في الحديث والثقة"[٥٨].

من ذلك قوله في ترجمة عبد العزيز بن محمد الدراوردي(ت ١٨٦هـ/ ٨٠٢م): "قال ابن معين: ليس به بأس وما روى في كتابه فهو اثبت من حفظه، قال ابن أبي حازم ومصعب : كان مالك يوثق الدراوردي، قال ابن بكير واحمد بن صالح هو ثقة، قال الكوفي: هو ثقة، وكان يلحن لحنا قبيحا، قال احمد: إذا حدث في كتابه فهو صحيح، وإذا حدث من كتب الناس وهم، واختلف فيه قول النسائي فقال مرة ليس به باس صالح، وقال مرة ليس بذاك، قال مصعب: ليس صاحب فتوى، كان صاحب حديث، قال محمد بن سعد: كان ثقة، كثير الحديث يغلط"[٥٩].

لم يقتصر القاضي عياض على ذكر الجانب الايجابي من النقد بل اورد روايات تصف بعض رجال المالكية بعدم الإتقان أو قلة الفهم، يكشف فيها حال المترجم لهم، منها: قوله في ترجمة عبد الله بن أبي رومان(ت٢٣٥هـ/ ٨٥٠م)[٦٠]: "قال الكندي: لم يكن بالمجوّد في روايته"[٦١] ؛ ونجد ان ما جاء به القاضي عياض في نقده لهذه الشخصية، قد اتفقت اغلب المصادر في وصفه ضعيف الحديث، وروى المناكير[٦٢].

وقوله في ترجمة أبو محمد الربيع بن سليمان بن داود بن ابراهيم الجيزي(ت٢٥٦هـ/ ٨٧٠م)[٦٣]: "قال الكندي: روى عن ابن وهب ولم يتقن السماع منه وكان فقيهاً ديناً[٦٤]، وبعد البحث في المصادر التاريخية لم نجد سوى القاضي عياض وصفه بعدم الاتقان في سماعه للحديث، فقد اجمعت المصادر التاريخية ووصفته بالثقة[٦٥].

اما في ترجمة ابراهيم بن عتّاب الخولاني(ت ٢٦١هـ/ ٨٧٥م)[٦٦] ، فقد اورد قول ابن حارث قائلاً:" كان قليل الفهم غالياً في مذهب بن سحنون في مسألة الايمان شديد الحمل على محمد بن عبدوس، عصبية لأبن سحنون، حتى انه لم يصلِّ على ابن عبدوس"[٦٧].

ويتضح من الروايات السابقة ان اغلب الذي انتقدهم القاضي عياض هم من اصحاب عبد الله بن وهب[٦٨]، وفي نفس الوقت نجده يعطي وصفاً للمكانة العلمية التي يحتلها ابن وهب، فيورد ما ذكرته المصادر واجمعت عليه بانه من الفضلاء الكبار وممن يضبط ويحسن في الحديث، فكيف نقد القاضي عياض تلامذته وينعتهم بقلة الفهم.

وكذلك موجها نقده لأحد علماء الطبقة الثامنة وهو القاضي أبو بكر بن عبد الله بن أبي زيد قائلا: "ولم يكن فيما بلغني بالمحمود السيرة"[٦٩]، ولكن نجد القاضي عياض لم يصرح ممن استسقى خبره هذا، هل كان ذلك المورد من المعاصرين لتلك الشخصية ام سمع عنه، وهذا له اثره في النقد التاريخي؛ فكان من المفروض على مؤرخنا ان يتحقق من تلك الرواية.

وقوله أيضا في احد رجال الطبقة التاسعة وهو أبو عبد الله محمد بن سعيد بن أبي رعيل المعروف بابن الرقاق قرطبي: "كان مقدم المفتين في هذه الطبقة، وكان حسن الخلق سالم العيب، كثير الغفلة تؤثر له في هذا الباب نوادر محفوظة، ولم يكن راسخا في علمها، ولا ذا تحقيق بها"[٧٠]، وقوله في ترجمة احد رجال الطبقة العاشرة عبد الرحمن بن سعيد المرواني الملقب بالمدوري: "كانت فيه غفلة تغلب عليه "[٧١].

ونلحظ ان القاضي عياض قد نهج المنهج نفسه في تراجم رواة مالك في الاعتماد على منهج علماء الجرح والتعديل، مستعملاً عبارات والفاظ الجرح والتعديل في اصدار الاحكام النقدية، ون خلال ذكره وايراده عدد من الروايات في تقويم المالكية سلبا وإيجابا[٧٢] ، مردداً ألفاظ المحدثين، ومنها: "ثقة"، و"صدوق" [٧٣] أو قوله : "ضعّفه أبو حاتم وأبو زرعة"، "ضعفه النسائي"[٧٤]، وبهذا نجد ان منهج القاضي عياض قد امتزج بين الفاظ الجرح والتعديل كونه متفقه بالدين من جانب، والالفاظ النقدية كونه مؤرخا.

خامساً: تقويم الرواية التاريخية:

وكان للقاضي عياض موقف المؤرخ الناقد للروايات التي اخذها وخصوصا في الطبقات الاولى من رواة مالك من بينها، فاصدر حكمه النقدي بالتشكيك بتلك الروايات، ومن تلك الروايات التي نقلها عن اسماعيل الضراب عن صحة صحبة احد الرواة للإمام مالك: "قال الضراب: صحب الزبيري مالكا اربعين سنة فقال عياض: وسنبين الغلط في هذا والاشبه ان صحت هذه الحكاية ان تكون لابن نافع الصائغ"[٧٥]، ونقده لرواية اخرى، يقول فيها: "حكى ابن اللباد ان ابن نافع سأله رجل فقال اخرجت من المسجد... فقال عياض: "ولست ادري أي ابن نافع منهما صاحب هذه الحكاية، والاشبه عندي ان صاحب هذه الحكاية ابن نافع الصائغ، فهو الذي وصف بما ذكر من ذلك من خلقه" [٧٦].

ونلحظ تحفظه على بعض الروايات دون ان يعطي فيها رأياً جازماً قائلاً: "وزعم الرازي انه لقي مالكا ولم يذكر هذا غيره من اهل علم الحديث الرجال الجامعين لرواية مالك من اهل الاندلس وغيرهم ، ولا اراه يصح، ولم يرو الفقهاء عنه مسألة

واحدة"[٧٧]. ورواية ابن عبد البر (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧٠م) التي يقول فيها: "واما ابن عبد البر فزعم انه ولى السوق ايام الامير محمد وكان شديدا على اهلها في القيم، فضرب الباعة على ذلك ضربا مبرحا انكر عليه فسقط بذلك، ورغم انه توفي سنة ثلاث وستين ايام الامير محمد ، وهذا بعيد من الخلاف"[٧٨].

تناول القاضي عياض في نقده ابراز أخطاء المؤلفين في تواريخ وفيات المترجم لهم للتحقق من سماعهم، فقال: "وقال غيره : توفي سنة ثمان ومائتين، وزعم ان سنه يوم توفي سبعون سنة، وهذا ابعد، فقال: اذ لو صح هذا لما صح له سماع من ابن القاسم بن وهب، لأنه ان كان مات سنة احدى وتسعين وابن وهب سنه بضع وتسعين وعلى خلاف في تعيين سنة موته في ذلك ، ويكون موت ابن وهب في السن في حيز من الاسماع له، كيف ولم يكن ببلده وانما هو رحل اليه في سن من يصح رحلته بالأشبه، والله اعلم ان وفاته متقدمة ، واثبات العتبي سماعه في المستخرجة يبعد تراخي موته الى هذا الوقت، لان العتبي توفي سنة خمس وخمسين ومائتين قبله على هذا بمده"[٧٩].

ونقل القاضي عياض عن كل من أبي العرب والكندي (ت ٣٥٧هـ/ ٩٦٧م) وابن حارث، تضمنت تقويماتهم وإبراز مكانتهم العلمية وسيرهم في القضاء، ونقل عن ابن الفرضي (ت ٤٠٣هـ/ ١٠١٢م) [٨٠]؛ لم يقف القاضي عياض عند حدود النقل عنهم، بل اعتمد النقد في منهجه ولم يسلم بكل ما قيل في هذه الروايات، وعمد إلى التحليل والتعليل والاستنتاج بإيجاد أسباب نقد بعض المؤرخين لعلماء المالكية موضحا ذلك بالأدلة، كان موضوعيا فيه، من ذلك رفضه لرواية ابن الفرضي في أن عبد الملك بن حبيب السلمي (ت ٢٣٨هـ/

٨٥٢م) وكان "يأخذ بالرخصة في السماع، وانه كان له جوار (يسمعنه) وقد عرض به الغزال الشاعر في ذلك فيما اذاه به من شعره وآذى به غيره من الفقهاء؟ فقال: "والاشبه بطلان هذه الحكاية، فان لأبن حبيب كتابا في كراهة الغناء، قال القاضي منذر بن سعيد: لو لم يكن من فضل عبد الملك ،إلا انك لم تجد لمن يحكي عنه معارضته والرد لقوله ساواه في شيء، وأكثر ما نجد احدهم يقول: كذب عبد الملك أو إخطأ، ولا يأتي بدليل على ما ذكره"[٨١].

وقد اتصف منهج القاضي عياض بالمنهج التحليلي النقدي، فقد استخدم مبدأ ترجيح الروايات لبيان صحتها، وهذا ما نجده في ترجمة عيسى بن دينار(ت٢٠٣هـ /٨١٨م) قال: "لم يذكر احد من أصحاب علم الرجال والأثر سماعا لعيسى بن دينار من مالك ولا أثبتوه ولا روى احد من الفقهاء وعلماء الرأي والمسائل له مقالا عن مالك، ولا رفعوا له عنه فتيا وعيسى في شهرته لا يخفى مثل هذا من فضائله ولم يدر ما الذي منعه من سماع الموطأ، ويتم كله"[٨٢]، ونقد رواية ابن الفرضي في ترجمة ابن القوطية(ت ٣٦٧هـ/ ٩٧٧م) التي يقول فيها: "كان يدلس في حديثه ولم يكن بالضابط لروايته في الحديث والفقه"، وقوله ايضاً: "كانت فيه غفلة وسلامه وتقشف في ملبسه وورعه"[٨٣]، فأورد القاضي عياض كثيرا من الروايات التي تثني على ابن القوطية إلى جانب الروايات التي ذكرها ابن الفرضي التي تقدح فيه، إلا ان القاضي عياض لم يعط رأيه القاطع[٨٤].

وشخّص القاضي عياض الوهم في الروايات التاريخية وأرجعها أما الى المؤرخ نفسه او من النقلة الذين نقل عنهم الرواية، بقوله: "قال ابن أبي دليم في كنيته: ابو العباس بياء واحدة، قال المؤلف

رحمة الله تعالى، وهو وهم لا شك فيه منه، أو من النقلة"[٨٥].

واتسم منهجه بالتحري والتدقيق من صحة سماع بعض العلماء عن شيوخهم فشكك في بعض الروايات ولم يُسَلم بكل ما يقال من ذلك قوله: "وادعى السماع من أبي عبد الرحمن المقرئ بمكة"[٨٦]، وقوله: "وأدرك موسى بن معاوية، ولم يسمع منه"[٨٧].

سادساً: آراء المؤرخين في نقد السيرة الذاتية للمترجم له:

لقد اولى القاضي عياض اهتماماً كبيراً في بيان السيرة من حيث السلوك الشخصي الذي ينعكس على الجانب العلمي والديني والاجتماعي، من الشخصيات التي اتصفت بسلوك ايجابي من حيث سيرتهم الشخصية، وهذا ما نجده في ترجمة عبد الله بن سعيد من اهل مكة، فيورد القاضي عياض راي الفرغاني قائلاً: "قال الفرغاني: وكان من أهل السيرة والعلم. أخذ عنه فيما أرى، عبد الوهاب بن نصر، فقد رأيته والله أعلم في مشيخته"[٨٨]. وهذا نجده ايضا في ترجمة أبو الطاهر الذهلي: "قال الفرغاني: وكان حسن السيرة والعلم بالعربية، والآداب، قال القاضي أبو عبد الله بن الحداد: وكان محدث زمانه، وطال عمره"[٨٩]. فنجد القاضي عياض بعد ذكره راي الفرغاني يؤكد ما جاء به بالأخذ براي القاضي ابو عبد الله بن الحداد الذي وصفه بصفة تعطي انطباعا بانه قد فاق اقرانه في تلك الفترة.

اما ما يتعلق بالنقد السلبي للشخصيات التي اوردها القاضي عياض في كتابه، والتي تتعلق بالجانب السلوكي و العلمي، ففي ترجمة أبو بكر بن عبد الله بن أبي زيد، ما نصه: "ولم يكن فيما بلغني بالمحمود السيرة"[٩٠].

وهذا ما نجده ايضا في ترجمة محمد بن الحارث بن أبي سعيد (ت ٢٦٠هـ/٨٦٤م) حيث اخذ القاضي عياض رأي ابن عبد البر في نقده لهذه الشخصية قائلاً: "قال ابن عبد البر: وكان قليل الفقه، توفي سنة ستين ومائتين"[٩١]. وفي ترجمة عبد الله بن محمد بن محمد: "وكان قليل العلم أيضاً"[٩٢].

اما في ترجمة ابراهيم بن عتّاب الخولاني(ت٢٦١هـ/٨٧٥م) فكان رأي ابن الحارث الذي اخذ عنه القاضي عياض حيث ذكر: "قال ابن حارث: كان قليل الفهم"[٩٣].

ويرى الباحث ان منهج القاضي عياض من نقده السلبي لتلك الشخصيات لم يكن الهدف منها هو التشهير او الانتقاص، وانما هو لبيان الحقيقة، وقبل كل شيء هو لتصحيح الروايات التاريخية.

الخاتمة:

- تميز منهج القاضي عياض بروح نقدية موضوعية واهتم بالنقد ومارس بأنواعه في كتابه على اعتبار انه جزء رئيس وهام من منهجه في الكتابة التاريخية، منطلق من مفهومه للتاريخ، وهو مفهوم ذو صلة بالحديث النبوي الشريف وما يتبعه من جرح وتعديل ظل متبعا في كتابات المؤرخين، وقد امتاز منهجه بالدقة في ممارسة النقد الموجه الى تراجمه، واينما وجد مجالا لذلك.
- وتميز القاضي عياض عن ابن أبي يعلى في ذكر الجوانب الايجابية والسلبية، وما نقله عن سيرهم يدل على الصدق، والتحري والأمانة والتدقيق في الرواية بهدف إيصال الحقيقة عن شخصية المترجم له التزاما منه بمنهج المسلمين في البحث والنقد التاريخي.

- ومن خلال ما تقدم يتبين الدقة والأمانة والعمل المتكامل الذي تمتع به القاضي عياض في اختياره للروايات الصحيحة، واثبات ما يراه صحيحا بالقرائن والأدلة التي توصله إلى الحقيقة التاريخية.

- ومن خلال تتبع تراجم كتاب موضوع الدراسة تَبين أن النواحي التي يقع فيها النقد، هي السلوك الديني، والسلوك الأخلاقي للمترجم له، فضلاً عن نقد السيرة العلمية.

- استعمل القاض عياض أسلوب النقد والتقويم، ونقل آراء المؤرخين في المترجم له، ولم يقتصر على ذكر التقويمات الايجابية، بل تناولت في اغلبها آراءً وتقويمات سلبية، وهذا ما يميز منهجه في النقد، فلم يقتصر على ذكر محاسن فقهاء المالكية، أنما ذكر الجوانب السلبية في شخصيتهم.

- وإذا نظرنا إلى تراجم القاضي عياض نجد أنها تراوحت بين الإطالة والإيجاز وقد نالت بعض التراجم مساحة كبيرة مقارنة بسائر المساحات التي خصصها لتراجم كتابه، ويبدو أن نوعية الترجمة هي التي تحدد الموضوعات التي أسهب فيها.

الهوامش:

(١) ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٤٨٣؛ الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج ٢٠/ ص ٢١٣.

(٢) ابن خلكان ، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٤٨٣؛ الذهبي، سير أعلام النبلاء ،ج ٢٠ /ص ٢١٣.

(٣) ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٤٨٣؛ البغدادي، هدية العارفين، ج ١/ ص ٨٠٥.

(٤) ابن خلكان ، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٤٨٣.

(٥) الذهبي، سير أعلام النبلاء ، ج ٢٠ / ص ٢١٥.

(٦) ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٣/ ص٤٨٣؛ الذهبي، سير أعلام النبلاء ،ج ٢٠ / ص ٢١٥؛ الزركلي، الأعلام، ج ٥/ ص ٩٩.

(٧) ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٣/ ص٤٨٣؛ الذهبي، سير أعلام النبلاء ،ج ٢٠ / ص ٢١٥؛ القمي، الكنى والألقاب، ج ٣/ ص٥٣.

(٨) الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج ٢٠ /ص ٢١٥-٢١٦؛ البغدادي، هدية العارفين، ج ١/ ص ٨٠٥.

(٩) ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٣/ ص٤٨٣؛ البغدادي، هدية العارفين، ج ١/ ص ٨٠٥.

(١٠) القاضي عياض، ترتيب المدارك، ج١/ ص٢٨١؛ ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٣/ ص٣/ ص٤٨٣؛ الذهبي، سير أعلام النبلاء ،ج ٢٠ / ص ٢١٥؛ السائح، خصائص المدرسة الحديثية، ص١٥.

(١١) ابن فرحون، الديباج المذهب، ج١/ص٥٤٠.

(١٢) السخاوي، الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، ص١٠؛ حاجي خليفة، كشف الظنون، ج٢/ ص١١٠٦.

(١٣) ترتيب المدارك، ج١/ ص٤٤-٤٥.

(١٤) الحسن بن اسماعيل الضراب: الفقيه المصري المحدث، راوي المجالسة عن الدينوري له مصنف في فضائل مالك. ينظر: القاضي عياض، ترتيب المدارك، ج١/ ص٣١، ص ٤٤، ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، ج٣/ ص١٩٧.

(١٥) ترتيب المدارك، ج١/ ص٤٥.

(١٦) المصدر نفسه ، ص١/ ص٤٥-٤٦.

(١٧) المصدر نفسه ، ج١/ ص٤٦.

(١٨) ابن فرحون، الديباج المذهب، ج١/ ص٢٤٧.

(١٩) ينظر: حلاوي، القاضي عياض، ص٢١٥-٣٣٨.

(٢٠) ترتيب المدارك، ج١/ ص٤٥، ص١٠٧، ص١٠٨، ص١١١، ص١٤٣، ص٢٤٧، ص٢٥٥، ص٢٥٦.

(٢١) المصدر نفسه ، ج١/ ص٢٤٧- ٢٤٨.

(٢٢) المصدر نفسه ، ج١/ ص٤٢.

(٢٣) المصدر نفسه ، ج١/ ص٢٨٢، ص٢٨٦، ص٢٨٩، ص٢٩١، ص٢٩٢، ص٢٩٤، ص٢٩٨، ص٢٩٩، ص٣٠١، ص٣١١، ص٣١٣، ص٣١٧.

(٢٤) المصدر نفسه ، ج١/ص٣٥٦، ص٣٨٦، ص٣٦٩، ص٣٧١، ص٣٧٢، ص٣٧٨، ص٣٨٠، ص٤٠٤، ص٤٠٥، ص٤٠٨، ج٢/ص٤١٥.

(٢٥) المصدر نفسه ، ج١/ ص٤٣٣.

(٢٦) المصدر نفسه ، ج١/ ص٤٩٣.

(٢٧) المصدر نفسه ، ج١/ ص٤٧٥.

(٢٨) ابو الفداء، المختصر في أخبار البشر، ج٣/ ص٢٢؛ الذهبي، تذكرة الحفاظ، ج٤/ ص ١٣٠٦؛ ابن الوردي، تتمة المختصر في تاريخ البشر ، ج٢/ ص٤٩؛ ابن كثير، البداية و النهاية، ج١٢/ ص٢٨٠.

(٢٩) ابن الابار، معجم أصحاب القاضي أبي علي الصدفي، ج١/ ص٢٩٦؛ ابن خلكان، وفيات الاعيان، ج٤/ ص٤٨٣؛ القمي، الكنى والألقاب، ج ٣/ ص٥٣؛ الزركلي، الأعلام، ج ٥/ ص ٩٩.

(٣٠) ابن دريد، جمهرة اللغة، ج٢/ ص٩٤.

(٣١) ابن منظور، لسان العرب، ج٣/ ص٤٢٥؛ الزمخشري، أساس البلاغة ، ص٦٥٠؛ ابن فارس، مجمل اللغة، ج٤/ ص٨٨١.

(٣٢) الخطيب البغدادي، أصول الحديث، ص ٢٦٢.

(٣٣) ضاحي، محاضرات في منهج البحث التاريخي، ص١١٨.

(٣٤) سعيد، خليل، منهج البحث التاريخي، (بغداد د.ت)، ص١٦٦ .

(٣٥) عثمان، منهج البحث التاريخي، ص ١١٧-١٤٥؛ رستم، مصطلح الحديث، ص ١٢-٤١.

(٣٦) يحيى بن يحيى بن بكير بن عبد الرحمن، أبو زكريا التميمي المنقري، من ولد قيس بن عاصم المنقري، وهو مولى بني منقر من بني سعد، كان إمام أهل نيسابور وحافظها فى زمانه؛ وأخرج عنه البخارىّ فى مواضع، واتفقوا على ثقته وصدقه. ينظر: ابن الجوزي، المنتظم، ج١١/ ١١٣؛ ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج٢/ ص٢٤٨

(٣٧) ترتيب المدارك ، ج١/ ص١٤٨.

(٣٨) عبد الله بن عبد الحكم بن أعين بن الليث، مولى عميرة امرأة من موالي عثمان بن عفان؛ كان رجلاً صالحاً ثقة متحققاً بمذهب مالك فقيهاً صدوقاً عاقلاً حليماً وإليه أفضت الرياسة بمصر بعد أشهب، كتاب الأهوال وكتاب القضاء في البنيان وكتاب فضائل عمر بن عبد العزيز وكتاب المناسك ذكر أن مسائل المختصر الكبير ثمان عشرة ألف مسألة وفي الأوسط أربعة آلاف وفي الصغير ألف ومائتا مسألة ومسائل المدونة ست وثلاثون ألف مسألة. ينظر: ابن فرحون، الديباج المذهب، ج١/ ص٤١٩.

(٣٩) المصدر نفسه ، ج١/ ص١٩٢.

(٤٠) بشر بن بكر التنيسي، روى عن الاوزاعي، وابى بكر ابن أبي مريم، ويزيد بن اسلم، وروى عنه الحميدي، ودحيم وسعيد بن أسد، ووصفه ابن ابي حاتم بالثقة، والدارقطني ليس به بأس، توفى سنة ٢٠٥هـ.. ينظر: ابن ابي حاتم، الجرح والتعديل، ج٢/ ص٣٥٢؛ ابو حاتم، الثقات، ج٨/ص١٤١؛ المزي، تهذيب الكمال في أسماء الرجال، ج٤/ ص٩٥.

(٤١) أَي بعد ممات المترجم له وهو عبد الله بن عبد الحكم بن أعين بن الليث.

(٤٢) ترتيب المدارك ، ج١/ ص١٩٢.

(٤٣) محمد بن سحنون الفقيه عبد السلام بن سلام التنوخي القَيرواني المالكي، وكان فقيها ورعا، كان خبيرًا بمذهب مالك، عالمًا بالآثار، توفى في سنة ٢٦٥هـ. ينظر: ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج١/ ص١١٥؛ الذهبي، تاريخ الاسلام، ج٢٠/ ص١١٣؛ ابن العماد، شذرات الذهب ، ج٣/ ص٢٨٣.

(٤٤) ترتيب المدارك ، ج١/ ص١١٥.

(٤٥) المصدر نفسه ، ج١/ ص٣٦٩،ص ٣٥٩، ص٣٧٨، ج٢/ ص٤١٥.

(٤٦) المصدر نفسه ، ج١/ ص٣٢٩، ج١/ ص٣٣١.

(٤٧) المصدر نفسه، ج١/ ص٣٤٧.

(٤٨) المصدر نفسه، ج١/ ص٣٦٠.

(٤٩) أشهب بن عبد العزيز القيسي العامري الجعدي، ولد سنة ١٤٠هـ، فقيه الديار المصرية في عصره، وصاحب الإمام مالك. ينظر: عبد الواحد المراكشي، المعجب، ج١/ ص١٣٠؛ الذهبي، تاريخ الاسلام، ج١٤/ ص٦٤؛ ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١/ ص٢٥٤.

(٥٠) المصدر نفسه، ج٢/ ص٤٤٧.

(٥١) المصدر نفسه، ج٢/ ص٤٤٨.

(٥٢) المصدر نفسه، ج٢/ ص٤٤٨.

(٥٣) العاني، مناهج كتب طبقات المذاهب الاربعة، ص٤٢٩.

(٥٤) ترتيب المدارك ، ج١/ ص٣٥٢.

(٥٥) أبو عبد الله محمد بن أحمد بن الحداد القيسي، وكان من أعظم شعراء عصر الطوائف، ينظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، ج٢/ ص١٤٣؛ عنان ، دولة الإسلام في الأندلس، ج٢/ ص٤٢٩.

(٥٦) ترتيب المدارك ، ج١/ ص٣٥٢.

(٥٧) المصدر نفسه ، ج١/ ص٣٥٢.

(٥٨) المصدر نفسه، ج١/ ص٣٥٦ ، ينظر : ج١/ ص٣٨٦، ص٣٨٩، ص٣٧١، ص٣٧٢، ص٣٧٨،ص ٣٨٠، ص٤٠٤، ص٤٠٥، ص٤٠٨.

(٥٩) المصدر نفسه، ج١/ ص٢٨٩، ج١/ ص٢٩٢، ص٢٩٤، ص٣١٧ .

(٦٠) عبد الله بن أبي رومان، عبد الملك بن يحيى بن هلال المعافري، مولاهم من أهل الاسكندرية، يقال: كان أصله من المغرب من مراقبة، من أصحاب ابن وهب، توفي سنة ٢٥٣هـ. ينظر: ابن يونس: تاريخ ابن يونس المصري، ج١/ ص٢٦٧؛ الذهبي، تاريخ الاسلام، ج١٩/ ص١٨٢؛

(٦١) ترتيب المدارك، ج٣/ ص٨٢.

(٦٢) ابن يونس، تاريخ ابن يونس المصري، ج١/ ص٢٦٧؛ الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج٣/ ص٦٧١؛ القاضي عياض، ترتيب المدارك، ج٣/ ص٨٢؛ الذهبي، تاريخ الاسلام، ج١٩/ ص١٨٢؛ المغني في الضعفاء، ج١/ ص٣٣٨؛ ابن حجر، لسان الميزان، ج٤/ ص٤٧٩.

(٦٣) أبو محمد الربيع بن سليمان بن داود بن ابراهيم الجيزي، الأزدي مولى قبيصة بن المهلب بن أبي صفرة، سكن الجيزة، كان فقيهاً ديناً، روى عن ابن وهب ونظرائه، ويروي عن أسد بن موسى، وعبد الله بن عبد الحكم، وهاني بن المتوكل، وابن أبي أويس، وخالد بن نزار، وغيرهم، مات سنة ٢٥٦هـ. ينظر: الخطيب البغدادي، المتفق والمفترق، ج٢/ ص٩٢٢؛ ابن الجوزي، تلقيح فهوم أهل الأثر، ج١/ ٤٤٨؛ ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠/ ص١٧٣

(٦٤) المصدر نفسه ، ج٣/ ص٨٦.

(٦٥) ينظر: الخطيب البغدادي، المتفق والمفترق، ج٢/ ص٩٢٢؛ ابن الجوزي، تلقيح فهوم أهل الأثر، ج١/ ٤٤٨؛ النووي، تهذيب الأسماء واللغات، ج١/ ص١٨٨؛ ابن خلكان ، وفيات الاعيان، ج٢/ ص٢٩٢؛ ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠/ ص١٧٣

(٦٦) ابراهيم بن عتّاب الخولاني، من أصحاب سحنون، وكتب له أيام قضائه، وسمع أيضاً من عبد العزيز المدني، توفي سنة ٢٦١هـ. ينظر: القاضي عياض، ترتيب المدارك، ج٣/ ص٢٧٠.

(٦٧) ترتيب المدارك، ج٣/ ص٢٧٠.

(٦٨) عبد الله بن وهب بن مسلم القريش، مولى يزيد بن رمانه، وذكره الرواة بالعالم والمحدث والفقية والزاهد، روى عنه الامام مالك عن ابن الهيعة، ولم يكتب الامام مالك لاحد بالفقية الا لابن وهب. ينظر: القاضي عياض، ترتيب المدارك، ج٣/ ص٢٢٨-٢٤٠.

(٦٩) ترتيب المدارك، ج٤/ ص٧١٨.

(٧٠)المصدر نفسه، ج٤/ ص٨٦ ٧.

(٧١)المصدر نفسه، ج٤/ ص٨١٨.

(٧٢) المصدر نفسه، ج٢/ ص٥١٢، ص٥١٣، ص٥٢٢، ص٥٢٤، ص٥٢٩، ص٥٣١، ص٥٣٣، ص٥٣٧.

(٧٣) المصدر نفسه ، ج٢/ ص٥١٣، ص٥٢٢، ص٥٢٤.

(٧٤) المصدر نفسه، ج٢/ ص٥١٣، ص٥٢٩.

(٧٥) المصدر نفسه، ج١/ ص٣٦٦.

(٧٦)المصدر نفسه ، ج١/ ص٣٦٧.

(٧٧)المصدر نفسه ، ج٣/ ص٢٠.

(٧٨) المصدر نفسه، ج٣/ ص٢٩.

(٧٩)المصدر نفسه، ج٣/ ص٣٠، ترجمة حسين بن عاصم بن كعب بن محمد بن علقمة الثقفي.

(٨٠) المصدر نفسه، ج٣/ ص٥٧، ص٩٥، ص٧٨، ص١٢٩، ص١٥٦، ص١٥٧ .

(٨١) المصدر نفسه، ج٣/ ص٣٨.

(٨٢) المصدر نفسه، ج٣/ ص١٨.

(٨٣) المصدر نفسه، ج٣/ ص٥٥٤؛ حلاوي، القاضي عياض، ص٢٦٣ .

(٨٤) العاني، مناهج كتب طبقات المذاهب الاربعة، ص٤٢٧.

(٨٥)المصدر نفسه، ج١/ ص٤٩.

(٨٦) المصدر نفسه ، ج٣/ ص١٤١.

(٨٧) المصدر نفسه ، ج٣/ ص٢٣٣.

(٨٨) المصدر نفسه ، ج٥/ ص٢٥٦.

(٨٩) المصدر نفسه ، ج٥/ ص٢٦٧.

(٩٠) المصدر نفسه ، ج٢/ ص٣٧.

(٩١) المصدر نفسه ، ج١/ ص٢٩٩.

(٩٢) المصدر نفسه ، ج٤/ ص٢٥٨.

(٩٣) المصدر نفسه ، ج١/ ص٣٤٥.

المصادر والمراجع:

ابن الأبار، محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي (ت ٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)

١. معجم أصحاب القاضي أبي علي الصدفي، ط١، مكتبة الثقافة الدينية (مصر،٢٠٠٠ م).

ابن تغري بردي، يوسف بن تغري بردي بن عبد الله الظاهري الحنفي (ت ٨٧٤هـ/ ١٤٧٠م).

٢. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب،(مصر، د.ت)

ابن الجوزي، جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي (ت٥٩٧هـ/ ١٢٠١م)

٣. تلقيح فهوم أهل الأثر في عيون التاريخ والسير، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم (بيروت، ١٩٩٧م).

٤. المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية،(بيروت، ١٩٩٢ م).

ابن ابي حاتم، ابو محمد عبد الرحمن بن محمد بن إدريس بن المنذر التميمي، الحنظلي،(ت ٣٢٧هـ/٩٣٩م)

٥. الجرح والتعديل، دار إحياء التراث العربي(بيروت، ١٩٥٢ م).

ابو حاتم، محمد بن حبان بن أحمد بن حبان بن معاذ بن مَعْبدَ، التميمي (ت ٣٥٤هـ/٩٦٥م).

٦. الثقات، دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن(الهند، ١٩٧٣م).

ابن حجر، احمد بن علي العسقلاني (ت٨٥٢هـ/ ١٤٤٨م).

٧. لسان الميزان، حيدر اباد، الدكن، (٣٣١هـ/١٩١٢م).

الخطيب البغدادي، ابو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن أحمد بن مهدي الخطيب البغدادي (ت ٤٦٣هـ/١٠٧١م).

٨. تاريخ بغداد، تحقيق: بشار عواد معروف، ط١، دار الغرب الإسلامي(بيروت، ٢٠٠٢ م).

٩. المتفق والمفترق، تحقيق: محمد صادق آيدن الحامدي، دار القادري للطباعة والنشر والتوزيع، (مشق، ١٩٩٧ م).

ابن خلكان، ابو العباس شمس الدين احمد بن أبي بكر(ت٦٨١هـ/١٩٨٢م).

١٠. وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان، تحقيق: احسان عباس، دار إحياء التراث العربي(بيروت، د.ت).

ابن دريد، محمد بن الحسن الازدي البصري (ت ٣٢١هـ/٩٣٣م).

١١. جمهرة اللغة، مكتبة المثنى، (بغداد ، ١٩٢٦م).

الذهبي، شمس الدين محمد بن احمد بن عثمان قايماز (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٨م).

١٢. تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي،(بيروت، ١٩٩٣ م).

١٣. تذكرة الحفاظ، دار احياء التراث العربي(بيروت، د.ت).

١٤. سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة،(بيروت، ١٩٩٣م).

١٥. ميزان الاعتدال في نقد الرجال، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، (بيروت ،١٩٦٣ م).

١٦. المغني في الضعفاء، تحقيق: نور الدين عتر، دار الكتاب العربي،(بيروت، ١٩٩٣ م).

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت٥٣٨هـ/١١٤٤م) .

١٧. أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، ط١، مطبعة أولاد اورفاند (القاهرة، ١٩٥٣م).

السخاوي، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٩٠٢هـ/ ١٤٩٦م) .

١٨. الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ ، تحقيق: احمد باشا تيمور ، عنى بنشره القدسي ، مطبعة الترقي ، (دمشق ، ١٣٤٩هـ).

ابن سعيد المغربي، ابو الحسن على بن موسى الأندلسي (ت ٦٨٥هـ/ ١٢٨٧م).

١٩. المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف(القاهرة، ١٩٥٥م).

عبد الواحد المراكشي، محيي الدين عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي، (ت٦٤٧هـ/ ١٢٥٠م)

٢٠. المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين، تحقيق: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، (بيروت، ٢٠٠٦م).

ابن عذاري، ابو عبد الله محمد بن محمد (ت ٦٩٥هـ/١٢٩٦م).

٢١. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: ج. س. كولان، إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة(بيروت، ١٩٨٣م).

ابن العماد، عبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد العَكري الحنبلي (ت ١٠٨٩هـ/١٦٧٨م).

٢٢. شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير(بيروت، ١٩٨٦م).

ابن فارس، احمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي (ت ٣٩٥هـ/ ١٠٠٥م).

٢٣. مجمل اللغة، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة(بيروت، ١٩٨٦م).

ابو الفداء، عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمود بن محمد ابن عمر بن شاهنشاه (ت ٧٣٢هـ/١٣٣١م).

٢٤. المختصر في أخبار البشر، المطبعة الحسينية المصرية (القاهرة، ١٣٢٥ هـ).

ابن فرحون، ابراهيم بن علي (ت ٧٩٩هـ /١٣٩٦م) .

٢٥. الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، تحقيق: محمد ألاحمدي ابو النور ، دار التراث للطبع والنشر، (القاهرة، د.ت).

ابن كثير، ابو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (ت ٧٧٤هـ/١٣٧٣م)

٢٦. البداية والنهاية، تحقيق: علي شيري، دار إحياء التراث العربي(١٩٨٨م).

المزي، يوسف بن عبد الرحمن بن يوسف، القضاعي الكلبي (ت٧٤٢هـ/١٣٤٢م).

٢٧. تهذيب الكمال في أسماء الرجال، تحقيق: بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة (بيروت،١٩٨٠م).

القاضي عياض، ابو الفضل عياض بن موسى اليحصبي(ت ٥٤٤هـ/١١٤٩م) .

٢٨. ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة إعلام مذهب مالك، تحقيق: احمد بكير محمود ، دار مكتبة الحياة(بيروت د. ت).

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م) .

٢٩. لسان العرب، دار صادر (بيروت، ١٩٦٨ م) .

النووي، أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف (ت ٦٧٦هـ/ ١٢٧٨م)

٣٠. تهذيب الأسماء واللغات، دار الكتب العلمية، (بيروت ، د. ت).

ابن الوردي، زين الدين عمر بن مظفر بن محمد ابن ابي الفوارس (ت ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩ م) .

٣١. تتمة المختصر في تاريخ البشر ،(المسمى تاريخ ابن الوردي) تحقيق احمد رفعت البدراوي، المطبعة الحيدرية (النجف، ١٩٦٩م) .

ابن يونس، عبد الرحمن بن أحمد بن يونس الصدفي، أبو سعيد (ت ٣٤٧هـ/ ١٢٧٨م)

٣٢. تاريخ ابن يونس المصري، دار الكتب العلمية، (بيروت، ١٤٢١ هـ).

المصادر الثانوية:

البغدادي ، اسماعيل باشا بن محمد امين(ت١٣٣٩هـ/١٩٢٠م).

٣٣. هدية العارفين–اسماء المؤلفين وآثار المصنفين، (بيروت، دار احياء التراث العربي ، د.ت).

حاجي خليفة، مصطفى عبد الله (ت١٠٦٧هـ/ ١٦٥٦م) .

٣٤. كشف الظنون عن اسأمي الكتب والفنون، دار احياء التراث العربي، (بيروت ، د. ت).

الزركلي، خير الدين.

٣٥. الأعلام، قاموس تراجم لأشهر والرجال النساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين (بيروت، ١٩٨٠م).

السائح . حسن .

٣٦. خصائص المدرسة الحديثية المغربية ، مجلة دعوة الحق مجلة شهرية / العدد الثاني، السنة (٨) ، (١٣٩٤هـ/ ١٩٦٤م).

سعيد، خليل.

٣٧. منهج البحث التاريخي، (بغداد د.ت).

العاني، ليلى توفيق

٣٨. مناهج كتب طبقات المذاهب الاربعة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٥م.

عثمان، حسن.

٣٩. منهج البحث التاريخي، دار المعارف (القاهرة، ١٩٧٦) .

حلاوي، سادسة.

٤٠. القاضي عياض، منهجه وموارده في كتابه ترتيب المدارك، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب ،١٩٩٥م.

عنان، محمد عبد الله (ت ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م).

٤١. دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي(القاهرة، ١٩٩٧م).

القمي، عباس .

٤٢. الكنى والألقاب، مكتبة الصدر(طهران، د. ت).

التكثيف الدلالي في القرآن

قراءة دلالية سيميائية في نماذج قرآنية

م. سلام حسون ناصر الجابري
كلية الأمام الكاظم(ع) للعلوم الاسلامية الجامعة

العراق

التمهيد:

التكثيف في معناه اللَّغوي وقدرته الأسلوبية

أوَّلاً: التكثيف في اللُّغة والاصطلاح:

كثف: ورد في معجم مقاييس اللغة أنَّ الكاف والثاء والفاء أصل صحيح يدلُّ على تراكُب شيء على شيء، وتجمّع: يقال: هذا شيء كثيف، وسحاب كثيف، وشجر كثيف(١). والكثافة: الكَثَرَةُ والالتفافُ، والفِعلُ كثُفَ يَكثُفُ كثافة، والكَثيف اسم كثرته يُوصف به العسكر والماء والسَّحاب، وأنشَدَ:

وتحت كثيف الماء في باطن الثَّرى ملائكة تنحطُّ فيه وتصعدُ

والكثيف هو أيضاً الكثير المتراكب الملتَفُّ من كلِّ شيء، وهو الثخين الغليظ، وامرأة مكثَّفة، كثيرة اللَّحم(٢).

يتضح من الدلالة المعجمية حسب سياقاتها المستعملة أنَّ مفردة(كثف) تحيل إلى التعدد الدلالي، والتنوع، والمعاني البعيدة أو الدلالات الحافة، وهذا ما يسعى إليها القرآن في كثير من آياته الكريمات حينما يهدف إلى تكثيف جملته اللُّغوية وشحنها بأسوار ثخينة من المعاني في سبيل إدهاش متلقيه ودفعه بصورة سلسة للخوض في غمار خميرته المعرفية، وتحفيزه لتأمل الآيات في سبيل الكشف عن الأفكار والأنظمة العميقة فيها.

لذلك نحن ندعي أنَّ صورة من صور الإعجاز القرآني في نظامه اللغُّوي تعتمد على التكثيف بوصفه آلية تزجُّ في النصِّ كرنفالاً من المعاني والدلالات الإيحائية التي تخرج بالنصِّ من الرتابة والتقرير وتقذفه في قلب الطوفان الجمالي الجارف لعقل الإنسان ومخيلته، فضلاً عن إسهامه في خلق الوعي وتجديد الإدراك والابتعاد عن ما هو يومي وسطحي. لا سيما أنَّ النصَّ القرآني يحاول الإجابة عن أسئلة الإنسان المصيرية في هذا العالم، لكنه يتغيا الشكل الجمالي والفني في إجابته عن تلك الأسئلة، ولهذا يمكن وصفه بـ ((أنَّه نصٌّ لغوي ـ أعني لا بدَّ لفهمه من فهم لغته أوّلاً، وهذه اللّغة ليست مجرد مفردات وتراكيب، وإنَّما تحمل رؤيا معيَّنة للإنسان والحياة، وللكون ـ أصلاً، وغيباً، ومآلاً))[٣]. فالمعنى الشامل والعميق في القرآن ينجم عن استعماله اللّغوي بتقاناته الخاصة وبأسلوبه الرفيع.

ثانياً: التكثيف في المصطلح: هو آلية أسلوبية يتبعها منتج النصِّ في سبيل تصعيد الوهج الدلالي، ويسوره بطبقات متعددة من المعنى المحتمل، ويوسع دائرته التأويلية في سبيل منح

المتلقي القدرة على العودة إلى المعنى الأوَّل أو الوقوف على زمن التلقي الشفاهي، ومن ناحية أخرى هو يمنع تلاشي النصَّ ومت دلالته.

وقد نهج القرآن بوصفه نصاً لغوياً عالي الجودة تعتمل فيه قيم أدبية ذات نزعة جمالية رفيعة، طرقاً شتى من أجل صناعة التكثيف الدلالي في بنيته اللُّغوية، إذ لم تقتصر لغة القرآن على أسلوب واحد معروف ومكشوف، بل تنوعت أساليبه بتنوع سياقاته، واختلاف متلقيه، وتعدد أذهانهم، ومرجعياتهم الثقافية، واستعدادهم النفسي، وإدراكهم لجماليات القرآن، لذلك فإنَّ ما نطرحه في الصفحات التالية تمثل مقدار وعينا بوصفنا متلقين.

وسيقف البحث على مجموعة من الأساليب التي استعملها القرآن في صناعة التكثيف الدلالي، محاولين قدر الإمكان الكشف عن الدلالات العميقة التي يجترها النصُّ المدروس.

أوَّلاً: المظهر الدلالي:

يفيد القرآن من طاقة اللُّغة في التعبير عن المعنى في سبيل الوصول به إلى الغايات القصوى من الدهشة والاختراق، عن طريق بلوغ حافات أو تخوم دلالية تعجز اللُّغة العادية عن الوصول إليها، وهذا ما حققه القرآن بلغته الجمالية الإعجازية التي تمكنت من خلق علاقات جديدة غير معهودة سلفاً في الاستعمال اللُّغوي، فالمعنى الناجم عن السياقات القرآنية هو معنى غير منتهٍ أو مغلق أو محدود بل هو معنىً متجدد ومتوسع وقابل للتطوير حينما نغير نحن القراء من طبيعة قراءتنا للنصِّ القرآني، وبذلك يحقق القرآن بوصفه نصاً لغوياً خلوده بهذا النظام البلاغي المتماسك في ألفاظه،

والعميق في معانيه، والمركب في نظامه المعرفي وتصوراته حول الكون والإنسان ومآلاته.

إذ نشهد في الخطاب الرباني المتمثل بالتعبير القرآني صياغات لغوية وأنساقاً تركيبية متباينة في وجوهها الدلالية ومساراتها المضمونية مؤداة بأدوات لغوية عالية الفنية ليستحصل منها أو بفعلها المبتغى الدلالي انسجاما والمراد الإلهي المنتخب لها، ذلك بأنَّ الهيمنة الاعجازية للنصِّ القرآني لم تنحصر في مضمونياته فحسب، بل كانت لمنهجيته البنيوية المصاغة بأرفع لأساليب الأثر الأكبر في سيطرته على النفوس واستحواذه على العقول باطمئنان وتسليم، وإذا كان العرب هم منشأ السليقة الصافية للغة ومحك القياس الأمثل لقنوات التخاطب بها، فإنَّ التشكيل اللِّساني للقرآن الكريم قد انزل بلغتهم المعهودة بنقاوتها النطقية وسدادها الدلالي، فكيف لا ينبهرون به انذهالاً ويطرقون أمامه وهم موطئ لغته وأرباب بيانه[٤].

ولم يقف القرآن على أسلوب واحد في تثوير المعنى وتوسيعه وجعله أرضاً منبسطة للفهوم بل تعددت أساليبه واختلفت أدواته في سبيل غاياته السامية والعميقة، وبوصفنا قراء نملك قدرة تأويلية للنصوص حاولنا أن نكشف عن بعض هذه الأساليب في بعض النماذج القرآنية، وقد ألزمنا أنفسنا أن يكون تأويلنا قائم على وفق نظام وقوانين وأبنية لا تبتعد عن مضمون الآية ابتعاداً يخلق نوعاً من الغرابة والهجنة، او التأويل ذو النزعة الاغرابية.

ومن أساليبه تلك التكثيف عن طريق التكرير والتفصيل الذي يفيد التوكيد ويركز الدلالة ويعمق اهميتها فيلفت سمع القارئ إليها كما في قوله تعالى:

١ ـ **{قال ربِّ أنَّى يكون لي غلام وقد بلغني الكبر وامرأتي عاقرٌ قال كذلك الله يفعل ما يشاء، قال ربِّ اجعل لي آية قال آيتك ألاَّ تكلم الناس ثلاثة أيام إلاَّ رمزاً واذكر ربك كثيراً وسبح بالعشي والأبكار} {ال عمران: ٤٠ ـ ٤١}.**

كثَّف النص القرآني دلالته المرجوة في هذه الآية عن طريق سرد تفاصيل تخبر عن الضعف والوهن عند زكريا الشيخ الكبير وزوجه المرأة العاقر، مع صدور ((استفهام تعجيب واستعلام لحقيقة الحال لا استبعاد واستعظام مع تصريح البشارة بذلك وان الله سبحانه سيرزقه ما سأله من الولد مع أنَّه ذكر هذين الوصفين اللذين جعلهما منشأ للتعجب والاستعلام في ضمن مسألته))[٥]، إذ كشف القرآن في قوله: (وقد بلغني الكبر وامرأتي عاقر) عن المرحلة العمرية المتقدمة لزكريا عليه السلام وزوجه التي وصلت إلى حدود تعجز فيها المرأة عن الولادة، بمعنى آخر أن النص القرآني بيَّن عدم وجود القابلية الطبيعة للإنجاب عند زكريا وزوجه، فضلاً عن ذلك فإن قوله عزَّ وجل: (وقد بلغني الكبر) ((جاء على طريق القلب، وأصله قد بلغت الكبر، وفائدته إظهار تمكّن الكبر منه كأنَّه يتطلبه))[٦]، ويتغياه وينحو إليه على سبيل المبالغة التي تخبر عن سقف الشيخوخة الكبير الذي وصل إليه زكريا، وزوجه العجوز والعاقر لذلك قال: وكانت امرأتي عاقراً، ولم يقل: امرأتي عاقر، ليخرج إلى سبيل الحكاية التي يرجحها الفعل (كان) ذو الطاقة السردية الكاشفة عن وجود العقم بها منذ عهد قديم، لكنه لا يدل على الثبوت والاستقرار والأبدية لأن (عاقر) صيغة اسم الفاعل ((أدوم وأثبت من الفعل ولكنه لا يرقى إلى ثبوت الصفة المشبهة، فإن كلمة "قائم" أدوم وأثبت من قام أو يقوم ولكن ليس ثبوتها مثل ثبوت "طويل" أو "دميم"

فإنه يمكن الانفكاك عن القيام إلى الجلوس او غيره ولكن لا يمكن الانفكاك عن الطول أو الدمامة او القصر))[٧]، وهذا يدلُّ على أن العاقر يمكن أن تخرج من حقلها الدلالي الماثل أمامنا إلى حقل دلالي جديد هو الولادة بمعية صيغة اسم الفاعل.

فنحن نجد أنفسنا أمام حادث غير عادي، يحمل مظهراً من مظاهر طلاقة المشيئة الإلهية، وعدم تقيدها بالمألوف للبشر، الذي يحسبه البشر قانونا لا سبيل إلى إخلافه، ومن ثم يشكون في كل حادث لا يجيء في حدود هذا القانون، فإذا لم يستطيعوا تكذيبه، لأنه واقع، صاغوا حوله الخرافات والأساطير، فهذا زكريا الشيخ الكبير وزوجه العاقر التي لم تلد في صباها[٨]. قد بشرا بولادة صبي في هذا العمر وعندما بيَّن زكريا دهشته من هذه الولادة قال الله تعالى: (كذلك الله يفعل ما يشاء)، أيّ كهذا الفعل العجيب وهو تقدير الحمل من شيخ هرم لم يسبق له ولد وامرأة عاقر كذلك، وكان اختيار القرآن لمفردة (يفعل) في الآية الكريمة ناجماً عن علة يفصح عنها صاحب التحرير والتنوير بقوله:((ولعلَّ هذا التكوين حصل بكون زكريا كان قبل هرمه ذا قوة زائدة لا تستقر بسببها النطفة في الرحم فلما هرم اعتدلت تلك القوة فصارت كالمتعارف، أو كان ذلك من أحوال في رحم امرأته ولذلك عبر عن هذا التكوين بجملة (يفعل ما يشاء) أي هو تكوين قدَّره الله وأوجد أسبابه ومن أجل ذلك لم يقل هنا يخلق ما يشاء كما قاله في جانب تكوين عيسى))[٩]، الأمر الذي يكشف أن المعجزة في هذه الآية لا تخرج عن قوانين الطبيعة وإنَّما هي خارجة عن العادة والمألوف التي تعبر عن عدم إدراك الناس لهذه السنن والقوانين، فتلحظ أن الفعل (يفعل) في الآية الكريمة زاد من تماسك النصِّ وأوغل في تسويغ

الفعل المعجز، وكثَّف من دلالته الأمر الذي يخبر عن دقة القرآن في اختيار ألفاظه وصناعة مفاهيمه. ولا نهمل ورود أسلوب الحوار وشيوعه في النصِّ بوصفه ـ أيّ الحوار ـ أقرب طريقة إلى فهم الفكرة من الأسلوب التقريري، فإن أسلوب الحوار متحرك يوحي بالحركة في الفكرة عندما تتوزع تفاصيلها على عدة أشخاص بين السؤال والجواب، بينما نشعر ـ في الأسلوب التقريري ـ بأنَّ الفكرة تسير بشكل رتيب هادئ لا يثير في النفس أيّ شعور غير عادي إلاَّ من خلال طبيعة الفكرة(١٠).

ومنه قال تعالى: {قال ربِّي إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً ولم أكن بدعائك ربِّ شقياً،} {مريم: ٤}.

أفصحت الآية الكريمة عن مقدار تشظي القوة وانهيار الطاقة وابتعاد زمن الشباب والقرب من النهايات المحتومة للإنسان، إلاَّ أن ذلك كله لم يجيء بصورة تقريرية مباشرة غير عابئة بمنطق الجمال وإدهاش المتلقي والكشف عن أسرار الشخصية الخبيئة، بل توسل النصُّ القرآني واتكأ على اللغة في تكثيف دلالته وإبراز عجيب نظمه وسر بلاغته حين استدعى أكثر من حالة أو هيأة لشخص زكريا (ع) في قوله: (إنِّي وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً)

قال ربي: إذ يناجي ربه بعيدا عن عيون الناس، بعيدا عن أسماعهم، في عزلة يخلص فيها لربه، ويكشف له عما يثقل كاهله ويكرب صدره ويناديه في قرب واتصال: (رب...) بلا واسطة حتى ولا حرف النداء، وإن ربَّه ليسمع ويرى من غير دعاء ولا نداء، ولكن المكروب يستريح إلى البثِّ، ويحتاج

إلى الشكوى، والله الرحيم بعباده يعرف ذلك من فطرة البشر[١١]، إذ كشفت تلك المفردة (ربِّ) عن حجم ومقدار الحميمية الكثيفة بين النبي وربَّه الذي يسمع وكأن الحدود الفاصلة بين عالم الشهادة وعالم الغيب قد أذيبت فملأت الربوبية قلب العبد المطيع، وربَّ هنا جاءت للاسترحام في مفتتح الدعاء، والتأكيد بأنَّ للدلالة على تحققه بالحاجة، والوهن هو الضعف ونقصان القوة وقد نسبه إلى العظم لأنَّه الدعامة التي يعتمد عليها البدن في حركته وسكونه، ولم يقل: العظام مني ولا عضمي للدلالة على الجنس وليأتي بالتفصيل بعد الإجمال[١٢]. وقد ذكر العظم في البدء ((لأنَّه عمود البدن وبه قوامه وهو أصل بنائه، فإذا وهن وتداعى وتساقطت قوته، ولأنَّه أشد ما فيه وأصلبه، فإذا وهن كان ما وراءه أوهن، ووحَّده لأنَّ الواحد هو الدال على معنى الجنسية، وقصده إلى أنِّ هذا الجنس الذي هو العمود والقوام وأشد ما تركب منه الجسد قد أصابه الوهن، ولو جمع لكان قصداً إلى معنى آخر، وهو أنَّه لم يهن منه بعض عظامه ولكن كلَّها))[١٣]، إذ كشف النص القرآني عن توغل الوهن في شخص النبي وبنيته كلِّها وأن الضعف أصبح دالة تكوينية تبصرها بعينك حين تراه، ولا مراء أن هذا الوصف هو في غاية الدقة الكاشفة عن كثافة الوهن الذي أصاب النبي، لأن اسناد الوهن إلى العظم دون غيره مما شمله في جسده أوجز في الدلالة على عموم الوهن جميع بدنه لا سيما أن التعريف في (العظم) تعريف جنس دال على عموم العظام منه[١٤].

(واشتعل الرأس شيباً): شبه الشيب بشواظ النار في بياضه وإنارته وانتشاره في الشعر وفشوّه فيه وأخذه منه كل مأخذ، باشتعال النار؛ ثم أخرجه مخرج الاستعارة، ثم اسند الاشتعال إلى مكان الشعر

ومنبته وهو الرأس. وأخرج الشيب مميزا ولم يضف الرأس: اكتفاء بعلم المخاطب أنه رأس زكريا[١٥]، ويذهب ابن عاشور إلى ((أنه شبه عموم الشيب شعر رأسه أو غلبته عليه باشتعال النار في الفحم بجامع انتشار شيء لامع في جسم أسود، تشبيها مركبا تمثيلياً قابلاً لاعتبار التفريق في التشبيه، وهو أبدع أنواع المركب، فشبه الشعر الأسود بفحم والشعر الأبيض بنار على طريق التمثيلية المكنية ورمز إلى الأمرين بفعل "اشتعل"))[١٦]، وهذا يدلُّ على رغبة القرآن بخلق الجمال عن طريق اللُّغة التي تجمع المتناقضين في سياق واحد من أجل خلق مشهد درامي يفضي على النصوص أجواء حركية مشبعة بفاعلية الحدث الذي يمنح النصوص سمة الاستمرارية والمشاركة وحدة التلقي.

وفي الآية التفاتة جمالية حينما أسند الاشتعال إلى الرأس وهو مكان الشعر الذي عمَّه الشّيب، وهو مجاز عقلي لأنَّ الاشتعال من صفات النّار المشبه بها الشّيب فكان الظاهر اسناده إلى الشيب، فلما جاء باسم الشّيب تمييزا لنسبة الاشتعال حصل بذلك خصوصية المجاز وغرابته، وخصوصية التفصيل بعد الاجمال، مع إفادة تنكير (شيبا) من التعظيم[١٧]؛ لأنَّ النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة[١٨](٣٢)، ثُمَّ أنَّ النكرة أصل والمعرفة فرع، والأصل أشد تمكيناً من الفرع يقول سيبويه: ((واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة وهي اشد تمكناً، لأنَّ النكرة أوَّل ثُمَّ يدخل عليها ما تعرف به، فمن ثُمَّ أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة)) (٣٣)[١٩] فحصل إيجاز بديع، وأصل النظم المعتاد: واشتعل الشيب في شعر الرأس، إذ كشفت هذه الاستعمالات اللغوية والأساليب البلاغية والتراكيب النحوية كلُّها عن قدرة النصِّ

القرآني على تكثيف دلالته بأوجز الطرق وأبلغها دلالة.

وفي قوله تعالى: (ولم أكن بدعائك ربِّ شقياً) يوجد مسكوت عنه مبتغى من صاحب القول، لا سيما أنَّه اطلق نفي الشقاوة والمراد حصول ضدها وهو السعادة على طريق الكناية إذ لا واسطة بينهما عرفا، ومثل هذا التركيب جرى في كلامهم مجرى المثل في حصول السعادة من شيء[٢٠]، أذ أدَّت جملة النفي في الآية إلى إثبات نقيضها المسكوت عنه في الخطاب.

بقي أن نشير في النهاية إلى أن الآية بوصفه بنية صغرى ضمن بنية السورة الكلية فإنها تتأثر بالسياق العام وبالأجواء المجاورة لها، لا سيما أن السورة بصورة عامة تتميز بأنَّها تجعلك ((تحس لمسات الرحمة الندية ودبيبها اللطيف في الكلمات والعبارات والظلال، كما تحس انتفاضات الكون وارتجافاته لوقع كلمة الشرك التي لا تطيقها فطرته، كذلك تلحظ أن للسورة إيقاعا موسيقيا خاصا. فحتى جرس الفاظها وفواصلها فيه رخاء وفيه عمق، فأما المواضع التي تقتضي الشد والعنف، فتجيء فيها الفاصلة مشددة دالا في الغالب: مدا، ضدا، ادا، هدا الخ، وتنوع الإيقاع الموسيقي والفاصلة والقافية بتنوع الجو والموضوع يبدو جليا في هذه السورة))[٢١]، التي حملت في سياقها معانٍ سامية وأساليب بلاغية شديدة التعبير عن الدلالة الفرديّة والكلّيّة على وفق معايير اللُّغة وأساليبها.

ومنه قوله تعالى: {فلما رءا قميصه قُدَّ من دُبُرٍ قال إنَّه من كيدكنَّ إنَّ كيدكنَّ عظيم، يوسف اعرض عن هذا واستغفري لذنبك إنَّك كنت من الخاطئين} {يوسف: ٢٨ ـ ٢٩}.

أوّل ما يلاحظ على هذه الآية أنَّ النصَّ القرآني أسند فعل الإغواء (الكيد)[٢٢] الذي قامت به زليخا بوصفه فعلاً فردياً ناجماً عن سيكولوجية خاصة إلى جماعة النسوة، ليدلَّ بذلك على صدوره منها بوصفها امرأة من النساء تحمل في بنيتها العميقة أو في دلالتها القاعية القدرة على الاستمالة والجذب والإيقاع بقلوب الرجال، وهذه الدالة بنقلها الفعل من الدائرة الفردية الضيقة إلى دائرة الجنس الأنثوي إنّما تريد أن توسع من دلالة الكيد وتكثف إيقاعه في النصِّ وتمنحه صفة العموم، فضلاً عن ذلك تكشف الآية (إنَّه من كيدكن إن كيدكن عظيم) عن اللَّباقة في مواجهة الحادث الذي يثير الدم في العروق، والتلطف في مجابهة السيدة بنسبة الأمر إلى الجنس كلِّه، فيما يشبه الثناء، فإنَّه لا يسوء المرأة أنْ يقال لها، إن كيدكن عظيم، فهو دلالة في حسِّها على أنَّها أنثى كاملة مستوفية لمقدرة الأنثى على الكيد العظيم[٢٣].

وقد أفاد النصَّ القرآني في تكثيف دلالته وتوسيع دائرته الجمالية من تقانة الحذف بوصفه آلية تمنح الإبهام والإيهام سمة التفخيم والإعظام، وربَّ صمت أفصح من الكلام ورمز آلم من لذع الحسام[٢٤]، إذ ذكر الزمخشري في كشافه أنَّ (يوسف): حُذِفَ منه حرف النداء لأنَّه منادى قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب وتلطيف لمحله[٢٥]، فكأنَّ الحذف خضوعاً لأحداث السياق الذي ينمُّ عن الفضيحة والحدث المعيب لرجل يجد امرأته في موقف رديء، ويجد نفسه هو في موقف الحرج والعار يحتاج منه إلى اتخاذ موقف يستلطف فيه يوسف في موقفه الكريم، ودفعه مراودة زليخا إياه عن نفسها بإباء وإيماء فحذف حرف النداء[٣]، وهذا الحذف لحرف النداء جعل الرجل ((وكأنَّه يهمس

بهذا النداء في مسمع يوسف حذراً من أنْ يسمعه أحد زيادة على ما في الحذف من تقريب وملاطفة للمنادى، وإيماء خفي له بإضمار إلى كلِّه، وكتمانه، والحرص على أنْ لا يذاع، فضلاً عن إعلان الحذف بقرب يوسف وتفطنه للحديث))[٤]، فقد كان للحذف دوراً أساسياً في انبجاس الدلالات السابقة لأنها وسعت من دائرة التأويل وبلغت بالجمال مرتبة سامية لأنَّ ((محذوف النصِّ أبلغ في الإعجاز، وأشد غورا واستحكاما على المعنى، فالدلالة إذا كانت اعجازية في البني التركيبية الظاهرة للنصِّ فمن الأولى أنْ تكون أعمق إعجازاً في البني المحذوفة منه))[٢٦].

في حين افترض السيد قطب في ظلاله أن جملة(يوسف اعرض عن هذا) فمعناه اهمله ولا تعره اهتماماً ولا تتحدث به، وهذا هو المهم، محافظة على الظواهر، وعظة المرأة التي راودت فتاها عن نفسه، وضبطت متلبسة بمساورته وتمزيق قميصه: واستغفري لذنبك (إنك من الخاطئين) إنَّها الطبقة الارستقراطية، من رجال الحاشية، في كلِّ جاهلية، قريب من قريب، ويسدل الستار على المشهد وما فيه، وقد صوَّر السياق تلك اللحظة بكل ملابساتها وانفعالاتها، ولكن دون أن ينشئ منها معرضاً للنزوة الحيوانية الجاهرة، ولا مستنقعا للوحل الجنسي المقبوح[٢٧]. ومن خلال التأويلات السالفة للنصِّ القرآني نكشف أنَّ تقانة الحذف منحت النصَّ طاقة إيجابية حينما وسَّعت من دائرته التأويلية وجعلته نصاً ذا دلالة كثيفة تتعدد قراءته بتنوع قرائه، وهذا مما يزيد من جمالية النصِّ القرآني ويرقى ببلاغته إلى أبعد نقطة نكشف فيها عن قابلية النصِّ بحمولاته الدلالية.

يقي أن نشير إلى إفادة القرآن من تقانة الالتفات البلاغية لأنَّ جملة (واستغفري لذنبك) عطف على

جملة (يوسف اعرض) في كلام العزيز عطف امر على امر والمأمور مختلف، فالعزيز بعد أنْ خاطبها بأنَّ ما دبَّرته هو من كيد النساء وجَّه الخطاب إلى يوسف(ع) بالنداء ثم أعاد الخطاب إلى المرأة، وهذا الأسلوب من الخطاب يسمى بالإقبال، وقد يسمى بالالتفات بالمعنى اللغوي عند الالتفات البلاغي[٢٨]، قال الزمخشري: ((وتلك عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وأيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد))[٢٩]، إذ أدى الالتفات في هذه الآية غاية جمالية تحققت في إثارة المتلقي عن طريق تنوع الخطاب والانتقال به من ضمير إلى آخر في سبيل خلق جملة لغوية ذات تركيب نحوي مشرب بالنظم القائم على تحري الأنسب والأقوم في التعبير عن الحدث أو الظاهرة وزجَّها في علاقات جديدة تحقق لها معنى الانزياح عمَّا هو معتاد ومستقر بين المتكلمين.

ونلاحظ من خلال سردية العزيز زوج زليخا في خطابه اللغوي الظاهر أنَّه يحيل إلى شخصيته التي كانت معروفة عنه بـ ((أنَّه قليل الغيرة، وقيل: كان حليماً عاقلا، ولعلَّه كان مولعا بها، أو كانت شبهة المِلك تخفف مؤاخذة المرأة بمراودة مملوكها)) [٣٠]، وهذا يوضح دقة القرآن في استعراض سيكولوجية شخوصه، لأنَّه يضعهم في مستواهم الطبيعي حسب ادوارهم وأوضاعهم الاجتماعية والثقافية، فلا ينحرف بها عن منطق الحياة العادي، وإنَّما يضع كل فرد في وصفه حسب بيئته ومزاجه ومستواه، حتَّى تسير القصة سيراً طبيعياً في حوادثها وأشخاصها ومغزاها، وبذلك يكتمل بناؤها الفني، ويتجاوب معها القارئ تجاوباً ينسيه أنَّه يقرأ،

ويجعله يعيش فيها كأنَّه يرى ويسمع[٣١]، بمعنى أنَّ النصَّ القرآني وهو ينقل الحادثة من واقعها التاريخي إلى واقعها اللّغوي لا يغفل أنَّ ينقل الحدث كما وقع، وأنَّه لا يمارس نوع من السلطة على شخصياته فينتزع منها حريتها الشخصية وطريقة تفكيرها او أسلوب تعاملها مع المشكلة، وهذا كلُّه يسير على وفق نظام لغوي دقيق بمواصفات بلاغية عالية الجودة تراعي دقة الحدث، ونزعة الشخصية المحكية، ودقة الأسلوب في سرد تلك الأحداث والكشف عن سيكولوجية الشخوص.

قوله تعالى: {حتَّى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يا أيُّها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون}{سورة النمل: ١٨}.

في الآية إشارة إلى نعمة الله على الأنبياء التي تصلهم بهذه العوالم المحجوبة المعزولة عن الناس لاستغلاق التفاهم بينها وقيام الحواجز، وهي عجيبة من العجائب أن يكون للنملة هذا الإدراك، وأنْ يفهم عنها النمل فيطيع[٣٢]، فالآية تشير إلى النبي سليمان بوصفه شخصية إنسانية بملكات غير موجودة عند الآخرين يمكنه من خرق الحواجز الفاصلة بين العوالم المتاخمة لبعضها البعض، ثمَّ أنَّ قوله تعالى (ادخلوا مساكنكم) فيه إشارة إلى بني الإنسان أن يحترموا تلك العوالم وأن يجعلوها علامة على قدرة الله وعظمته، لأنَّ النمل دون غيره من الكائنات التي تعيش ضمن نسق ونظام مهيب، وهي دعوة للابتعاد عن التكبر والاجحاف والأنفة.

ومن المهيمن على أسلوب القرآن الكريم أنّه يختار الكلمة قاصداً لفظها ومعناها في موقعها المحدد، أيّ أنّ القرآن الكريم يأخذ المعنى المعجمي ويهتم

بالصورة الصوتية للكلمة، وهذا الارتباط بين اللفظ ـ أي الصوت ـ وبين المعنى في الكلمة القرآنية يشكل وحدة لا سبيل إلى الفكاك منها، وأنَّ الإنسان ليقرأ القرآن فيعجب بهذه المواقف والمشاعر المتباينة التي يمر بها أو تمر عليه، وهذا التأثير لا نتيجة المعنى الأصلي للكلمات بل هو ما يفعله السياق اللغوي في نفس القارئ. وهذا ما نجده في قوله تعالى: (لا يحطمنكم)[٣٣] وهي مفردة على ما فيها من القوة والعنف والضرب الشديد تناسب معناها مع بنيتها الصرفية وجرسها الصوتي للتعبير عن الفزع والخوف الذي اعتمل في وادي النمل خوفا من سليمان وجنوده، الذين دخلوا الوادي من فوق بدلالة تعدية الفعل (أتوا) بالحرف (عن) الذي يدلُّ على الاستعلاء والاستواء.

وفي نهاية الآية قالت النملة (وهم لا يشعرون) للتعبير عن حال سليمان وجنده إذ وسمتهم النملة ((بالصلاح والرأفة وأنهم لا يقتلون ما فيه روح لغير مصلحة، وهذا تنويه برأفته وعدله الشامل لكل مخلوق لا فساد منه أجراه الله على نملة ليعلم شرف العدل ولا يحتقر مواضعه))[٣٤]، إذ لا تخلو هذه العبارة (وهم لا تشعرون) بعد التفسير الحاذق من قبل الطاهر بن عاشور من الإشارة إلى مفهوم العدل بوصفه سنة كونية تتغياها الشعوب على طول مسارها التاريخي، وأن الاقتراب منها يحقق مجتمع السعادة، أمَّا الابتعاد فيؤدي إلى الهلاك والضياع التام.

ومنه قوله تعالى:**{إنّ شجرة الزقوم، طعامُ الأثيم، كالمهلِ يُغلي البطون، كغلي الحميم، خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم، ثمَّ صبوا فوق رأسه من عذاب الحميم، ذق إنَّك أنت العزيز الكريم} {سورة الدخان: ٤٣ ـ ٤٩}.**

من الجليّ أنَّ العامل الأساس في اختيار المفردة دون غيرها هو ما تحققه اللفظة المختارة وما تعطيه من معانٍ ودلالاتٍ إلى جنب الدلالة الأساسية التي قد تشترك فيها مع غيرها من المفردات، وبذلك تكون المفردة المختارة في النص القرآني قد كشفت المعنى الأساس في التركيب اللغوي، فضلاً عما أوحت به ضمن الإطار السياقي نفسه، ومن هنا كانت استحالة تغيير أو استبدال هذه المفردة.

ولا يخفى في النصِّ أنَّ نطق كلمة (ذق) هنا لا بدَّ أن يكون منبوراً شديداً، وكذلك التوكيد في (إنَّك) ثم نغمة التهكم والسخرية في (العزيز الكريم)؛ لأنَّ سياق الآيات العجيب يحتِّم ذلك، فضلاً عن اختيار كلمة (اعتلوه) دون غيرها لكي توحي بأنَّ هذا الذي كان يدَّعي العزة والكرامة في الدنيا سوف يقتلع من مكانته هذه ويلقى في سواء الجحيم، وهنا يظهر أثر علم الصرف في اختيار هذه الصورة الاشتقاقية للكلمة دون غيرها[٣٥]. ومن الملاحظات الهامة التي توثق في هذه الآية أنَّه: ((ليس الغرض بنظم الكلم أنْ توالت ألفاظها في النطق، بل أنْ تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل))[٣٦]، وكأن السياق لقرآني يكشف عن الواقع الحسي للمآلات الإنسانية ذات الصورة البشعة الناجمة عن إدارة الظهر لقيم التوحيد العدل والإحسان، فجاء السياق القرآني بمشهد صوري مكتمل يفصح فيه عن المستقبل التعس الذي سيواجه الفرد غير المنضبط بالقيم الجميلة، ونلمح في النصِّ السابق أنَّ القرآن بوصفه نصاً لغوياً لم يؤول جهداً في استنفاد الطاقة الجمالية والإيحائية للغة في سبيل تثوير نصوصه وتسوير دلالته بدالة يشع منه نور الحكمة وجمال الذوق، ((لأنَّه تعامل مع اللُّغة على أساس القاعدة

المنضبطة سواء أكان هذا في نطاق انتقاء الصوت الملائم لأداء المضمون أم في مجال إفراغ المعنى في وعاء صياغي معين موفٍ للغرض أو حيز كيفية وضع التركيب وتشكيله بما ينسجم مع النحت الفني لبناء الصورة الدلالية في ذهنية المتلقي وتكاملها في تصوره على أكمل وجه))[٣٧]، فتصبح الدلالات والمعاني المحتملة من النص القرآني أشبه ما يكون بالدائرة المتسعة أو التركيب غير المنتهي ذلك أنَّ النصَّ القرآني في جوهره على المستوى الجمالي، كلَّما كثَّفنا المقاربات الممكنة فيه وضاعفناها نراه على العكس ينأى ويبتعد، وفي الوقت نفسه تدلَّهم المسافة التي تفصلنا بين واقعنا اللغوي وطاقته الجمالية الإيحائية، ففي محاولتنا المكرورة لإدراك المغزى الكامن فيه، لا بدَّ أن نلاحظ سريعاً أنَّ امتدادا آخر ينكشف أمامنا وأنَّ تأويلاً جديداً يلوح في الأفق، وأنَّ مسارا جديداً بدأ يكشف عن نفسه ويعلن عن نوره؛ لذلك فالنصُّ القرآني لا يمنعك من نفسه في الوقت الذي لا يمنحك منه إلاَّ بقدر ما تستطيع الوصول إليه، فهو عصيٌّ على من لا يمتلك أدواته وآليات الولوج فيه، ولكن لا يعني هذا أنَّ كلَّ ما يمكن أنْ يصل إليه الإنسان يمكن أنْ يقال فيه أنَّه هو المراد تحديداً ذلك بأنَّ معجزة هذا النصّ هي التواصل مع الزمن فهو يسير مع الزمن في الوقت الذي هو خارج عنه[٣٨]، في علاقة جدلية تدفع الإنسان الواعي نحو تأمل هذا الكتاب والإفادة من نوره الرباني وطاقته الإيجابية في توجيهنا نحو كلِّ ما هو سامي وجميل.

ثانياً: اللغة القرآنية والإشارات السيميائية:

أفادتْ لغة القرآن من المظاهر السيميائية وعبَّرت عنها خير تعبير وهي تصف المشاعر الإنسانية التي تعتمل في ضمير الإنسان، وكشفت في الوقت

نفسه عن دور اللُّغة واستعدادها التام لحمل مشاعر الإنسان ونقلها عبر نظامها الصوتي والدلالي، وهي تحيل ـ أيّ اللغة ـ إلى سياقات التلقي الأوَّل للنصوص القرآنية، أو وهي تخبر عن واقعة تاريخية حدثت في العالم لكنَّها ليست حادثة طبيعية عابرة دون جدوى، بل هي حوادث تمثّل سنن تاريخية كونية[٣٩] يمكن أن يحيط بها الإنسان ويفيد منها في تطوير تجربته البشرية، إذ تشربت لغة القرآن المعجزة بالقدرة على أيصال الحدث بشكله الكلامي ونزعته الفعلية، فنقلت لنا اللغة القرآنية ما صاحب تلك الحوادث من استفزاز للمشاعر البشرية، وكشفت عن الطموحات والرغبات، وأعلنت بصورة جلية عن المسكوت عنه الذي يعتمل في سيكولوجية الشخوص المشاركين في تلك الحادثة بوصفهم أبطالاً أو شخصيات ثانوية تسهم في الكشف عن كثير من مناطق العتمة في السرد التاريخي القرآني لتجارب الأمم.

ومن ذلك قوله تعالى: {وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظلَّ وجهه مسوداً وهو كظيم، يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسَّه في التراب ألا ساء ما يحكمون}{سورة النحل: ٥٨ ـ ٥٩}.

يكشف النص القرآني عن واحدة من العادات السيئة في مجتمع اللاإيمان وهي عادة وأد البنات التي تكشف عن انهزامية المجتمع غير المرتبط بقواعد إيمانية مع السماء تلزمه بأن يتعامل مع المرأة بصورة محايدة لا تختلف عن معاملته مع الرجل، لأنَّها في الأحوال كلِّها عائل من عيال الله وعبد من عبيده، إلاَّ أنَّ هيمنة النزعة المتطرفة جعلت العربي في ذلك الوقت لا يرى بعينيه فألزم

نفسه بالعمي الثقافي والنكوص الحضاري، إنَّ ما يهمنا في هذا النصَّ هو تعبير القرآن عن مقدار الهم والحزن والغم والندم الذي يعتمل في ضمير الإنسان إذا بشر بالأنثى، وكلُّ هذه الصفات السلبية كشف عنها القرآن من خلال قوله: (ظل وجهة مسودا وهو كظيم) مفيدا من الطاقة الدلالية التي يحققها الوجه بوصفه مظهراً سيميائيا، بمعنى أنَّ هناك تغيراً ملحوظاً في سيمياء الوجه فرضته البشارة بالأنثى، وبالنتيجة فإن الإنسان الذي تتغير ملامح وجهه وتتسيده الكآبة الدائمة يفقد القدرة على التواصل؛ لأنَّ((الوجه اختراع أخلاقي وليس قناعاً جلدياً يمكننا أنْ نخفيه أو ننزعه، ولذلك فمن لا وجه له، لا هوية له، ومن ثُمَّ هو كتلة لحمية تتكلم، لكنها لا تخاطبنا، بل تفرض علينا نوعا من العلاقة الصوتية الممتنعة عن الدخول في مشاركة وجهية معنا، والحال أن هذه المشاركة الوجهية هي شرط الإمكان الأخلاقي الحاسم للانتماء إلى دائرة الإنسانية)) [٤٠]، وهذا ما انتبه إليه الزمخشري في تفسيره إذ قال: إذ قال: و(ظلَّ) بمعنى صار كما يستعمل بات وأصبح وأمسى بمعنى الصيرورة، ويجوز أنْ يجيء ظل، لأنَّ أكثر الوضع يتفق بالليل، فيظل نهاره مغتماً مربد الوجه من الكآبة والحياء من الناس (وهو كظيم) مملوء حنقاً على المرأة (يتوارى من القوم) يختفي منهم (من) أجل (سوء) المبشر به، ومن أجل تعبيرهم، ويحدث نفسه وينظر أيمسك ما بشر به (على هون) على هوان وذل (أم يدسه في التراب) أم يئده[٤١].

إنَّ الدسَّ في التراب هو تعبير سيميائي عن ثيمة الانهزام الناجمة عن سوء الفهم فلا علاقة منطقية صائبة بين فعل الوأد وجنس الأنثى إلاَّ ما اعتمل في ضمير العربي القديم من تصورات وحشية تكيل التهم إلى المرأة، التي تخلصت من الوأد المادي

القديم لتبدأ رحلة جديدة من الوأد الثقافي القائم على فعل الاقصاء والتهميش والترحيل القصري لها بوصفها شريكاً حاسماً في استمرار سمفونية الحياة ودونها تصبح الحياة مقبرة تبثُّ الوحشة وتنثر برودة الموتى.

ومن الواضح أنَّ الصيرورة التي تتوغل في الذات الإنسانية تنتقل إلى المجتمع فيصبح المجتمع كتلة غير متحررة من ثبات الثقافة والنكوص الفجائعي المر والمهيمن على طريقة التفكير وإبداع الأساليب الحياتية، و لأجل ذلك قرَّر السيد قطب في تفسيره أن هذه الآية صورة من أوهام الوثنية وخرافاتها في نسبة البنات إلى الله على حين يكرهون ولادة البنات لهم، وفي الوقت الذي يجعلون لله ما يكرهون تروح ألسنتهم تتشدق بأنَّ لهم الحسنى، وأنهم سينالون على ما فعلوا خيراً، وهذه الأوهام التي ورثوها من المشركين قبلهم هي التي جاءهم الرسول، ليبين لهم الحقيقة فيها هدى ورحمة للمؤمنين[٤٢]، ولذلك ايضاً فالآية تدعونا أن نلبس قبعة الشك وأن نتوشح برداء السؤال كيما يمكننا أن نواجه مغالطاتنا المنطقية بدليل قوله في ذيل الآية (ألا ساء ما يحكمون) التي تفصح عن سوء الفهم وغموض الدلالة التي دفعتهم إلى هذا الفعل غير الأخلاقي وغير العقلاني.

ومن ذلك قوله تعالى: {وتحسبهم أيقاضا وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيط لو اطَّلعت عليهم لولَّيت منهم فراراً ولمُلِئت منهم رعباً}{الكهف: ١٨}.

تسرد الآية حالة أهل الكهف وهم يرقدون طويلاً في هذا المكان الموحش المنقطع عن العالم في رحمة الله وبركته، وقد أفاد النصُّ القرآني من سيمياء الجسد البشري في التعبير عن حال هؤلاء الفتية

الذين آمنوا بربِّهم، ونقل لنا بحرفية عالية هيأتهم البشرية مفيداً من أفعال إنسانية حسية (وتحسبهم أيقاضا وهم رقود)، (تقلبهم ذات اليمين وذات الشمال)، (لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا ولملئت منهم رعبا)، والخطاب ((لغير معين، أذ لو اطلعت عليهم أيُّها السامع حين كانوا في تلك الحالة قبل أنْ يبعثهم الله، إذ ليس في الكلام أنَّهم لم يزالوا كذلك زمن نزول الآية))[٤٣]، فالآية تحكي حال الفتية وتسرد هيأتهم وموقفهم.

جاء في تفسير في ظلال القرآن قوله: هو مشهد تصويري عجيب، ينقل بالكلمات هيأة الفتية في الكهف، كما يلتقطها شريط متحرك، والشمس تطلع على الكهف فتميل عنه كأنَّها متعمدة، ولفظ (تزاور) تصور مدلولها وتلقي ظل الإرادة على عملها، والشمس تغرب فتجاوزهم إلى الشمال وهم في فجوة منه، وقبل أن يكمل نقل المشهد العجيب يعلق على وضعهم ذاك بأحد التعليقات القرآنية التي تتخلل سياق القصص لتوجيه القلوب في اللحظة المناسبة (ذلك من آيات الله)[٤٤].

فحين يقول النصُّ القرآني (وتحسبهم أيقاضا وهم رقود) فإنَّه يتكأ على مظاهر سيميائية معهودة لها صورة مستقرة في ذاكرة البشر ووعيهم الذهني، وهذا التقابل بين الإيقاظ والرقود خلق توتراً شفيفاً يدفع الإنسان نحو التأمل والاستغراق فيه فقد قيل:((إنَّهم في حالة تشبه حالة اليقظة وتخالف حالة النوم: كانت أعينهم مفتوحة)) [٤٥]، وهم مستغرقين في النوم الذي يدلُّ على العبرة لمن رآهم من الناس وهو تعجيب من حالهم الغريب الذي يدهش ويخلخل الموازين والسنن العامة التي اتفق عليها الناس على طول التاريخ، ومن الملاحظ أنَّ القرآن استعمل صيغة (تحسبهم) مضارعاً للدلالة

على أنَّ الأمر يتكرر مدة طويلة عجز الناس عن تفسيرها أو تأويلها.

وفي قوله تعالى: (لو اطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولملئت منهم رعباً) يركز الخطاب القرآني على الاستجابة النفسية عند الإنسان الذي يصاب بالدهشة ويعتمل في ضميره أو سيكولوجيته الداخلية نوع من الخوف أو الهلع والشتات الذهني؛ لأنَّ المنظر أو المشهد الذي يصوره القرآن في خطابه منظر يوظف دالة الاغراب ويملأه بالوحشة والرعب، والاطلاع: هو ((الإشراف على الشي ورؤيته من مكان مرتفع؛ لأنَّه افتعال من طلع إذا ارتقى جبلاً، فصيغ الافتعال للمبالغة في الارتقاء))[٤٦]، ثمَّ أنَّ هذا الاطلاع يتناسب مع الهيأة المستوحاة من التوصيف في الخطاب القرآني(لوليت منهم فراراً ولملئت منهم رعبا)، لأنَّه في حالة الاقتراب الشديد من المنظر الموحش لأصحاب الكهف ربَّما تكون النهايات غير ما أوضح القرآن وبيَّن في خطابه السامي الدقيق في تجلية المعاني وتوصيف الهيئات.

ثُمَّ أنَّ النتيجة الناجمة عن هذا الاطلاع على هيأة الفتية كما وصف الخطاب القرآني، هي نتيجة تخبر عن سيكولوجية الشخص المطلع أو المشاهد عبِّر عنها القرآن بتقانة سيميائية جمعت بين الحدث الظاهري الحسي (فرارا) وبين الحدث النفسي الخفي الكامن في جهاز الإنسان النفسي(رعبا)، إذ كشفت الصورة السيميائية عن صلابة المشهد وتراجيديا الموت وإن كان مجازيا في الآية لأنَّ الفتية ليسوا أمواتاً،((وليس المراد من الرعب من ذواتهم إذ ليس في ذواتهم ما يخالف خلق الناس))[٤٧]، وإنَّما الخوف من المشهد المسرحي التام الذي جمع بين الحياة والموت في سياق واحد وانجزه في الفتية (وتحسبهم أيقاضا وهم

رقود)، لا سيما أنَّ الخطاب القرآني انتقل من البناء للمعلوم في (وليت) إلى البناء للمجهول في (ملئت) وملاّ بتشديد اللام مضاعف مَلاَ، وهذا التضعيف يفصح عن أنَّ الإنسان المطلع على هذا المشهد قد استغرقه الرعب وهيمن عليه؛ لأنَّ ((المَلْء: كون المظروف حالاً في جميع فراغ المظروف بحيث لا تبقى في الظرف سعة لزيادة شيء من المظروف، فمثلت الصفة النفسية بالمظروف، ومُثل عقل الإنسان بالظرف، ومثل تمكن الصفة من النفس بحيث لا يخالطها تفكير في غيرها بملء الظرف بالمظروف، فكان في قوله "ملئت" استعارة تمثيلية، وعكسه قوله تعالى: "وأصبح فؤاد امُّ موسى فارغاً"))[٤٨]، ومن جهة أخرى يمكننا القول: إنَّ البناء للمجهول جعل الرعب الناشئ في ضمير الإنسان المطلع أمَّا بسبب المشهد القاسي والموحش، أو أنَّه ناجم عن سوء الفهم عند ذلك المطلع، لذلك كانت المظاهر السيميائية في الآية ذات دور بارز في توصيل حكمة الله وتنبيه الناس علَّها تسهم في انتشالهم من الغفلة المهيمنة عليهم.

قوله تعالى: {يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون} {آل عمران: ١٠٦ ـ ١٠٧}.

في الآية إخبار عن النهايات الإنسانية ومآل هذا الإنسان بعد انتهاء عالم الحياة الدنيا والانتقال إلى عالم الآخرة ليأخذ كلُّ إنسان جزاءه، وقد أفادت الآية الكريمة من الثيمة السيميائية في توصيف أحوال الناس وتبيين أنواعهم إذ حددت ذلك عن طريق تحقيل ذلك التنوع ضمن دائرة اللون بوصفه علامة سيميائية دالة تشكل عنصراً من عناصر

الكون التي تعدُّ مفردة من مفردات الوجود وتبرز بوصفها مكوناً من مكونات الجمال في حياتنا، ومن هنا نجد أنَّ للألوان أثراً بليغاً في النفوس، يتفاوت بها التأثير من شخص إلى آخر.

فكان حضور اللون الأسود والأبيض مدار الحديث عن هذا التنوع الذي يرتبط بالإيمان من عدمه بربِّنا العظيم وقدرته وعدله، ومن خلال التوصيف القرآني في الآية الذي جعل اللون الأسود ضمن دائرة الكفر واللون الأبيض ضمن دائرة الإيمان نفهم أن الخطاب القرآني يكثف من دلالته ويوجز المعنى ويختصره عن طريق اللون ، بوصفه مثيراً أساسياً في عملية الخلق، أيّ أنَّه مظهر من مظاهر الحياة الجمالية المعنوية والحسية، التي لها أثرها في مشاعر الإنسان وحياته النفسية وإحساسه باللَّذة في الحياة إذ ينعش فيها العاطفة ويوقظ المشاعر ويثير الخيال[٤٩].

لا سيما أنَّ اللون بصورة عامة يحمل في بنيته الثقافية والإنثربولوجية رموزاً وإحالات دلالية متعارفة بين الثقافات، فالأبيض هو رمز الطهارة، منتشر جداً في الزمان والمكان، ويبق للفيثاغوريين العائشين في وسواس الطهارة، أن أوجبوا على أنفسهم ارتداء الأبيض ودفن موتاهم في أكفان بيضاء، وكانوا يقرفون من الأسود بوصفه لونا للكسل والتعاسة، فالأبيض كان يبدو لهم علامة الاستقامة والعدالة وإشعاع الخير، والأسود يتحد بالفراغ بحيث لا يمكن الفصل بينهما، والتعارض بين ابيض وأسود يرمز للتعارض بين موت قذارة من جهة وحياة وطهارة من جهة أخرى[٥٠]. واللون الأبيض ((يعدُّ علة الألوان جميعها لأنَّه يتحلل من خلال تمريره من خلال موشور زجاجي إلى ألوان الطيف الشمسي، وهو من أقرب الألوان دلالة على الواحدية))[٥١]، لذلك جمع القرآن بين الأبيض

والعمل الصالح أو الالتزام الحقيقي والإيمان التام من أجل أن يخبر عن أصالة الإيمان الذي يمثل فطرة الإنسان، بينما يحيل اللون الأسود الذي أسند للكافرين إلى ضياع الهوية الإيمانية وتشوه الذات الإنسانية لأنَّها ابتعدت عن فطرتها السليمة، ذلك لأنَّ اللون الأسود هو الاحتجاب ،أيّ: سيادة الحجب الظلمانية على غيرها من الألوان، وهو يدل على أنَّ صاحبها ساد بجهالته على نفسه ولن يسمح بنمو أية ولادة للنور في كيانه، وفيه دلالة على إسقاط الجاه وسواد الوجه في الدنيا والآخرة إذ يرى المرء سقوط قدره وتفاهة قيمته وحقارة منزلته(٥٢).

يوم تبيض وجوه: نصب بالظرف وهو لهم، أو بإضمار اذكر، وقرئ: (تبيض وتسود) بكسر حرف المضارعة، و(تبياض وتسواد) والبياض من النور، والسواد من الظلمة، فمن كان من أهل نور الحق وسم ببياض اللون وإسفاره وإشراقه، وابيضت صحيفته وأشرقت، وسعى النور بين يديه وبيمينه، ومن كان من أهل ظلمة الباطل وسم بسواد اللون وكسوفه وكمده، واسودت صحيفته وأظلمت، وأحاطت به الظلمة من كل جانب(٥٣).

ومنه قوله تعالى: {فأوجس منهم خيفة قالوا لا تخف وبشروه بغلام عليم، فأقبلت امرأته في صرَّة فصكّت وجهها وقالت عجوز عقيم}{الذاريات: ٢٨ ـ ٢٩}.

يفرض السياق اللغوي في النصِّ القرآني السابق نفسه على توليد الدلالة وإنتاج المعنى، لا سيما دلالة التنغيم والنبر الصوتي، ولكي نفهم القيم الجمالية الناجمة عن هذه الآية لا بدَّ لنا من التوقف على تفاصيلها وتركيبها العجيب ومداها الحركي وبنيتها المشهدية التصويرية.

(فأوجس): أي: فأضمر، وإنما خافهم لأنَّهم لم يتحرموا بطعامه فظن أنَّهم يريدون به سوءاً[٥٤]، إمَّا لأنَّ الطارئ الذي لا يأكل طعام مضيفه ينبئ عن نية شر وخيانة، أو لأنَّه لمح أنْ فيهم شيئاً غريباً! عندئذ كشفوا حقيقتهم أو طمأنوه وبشروه: ((قالوا: لا تخف، وبشروه بغلام عليم)) .. وهي البشارة بإسحاق من زوجه العقيم[٥٥]. ونلحظ أنَّ القرآن اختار الفعل أوجس لما فيه من دلالة الإضمار فضلاً عن النبرة الصوتية للفعل التي تخبر عن سيكولوجية النبي الذي تعتمل في داخله مشاعر الخوف والاضطراب والريبة من الفعل الآتي في لحظة إقبال الملائكة عليه بتلك الهيأة، ولا يخفى أنَّ الجملة الفعلية باستمرارها وحركتها تكشف عن امتلاء النبي بثيمة الخوف والقلق.

أمَّا قوله تعالى: (فأقبلت أمرأته في صرة فصكت وجهها، وقالت: عجوز عقيم)، وقد سمعت البشرى، فبغتت وفوجئت، فندت عنها صيحة الدهش، وعلى عادة النساء ضربت خديها بكفيها، وقالت عجوز عقيم. تنبئ عن دهشتها لهذه البشرى وهي عجوز، وقد كانت من الأصل عقيماً، فأخذتها المفاجأة العنيفة التي لم تتوقعها أبداً، فنسيت أنَّ البشرى تحملها الملائكة، عندئذ ردَّها المرسلون إلى الحقيقة الأولى[٥٦].

وفي الفعل (صكَّت) زيادة صرفية فخمت الفعل وجعلته ملفوظاً بصورة مجهورة مشددة من أجل تكثيف الدلالة وتثوير المعنى المتناسب مع جلل الحدث وعظم الواقعة، حتَّى كأنَّك تكاد تسمع صوت تلك الكلمة وتشاهد تلك الحركة المفاجئة من زوجة إبراهيم حينما بشَّروها بأنَّها ستلد بعد أنْ تقدَّم بها السن ويئست منذ فترة طويلة من المحيض، وإلى جانب هذا فإنَّنا على يقين من أنَّ أيَّ كلمة

أخرى في اللُّغة لا تقوم مقام كلمة صكَّت في هذا السياق المعبر[٥٧]، فالفعل (صكَّت) بوصفه بنية لفظية يحيل إلى بنية سيميائية يمكن وصفها بالذهول الظاهر على وجه المرأة حتَّى كأنَّها جمدت من شدة الدهشة والذهول بهذا الخبر السار الذي يدل على أنَّ النفس الإنسانية في تلك اللحظة وصلت إلى الذروة في الفرح والسعادة هذا إذا عرفنا أنَّ المرأة بلا أمومة هي نهر بلا ماء أو صلاة جوفاء بلا روح، وهذه الصلة الوثيقة بين الصوت اللغوي وما يعبر عنه من دلالة معينة ذكرها السيوطي في قوله: ((إنَّ بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على ان يضع، قال، وإلاَّ لكان تخصيص الاسم المعيَّن بالمسمَّى المعيَّن ترجيحاً من غير مرجح))[٥٨]، وهي إشارة تفصح عن العلاقة الكلاسيكية بين اللفظ والمعنى لا بمعناه الفردي المستقل المعزول بل بمعناه التركيبي الناجم عن النظم وإنشاء العلاقات الجديدة بين المفردات.

نتائج البحث

توصل البحث الى مجموعة من النتائج أهمها:

١. التكثيف الية من شأنها تحريك خميرة الانسان المعرفية وخلق الدهشة في منظومة الانسان المعرفية.

٢. استعمال اساليب التكرير والتوكيد والتفصيل من اجل تعميق الدلالة ولفت سمع القارئ الادراكي والذهني.

٣. استعمال القران للمشاهدة الدرامية من اجل افضاء سمة الاستمرارية والحركية المشبعة بفاعلية الحدث والمشاركة.

٤. افاد القران من تقانة الحذف في توسيع دائرته الجمالية؛ لانها الية تمنح الابهام والايهام سمة التفخيم والاعظام.

٥. يستعرض القران احيانا سيكولوجية شخوصه وذلك بوضعهم في مستواهم الطبيعي حسب ادوارهم الاجتماعية والثقافية.

٦. من اساليب القران انه يختار الكلمة قاصدا لفظها ومعناها في موقعها المحدد فهم يهتم بالصورة الصوتية للكلمة.

٧. التعبير السيميائي في القران يصف حالة اجتماعية سائدة فيها وأد ثقافي احيانا.

الهوامش

(١) ينظر: معجم مقاييس اللَّغة، لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا(ت: ٣٩٥هـ)، اعتنى به: د. محمد عوض مرعب، والآنسة فاطمة محمد أصلان، مادة(كثف): ٨٨٦.

(٢) ينظر: لسان العرب، لابن منظور، مادة (كثف): ٣٨٢٩.

(٣) النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس:٢٠.

(٤) ينظر: مناهج تفسير النصِّ القرآني، دراسة في النظرية والتطبيق، د. سيروان عبد الزهرة الجنابي: ٦١.

(٥) الميزان في تفسير القرآن، محمد حسين الطباطبائي: ج٣/ ٢٠٥.،

(٦) تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور: ج٣/ ٢٤٢.

(٧) معاني الأبنية في العربية، د. فاضل صالح السامرائي: ٤٧.

(٨) في ظلال القرآن، سيد قطب: مج١/ ٣٩٤.

(٩) تفسير التحرير والتنوير: ج٣/ ٢٤٢.

(١٠) ينظر: مطارحات في قضايا قرآنية، محمد الحسني: ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

(١١) في ظلال القرآن: مج٤/ ٢٣٠٢.

(١٢) ينظر: الميزان في تفسير القرآن: ج١٦: ٧.

(١٣) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي(ت: ٥٣٨هـ) تحقيق: د. عبد الرزاق المهري: ج٣/ ٥ ـ ٦.

(١٤) تفسير التحرير والتنوير: ج١٦/ ٦٤.

(١٥) الكشاف: ج٣/ ٥ ـ ٦.

(١٦) تفسير التحرير والتنوير: ج١٦/ ٦٤.

(١٧) ينظر: تفسير التحرير والتنوير: ج١٦/ ٦٤.

(١٨) ينظر: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، د. محمد عويس: ٢٥ ـ ٢٦.

(١٩) الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون: ج١/ ٢٢.

(٢٠) ينظر: تفسير التحرير والتنوير: ج١٦/ ٦٥.

(٢١) في ظلال القرآن: مج٤/ ٢٣٠٠.

(٢٢) الكيد: الكاف والياء والدال أصل صحيح يدلُّ على معالجة الشيء بشدة، ثم يتسع الباب، وكله راجع إلى هذا الأصل، قال أهل اللغة: الكيد: المعالجة، ينظر: معجم مقاييس اللُّغة، أحمد بن فارس: ٨٨١، والكيد في المصطلح: هو فعل شيء في صورة غير المقصودة للتوصل إلى مقصود، ينظر: التحرير والتنوير: ج١٢/ ٢٥٨.

(٢٣) في ظلال القرآن: مج٤/ ١٩٨٣.

(٢٤) ينظر: البرهان الكاشف عن اعجاز القرآن، كمال الدين عبد الواحد عبد الكريم الزملكاني(ت: ٦٥١هـ)، تحقيق: د. خديجة الحديثي و د. أحمد مطلوب: ٢٣٧. ولا ننسب الحذف إلى مضمون القرآن، وإنَّما ننسبه الى تركيب اللغة، ذلك بأن اللغة تجعل للجملة لعربية أنماطا تركيبية معينة، ففي الجملة أركانها ومكملاتها، وفي عناصرها ما يفتقر إلى غيره، وما لا يستغني المعنى عن تقديره. ينظر: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنصِّ القرآني، د. تمَّام حسَّان: ج٢/ ١٠٩. الإيجاز تقليل الكلام من غير اخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن ان يعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن ان يعبر عنه بألفاظ قليلة، فالألفاظ القليلة إيجاز، والايجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيره من الحال أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ، وتكثير المعنى من غير حذف. ينظر: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد و د. محمد زغلول سلام:٧٦.

(٢٥) الكشاف: ج٢/ ٤٣٥ ـ ٤٣٦.

(٣) ينظر: علم الدلالة التطبيقي، د. هادي نهر: ٤٣٧.

(٤) دلالة السياق في القصص القرآني، عبد الله سيف العبيدي: ١٤٩.

(٢٦) مناهج تفسير النصِّ القرآني، دراسة في النظرية والتطبيق: ٨٧.

(٢٧) ينظر: في ظلال القرآن: مج٤/ ١٩٨٣.

(٢٨) ينظر: تفسير التحرير والتنوير: ج١٢/ ٢٥٩.

(٢٩) الكشاف: ج١/ ١٢.

(٣٠) تفسير التحرير والتنوير، ج١٢/ ٢٥٨.

(٣١) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن، د. صلاح الدين عبد التواب: ٩٩ ـ ١٠٠.

(٣٢) ينظر: في ظلال القرآن: مج٥/ ٢٦٣٦. والنمل: اسم جنس، والواحد منه نملة بتاء الوحدة، فكلمة نملة لا تدل على فرد واحد من هذا النوع دون دلالة تذكير ولا تأنيث فقوله: (نملة) مفاده: قال واحد من هذا النوع. ينظر: تفسير التحرير والتنوير: ج١٩/ ٢٤١.

(٣٣) الحطم: الحاء والطاء والميم أصل واحد، وهو كسر الشيء، ويقال للمتكسر في نفسه حَطِم، ينظر: معجم مقاييس اللغة: ٢٥٢.

(٣٤) تفسير التحرير والتنوير: ج١٩/ ٢٤٣.

(٣٥) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، دراسة دلالية مقارنة، عودة خليل أبو عودة: ٨٠ ـ ٨١.

(٣٦) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٥٦.

(٣٧) مناهج تفسير النصِّ القرآني، دراسة في النظرية والتطبيق: ٦١.

(٣٨) ينظر: المصدر نفسه: ٦٣.

(٣٩) إن العلاقة التي يتميز بها العمل الذي تحكمه سنن التاريخ هو أنه عمل هادف، عمل يرتبط بعلَّة غائية، سواء أكانت هذه العلة صالحة او طالحة، نظيفة أو غير نظيفة، وهذه الغايات التي يرتبط بها هذا العمل الهادف المسؤول، حيث إنها مستقبلية بالنسبة إلى العمل، فهي تؤثر من خلال وجودها الذهني في العامل لا محالة، فتمنحه بذلك من الطموح والتطلع المستقبلي، ما يستطيع معه أن يجسد ذلك الوجود الذهني حقيقة خارجية. ينظر: السنن التاريخية في القرآن، السيد: محمد باقر الصدر، إعداد: الشيخ محمد مهدي شمس الدين: ٧٨.

(٤٠) الكوجيتو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، فتحي المسكيني:٢٤٢.

(٤١) الكشاف: ج٢/ ٥٧٢.

(٤٢) في ظلال القرآن: مج٤ / ٢١٧٦.

(٤٣) تفسير التحرير والتنوير: ج١٥/ ٢٨١.

(٤٤) في ظلال القرآن: مج٤/ ٢٢٦٣.

(٤٥) تفسير التحرير والتنوير: ج١٥/ ٢٨٠.

(٤٦) المصدر نفسه: ج١٥/ ٢٨٢.

(٤٧) تفسير التحرير والتنوير: ج١٥/ ٢٨٢.

(٤٨) المصدر نفسه: ج١٥/ ٢٨٢.

(٤٩) ينظر: الصورة اللونية في شعر السياب، شاكر هادي التميمي، مجلة القادسية، مجلد ٢، ع٢، ٢٠٠٢: ١١٢.

(٥٠) ينظر: الرّموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس: ٤٢٨ ـ ٤٢٩.

(٥١) دالة اللون في زمن أهل التحقيق، د. ضاري مظهر صالح: ٩٦ ـ ٩٧.

(٥٢) ينظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، د. ضاري مظهر صالح: ٢٠٤.

(٥٣) الكشاف: ج١/ ٤٢٧.

(٥٤) الكشاف: ج٤/ ٤٠٤ ـ ٤٠٥.

(٥٥) في ظلال القرآن: مج٦/ ٣٣٨٢.

(٥٦) المصدر نفسه: مج٦/ ٣٣٨٣.

(٥٧) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن: ٨٣.

(٥٨) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، مطبعة دار الكتب العلمية ـ بيروت، ١٩٩٨.: ١/ ٤٧.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- البرهان الكاشف عن اعجاز القرآن، كمال الدين عبد الواحد عبد الكريم الزملكاني(ت: ٦٥١هـ)، تحقيق: د. خديجة الحديثي و د. أحمد مطلوب،ط١، مطبعة العاني ـ بغداد، ١٩٧٤.
- البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنصِّ القرآني، د. تمَّام حسَّان،ط٣، عالم الكتب ـ القاهرة، ٢٠٠٩.
- التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، دراسة دلالية مقارنة، عودة خليل أبو عودة، ط١، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥.
- تفسير التحرير والتنوير، سماحة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر ـ تونس، ١٩٨٤.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد و د. محمد زغلول سلام،ط٥، دار المعارف ـ القاهرة، ٢٠٠٨.

- دالة اللون في زمن أهل التحقيق، د. ضاري مظهر صالح، ط١، دار تموز ـ دمشق، ٢٠١١.
- دلالة السياق في القصص القرآني، د. محمد عبد الله سيف العبيدي، وزارة الثقافة والسياحة ـ صنعاء، ٢٠٠٤.
- دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، د. ضاري مظهر صالح،ط١، دار الزمان ـ دمشق، ٢٠١٢.
- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، تحقيق: د. محمد التنجي، ط١، مطبعة دار الكتاب العربي ـ بيروت، ١٩٩٥.
- الرّموز في الفن ـ الاديان ـ الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس،ط١، دار دمشق ـ دمشق، ١٩٩٢.
- السنن التاريخية في القرآن، السيد: محمد باقر الصدر، إعداد: الشيخ محمد مهدي شمس الدين، ط١، جار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ٢٠١١.
- الصورة الأدبية في القرآن، د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية ، لونجمان ـ القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
- الصورة اللونية في شعر السياب، شاكر هادي التميمي، مجلة القادسية، مجلد ٢، ع٢، ٢٠٠٢.
- علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، د. هادي نهر، ط١، دار الأمل ـ الأردن، ٢٠٠٧.
- العنوان في الأدب العربي، د. محمد عويس، النشأة والتطور، ط١، المكتبة الأنجلو مصرية ـ القاهرة، ١٩٨٨.
- في ظلال القرآن، سيد قطب، ط٣٤، دار الشروق ـ القاهرة، ٢٠٠٤.
- الكتاب، سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر الملقب بسيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، دار التاريخ ـ بيروت، د. ت.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي(ت: ٥٣٨هـ) تحقيق: د. عبد الرزاق المهري، ط١، دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ٢٠١٦.
- الكوجيتو المجروح، أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة، فتحي المسكيني، منشورات الاختلاف ـ الجزائر،ط١، ٢٠١٣.

- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف . مصر، د.ت.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، مطبعة دار الكتب العلمية ـ بيروت، ١٩٩٨.
- مطارحات في قضايا قرآنية، دراسة في تفسير "من وحي القرآن" لآية الله العظمى السيد محمد حسين فضل الله في سياق مناهج التفسير السائدة، محمد الحسني،ط١، دار الملاك ـ بيروت، ٢٠٠٠.
- معاني الأبنية في العربية، د. فاضل صالح السامرائي، كلية الآداب ـ جامعة الكويت، د. ت.
- معجم مقاييس اللُّغة، لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا(ت: ٣٩٥هـ)، اعتنى به: د. محمد عوض مرعب، والآنسة فاطمة محمد أصلان،ط١، دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ٢٠٠١.
- مناهج تفسير النصِّ القرآني، دراسة في النظرية والتطبيق، د. سيروان عبد الزهرة الجنابي،ط١، دار وكتبة البصائر ـ بيروت، ٢٠١٥.
- الميزان في تفسير القرآن، للعلامة السيد محمد حسين الطباطبائي، ط١، مؤسسة الأعلمي ـ بيروت، ١٩٩٧.
- النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، ط٢، دار الآداب للنشر والتوزيع ـ بيروت، ٢٠١٠.

ملامح الأعجاز النحوي في لفظ الجلالة

د. زكـــي فليـــح الموســـوي

جامعــة ذي قـــار- العراق

المقدمــة

لاشك ان دراسة الالفاظ العربية تعد من الدراسات التي تأخذ محاور متعددة فاللفظة تشكل البناء المعنوي المتكامل الذي يؤسس فيما بعد للجملة العربية ثم النص اللغوي الفصيح المؤدي لمقصود المتكلم بالشكل الذي يؤم . هذا وقد حملت الالفاظ القرآنية الطابع المعنوي والايحائي الاكبر من بين الالفاظ والسبب ان النص القرآني هو كلام الباري عز وجل ، وهو اعلى مراتب الكلام العربي ، نحوا وصرفا وصوتا وبلاغة واسلوباً وتعبيراً ومن ثم قصداً للمعاني العميقة او الثانوية الباطنة التي ما استطاع اللغوين ان يصلوا اليها من خلال مستوى لغوي واحد كالنحو او الصرف مثلاً ، ولكن من خلال الجمع بين دلالات ذلك .

المستويات جميعاً

ولفظ الجلالة المقدس الدال على الذات الالهية مع بقية صفات او اسماء الله الحسنى قد نال رعاية خاصة من اقلام الباحثين لغويين ومفسرين ومناطقة وفلاسفة وعرفانيين ، اذ ألفت في ذلك الشأن المؤلفات من اهمها : (لفظ الجلالة الاصل والاشتقاق) للدكتور جـار الله العاني، ومنها : الاسماء الحسنى دراسة في الاساليب .د. على مجرن البرعي ، ومنها (اسماء الله الحسنى دراسة في البنية والدلالة) .د. احمد مختار عمر وغيرها من هذه

التصانيف التي عنيت بهذه الصفات والاسماء . وبحثنا هذا قد اتخذ منحىً اخر غير ما عنيت به الدراسات السابقة ، إذ الهدف من طرق ابوابه هو البحث عن ملامح الاعجاز في هذا اللفظ المقدس من الناحية النحوية إذ **تبلورت مباحثه في ثلاثة محاور**:

الاول : الاداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة .

الثاني : الميم المتصلة فيه ونعني بذلك صيغة (اللهم).

الثالث : ماهية الحركة الاعرابية في لفظ الجلالة اذا استعمل في التعجب منفرداً في اللغة العربية العصرية اي بلفظ (الله).

المبحث الأول : دخول (أل) التعريف على لفظ الجلالــة (الله) :

الأداة (أل) في الكلام العربي تنقسم الى ثلاثة أقسام :

الأول : أن تكون حرف تعريف : وهي الداخلة على الأسماء [١] وسيأتي تفصيل ذلك .

الثاني : أن تكون اسم موصول : وذلك إذا دخلت على الجملة الفعلية [٢] كقول الشاعر[٣]

يقول الخنى وأبغض العجم ناطقا

الى ربنا صوت الحمار اليجدعُ

وكذلك إذا دخلت على الجملة الأسمية [٤] ، كقول الشاعر : [٥]

من القوم الرسول الله منهم

لهم دانت رقاب بني معدِّ

أو أنها تتصل بالظرف[٦] : كقول الشاعر[٧] :

من لايزال شاكراً على المَعَه

فهو حَرٍ بعيشةٍ ذات سعة

وقد خص ابن هشام كل ذلك بالشعر[٨] ، وذهب الأخفش[٩] وابن مالك [١٠] الى أن دخولها على الجملة الأسمية والفعلية لا يخص الشعر بل يمكن ذلك في غيره .

الثالث : أن تكون زائدة[١١] : وهي نوعان لازمة وغير لازمة .فاللازمة كالداخلة على الأسماء الموصولة [١٢] مثل : (الذي) (التي) ، ومنها الواقعة في الأعلام بشرط مقارنتها للفظها كالنظر والنعمان والعزى واللات أو لارتجالها مثل السموأل ، أو لغلبتها كالبيت للكعبة ، والمدينة لطيبة[١٣] وذهب ابن هشام والمرادي الى أن هذا النوع يعود الى (ال) العهدية [١٤] التي سيأتينا الكلام عنها مفصلا لاحقا .

أما غير اللازمة فنوعان :

الأول : هي التي تدخل على علم منقول ، أي للمح الأصل مثل : الحارث والعباس

والضحاك ، وهذا النوع موقوف على السماع إذ لا نقول في (محمد) : المحمد [١٥]

أما الثاني فهو نوعان : الواقع في الشعر [١٦] كقوله [١٧] :

باعَـــــدَ أمَّ العمـــــرو عـــــن أسيـــــرها

حـــــراس أبـــــواب علـــــى قصورهـــــا

والداخل أحيانا على الحال في قولهم : جاؤوا الجمّاء الغفير [١٨].

أما حرف التعريف فنوعان كذلك : عهدية [١٩] فالعهدية أما أن يكون مصحوبها معهوداً ذكرياً ، ومنه قوله تعالى : ﴿ كَمَا أَرْسَلْنَا إِلَى فِرْعَوْنَ رَسُولاً

۞ فَعَصَى فِرْعَوْنُ الرَّسُولَ﴾[٢٠] وقد يكون مصحوبها معهودا ذهنياً [٢١] ومنه قوله تعالى ﴿ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ ﴾[٢٢] فالغار معروف في أذهان المتلقين وهو غار حراء ، وربما جاء مصحوبها معهودا حضورياً[٢٣] كقوله تعالى : ﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ ﴾ [٢٤].

و(أل) الجنسية: أما لاستغراق أفراد الجنس[٢٥] كقوله تعالى ﴿ وَخُلِقَ الإِنسَانُ ضَعِيفاً﴾ [٢٦]

وقيدها النحاة بأن تخلفها (كل) حقيقة[٢٧] أو لاستغراق خصائص أفراد الجنس، وهي التي تخلفها (كل) مجازاً[٢٨] كقوله تعالى : ﴿ ذَلِكَ الْكِتَابُ ﴾ [٢٩] أي الكامل في كل صفة أو تكون لتعريف الماهية : وهي التي لا تخلفها (كل) لا حقيقة ولا مجازاً[٣٠] كقوله تعالى﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ﴾ [٣١] .

والآن وبعد هذا العرض الموجز لأنواع (أل)حري بنا أن نقف وقفة تأمل في هذه الأداة ومعانيها السابقة لننظر أيٌّ من هذه الوظائف ينطبق على (ال) الداخلة على لفظ الجلالة ولنبدأ بتلك المعاني الواحدة تلو الأخرى إبرازاً لفكرة الإعجاز في اللفظ الكريم :

أولا : (ال) الموصولة :

مر بنا أن الأداة (ال) تكون موصولاً إذا دخلت على ثلاثة أشياء :

الأول : الجملة الفعلية ، والثاني : الأسمية ، والثالث : الظرف ، وقد مرت الأمثلة لجميع ذلك.

الأول : الجملة الفعلية : إذ لا يمكن أن نعد (أل) المتصلة بلفظ الجلالة موصولا بمعنى (الذي) لسبب بارز بين وهو أن لفظ (إله) من جنس الأسماء لا من جنس الأفعال حتى إننا إذا ما

اتجهنا الى النحو العربي المليء بالتأويل والتخريج وتوجيه التراكيب النحوية لا نجد تأويلا يجعل لفظ الجلالة أي لفظ(إله) فعلا ، وإنما أول بـ (معبود) اسم مفعول ، وهو من جنس الأسماء لا الأفعال كذلك ، وذلك التأويل ورد في قوله تعالى ﴿ وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاء إِلَهٌ ﴾[٣٢] أي معبود ، فهو اسم مفعول ، وإذا ما ذهبنا الى رأي المدرسة الكوفية التي تعد بعضا من أقسام المشتق فعلا دائما [٣٣] فإننا نراهم لا يصفون اسم المفعول بأنه الفعل الدائم بل يصفون اسم الفاعل بهذا الحكم ، وبذلك تبقى كلمة (إله) في حيز الأسمية ولا تخرج منها بأية حال من الأحوال . إذن لا يمكن لنا وفقا لما تقدم أن نجعل الأداة (أل) الداخلة على لفظ الجلالة موصولا . أما اتصال (أل) بالجملة الأسمية وكونها موصولة في هذا التركيب فهذا كذلك لانطبق على (أل) الداخلة على لفظ الجلالة إذ أن من الوهلة الأولى ترانا نحتاج الى التأويل بأن صدر جملة الصلة محذوف والتقدير يكون كالتالي :

((الذي هو إله)) وهو تقدير لا يمكن أن يدل على معنىً معين لأنه لا يشير الى لفظ الجلالة ولاسيما إذا ورد في النص الفصيح ، فإذا ما نظرنا الى قوله تعالى﴿ اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ﴾ فيكون التعبير كالتالي : ((الذي هو إله لا إله إلا هو الحي القيوم)) وهو تقدير لا يساوي قوله تعالى السابق الذكر فلا يدل على الذات الإلهية كما يدل عليها اللفظ المقدس كما أنه يجعل الباري عز وجل في حكم النكرة الموصوفة ، والنكرة الموصوفة تعني إننا نحتاج إلى إيضاح وتخصيص وهذا محال بحقه عز اسمه جلَّ وعلا ، فهو موصوف بقوله تعالى ﴿ لاَ

إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ﴾ ، وإن هذا التقدير يجعل الباري غير معروف ومن ثم احتجنا الى تخصيصه بجملة : ﴿ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ﴾ وهل هذه هي الصفة الوحيدة المخصصة للباري عز وجل حتى نكتفي بها لمعرفته أم أن صفاته لامتناهية ؟! من جهة ومن جهة أخرى أن الخالق سبحانه وتعالى تعرفه البشرية بفطرتها حتى مع كفرها ، فالعرب في الجاهلية لم ينكروا وجود اللــه وإنما جعلوا الأصنام وساطات توصلهم الى الخالق ، وذلك قوله تعالى ﴿ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى ﴾[٣٤].

وإذا ما أمعنا النظر مرة أخرى في التقدير السابق نجد إننا حينما نقول ((الذي هو اله)) أن هناك إيحاءً بأن هذا الإله واحد من عدد من الآلهــة وهذا لا يجوز بل محال بحقه جلت قدرته وتعالى عما يشركون .

أما من جهة النحو فأن حذف صدر الصلة حذفاً مطلقاً لم يرد البتة إلا في (أيٌّ) الموصولة[٣٥] ، إذ قدر النحاة في قوله تعالى : ﴿ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيّاً ﴾ [٣٦] لننزعن الذي هو أشد ، ولم يسمع ذلك فضلا عن عدم سماعه أو وروده في (ال) .

اما عن اتصال الأداة (ال) بالظرف وكونها حينئذٍ موصولاً فهذا لا ينطبق كذلك على هذه الأداة حينما تدخل على لفظ الجلالة لأنه اسم ذات ولم يدخل في حيز من الظرفية فلا معول عليه .

ثانيا : (ال) الجنسية :

تقدم ان (ال) الجنسية أما أن تكون لاستغراق أفراد الجنس أو لاستغراق خصائص أفراده أو لتعريف الماهية .

والذي أراه أن هذه الأنواع الثلاثة المنضوية تحت عنوان كلي هو الجنس لا يمكن لأي واحد منها أن ينطبق وظيفيا على الأداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة .

وقبل الولوج في تلك الوظائف بالمقارنة مع لفظ الجلالة لابد أن نقف عند معنى الجنس لغة واصطلاحا ، وما يرشح عن ذلك في موارد البحث الفقهي والعقائدي ما يمس هذا اللفظ المقدس .

فالجنس لغة : ((كل ضرب من الشيء والناس والطير ، وحدود النحو والعروض

والأشياء ويجمع على أجناس[٣٧] والجنس أعم من النوع ومن المجانسة والتجنس ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله فالناس جنس والأبل جنس والنساء جنس [٣٨].

أما اصطلاحا : فهو اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع [٣٩].

فالجنس ضرب كلي دال على كثيرين مختلفين بأنواع وهذا يعني أن الجنس يدخل تحته أنواع عديدة ولذلك قال ابن منظور إن الجنس أعم من النوع فالملاحظ على تعريف الجنس أن هناك أنواعا أو فروعا تكمن تحت كلياته ، فهو إذن مجزأ أو مقسم ، وهذه الأجزاء أو الأقسام تعود في نهاية المطاف الى عنوانه العام والكلي.

وبعد هذه الوقفة القصيرة في مفهوم الجنس علينا النظر في أنواع (ال) الجنسية وهل ينطبق نوع من أنواعها على (ال) الداخلة على لفظ الجلالة؟

١. استغراق أفراد الجنس :

اسم الجنس كما تقدم يقبل التجزئة أو القسمة ففي المثال السابق وهو قوله تعالى : ﴿ وَخُلِقَ الإِنسَانُ ضَعِيفاً ﴾ نجد أن كلمة (إنسان) اسم جنس وهو يقبل التجزئة لأن تحت عنوانه يدخل ملايين الأفراد بل أن هناك أنواعا متعددة من البشر تتساق في هذا الجنس ، فهناك انسان (النياندرتال) أو الأنسان القديم ، وهناك إنسان العصور التاريخية (عصر الكتابة) واليوم عندنا ما يسمى بالإنسان الحديث[٤٠] وقد أطلق بعض المؤرخين تسمية أخرى على بعض البشر وهي (الأنسان العادي) أي الأنسان الذي ينتمي الى قوم (عاد) ، وهم الذين يعرفون بالعماليق [٤١] في التاريخ .

فأسم الجنس (الأنسان) تنضوي تحته كل هذه الأنواع والأفراد .

ولنا الآن أن نعود الى لفظ الجلالة والأداة الداخلة عليه مبتدئين بـ (ال) لاستغراق الجنس ، ولا ضير من التمثيل بالقرآن الكريم لبيان ذلك قال تعالى ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾[٤٢] ولنسأل : أي الأجناس أو الأنواع الداخلة تحت هذا اللفظ ؟، وهل يصح ذلك عقلا ومنطقا ؟!!! إذ لو تأملنا اللفظ المقدس لوجدنا أن هذا التصور نابع من محدودية العقل البشري في إدراك حقيقة الباري عز وجل ، إذ أنه ذلك النور الممتد الذي لا يحد وجوده شيء ذاتي ، هو نور لا يعلل ، يملك ما لا يملكه الآخر ولا يشابه في نمطه غيره ، مترفع بذاته لا يملك ضلا ليس بوهم أو خيال بل هو وجود يملك ذاتيات لا يمكن تعليلها كالحياة أو الخلق والقدرة ليس بجسد والدليل العقلي هو الذي يثبت ذلك إذ لو كان الباري جسدا لكان كتلة تشغل حيزا في الفراغ وهذا

يعني أن لها وظائف محدودة في العمل والباري أقرب الى الأنسان من حبل الوريد ، فكيف يكون ذلك التقريب وهو كتلة ؟ ! وبذلك تكون له محدودية الهيأة الخارجية له ، فأنه على هذا التصور أصبح له عمر محدود وله بداية ونهاية ، وكذلك لو كان جسدا لتكلم مع الأنبياء بشكل مباشر ولما احتاج الى واسطة تنقل له كلامه وتفسر ما يقول فتنتفي الحاجة الى جبرائيل ، فهو امتداد لا تعرف له بداية ولا خاتمة ،وهذا ما ينطبق على الآية المذكورة آنفا بل في كل مورد ورد فيه اسم الباري عز وجل ، فهو امتداد يحيط السماوات وما بينهما وما تحت الثرى فهل بعد ذلك نستطيع القول بأن الله جنس من الأجناس يمكن أن يقع تحته فروع أخرى ترجع إليه في الأصل والسنخية ، فهو واحد بذاته لا يشبه كل موجود ومخلوق[٤٣] قال تعالى ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ﴾[٤٤]. فلا توافقه أي صفة من صفات التجزئة أو التقسيم أو المحدودية الناتجة من هذه الصفات كما جاءت في جنس الأنسان آنفا.

وبعد هذا العرض المبسط عن الذات الإلهية المقدسة لم يتبقَ شيء من صفات الجنس أو من خصائصه لا من حيث المعنى الاصطلاحي ولا المعنى اللغوي على تقاربهما ، فالباري ليس نوعا من الناس أو الأشياء لأنها مخلوقات له سبحانه وتعالى ، فلا نظير له ، ولا يدل على كثيرين مختلفين نوعا لأنه إن كان كذلك فهو ليس إله ، فلا يمكن أن تكون الأداة (أل) الداخلة على لفظ الجلالة للجنس البتة .

أما عن استغراق خصائص الجنس : فقد قلنا أن (ال) التي تكون لهذا المعنى هي التي تخلفها ((كل مجازا)) ومنه قوله تعالى ﴿ ذَلِكَ الْكِتَابُ [٤٥] أي الكامل في كل صفة التام بكل معنى لأنه كلام الخالق عز وجل . فهل تصلح الأداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة لأن تكون مستغرقة لصفات أو خصائص الجنس ؟!!

والجواب على هذا التساؤل ان مناط الأمر متعلق بصلاحية النوع الأول الذي هو (الجنس) لأن خصائص أفراده تقتضي وجوده أولا ثم وصف تلك الخصائص بأنها مستغرقة أم لا ثانيا ؟! فإذا كان الجنس نفسه لاوجود له فمن باب أولى أن لا نجد شيئا لخصائصه ، فلا يجوز إذن أن نعد (ال) لاستغراق خصائص الجنس بعد أن انتفى وجود الجنس نفسه وليس لدينا جنس لا يحتوي على أفراد وخصائص هذا إذا ما افترضنا ان (الله) . جل جلاله . جنس من الأجناس ، وهو أمر مرفوض عقلا على محدودية العقل البشري ، إذ لا يمكن أن نتصور ان هناك أجناسا من الآلهة إلا وقد دخلنا في الشرك لتعدد الآلهة قال تعالى : ﴿ مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِن وَلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ إِلَهٍ إِذاً لَّذَهَبَ كُلُّ إِلَهٍ بِمَا خَلَقَ وَلَعَلَا بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يَصِفُونَ ﴾[٤٦] اما فيما يخص (ماهية الجنس) فتحتاج منا الى بسط الكلام : فقد تقدم القول بان (ال) التي للماهية هي التي لا تخلفما (كل) أي لا تحل محلها لا حقيقة ولا مجازاً ، ومنه قول تعالى : ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ﴾[٤٧] اذ ليس المقصود بأنه تعالى قد استغرق جميع الماء في خلق الأشياء والموجودات بل ان حقيقة المخلوقات وجوهرها

وكنزها يدخل في خلقه الماء ، وكذلك لا يمكن للكائنات جميعاً أن تتمكن من العيش بالاستغناء عن الماء ، وهذا يعني ان ماهية كل مخلوق تعود في اصلها الى الماء وعوداً على لفظ الجلالة لا نجد ما تم ايضاحه عن ماهية الجنس يمكن تطبيقه هنا ، وعلة ذلك ان كل شيء في الموجودات يعود الى صنعه وخلقه وتدبيره ولا يعود الى ذاته كما عادت المخلوقات الى الماء في اصولها ، اذ لو أقر العقل البشري بذلك اي إلا قرار بأن ماهية المخلوقات راجعة الى ذاته المقدسة فأن هذا الامر يوقفنا أمام النتائج التالية :

الاولى : ان الذات الالهية معروفه الكْنه والجوهر

الثانيــة : ان الذات الالهية قابلـة للتقسيم و التجزئـة لان المخلـوقات تقترن بهذه الصفات .

الثالثة : ان الكائنات والموجودات ترتبط بالذات المقدسة ارتباطاً وجودياً ، وهذا يعني ان من الممكن اختفاء أو موت او ضعف الذات الالهية مما يتسبب بانسحاب هذه العوارض على الموجودات كما ان الماء اذا اقترن بهذه الصفات يتحتم على جميع الموجودات الاصابة بهذه العوارض السلبية وهذا محال بحقه سبحانه وتعالى .

اما معرفة كنهه وماهيته – جل جلاله ـ فهو محال كذلك ، والسبب يعود الى محدودية الطاقة الاستيعابية للعقل البشري ، ولنا في قصة موسى اسوة حسنة في هذا الصدد ، قال تعالى ﴿ ولَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً

وَخَرَّ موسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾[٤٨] وقال تعالى : ﴿ وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾[٤٩] والسعة تلك هي سعة مطلقة غير محدودة ، فلا مقارنة

بينها وبين محدودية الكائنات والموجودات التي هي من صنعه تعالى . فلا ماهية محدودة للباري عز وجل حتى نعد الأداة (ال) الداخلة عليه لبيان الماهية .

ثالثا : (ال) العهدية

قبل الولوج في هذه المسألة لابد اولا من الوقوف على معنى العهد لغة واصطلاحاً :

فالعهد لغة : الوصية والتقدم الى صاحبك بشيء ومنه اشتق العهد الذي يكتب للولاة ، ويجمع على عهود ، وقد عهد إليه يعهد عهداً ، والعهد : الموثق بكسر الثاء ، وجمعه عهود ، والعهد الالتقاء والالمام ، يقال : مالي عهد بكذا ، وانه لقريب العهد به ، والعهد : المنزل الذي لا يكاد القوم اذا انتأوا عنه رجعوا إليه ، والمعهد : الموضع الذي كنت عهدته او عهدت فيه هوى لك او كنت تعهد به شيئاً [٥٠] والعهد اصطلاحاً : حفظ الشيء ومراعاته حالاً يعد حال ، هذا اصله ثم استعمل في الموثق الذي يذكر قبله شيء ، اما العهد الذهني هو الذي لم يذكر قبله شيء [٥١]

والأداة (ال) اذا كانت عهدية بحسب كلام النحاة ينطبق عليهما المعنى الثالث ، الا وهو للالتقاء والالمام ، وكذلك يشمل الموثق ، وهذا هو الأقرب الى المعنى الاصطلاحي اذ ان الالتقاء والالمام والمواثيق حفظ ومراعاة للشيء حالاَ بعد حال ، من غير انقطاع وإلا فلا يكون عهداَ . هذا وقد مر بنا سابقاَ ان النحاة قد قسموا الأداة (ال) العهدية الى

ثلاثة اقسام رئيسة تضم فروعاً متعددة ، ومن خلال هذا التقسيم يمكن مقارنة تلك الوظائف الثلاث بوظيفة الأداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة :

١ – (ال) العهد الذكري : في العهد الذكري يتم ذكر الاسم منكراً في النص نفسه ثم يذكر معرفاً بـ (ال) التعريف كقوله تعالى : ﴿ كَمَا أَرْسَلْنَا إِلَى فِرْعَوْنَ رَسُولاً ۞ فَعَصَى فِرْعَوْنُ الرَّسُولَ ﴾ اذ ان كلمة (رسول) ذكرت اولاً في النص بصيغة النكرة في النص إلا انها قد وثقت أي علمت وعرفت فعهدت من قبل المتكلم والمتلقي ، ثم عرفت بـ (ال) ، فهي قد عهدت ذكراً في النص ، وهذا المعنى لا يمكن ان نلمحه في (ال) الداخلة على لفظ الجلالة ، والسبب في ذلك ان هذا اللفظ المقدس لم يرد في نص فصيح أو نص قرآني على منوال العهد الذكري الذي بيناه آنفاً ، اذ لم ترد كلمة (إله) في نص معين بهذه الصيغة أي (النكرة ثم عرفت وصارت تلفظ الله) في النص نفسه وهـي الكلمة المقصودة نفسها ،وبالعودة الى الأمثلة نتحقق من ذلك ، قال تعالى: ﴿ قَالُواْ نَعْبُدُ إِلَـهَكَ وَإِلَـهَ آبَائِكَ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ ﴾[٥٢] وقال ﴿ وَإِلَـهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ ﴾ [٥٣] وقال ﴿ لاَّ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ ﴾ [٥٤] وقال ﴿ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ﴾ [٥٥] وقال ﴿ وَمَا مِنْ إِلَـهٍ إِلاَّ اللّهُ ﴾ [٥٦] وقـال ﴿إنما الله إله واحد ﴾ [٥٧] وقال ﴿ قُلْ إِنَّمَا هُوَ إِلَـهٌ وَاحِدٌ ﴾ [٥٨] وقال ﴿ مَّنْ إِلَـهٌ غَيْرُ اللّهِ يَأْتِيكُم بِهِ ﴾ [٥٩] وقال ﴿ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَـهٍ غَيْرُهُ ﴾ [٦٠]

وقال ﴿ لا إِلـهَ إِلاَّ الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ ﴾[٦١] وقال ﴿ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى ﴾[٦٢] وقال ﴿ إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ﴾[٦٣] وقال ﴿ مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِن وَلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ إِلَهٍ ﴾[٦٤] وقال

﴿ أَإِلَهٌ مَّعَ اللَّهِ قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ ﴾[٦٥] وقال ﴿ وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاء إِلَهٌ ﴾[٦٦]

وبعد هذا السرد الموجز الذي وردت فيه التراكيب والصيغ المختلفة لكلمة (إله) النكرة لم نجد أي تركيب يشابه ما ورد في قوله تعالى ﴿ كَمَا أَرْسَلْنَا إِلَى فِرْعَوْنَ رَسُولاً ۞ فَعَصَى فِرْعَوْنُ الرَّسُولَ﴾ فقوله تعالى ﴿ قَالُواْ نَعْبُدُ إِلَـهَكَ وَإِلَـهَ آبَائِكَ ﴾ ذكرت فيه كلمة (إله) بالإضافة في الموردين ، وهذا يخرج عن الترتيب الوارد في النص الدال على العهد الذهني (الرسول) وكذلك في قوله تعالى : ﴿ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى ﴾، وورد كذلك معرفاً في الموضعين في قوله تعالى ﴿ إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ ﴾ فالأول معرف بالإضافة والثاني بالعلمية ، وأما قوله تعالى ﴿ وَإِلَـهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ ﴾ فقد بـدأ بذكر كلمة (إله) معرفة بالإضافة ثم نكرها ولم يعرفها بل خصصها بالوصف (واحد) وهذا التركيب لا يطابق آية العهد السابقة كذلك ، اما قوله تعالى ﴿ لاَّ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ ﴾ وقوله ﴿ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ﴾ وقوله ﴿ مالكم من إله غيره ﴾ وقوله ﴿ لا إِلـهَ إِلاَّ الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ ﴾ وقوله ((ما اتخذ الله من ولد وما كان معه من إله)) فيدل على نفي تعـدد الالهة وإثبات الوحدانيـة لله سبحانه وتعالى ، فكلمة (إله) في هذه النصوص لا تدل على إله معين حتى تنسب الى الله جل جلاله اما قوله تعالى ﴿ أَإِلَهٌ مَّعَ اللَّهِ قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ ﴾ ففيه نفي لتعدد الالهة ، فالنكرة المتقدمة لا يقصد بها الذات الالهية وانما دالة وموحية بنفي التعدد . اما قوله تعالى ﴿ وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاء إِلَهٌ ﴾ فهـو نص لا علاقة له كذلك بالتركيب العهدي الذكري لكون المتقدم اسم موصول لا كلمة (إله) والمتقدم معرفة والتالي نكرة فلا يستقيم التركيب .

نستنتج مما سبق ان الأداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة لا يمكن ان تنتمي الى العهد الذكري للعلل والأسباب التي ذكرت آنفاً وهي في اختلاف التركيب والدلالة ،

(ال) للعهد الذهني : هذه الأداة يكون مصحوبها ذهنياً بين المتكلم والمخاطب ، ولا يعرفه شخص آخر وبذلك تكون معرفته مقصورة على شخصين فقط وهذا هو المفهوم في الواقع الخارجي لما عليه اقوال النحاة . والآن اذا تكلم شخصان وقال احدهم الى الآخر (الله جل جلاله) او الله بديع السموات والارض ، او ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾[٦٧] او ﴿ اللّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ ﴾[٦٨] فهل ان الباري عز وجل يعهد ويعرف بين متخاطبين فقط ؟ ! والجواب : كلا ، إذ ان الله تعالى معهود ذهناً وفطرة وسليقة عند جميع المخلوقات والكائنات ولاسيما البشر ، فهو معروف معرفة فطرية قال تعالى ﴿فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا ﴾[٦٩] هذا من جهة ومن جهة إخرى ان هذا العهد الذهني على شموليته عند كل المخلوقات الا أنه عهد يتفاوت من انسان الى آخر بحسب الطبيعية النفسية والصفة الكمالية التي يتحلى بها المخلوق وأجدرها الانسان سيد عقلاء الارض .

فالفرق بين ما أقره النحاة في معنى العهد في الأداة (ال) وبين وظيفتها في لفظ الجلالة يمكن في وجهين الأول :- اختلاف الدلالة بين عهد المخلوق بخالقه .

الثاني :- سبب نحوي خالص اذ ان (ال) الدالة على العهد عموماً يمكن ان تنفصل عن الاسم الداخلة عليه ، ويبقى المعنى الاساس قائماً ، اما في لفظ الجلالة فلا يمكن لهذه الأداة ان تنفصل

عنه الا وقد اخذ هذا اللفظ دلالة أخرى توحي لغير الذات المقدسة ، دلالة تأخذ ابعاداً فكرية مختلفة كتعدد الالهة او نفيها او ذمها ، وغير ذلك من المعاني التي توحي بها هذه الكلمة اذا وقعت نكرة كما بينا ذلك في نصوص العهد الذكري ويمكن ان نلمح الفرق بين العهد الذهني بـ (ال) عند النحاة والعهد الذهني المفهوم منها اذا دخلت على لفظ الجلالة بأنه عند النحاة لا يتخطى المتكلم والمخاطب ، ام العهد بالله فهو يشمل جميع المخلوقات لأنه عهد فطري في جبلة كل كائن – على اننا لا نقر ابداً بأن الأداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة هي للعهد الذهني – الا ان ذلك من باب المقارنة ليس غير . فلا يصح اذن ان تكون (ال) في لفظ الجلالة للعهد الذهني اذ انه ﴿ وَهُوَ اللَّهُ فِي السَّمَاوَاتِ وَفِي الأَرْضِ ﴾[٧٠] فلا يذهب عن ذهن احد او فكر مخلوق قال تعالى ﴿ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ ﴾[٧١] وهذا النوع من العهد بالنسبة الى الباري عز وجل لا تأتي من الاداة (ال) الداخلة عليه بل يفهم ذلك من قصد الذات الالهية بالنسبة الى المتكلم .

٣ – (ال) للعهد الحضوري :–

في هذا المبحث نحتاج كذلك الى معنى الحضور لغة واصلاحاً ليكون مفتتحاً للنظر فيه :

فالحضور لغة : هو قرب الشيء [٧٢]

اصطلاحاً : الوجود مع القرب [٧٣]

ان معرفة الله تعالى الفطرية تارة تطلق ويراد منها العلم الحضوري بمعنى حضور الشيء بوجوده لدى العالم ، وقد يطلق عليها المعرفة القلبية بالشيء وهذ العلم او المعرفة له مراتب تشكيكية متفاوتة

تبعاً لتفاوت الافراد من حيث الكمال الوجودي لكل منهم ، فمنهم من له اعلى درجات هـذا العلم ومنهم من له أفضل من ذلك ، وكذلك يتفاوت العلم الحضوري من جهة كونه علماً واعياً او نصف واعٍ ولكن لاتصل الى درجة عدم الوعي لان في ذلك اثبات للنقص في آصل ثبوته ثم ان ما نجده من التفاسير الذهنية الخاطئة لا ترجع الى العلم الحضوري وان كان بدرجة ضعيفة وانما نرجع الى ضعف المدارك العقلية والذهنية للشخص نفسه عند تعبيره بالألفاظ والمفاهيم عما يدركه حضورياً حيث تكون الاخيرة قاصرة عن أداء المطلوب (متعلق العلم الحضوري) ولا تخلو النصوص القرآنية من الإشارة الى هذا النحو من المعرفة الفطرية الحضورية بالله سبحانه وتعالى كقوله تعالى ﴿ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى ﴾ وتارة أخرى تطلق المعرفة الفطرية بالله ويراد منها العلم الحصولـي بالله تعالى ، الذي هو عبارة عن مجموعة من المفاهيم الاولية التي ينتزعها الذهن من مدركاتـه الحضورية بخالقه وموجودة وإن كان بدرجة ضعيفة عند بعض البشر ، كما انه ينتزع مفاهيم ذهنية تعبر عن ذاته (الأنا) مما سبق نستنتج ان مفهوم العهد الحضوري الذي نسبه النحاة وظيفة للأداة (ال) يختلف عن العهد الحضوري المتصل بالباري عز وجل من خلال ما يلي :-

١ – ان الحضور لمنسوب الى الله تعالى مختلف اذ ان ما تكلم عنه النحاة هـو حضور تجسيم للأشياء وان كان مجازياً او شبه محسوس كقولهم (الآن) ومنه قوله تعالـى ﴿ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ ﴾[٧٤] وقوله ﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ ﴾[٧٥] اذ عد النحاة الأداة (ال) الداخلة على (الآن) و (اليوم) للعهد الحضوري على الاشهر فالنحاة يتحدثون عن الرجل

والمدينة وغيرها واليوم وكل ذلك أشياء مدركة بالحس الخارجي ومن المجاز(العلم) و (الموعظة) والباري عز وجل ليس كمثله شيء لا تجسيماً ولا ادراكاً اذ لا تدركه العقول لمحدوديتها .

٢ – ان الحضور المنسوب الى الباري يتفاوت بين شخص وآخر بحسب الكمال الوجودي للشخص وهذا لا ينطبق على ماهية الحضور لدى النحاة ، فالشخصان المتعاهدان عهداً حضورياً إزاء آخر لابد ان يكونا قد تحقق لديهما ذلك العهد تحققاً لا يصيبه الشك او الريب ، فان قال أحدهم لآخر : جاء الرجل ، فلا نسمي ذلك عهداً حضورياً إلا وان ذلك الرجل قد كان حضر مكاناً وزماناً لدى التخاطب بينهما ، فأمر حضوره يقين عيني متحقق في الوجود الخارجي والمدرك الحسي فلا يتفاوت المتخاطبان في هذا العهد بحسب كلام النحاة .

٣ – انحصار العهد الحضوري بين شخصين ازاء شخص ثالث ، وذلك لا ينطبق على الباري عز وجل لأنه معروف لجميع مخلوقاته .

وختاماً لهذا المبحث لا يمكن لنا أن نعد الأداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة للعهد مطلقاً سواء كان ذكرياً أم حضورياً أم ذهنياً ، وعلة ذلك أن المعهود بها يقتضي الغيبة ثم الاعهاد وهذا لا يجوز بحقه بل هو محال جل جلاله .

رابعاً :– (ال) الزائدة :

مر بنا الحديث عنها وعن اقتسامها فلا حاجة لتكراره هنا ، والملاحظ على جميع اقتسامها انه يمكن للمتكلم الاستغناء عنها ويبقى المعنى الاساس للكلمة سالماً من الانحراف المعنوي اذ نقول (ذي) في (الذي) و (عباس) في (العباس) و (لات) في (اللات) ومدينة الرسول في (المدينة) وعمرو في

(العمرو) و (بيت الله) في (البيت) و (كعبة المسلمين) في (الكعبة) وادخلوا اولاً فأولاً إلا اننا لا نستطيع تطبيق ذلك في لفظ الجلالة ، اي لا نستطيع ان نقول (إله) وتقصد بـه الذات المقدسة الا بقرائن اخرى فمن الملاحظ كما مر بنا في مبحث (ال) الجنسية ان كلمـة (إلـه) المجردة من (ال) قد تدل على (إله) غير الله كقوله تعالى ﴿ أَإِلَهٌ مَّعَ اللَّهِ ﴾[٧٧] او تدل على الالهة المصطنعة كإله الهوى والنفس والتعصب كقوله تعالى ﴿ أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ﴾[٧٨] أو ان هذه الكلمة توحي بذم الآلهة كقوله تعالى ﴿ مَّنْ إِلَـهٌ غَيْرُ اللّهِ ﴾[٧٩] هذا من جهة ومن جهة أخرى ان (ال) الداخلة على لفظ الجلالة لا تنفصل عنه بحال من الاحوال ولا توجد في اللغة العربية أداة زائدة لا يمكن انفصالها عن الاسم أو طرحها من التركيب ، ولذلك لا تعد هذه الأداة (ال) زائدة في لفظ الجلالة .

ثانياً :- دخول الميم على لفظ الجلالة في النداء :

يرى النحويون انه لا يجوز الجمع بين حرف النداء و (ال) التعريف لعلتين : الاولى : ان كلاً من حرف النداء و (ال) يفيد التعريف فأحدهما كافٍ عن الآخر ، أي لا يجوز ان يدخل معرفان على معرَّف واحد والعلة الثانية ان تعريف (الالف واللام) تعريف عهد وهو يتضمن معنى الغيبة ، لان العهد يكون بين اثنين في ثالث غائب والنداء خطاب لحاضر والجمع بينهما يؤدي الـى تنافـي التعريفين [٨٢] ويرى النحويون ان ذلك الجمع جائز في مسألتين : الاولى : الجُمل المحكية : اذ تقول فيمن اسمه : (الرجل منطلق) يا الرجل منطلق أقبل [٨٣] والثانية : مع لفظ الجلالة اذ نقول : يا أللهُ بقطع الهمزة ووصلها[٨٤]

هذا وقد مر بنا الحديث عن (ال) الداخلة على لفظ الجلالة ، وما يهمنا الآن هو الكلام عن الميم الداخلة على لفظ الجلالة في النداء ، اذ يرى النحاة ان الأكثر في نداء (الله) جل أسمه – ان نقول (اللهم) بميم مشددة معوضة عن حرف النداء فإذا كان الاكثر في نـداء الباري هـو (اللهم) ، فالأفضل ان نقول في ندائه (يا الله) هذا اولاً ، والامر الآخر اننا لا نوافق النحاة مشيرين الى ملمح الاعجاز في ذلك لا نوافقهم ان الميم وجدت عوضاً عن ياء النداء وسنناقش هذين الاشكالين بتأمل :

الاشكال الاول :– ان كثرة استعمال (اللهم) وقلة استعمال (يا الله) امر مرهون بالاستعمال اللغوي والاحصاء والترصد الكمي للتراكيب للألفاظ والأساليب والسؤال المطروح هو : هل ان النحاة قد أحصوا بدقة متناهية أساليب النداء بلفظ الجلالة احصاءً دقيقاً ثم خرجوا لنا بهذه القاعدة المعيارية ، إذ ان المعيار اساسه الاستعمال وما يؤول إليه ، اذن ما كلام النحاة ذلك سوى انطباع اجمالـي وتصور لا إحصائي مجرد عن واقع اللغة ، وسيأتينا في نهاية هذا المبحث الفرق الدلالي بين هذين الأسلوبين بعيداً عن علة الكثرة والقلة .

الاشكال الثاني :– وهو محل بحثنا : ان الميم ليس عوضاً عن (ياء) النداء ، وهذا ما أميل إليه والسبب في ذلك اننا لا يجوز ان نجمع بين العوض والمعوض عنه بحسب كلامهم [٨٦] والحال ان المتتبع للنصوص الفصيحة المسموعة عن العرب يجد انهم قد جمعوا بين حرف النداء وتلك الميم ومنه قول الشاعر[٨٧]

أني إذا ما حدث ألَمَّا

أقول يااللهم يااللهمّا

فالشاعر يقول (يا اللهم) (يا الهمّا) اذ جمع بين حرف النداء (يا) وبين العوض وهو الميم المشددة وقد أجاب النحـاة بالجواب التقليدي المعهود وهو ان ما ورد في البيت شاذ لا يقاس عليه ، غير ان المتأمل في البيت يجد ان ما ورد فيه لا يجد شيئاً من الشذوذ او الضرورة لسببين :

الاول : ان الشاعر كرر هذا الاستعمال مرتين في البيت نفسه فلا يعقل وليس من المنطقي أن يفطر الشاعر مرتين او يورد الشذوذ مرتين إلا إذا كان لديه غرض معنوي وهو ما سنورده في .

الثاني : ان المعنى يتطلب ذكر ياء النداء وذلك بقرينة السياق ، اذ أن احداث الدهـر اذا ما ألمّت بالإنسان توجعه قلباً وفؤاداً فلا يجد بدلاً الا التوجه الى الباري عز وجل بقلب صريح ، وهذا المعنى يتنافى مع حذف حرف النداء بل يطابقه ذكر (يا) النداء لما في ذكرها من استطالة الصوت الموافق للتضرع والدعاء .

بل نجد ان راجزاً آخر قد زاد (ميماً) أخرى مع وجود الميم والياء اذ قال(٨٨)

وما عليك ان تقولي كلما

صليت او سبحت يا اللهم ما

فالصلاة والتسبيح حقيقتهما دعاء وابتهال والدعاء فيه من التوسل مالا يخفى فيستوجب رفع الصوت عادة وعرفا و (الياء) فيما ماالمد الصوتي وكذلك الالف مـن (ما) الزائدة في آخر البيت ، فالحذف بنا في مقصود البيت .

فالشاعر ذلك الشخص المتمكن من ناصية اللغة يكون بمقدوره الركون الى الفاظ أخرى في التعبير عن المعنى المراد ، فالشاعر ملهم في انشاء الكلام

لا مضطر ، هذا من جهة ومن جهة اخرى ان الذهاب الى هذا النوع من التعويض لا نجد له نظير في العربية ، فاذا ما تتبعنا مسألة التعويض بتأمل عدلنا عما ذهب إليه اللغويون والنحاة ، إذ لاتشبه الميم تلك بقية المعوضات في اللغة ، والذي يبدو لي أنها مسألة في غاية الغرابة للأسباب التالية :

١ – ان هذه الميم جاء عوضاً من آخر الكلمة لا من أولها ومن غير معنى ، فالهاء مثلاً واحدة من ادوات العوض ومن ذلك تعويضاً عن حرف القسم في قولهم (هالله) بدلاً من (والله)[٨٩] ومن المعوضات الالف واللام كتعويضها عن الهمزة لفظ الجلالة وهمزة ، والياء في التصغير تعوض عما حذف من الاسم سواء كان الحرف أصيلاً ام زائداً مثل : سفرجل : سُفيريح [٩٩]

والتنوين اما ان يعوض عن حرف كالياء في (جواري) فنقول (جوار)[٩١] اوعن كلمة فنقول في (كل شيء) : (كلٌّ)[٩٢] او عوض عن جملة كقوله تعالى: ﴿ يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا ﴾[٩٣] اي : يـوم اذ زلزلت والنون تعوض عن علامة الرفع في الامثال الخمسة فالنون في (تقومان) عوض عن الضمة في (تقومُ)[٩٤] و(ما) تعوض عن (كان المحذوفة) ومنه قول العرب : (امـا انت منطلقاً انطلقت) فأصل هذا القول (نطلقت لان كنت منطلقاً)[٩٥] والميم تعوض عن (ال) التعريف في لغـة (طيئ وحمير)[٩٦] والالف تعوض عن المضاف إليه في (بينا) لان الأصل : (بين اوقات) ولعل ما ذكر في غير هذه المعوضات يدور في فلك التأويل والتفسير ، وفيه من التكلف ما فيه فلا حاجة لذكرهـا كالتضمين في الأفعال وغيره من مثل وقوع الفعل وقوع المصدر وهلم جرا .

فالهاء المعوضة عن حرف القسم حالة محل القسم وهو معنى دال على التوكيد ، وتعويض الياء عن الحرف الاخير في حالة التصغير كما في (سفرجل) (سُفريج) فالياء فيما قبل الجيم عوضت عن اللام المتممة لبنية الكلمة اولا ، واتمام البنية اتمام للمعنى ، وكذلك اعطت انسجاماً صوتياُ في نطق الكلمة المصغرة .

اما التنوين فأن مهمة التعويض فيه تؤدي وظيفتين : الاولى في الحرف اذ تبرز هـي ذلك الانسجام الصوتي التكاملي والانسياب النطقي لدى المتكلم اما في الاسم والجملة فالإضافة الـى ما تقدم فـي الحرف فإنما تقوم مقام الاسم المضاف إليه ، وكل ذلك يعطـي معنى فـي الاسم وفـي الجملة المحذوفين ، فكما ان للذكر معنى فأن للحذف معنى وقصداً ، اي ان هناك الزام في وجود مثل هذا النوع من التنوين : والنون عندما تعوض عن حركة الضم في الاسم المفرد فأنه تعويض لابد منه الإظهار الاعراب على مثل هذه الأسماء ، وكذلك في الأمثال الخمسة ، و(أما) حينما تعوض عن كان المحذوفة فهو تعويض يفرضه المعنى كذلك اذ لابد من تقدير (كان) لتفسير نصب (منطلقاً) والميم عوض عن لام التعريف تعويضاً لازماً كذلك وذلك لان (لام التعريف) مجتلبة في الاسم لغرض خاص وهو التعريف ، ذلك المعنى الذي يقصده المتكلم فعندما حذفت اللام في هذه اللهجة جيئ بالميم لتحل محل تعريف اللام . وكذلك الالف عوضت عن المضاف إليه في (بينا) لان هذا الظرف واجب الاضافة فالتعويض هنا ملزم كذلك لان الاضافة معنـى مـن معاني الاعراب المقصود في الكلام فكل ما ذكر من أدوات التعويض السابقة لا يمكن ان يطبق في حال من الاحوال علـى (

الميم المشددة) المعوضة على حرف النداء اذ ان الملاحظ ان الميم لامعنى لها كما تدل الهاء على القسم فـي (هالله) ، اما ما ذكره الكوفيون من ان الميم بقايا جملة ، وان المعنى : (أُمَّنا بخير) أي اقصدنا وهو تقدير دليل عليه ، ولذلك السبب ضعفه العكبري [٩٨] اما اعطاء الميم مجانسة صوتية في (اللهمَّ) فمن الممكن وجوده إلا اننا غير محتاجين إليه إذ لو نطق هذا اللفظ المقدس من غير الميم لوجدنا تلك المجانسة موجودة مع وجود حرف النداء فلا ضرورة الى الميم ولا نحتاج الى هذه الميم لإتمام البنية كما في (سُفيريج) فلفظ الجلالة تـام البنية من غير الميم في حال حذف حرف النداء والميم تلك لا تقوم مقام المضاف إليه كما في التنوين فلفظ الجلالة ليس من الالفاظ الواجبة الاضافة مثل (كل) و (بعض) و (بينا) ، او تقوم مقـام حرف محذوف كما في (جوارٍ) اذ لا محذوف في الاسم وكذلك لا تؤدي الميم الى إظهار حركة ما على الاسم كما عوضت النون في الجمع والتثنية عن الحركة في الاسم المفرد ، فلفظ الجلالة مفرد لا جمع وتعويض (الميم) لا نجده تعويضاً ملزماً واجباً كما عوضت (أما) عن (كان) المحذوفة او الالف في (بينا) عن المضاف إليه وانما هو تعويض جائز ، وهذا مخالف كما عليه كل أدوات التعويض او الأبدال ، إذ فيها ما يوجب حلـول العوض محل المعوض عنه حلولاً واجباً ، والحال ان الكلام الفصيح اثبت لنا الجمع بين ما عوضت عنه الميم وحرف النداء كما مر في الرجزين السابقين وهذا هو الدليل الاول على اشكالية تعويض تلك الميم عن حرف النداء . اما الدليل الثاني علـى تلك الاشكالية ، ان هذه الصيغة الندائية تخرج عن وظيفة النـداء الى وظائف اخرى وعلى الوجهين التاليين :

الاول :- ان يذكرها الشخص المجيب تمكيناً للجواب في نفس السامع فإذا قيل للمخاطب :أزيد قائم تقول في جوابه : اللهمَّ نعم ، او اللهم لا .

الثاني :- ان تستعمل دليلاً على الندوة وقلة وقوع المذكور كقولهم : لا أزورك اللهم إلاّ ان تدعوني[٩٩] ومن أمثلة الاتجاه الاول قول النبي (ص) ((الله ارسلك ؟ قال اللهم نعم))[١٠٠] ومن امثلة الاتجاه الثاني قول العلماء ((لا يجوز أكل الميتة اللهم الا ان يضطر فيجوز))[١٠١] وبالارتكاز الى تلك المضامين لم يبقَ لحرف النداء من باقية لا مذكوراً ولا محذوفاً ، فالوظيفة والموقع الندائي قد انتفى تماماً من التركيب الجملي بقرينه السياق وقصدية المتكلم ما يدفعنا الى القول بان وظيفة التعويض للميم قد انتفت هي الاخرى وقد حاول بعض النحاة ان يجد مسوغاً لتعويض الميم عن حرف النداء ، وهذا المسوغ هو المناسبة بين الميم وياء النداء ، اذ ان (الياء) الندائية والميم تقومان مقام (لام) التعريف وجيء بها مشددة للتعويض عن حرفين [١٠٢] والمقصود في لغة (حمير) و(طيئ) في قولهم (امصيام). ونحن نشكل على هذا التسويغ بالتالي :

انه ليس بالضرورة ان يكون حرف النداء (الياء) فقد تكون الهمزة او غيرها ، ولذلك فأن الإتكاد على مسألة التعريف امر لا يصمد اما واقع الاستعمال اللغوي والمسألة الاخرى أن التعريف الحاصل من (الياء) هو تعريف غير اصيل فهو تعريف محمول على التشخيص والتحديد للمنادي وكأنه يقرب النكرة الى التخصيص والتخصيص غير التعريف ، هذا من جهة ومن جهة اخرى ان صيغة النداء ليست واحدة بل هناك عدة صيغ منها النكرة المقصودة

والنكرة غير المقصودة وهناك المنادى المضاف والشبيه بالمضاف والمنادى العلم ومن المعروف ان المنادى العلم والمضاف الشبيه به والنكرة غير المقصودة لا يدخلها التعريف بالنداء وانما يدخل النكرة المقصودة حصراً ، ولفظ الجلالة علم للذات المقدسة لا يحتاج تعريفاً لا بالنداء ولا بغيره إلا ان النحات جعلوا النداء اداة تعريف من غير تفريق بين تلك الصيغ .

وختاماً ان الذي اراه في هذه الصيغة (اللهم) يكمن في انها صيغة ندائية خاصة بالله عز وجل وليست فيها الميم من قبيل التعويض ويعجبني في هذه المسألة ما ذهب اليه ابن قتيبة إذ يرى ان هذه الصيغة من الصيغ الندائية المؤدبة مع خالق الكون [١٠٣] اذ لا يمكن ان نساوي بين النداء الباري ونداء المخلوقين . فهذه الصيغة من الصيغ الاعجازية إذ خرجت من مألوف اللغة كما رأينا فيما تقدم .

ثالثاً :- الحركة الاعرابية للفظ الجلالة في التعجب.

يقسم النحاة التعجب الى قسمين : الاول : قياسي وهو نوع من التعجب يستطيع المتكلم انشاؤه بواسطة صيغتين هما (ما افعله) كقولهم : ما احسن عبدالله ((وزعم الخليل انه بمنزلة قولك : شيء احسن عبد الله ، ودخله معنى التعجب ....))[١٠٤] والصيغة الثانية (افعلِ به)[١٠٥] كقولهم : اكرم به شجاعاً ، ولم يتحدث سيبويه عن هذه الصيغة بشكل بارز كما في الصيغة الاولى [١٠٦] والثاني من انواع التعجب هو التعجب السماعي ويتم انشاؤه بإيراد بعض الالفاظ الدالة على التعجب كقولهم : يا لك فارساً [١٠٧] ولا كالعشية زائراً وتالله

رجلاً وسبحان الله رجلاً [١٠٨] وان هناك تعجباً سماعياً بواسطة الاستفهام وادواته ، وبعض الجمل الخبرية [١٠٩] ومن القواعد المستدركة في زماننا المعاصر هي محل هذا البحث إيراد التعجب بإنشائه عن طريق إطلاق لفظ الجلالة وحده اذ نقول : (الله) بمد اللام متعجبين من أمر ما .فالمتتبع لجميع الصيغ التي يتم بواسطتها التعجب سواء كانت قياسية ام غير قياسية يجدها تخضع لقانون النحو في ابراز الحركات الاعرابية على الالفاظ المتسقة في تعبير معين ، ففي قولنا سبحان الله ، (سبحان) مفعول مطلق مضاف للفظ الجلالة وفي قولنا : لله درك ، فالجار والمجرور خبر مقدم و (درّ) مبتدأ مؤخر ، وفي قولنا : تالله رجلاً ، التاء جارة للمقسم به ، وهلم جرا . وكذلك في الصيغ القياسية فصيغة (ما أفعله) فيها ما تعجبية مبنية على السكون ، أما نكرة موصوفة او موصولة على خلاف في ذلك فهي مبتدأ بعده الخبر [١١٠] وكذلك الصيغة الثانية (أفعلِ به فـ (أفعِلْ) أمر للتعجب وفاعله المجرور بالباء والباء زائدة ، او هو ماض بصورة الامر عند البصريين [١١١] فإذن نجد ان الإعراب يأخذ طريقة في جميع الصيغ ولا يختلف في واحدة منها ، الا اننا لو تأملنا في صيغة التعجب التي استعمل فيما لفظ الجلالة وحده – وان كانت من غير عصر الفصاحة لا نجد الاعراب يظهر في هذا اللفظ ، إذ لايمكن أن نحدد أية حركة مناسبة عليه اذ ينطبق ساكناً من غير حركة كما في المثال الذي أوردناه وكذلك في بعض الابيات المولدة ومنها قول الشاعر حيدر الحلي [١١٢]

الله يا حامي الشريعة

أتقرُّ وهي كذا مروعة

ومنها قول الشاعر [١١٣] في رثاء الحسين بن علي عليهما السلام :

الله أيُّ دمٍ في كربلا سُفكا
لم يجرِ في الارض حتىُ اوقف الفلكا

فالملاحظ على الابيات السابقة ان لفظ الجلالة لا يمكن لأي باحث في النحو ان يقدر عليه حركة (فتحة او ضمة او كسرة او سكون) هذا وان لفظ الجلالة هنا جاء في سياق التعجب الوارد في اسلوب الاستفهام في البيتين الاول في قوله (أتقرّ وهي كذا مروعة) والثاني في قوله (أي دم في كربلا سفكا) فالشاعر في البيتين الاول يستنهض مهدي الامة الاسلامية على الظهور الى هذا العالم المروع بالظلم والفساد ويعجب من مكوثه وعدم حركته ازاء كل السلبيات اما البيت الثاني فالشاعر اورد اسلوب الاستفهام فيه متعجباً من سفك دماء الحسين عليه السلام على أيدي الطغاة لأنها دماء رسول الله (ص) فكيف يصيبها ما أصابها ؟! وهذا يؤكد ان لفظ الجلالة هنا تم ايراده في النصوص المتقدمة لاستجلاء معنى التعجب ولكن لا حركة إعرابية توضع او تحدد على حرف اعرابه (الهاء) ولأوجه لبنائه على السكون اذا لا علة توجب بناءه فهو من الاسماء المعربة . ولربما يشكل على ما اوردناه بأن عصر الفصاحة يخلو من هذه الصيغة التعجبية بلفظ الجلالة وحده إذ لاتشبه هذه الصيغة التعجبية ما اورده النحاة في تصانيفهم كسيبويه وابن مالك وأرى ان الاجابة عن ذلك بأن اللغة العربية انما يوجهها الاستعمال لا القاعدة المستحدثة في ما بعد فاللغة اولاً والقاعدة ثانياً اي ان اللغة العربية تسبق قواعد النحاة بمئات السنين اذ ان اللغة الحديثة جاءت بلفظ الجلالة مستعملاً في التعجب

من غير حركة اعرابية مخالفاً بذلك قواعد النحو والعربية التي يشكل الاعراب ظاهرة بارزة فيها

الخاتمة

بعد النظر والتأمل في ثلاثة ملامح للإعجاز النحوي في لفظ الجلالة يمكننا التوصل الى ما يلي:

١. لا يمكن ان نجعل او نحدد حركة اعرابية معينه في لفظ الجلالة عند استعماله في اسلوب التعجب بلفظه وحده لدى المتكلم المعاصر .

٢. لا تكون الاداة (ال) في لفظ الجلالة موصولاً لخروجها تماماً عن القواعد والمعايير المألوفة في الموصولات ، وكذلك لأختلاف المعاني كما رأينا في نصوص المسألة .

٣- عدم انطباق اي نوع من انواع (ال) الجنسية على الاداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة لأختلاف مفهومها لدى النحاة أولا واختلاف الصناعة النحوية ثانياً مع فساد المعنى اذ نجعل من الباري عز وجل جنساً من الاجناس ، والحال انه ((ليس كمثله شيء)) جنساً وافراد او ماهية ، فهو خالق الاجناس وما يدخل فيما من مكونات .

٤ . الاداة (ال) التي للعهد لا يجوز ان تطبق بمفهومها النحوي على (ال) الداخلة على لفظ الجلالة لاختلاف المفهومين معنى وصناعة نحوية.

٥ . في صيغة النداء (اللهم) ليست الميم عوضاً عن حرف النداء وانما هي صيغه خاصة بنداء الباري عز وجل.

٦ . ان الله سبحانه وتعالى هو معجز الخلق والكائنات ولاشك ان اسمه الدال على ذاته المقدسة معجز كذلك في لفظه ونطقه ، وما قدمناه في مفاصل هذا البحث دليل ذلك .

٧ . ما قيل بأن الاداة (ال) الداخلة على لفظ الجلالة تفيد التفخيم امر غير مقنع لأنه موارد التفخيم ربما ترد في افعال الله تعالى ولا ترد على ما يدل على ذاته المقدسة التي لا تحتاج الى التفخيم اصلاً .

٨ . لاتعد (ال) الداخلة على لفظ الجلالة زائدة وذلك لأن حروف الزيادة في العربية الفصحى اذا اسقطت من الاسم يبقى الاسم على حاله من الاحتفاظ بالمعنى الاساس ، وذلك لا ينطبق على لفظ الجلالة ، اذ لو حذفت منه (ال) لصار لفظه (إله) ولفظ الاله حين ينطق به قد يقصد بـه الذات المقدسة ولكن بقرائن السياق والاغلب لا يقصد به ذلك بل يصدق على تعدد الآلهة وذمها ويقصد به الالهة المجازية المصطنعة كإله الهوى والنفس والكبر .

٩- من خلال المباحث المتقدمة تظهر لنا تحديات اعجازية بارزة للمالوف النحوي في ما يتعلق بالفظ المقدس فكل ما اتصل بلفظ الجلالة لا يسير على مـــــــــا اقـــــــــره النحويـــــــــون .

هـوامــش الــبـحــث

١ – ينظر : الكتاب : ٦٤/٢، وسر صناعة الاعراب : ١٢١/١ والجنئ الداني :٢١٦ ، ومغني اللبيب : ٧١/١

٢ . ينظر : مغني اللبيب : /٧١-٧٢

٣ . البيت لذي الخرق الطهوي ، ينظر : الخزانة ١٤/١

٤ . ينظر : مغني اللبيب : ٧١/١

٥ – البيت مجهول القائل : ينظر شرح ابن عقيل : ٨٤/١

٦ . ينظر مغني اللبيب : ٧١/١

٧ . البيت مجهول القائل : ينظر : شرح ابن عقيل : ٨٤/١

٨ . ينظر : مغني اللبيب : ٧١/١

٩ . ينظر : خزانة الادب : ٨٢/١

١٠ . ينظر : التسهيل : ١٢١/٢

١١ . ينظر : مغني اللبيب : ٧٤/١

١٢ . ينظر : الجنى الداني : ٢٢٢، ومغني اللبيب : ٧٤/١

١٣ . ينظر : الانصاف / ٣١٢/١ ، ومغني اللبيب : ٧٤/١

١٤ . ينظر :الجنى الداني / ٢١٩ ، مغني الليب :٧٤/١

١٥ . ينظر : مغني اللبيب :٧٤/١

١٦ . ينظر : الانصاف : ٣١٢/١-٣٢٢

١٧ . البيت لأبي النجم العجلي ، ينظر : شرح ابن يعيش ٤٤/١

١٨ . ينظر : مغني اللبيب : ٧٤/١-٧٥

١٩ . ينظر مغني اللبيب : ٧٢/١

٢٠ . المزمل / ١٥-١٦

٢١ . ينظر مغني اللبيب : ٧٣/١

٢٢ . التوبة /٤٠

٢٣ . ينظر مغني اللبيب : ٧٢/١

٢٤ . المائدة /٣

٢٥ . ينظر: مغني اللبيب :٧٣/١

٢٦ . النساء / ٢٨

٢٧ . ينظر: مغني اللبيب :٧٣/١

٢٨ . ينظر: مغني اللبيب ٧٣/١

٢٩ . البقرة /٢

٣٠ . ينظر : مغني اللبيب : ٧٣/١

٣١ . الانبياء /٣٠

٣٢ . الزخرف /٨٤

٣٣ . ينظر : في النحو العربي نقد وتوجيه :١٣٩

٣٤ . الزمر /٣

٣٥ . ينظر : مغني اللبيب : ١٠٧/١

٣٦ . مريم /٦٩

٣٧ . معجم العين /١٦٠

٣٨ . ينظر لسان العرب : ٤٣/٦

٣٩ . ينظر كتاب التعرفات : ١٦٠

٤٠ . ينظر : تاريخ ادم : ١٧٠

٤١ . ينظر تاريخ ادم ١٧٣

٤٢ . النور / ٣٥

٤٣ . تعدد الالهة في عقائد الاسلام /١٧٣

٤٤ . الشورى :١١

٤٥ . البقرة /٢

٤٦ . المؤمنون /٩١

٤٧ . الانبياء / ٣٠

٤٨ . الاعراف /١٤٢

٤٩ . البقرة / ٦٨

٥٠ . ينظر معجم العين : ٦٩٠– ٦٩١ . واللسان : ٣١١/٣

٥١ . ينظر : كتاب التعريفات :١٣٠

٥٢ . البقرة /١٣٣

٥٣ البقرة /١٦٣

٥٤ . البقرة / ١٦٣

٥٥ . البقرة /٢٥٥

٥٦ . ال عمران /٦٢

٥٧ . النساء /١٧١

٥٨ . الانعام /٦٩

٥٩ . الانعام /٤٦

٦٠ . الاعراف / ٥٩

٦١ . يونس /٩٠

٦٢ . طه /٨٨

٦٣ . طه /٩٨

٦٤ . المؤمنون /٩١

٦٥ . النمل /٦٢

٦٦ . الزخرف /٤١

٦٧ . النور /٣٥

٦٨ . البقرة /١٥

٦٩. الروم /٣٠

٧٠ . البقرة /١٨٠

٧١ . النور /٤١

٧٢ . ينظر العين /١٩٨

٧٣ . ينظر : معجم المعاني : /٢٩٦

٧٤ . يوسف /٥١

٧٥ . المائدة /٣

٧٦ . ينظر : مغني اللبيب : ٥٥/١

٧٧ . النمل /٦

٧٨ . الجاثية /٢٣

٧٩ . القصص /٧١

٨٠ ينظر الجنى الداني : /٢٥١

٨١ . ينظر : شرح ابن عقيل :٢٦٤/٢

٨٢ . ينظر شرح ابن عقيل : ٢٦٤/٢

٨٣ . ينظر : شرح المفصل : ١٥٦/٧

٨٤ ت ينظر شرح الاشموني : ٢١٠/٤ ، وحاشية الصبان : ١٣١/٣

٨٥ . ينظر شرح كتاب سيبويه للصفار : ١٢١/٤

٨٦ . شرح المفصل : ١٢١/٦

٨٧ . البيت لامية بن أبي الصلت : ينظر الديوان ١٤٨

٨٨ . البيت مجهول القائل ، ينظر : الخزانة :١٢٤/٣

٨٩ . ينظر : ظاهرة التعويض في العربية :١٦١

٩٠ . ينظر : حاشية الصبان : ١٥٨/٤ ، وهمع الهوامع ١١٨/٦

٩١ . ينظر : ظاهرة التعويض في العربية ١٤٨

٩٢ . ينظر : حاشية الخضري على شرح ابن عقيل : ٢٠/١

٩٣ . الزلزلة ٤/٤

٩٤ . ينظر : شرح التصريح : ٨٥/٨

٩٥ . ينظر : منثور الفوائد ٣٧

٩٦ . ينظر : شرح المفصل : ٢٤/١

٩٧ . ينظر : التبيان : ٢٥١/١

٩٨ . ينظر : التبيان :٢٥١/١

٩٩ . ينظر: منثور الفوائد : ١٣٧/٨

١٠٠ . ينظر : صحيح البخاري ٢٤٥/٣

١٠١ . ينظر : همع الهوامع : ١٦٥/٣

١٠٢ . ينظر: المحاجاة بالمسائل النحوية : ١١٧

١٠٣ . ينظر : جامع النحو :٢٤٢

١٠٤ . ينظر : الكتاب : ٧٢/١ ، والانصاف :١٣٦/١ وشرح ابن الناظم : ١٧٧ ، وشرح الرضي : ٣٠٩/٢

١٠٥ . ينظر : شرح ابن عقيل : ١٧٣/٢

١٠٦ . ينظر : الكتاب : ٩٧/٤

١٠٧ . ينظر : الكتاب ٢٣٧/٢

١٠٨ . ينظر : الكتاب : ٢٩٣/٢

١٠٩ . ينظر : التعجب غير القياسي في لسان العرب /٨٧

١١٠ . ينظر: شرح ابن عقيل: ١٤٨/٢

١١١ . ينظر: شرح ابن عقيل : ١٤٨/٢

١١٢ . البيت للسيد حيدر الحلي ، ينظر الديوان ١٧٠

١١٣ . البيت للشاعر محمد مهدي جبر الانصاري ، ينظر : الديوان :٢٠١

مصـادر البحـث : .

ـ الأنصـاف فـي مسائـل الخـلاف بين النحويين البصريين والكوفين ، كمال الدين عبـد الرحمن بـن سعيد الأنبـاري (٥٧٧هـ) ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٢ دار إحيـاء التراث العربـي ، المكتبـة التجاريـة الكبرى ، مصر – القاهرة ، ١٩٦١ .

ـ أسرار العربية : د . ابراهيم أنيس ، ط١ ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٢.

ـ تعدد الآلهة في عقائد الأسلام ، د . علي محمد الحنفي ، دار المعرفة – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٤ .

ـ التبيان في إعراب القرآن : أبو البقاء عبدالله بن الحسين العكبري (٦١٦هـ) ، مكتبة الأيمان ، القاهرة (د . ت) .

ـ التعجب غير القياسي في لسان العرب : د . محمد فلاح الآملي ، ط١ ، دار عمار– الأردن ، ١٩٨٤م .

ـ الجنى الداني في حروف المعاني : حسن بن قاسم المرادي (٧٤٩هـ) تح طه محسن ، منشورات جامعة بغداد ، ١٩٧٥ .

ـ جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب : السيد احمد بن ابراهيم الهاشمي (١٣٦٢هـ) ، مراجعة يوسف السهيلي ، ط٢ ، المكتبة العصرية ، (د . ت).

ـ جامع النحو : إبن قتيبة الدينوري (٢١٣هـ) تح احمد حازم الحلي ، دار عمار – الأردن ، ١٩٧٧م .

ـ حاشية الدسوقي على المغني : محمد بن عرفة الدسوقي (١٢٣٠هـ) ، طبعة الحنفي ، - مصر ، ١٣٥٨هـ .

ـ حاشية الصّبان على شرح الاشموني (١٢٠٦هـ) على الفية إبن مالك ، دار احياء اللغة العربية ، القاهرة ، (د . ت) .

ـ حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك (١٢٨٧)، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٤٠.

ـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب : عبدالقادر بن عمر البغدادي (١٠٩٣هـ) تح : محمد عبد السلام هارون ، ط١ ، الخانجي / القاهرة (د . ت) .

ـ ديوان أمية بن أبي الصلت (٦٣٠هـ) ، تح : عبد الحفيظ السلطي ، (د . ت) .

ـ ديوان سيد حيدر الحلي (١٣٠٤هـ) ، تح : مطر سليمان الحلي ، ط٢، منشورات شركة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٢م .

ـ ديوان محمد مهدي جبر الأنصاري ، ط١، الكوفة – العراق ، ١٩٩٣م .

ـ سر صناعة الأعراب : ابو الفتح ابن جني (٣٩٢هـ) تح : حسن هنداوي ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤٢١هـ .

ـ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك : بهاء الدين عبدالله بن عقيل (٧٦٩هـ) ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٢، مكتبة السعادة – مصر ، ١٩٦٤م.

ـ شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد : ابن مالك (٦٧٢هـ) ، تح : محمد عبدالقادر عطا وطارق فتحي السيد ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ٢٠٠١ م .

ـ شرح المفصل : موفق الدين بن علي بن يعيش (٦٤٣هـ) ، ط١، عالم الكتب ،بيروت ، (د . ت) .

ـ شرح الأشموني على الفية ابن مالك (٩٢٩هـ) ، تقديم وفهرسة حسن احمد ، ط١ ،

دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨م .

ـ شرح كتاب سيبويه : ابو القاسم بن علي الصفار (٦٣٠هـ) ، تح : معيض بن مساعد ، ط١ ، دار صفا المعارف ، بغداد – العراق ، (د . ت) .

ـ شرح التصريح على التوضيح : خالد بن محمد الأزهري (٩٠٥هـ) ، دار النشأة للطباعة والنشر ، صنعاء، ١٣٥٨هـ .

ـ شرح ابن الناظم على الفية ابن مالك : أبو عبدالله بدر الدين بن مالك (٦٨٦هـ)، ط١ ، تصحيح وتنقيح محمد بن سليم اللبابيدي ، (د . ت) .

ـ شرح الرضي على الكافية : رضي الدين الاسترآبادي (٦٨٦هـ) ، تح : يوسف حسن عمر ، ط١ ، جامعة قاريونس – ليبيا ، ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥ م .

ـ صحيح البخاري : محمد بن اسماعيل البخاري (١٩٤هـ) ، تح : محمد زهير ناصر، ط١، دار طوق النجاة ، ١٤٢٢هـ .

ـ ظاهرة التعويض في العربية وما حصل عليها من المسائل : عبد الفتاح احمد الحموز ، ط١ ، دار عمار – الأردن ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م .

ـ العين : الخليل بن احمد الفراهيدي (١٧٥هـ) تح : د. مهدي المخزومي ، د . ابراهيم السامرائي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢م.

ـ في النحو العربي نقد وتوجيه : د . مهدي المخزومي ، ط١ ،منشورات دار الرائد العربي ، بيروت – لبنان ، ١٤٠٦ – ١٩٨٦ .

ـ كتاب سيبويه : ابو بشر عثمان بن قنبر (١٨٠هـ) .

تح : عبد السلام محمد هارون ، ط ، الخانجي ، ١٩٨٢ . م .

كتاب التعريفات : علي بن محمد الجرجاني (٨١٦ هـ) تح : محمد منشاوي ، ط ، دار المعرفة ، مصر (د ، ت)

– كتاب تاريخ ادم : (مصطفى علي النجار ، ط) دار الكتاب العربي ، الاردن – عمان ، ١٩٩٢ . م . – لسان العرب : ابو الفصل محمد بن مكرم بن علي بن منظور (٧١١ هـ) ، ط٣ ، دار حادر – بيروت ١٤١٤ . هـ – مغني اللبيب عن كتب الاعاريب : ابن هاشم الانصاري (٧٦١ هـ) ، تح

: مازن مبارك ، ط ، مؤسسة الصادق– طهران ، ١٣٧٨ هـ. معجم المعاني (علي بن محمد الصفاقسي ، ط ،) دار الحرية – الجزائرية ١٩٩٢.

منثور الفوائد : ابو البركات الانباري (٥٧٧ هـ) تح : حاتم صالح الضامن ، دار الرائد العربي (د .ت)

المحاجاة المسائل النحوية : جار الله محمد الزمخشري (٤٦٧ هـ) تح : بهجت باقر ط ، بغداد – العراق ، ١٩٧٣.

ـ همع الهوامع...هي شرح جمع الجوامع : جلال الدين السيوطي (٩١١ هـ) ، ط٣ ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٥١.

دراسة آراء جبرا النقدية

(فى الرّواية)

د. رقيه رستم پور *[1]

الباحثة. ناهيد پيشگام[2] **

جامعة الزهراء (س)

ايران

الكلمات الرئيسية: جبرا إبراهيم جبرا، النقد الرّوائى، آرائه النّقدية.

١-المقدمة

إنّ النّقد الرّوائى قد ظهَر فِى القرن العشرين، لكن فى البداية استخدم فيه مصطلحات الشّعر و المسرح كالشّخصية و الزّمان و المكان ... فلذلک، له علاقة وثيقة بالشّعر و المسرح.

إنّ النّقاد أهملوا عن النّقد الرّوائي و قد إجتاز هذا النّقد مراحل صعبة حتى استطاع أن يفسح مجال لنفسه و في بداية القرن العشرين قد تطوّر وعي النّقدي بالرّواية و هذا القرن كان نقطة تحول النّقد الرّوائى. مالوا النّقاد

[1] R.rostampour@alzahra.ac.ir
[2] n.pishgam@yahoo.com

إليه و وضعوا له مصطلحات حديثة، من هؤلاء النّقاد جبرا إبراهيم جبرا، له دور هام في توظيف آراء جديدة فى الرّواية. و هذه الدراسة –معتمداً على منهج الوصفى– التحليلى– وصلت إلى إنّ قلّة ناقد متخصّص فى الأدب العربى انزعج جبرا و حرّكه على تطرّق إلى النّقد لكن آرائه فى النّقد الرّوائي (المضمون، الفنان، الرّوائي، مقاييس الجودة، الإستكشاف، الشّخصية، نقد الحياة، الشّكل، اللّغة و الأسلوب، الحوار، اللّفظ، المستحيل، الزّمن، المكان، الذروة، الإيقاع، الإصالة، الإلتزام، القلق) متفرّقة و هذا البحث قام بجمع هذه الآراء و ذكر آرائه الجديدة ک (الإستكشاف، نقدالحياة، المستحيل، القلق) و نهائياً الباحثة تريد أن تصل إلى إجابة عن هذه الأسئله:

–ما هو آراء جبرا النّقدية؟

–ما هو آرائه الجديدة في نقد الرّواية؟

–كيف نزع جبرا إلى النقد الرّوائي؟

١–١– خلفية البحث

إنّ الباحثين قد درسوا دراسات عديدة في روايات جبرا إبراهيم جبرا إلا أنّهم لم يسقرئوا آرائه النّقدية إضافة إلى أنّهم لم يهتمّوا بجمع آرائه مبثوثة في كتبه، أما البحوث التي قد درست فيها آثار جبرا إبراهيم جبرا فمنها:

_ «بررسى آثار داستانى جبرا إبراهيم جبرا از ديدگاه نقد كهن الگوئى»(دراسة الأعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية من منظور النقد الأنماط المثالية): صغرى رحيمى(١٣٩٥).

–«رئاليسم جادويى در رمان عالم بلاخرائط أثر عبدالرحمن منيف و جبرا ابراهيم جبرا»(الواقعية

السّحرية في رواية بلاخرائط أثر عبدالرحمن منيف و جبرا ابراهيم جبرا): حسن گودرزى لمراسكى(١٣٩٤).

-«جبرا إبراهيم جبرا و روايته "السفينة" دراسة و نقد و تحليل»: كبرى آقايى(١٣٨٤).

-«تحليل مؤلفه‌هاى پسا مدرنيسم در آثار داستانى جبرا إبراهيم جبرا(با تكيه بر رمان‌هاى البحث عن وليد مسعود و يوميات سراب عفان)» (دراسة الملامح ما بعد الحداثية فى الأعمال جبرا إبراهيم جبرا مع تأكيد على روايات البحث عن وليد مسعود و يوميات سراب عفان): صغرى رحيمى(١٣٩٦).

٢- آراؤه النّقدية

إنّ جبرا من رواد الحداثة، خاصةً فى النّقد و الإبداع و أدخل فى النّقد مصطلحات جديدةً لم تعرفها اللّغة العربيّة، على هذا الأساس، إهتمّ باللّغة النّقدية إهتماماً وافراً و وضّح هذه المصطلحات فى النّقد الحديث.

«الناقد جبرا يرفض استخدام مصطلحات قديمة. شرط أن يضفى عليها دلالات حديثة تنبع عن تجربتنا المعاصرة، لهذا، نجده أحياناً يلاحق تطور المصطلحات مبنياً ما تقوله القواميس و الإستعمالات القديمة و ما أضافته التّجربة عليه، فيحدد تطور دلالتها و صلاحيتها للأدب و النّقد معاً مجسداً بذلک حيوية اللّغة و مرونتها مع الزمن»[١].

إنّه في نقده لا ينتمي إلى مدرسة نقدية خاصة؛ لأنّها تحدّده في إطار خاص و لكنّه يريد الحريّة الفكريّة فى التّحدّث عن كل شئ فى الحياة.

إنّ عملية الإبداع و مطالعاته فى الكتب الحديثة و ترجماته من الكتب الأوروبية ساهمت في خلق آراء

نقدية و تكوين شخصية ناقدة و لذلک، نلاحظ إنّه قد استعان من تجربته الإبداعيّة فى النّقد. «و هذا يميزه على غيره من نقاد لم يخرجوا إلى النّقد من دائرة الإبداع و كتاباته النّقدية تجمع بين صفتين: التفسير و التّثقيف»[٢].

و من ميزات نقده أيضاً، أنّه يحكم في آثاره النّقدية على آثار أدبيّة و يميّز الأعمال الأدبية الجيدة من الأعمال الأدبية الرديئة. و في هذه الأعمال، يبحث عن كشف آراء جديدة و لايعتمد على الأعمال الأدبية للكتاب المعروفين.

لجبرا آراء نقديّة فى الشّعر و الرّواية، هذه الآراء لم تجمع في كتاب واحد، بل إنّها في كتبه النّقدية مبثوثة. و كتبه هذه: الحرية و الطوفان، الرّحلة الثامنة، معايشة النّمرة و أوراقه أخرى، ينابيع الرّؤيا، الفن و الفعل و الحلم، النّار و الجوهر، أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال. يصرح هياس بإنّ هذه الكتب تشبه بالسيرة أكثر من دراسة نقديّة، لأنّه يتحدّث فيها عن مشاهدات حياته و أحداث قد حدّثت له[٣]. تشتمل آرائه على عناصر الرّواية و الرّوائى. و في هذه الآراء يذكر مقاييس جودة الرّواية و وظائف الرّواية و الرّوائي.

إنّ جبرا كان يعاني من وجود النّقاد غير المتخصّصين، إنّ كلّ من يأتي و يأخذ القلم بيده و يبدأ بالنّقد دون وعي لا يحسب ناقداً، إنّه يذكر أنّ علّة تخلف الرّواية فى البلاد العربيّة، فقدان ناقد متخصّص فيها؛ لأنّ النّقاد أكثرهم من الكُتّاب السّياسيين أو مِن الشّعراء و بعد ذلک دخلوا في نقد الروّاية فلم يقدروا على نقدها نقداً جيّداً يوثر في تطّور الرّواية؛ إذ إنّهم ينظرون إليها كمقالة سياسيّة أو شعر و هم نقاد الشّعر و السّياسة. يذهب إلى أنّ نقد الرّواية من وظائف الرّوائي؛ لأنّه هو الّذي كتبها

و يعرف عيوبها و مواضع الإصلاح فيها. و بما إنّه كان روائيّاً، لذلک، مال إلى النّقد ليعطى النّاشئين أساليب الكتابة الصحيحة، إنّ جبرا نفسه هو كاتب الرّواية و شاعر و رسام و له آراء فى الرّواية و الشّعر و الرّسم. و آرائه تساعد الفنانين في خلق آثارهم. و هذه الدّراسة تتناول آرائه النّقدية فى الرّواية، تتلخص فيما يلي:

٢-١- مضمون الرواية

إنّ جبرا يعتقد بأنّ للرّواية دوراً هاماً في تغييرات المجتمع و يقول: «الفن الرّوائي هو الّذي يتبع احياناً التّغييرات الكبيرة»[٤]، في هذا العصر، قلّ من تأثير الشّعر فى المجتمع و حلّت محلّه الرّواية و كذلک الرّوائي يتحدّث عبر الرّواية عن تحولات المجتمع و التّغييرات الحضارية. و يتحدّث جبرا عن أهمية الرّواية هذه و يقول: «الرّواية تجمع بين التّاريخ و الإجتماع و الفلسفة و علم النّفس و تضيف إلى كلّ ذلک الشّعر و التّركيب الموسيقى و عبقرية الفرد الخلاقّة الّذي إذ يعبر عن وعي أمته و لا وعيها معاً، يصوّر عمقاً من أعماق نفسه هو أيضاً»[٥]. فى الحقيقة، تجمع الرّواية جميع الفنون و لذلک على الرّوائي أن يراعى في روايته جميع مبادئ و أصول الرّواية.

يقول جبرا يجب أن تكون نزعة الرّواية نزعة إنسانية و تستقرئ المجتمع و قضاياه، لتعالج أزماته سياسيةً أو اجتماعيةً أو نفسيّةً و لذلک، يعتقد بأنّ الرّواية هي وسيلة لمعالجة مشاكل المجتمع.[٦] يتحدّث جبرا في هذه النّظرة عن مضمون الرّواية و رأيه في هذا المجال و استخدام هذا المصطلح ليس جديداً بل إنّ الرّوائيين فى العصر الحديث إستخدموا هذه المضامين مثل يحيى حقى، عبدالرحمن منيف[٧] و... لكن الجديد في هذه النّظرية، إمتزاج

العلوم و استمداده من العلوم الأخرى و إلّا أنّه يؤكّد على أن يستخدم الرّوائي علم التّاريخ و الإجتماع و علم النّفس فى الرّواية و هذا رأي حديث بالنّسبة لآراء الآخرين.

٢-٢- الفنان و الأزمة

يرى جبرا أنّ الفنّان الماهر و الحاذق هو الّذي يخوض في أزمات المجتمع و يتحدّث عن مشاكل مجتمعه و يعتقد بأنّ الأزمة من لوازم إبداع الفنان و يقول: «يكاد يكون من طبيعة الخلق أن يعاني الفنان توتراً و قلقاً و شدة: و الفنان الّذي لايحسّ هذا التّوتر و هذه الشّدّة، لن ينتج على الأرجح، ما يستحق التّأمل و البقاء... الفنان يجب أن يبقى في قلب المعاناة»[٨]. فالفنان و المبدع حين يعاني و يزعج، يخلق أثراً ناجحاً؛ لأنّه ينبع من قلبه المنزعج، و لذلک، يؤثّر في قلب القارئ و يثير أحاسيسه.

في وجود المبدع صراخ يجب أن يسمعه النّاس فى الحقيقة، إبداعه صدى لهذا الصراخ الّذي يمكن أن يكون صراخ أكثر النّاس و لكن يخافون أن يعبّروا عن هذا الصراخ الخفي في وجودهم و المبدع بسبب تعبيره عن هذا الصرخ الوجودي يسمّى مبدعاً.

إنّ جبرا في هذا القسم، قد قدّم رأياً عن مهمة الرّوائي و لكن رغم فائدته للرّواية و الرّوائيين ليس رأياً جديداً و إن لو يكون هذا الرّأي رأياً جيّداً و هامّاً يساعد الرّوائيين، نوع تعبيره عنه و ذكره فى هذا القسم، جديد.

٢-٣- الرّوائي(novelist)

يعتقد جبرا بأنّ مهمة الرّوائي خطيرة و يؤكّد على أنّ الرّواية فن جادّ و عليه أن يتعامل معها بالجد و

يلزمه بذكر حوادث مجتمعه في رواياته للكشف عن أسباب معاناته و أمراضه و معالجتها. و يؤكّد على الكاتب أن يعرّفها للقارئ.

يتحدّث في كتابه النّقدي "الحرية و الطوفان" عن مهمّة الكاتب: «الكاتب مسجّل لحياة المجتمع و هو يسجلّها على مستواها الظاهر و مستواها المحجوب و هو يسجّلها كما يراها هو. لا كما يريده المجتمع أن يراها، من قلمه يصب نيراناً على العوائق المنصوبة في وجه المجتمع، لا يستطيع أن يقوم بهذا الدّور إلا أن يدرک مواطن الضعف و القوة في افراد جماعته»[٩].

في رأيه، يؤكّد على الرّوائي أن ينصهر فى المجموع و يضم صوته إلى صوت الآخرين. إنّه يشير إلى نزعة الأدباء، بعد قرون طويلة، إلى فهم النّفس و الشّخصية و الوضع الإنساني و اختراق معنى الظلم و الشرّ و طلب العدالة و إذ جعلوا هذه المضامين، موضوعاً للرّواية. و يشكو من كثرة الممالاة و الرياء فى الأدب و يدعو الأدباء و الكتاب في كتاباتهم إلى التخلّص من المدح و الإستعطاء حتى يستطيعوا التحدّث عن الإنسانيّة و عن الضغط الإجتماعي الّذي هو من أهم مصادر الرّواية.

جبرا يؤكّد على أن أسلوب الرّوائي، يجب أن يكون أسلوباً رائعاً و أن يتغيّر هذا الأسلوب مع ذكر الحوادث المختلفة، أي، أن يتأثّر بالحوادث.

يُلاحَظ إنّ جبرا في هذا الرّأي لم يقدّم نظرةً جديدة، هذه النّظريّة مع أنّها لا تتضمّن شيئاً جديداً للرّوائيين إلّا أنّه يساعد الرّوائيين في كتابتهم.

٢-٤- مقاييس الجودة(Quality standards)

إنّ جبرا في آرائه النّقديّة يقدّم نظريةً ذكر فيها أفضل عناصر الرّواية الّتي –على أساس رأي جبرا – تعدّ مقاييس الجودة للقصة و الرّواية و يذكر إنّها وسيلة للنّمو لا الكبت و يركّز على النّاقد أن يدرس هذه المقاييس للحكم على أثر بأنّه، على أساس هذه المقاييس، أثرٌ جيّد أم ردئ.

«سوف نجد أنّ مقاييس الجودة ليست نهائية مسبقاً، لأنّها تتكيّف بموجب كلّ إنتاج أصيل جديد، فتكون بذلک وسيلة لتعزيز النّمو و الاندفاع، لا وسيلة للكبت و التّجميد و غير إنّنا نستطيع أن نستخلص مِن أحسن القصص الموضوعة حتى الآن، عدداً من هذه المقاييس، أودّ أن أذكر أربعة منها، أرى فيها أهميّة خاصة: الإستكشاف، الشّخصية، نقد الحياة، الشّكل»[١٠].

لذلک، جبرا يذكر مقاييس لجودة القصص و يدعو الرّوائيين إلى استخدامها في رواياتهم؛ لأنّ توظيف هذه العناصر يكفى لخلق أثر جيّد و هذا التّقسيم في نقد الرّواية تقسيم جديدٌ لم يقدّمه أحدٌ.

١-٤- الإستكشاف(exploration)

إنّ جبرا يقدّم تعريف الإستكشاف: «أما الإستكشاف فهو دلالة الحركة، دلالة الإنطلاق و هو كذلک محک الموهبة: فبعض موهبة القاص، عين شديدة الملاحظة، نفاذة الرّؤية و نحن كقراء نريد من يستصحبنا في سفراته الفكريّة و التّصورية، من يطلعنا و يسمعنا، لأنّه دائب الحركة و دائب البحث، يتوغّل فى الأزقة المظلمة و يقتحم الأبواب المقفلة، يمعن النّظر و يرهف السّمع. و الإستكشاف لايجري فى الخارج الواقعي فقط، بل فى الدّاخل أيضاً، في مطاوي النّفس و الدّماغ، في

متاهات الوهم الّتي لا يتخلّص منها الإنسان. ليس يكفينا أن نقول أنّ الحياة لغز و أنّها عجيبة و أنّها غادرة و أنّها كذا و كذا. نريد مجابهة اللّغز و العجيبة و الغدر و السمو و الشهامة. إنّ القاص الّذي لايستطيع اقحام نفسه في مواضع الرّعب و الشّر، لن يستطيع أن يدخل مواضع الفرح و الخير»[١١].

إنّ الإستكشاف هو الّذي يحثّ الرّوائي على الحركة. على أساس قول جبرا، على الرّوائي أن يخوض فى المصاعب و يدرک المعاناة، حتّى يقدّم شيئا جديداً، إنّ جبرا يشدّ على إنّ القاص هو من يدخل نصه فى الخير و الشر، لا فى الخير فقط؛ لأنّ القاص الّذي لا يقدر على دخول فى الشّر لا يستطيع دخول فى الخير، إنّ الإستكشاف من ميزات هامّة للقاص؛ إذ إنّه يقدّمه على العناصر الأخرى، لهذا، على الرّوائي أن يتجلّى نفسه بالإستكشاف أولاً، دون هذا العنصر لايعني قصصه و رواياته.

هذا الرّأي فى الأدب النّقدي خاصةً للرّواية، نظرة جديدة وجيدة جدّاً، لم يتحدّث عنها أحد النّقاد قبله و رغم أنّ مضمونه لم يكن جديداً ولكنه يعدّ في هذه النّظريّة مبدعاً.

٤-٢- الشخصية(Character)

يعتقد جبرا بأنّ الإستكشاف يرتبط بالشّخصية و إنّهما يتعاملان، الإستكشاف لا يتحقّق دون الشّخصيّة، إنّها وسيلة لتحقق الإستكشاف «الإستكشاف فى القصة، لن يكون مقنعاً إذا لم تقم به شخصيات تتكامل مع تكامل القصة. فالشّخصية هي لولب الحادث و وسيلة الإستكشاف. و قد تكون الشّخصية نفسها هدف الإستكشاف»[١٢].

جبرا يرى أنّ الشّخصية وسيلة لبيان إحساس الرّوائي؛ فيخلق شخصيات مختلفة و الكاتب يتعامل مع هذه الشّخصيات في ذهنه، فلذلک، يمثّلها في كتاباته الرّوائية. الشّخصيات الّتي يتصوّرها الرّوائي في روايته تمثّل الشّعب و من الأفضل أن تكون من أفراد المجتمع الّذين يدركون النّاس و آلامهم و يعرفونهم و إنّها شخصيات شاذّة و غير المألوفة، فهذا الأمر ممكن، على شرط أن تكون فيها الخصائص البشرية، لا الخيالية، نراها فى الحياة و يعتقد بأنّ الشّخصيات لابد أن تكون حيّة و مقنعة بالقدر الكافى.

يشير «عبداللهيان» إلى أنّ الشّخصيات الرّوائية فى الرّواية كالشّخصيات الواقعية فى المجتمع، بعض النّقاد يعتبرونهم نسخة من أفراد المجتمع(١٣).

إنّه يرى أن غرض الرّوائي هو معالجة معاناة المجتمع و يذهب إلى أنّ المثقفين –بسبب مطالعاتهم و تجاربهم الكثيرة من أسفارهم إلى البلاد الأوروبيّة –هم الذين يقدرون على معالجة هذه الآلام و لذلک، يقول على الرّوائي أن يستمدّ من الشّخصيات المثقفة في رواياته و يقول: «لقد غيّر المثقفون العرب وجه المجتمع العربي في ثلاثين سنة تغييراً يكاد يكون كلياً... و لكن من هم المثقفون؟ أ ليسوا هم الأطباء و المعلّمين و الأساتذة و المهندسين و الصناعيين و الإقتصاديين و الأدباء و لكن المثقفين و هم ينبوع الثورة في مجتمع حركي كمجتمعنا... فإنّ المجتمع لا يتغير إلا بمساندة المثقفين»(١٤).

يعتقد جبرا بأنّ المثقفين هم الذين يقودون المجتمع نحو التّقدم و إنّهم يتميّزون به بسبب وعي

لذات الأمة و إنّهم بحاجة مساعدة المجتمع لقدرة على تغيير المجتمع.

إنّه يؤكّد على أنّ للشّخصيات وعياً و لكنه نوع من المعرفة و إنّها تتميّز به، أنّ الشّخصية الواعية شخصية متميّزة مستقلة و مؤثّرة فى المجتمع. و من ميزات الشّخصيات، اختلافهم مع الشّخصيات الأخرى فى الرّوايات(١٥).

إنّ رأي جبرا هذا، حول الشّخصية لا يختلف عن آراء النّقاد الآخرين فى الرّواية و الرّأي المشترك حول الشّخصية، هو إنّ الشّخصية هي صورة من عالم الواقع و مهمّة الكاتب خلق شخصيات على أساس خصائص و صفات مختلفة الإنسان فى المجتمع و العالم الواقعي، أو ربما أن تكون الشّخصية صورة عن شخصية الكاتب نفسه، و يصرح حمود في كتابه أنّ الشّخصيات الرّوائيّة لدى عبدالرحمن منيف محصلة لكثير من الشّخصيات الواقعية و يؤكّد على أنّ الرّوائي مضطر إلى امتزاج الواقع بالخيال لخلق شخصيات مقنعة فنياً(١٦). و لكن جبرا قد قدّم رأياً جديداً فى نقد الرواية عن الشخصية، نظرته الجديدة هي، التأكيد على مهمة الكاتب في توظيف المثقفين و النّخب شخصيات لرواياته، فيلاحظ أنّ هذا رأي جديد فى الأدب النقدي للرواية.

٤-٣- نقد الحياة(critique of life)

إنّ الرّوائي و القاص من خلال رواياته و قصصه، يتناول نقد المجتمع و نقد الحياة كما يدركها. و عليه تمييز سمة عصره و مجتمعه من خلال آثاره لرفع نقائصه. «و في هذه الأثناء يكون القاص، بشكل غير مباشر، قد خرج بنا بنقد للعصر و المجتمع، بل بنقد للحياة كما يدركها. و في هذا النّقد

مزالق و مهاوٍ يجب الحذر منه، لأنّها قد تصرف القاص عن قصته، قد تصرفه عن الحوادث و الوصف و الحوار التي يستكشف بها و يستقصي و يبنى بها الشّخصية... و لذا يهمّنى جداً ان يكون بين اشخاص القصة من هو قوي النّطق، فيستدل من تجربته، أو ييسر لنا الإستدلال»[١٧].

لذلک، على الرّوائي أن يخوض فى المجتمع و عصره و يكشف عن ميزاته سلبيةً أو ايجابيةً و يعتقد بأنّ الرّوائي هو ناقد للحياة و لكن نقده غير مباشر. يعتقد جبرا بحرية الكاتب؛ لأنّه عندما يكون حرّا يستطيع أن يكتب عما يراه فى المجتمع، عندما يكتب الكاتب عن حقيقة الحياة، لاتتخذ كتابته لوناً خاصاً، فنجد في كتابته، أحيانا، لون التّشاؤم و أحياناً لون التّفاؤل و روايته لا تختصّ بقارئ خاص؛ إذ إنّها هي رواية الحياة كلّها في حالتها التّشاؤمية و التّفاؤلية[١٨].

إنّ جبرا في هذا الرّأي يتحدّث عن المضمون مرة أخرى و يعتمد علي المحتوي فقط و لكن يقدّمه بشكل آخر و هو نقد الحياة و هذا المصطلح مصطلح جديد، بعبارة أخرى كان من الأفضل عندما جبرا يذكر مهمّة الرّوائي يشير إلى هذا الأمر و إنّ هذه النّظرية بهذا الشّكل جديدة و لم يتحدّث عنه سابقاً.

٤-٤- الشكل(Form)

هذه العناصر التي قد أُشير إليها هي مقدمة لتكوّن الرّواية على أساس الشّكل، فى الحقيقة، إنّها مادة أوليّة و الشّكل وعاء، مهمّة الرّوائي هي أن يصبّ هذه المادة فى هذا الوعاء، فلذلک، بينهما صلة. فالشّكل هو الذي ينسجم عناصر الرّواية.

«و أخيراً، الشّكل، فكلّ ما ذكرناه ما هو إلّا العناصر الأوليّة التي لا تؤّلف قصة إلّا عندما

يتذكر القاص مسألة (الشّكل) و الشّكل ليس مجرد قالب يعين حدود الموضوع الخارجية. الشّكل هو الخارج و الدّاخل في ترابط و تماسک و تعاکس و القصاص العربة لم يحذق صنعته حتى الآن؛ لأنّه أغفل الشّكل أو لميتقن بعد صياغته.كلّ شئ في حياتنا يكاد يكون مادة ملائمة. على كاتب القصة أن يعرف كيف يجعل من المجسدات رموزاً للمجردات، ثم يدمج هذه الرّموز كلّها في شكل ضاف مشدود. و هذا الشّكل هو الذي سيغرق القصة، آخر المطاف، عن التّقرير الإجتماعي أو التّاريخى. هو الذي يسجل من سلوک الطالب و التّاجر و الموظّف و المتسكع و المجرم و العذراء، و البغي و المحارب و المستكين و التمرّد فنا فيه الشّرارة الكامنة و فيه بذرة الديمومة»[١٩].

نلاحظ أنّه قد بيّن أهمية الشّكل و عدم إهتمام القصاص و الرّوائيين به. إنّه يذكر أنّ وظائف الكاتب في كتابة الرّواية مهمّة جداً؛ إذ عليه خلق شكل الرّواية على أساس كيفية استخدام الرّموز و الكنايات. و في هذا الرّأي قد أكّد على استخدام مستحدثات فى الرّواية، إنّ استخدام الرّموز و الكنايات من ميزات الأدب في هذا العصر و ليس جديداً و لكنّه يذكره في آرائه ليساعد الكتّاب النّاشئين في كتابتهم.

٢-٥- اللغة و الأسلوب(Language and style)

يذكر جبرا للّغة شروطاً، لابدّ أن يلتزم الرّوائي بها لإثارة إعجاب القراء بالفكرة التي تريد أن تُظهر عن طريق صيغة لغوية، إذا الكاتب تمكّن من لغة جيدة، فتُفهَم فكرته جيدة.

إنّه يؤكّد على أنّ الكاتب حينما يلتفت إلى صيغة لغوية جميلة يستطيع أن يكتب شيئاً مهماً

يثير إنتباه الآخرين و يجذبهم إلى فكرته، على هذا الأساس، إنّه يدعو الأدباء و الفنانين إلى إعادة النّظر في لغتهم شعرياً أو قصصياً و يطالب منهم تضافر جهودهم فى اللّغة و يصرح بأنّ التّجارب الحياتية الجديدة تستدعى لغة جديدة و يطالب منهم إستخدام الرّموز و الكنايات الجديدة التي أنّ لاتفقد طاقتها و يفهمها النّاس و له قيمة عندهم. و يدعوهم إلى انطلاقهم من اللّغات الجامدة المستهلكة و يدعوهم إلى خلق لغات جديدة تتناسب مع حاجات العصر(٢٠).

من هذا المنطلق، يطلب جبرا من ذوى الآراء تطوير هذه اللّغة في كتاباتهم؛ لأنّ مع تطوّر الحياة و ظهور حياة حديثة تدخل اللّغة مصطلحات جديدة. و يصرح بأنّ كون الرّموز و الكنايات من مستحدثات اللّغة، أمرٌ صحيح و لكن كيفية استعمالها أهم من ذلک. و الكاتب النّاجح هو من يستخدمها في مواضع تتناسب مع ظروفها. و على هذا الأساس، إنّ اللّغة وحدها، لا تخلق رواية جديدة، بل تنجح، عندما يلم الكاتب بفن الرّواية.

«جبرا في أكثر نقده الرّوائي يعلى من شأن اللّغة و يبدو أنّه يميز بين الرّواية التي يكتبها راوٍ هاوٍ و بين الرّواية التي يكتبها قاص محترف، تمييزاً قائماً على استخدام اللّغة بطريقة تبدو فيها شخصية الأديب واضحة وضوحاً كبيراً، فالقصص نوع يجتذب أناساً كثيرين لكتابته منهم الأديب و منهم الباحث عن اللّهو و الإثارة»(٢١).

إنّ جبرا يقول: «كنا نؤكد أن اللغة وسيلة و ليست غاية،و إن الوسيلة تثلم إذا لم تشحذ مجدداً فى كل فترة»(٢٢). فإذا أراد الكاتب أن يعبّر عن دواخله يستخدم اللغة؛ إذ إنها وسيلة للتعبير عن أحاسيسه لا الغاية، الغاية هى ما يقوله الكاتب،

على الكاتب فى كلّ فترة توظيف لغة تلك الفترة و مع تطورات الحضارة تتطور اللغة أيضاً و تنعكس تقدمات المجتمع فيها

«قديحسّ الشّاعر أحياناً إنّ اللّغة لاتسعفه بقول ما يبدو عصياً على القول لتعقيده أو لعمقه أو لرهافته. و قد يحسّ القاصّ بالشّئ، نفسه و يكاد يضع اللّوم على وسيلته اللّغوية. و في كلتا الحالتين، تكون الإشكالية إشكالية العلاقة بين المبدع و اللّغة و ليست بين فن و فن. و مما لاشک فيه أنّ اشكالية العلاقة بين المبدع و اللّغة حافز كبير على امضاء الوسيلة، أي امضاء اللّغة و إمضاء المخيلة و إمضاء النّزعة الخلاقة، طلباً لتطويع ما يبدو عصيّاً على القول، بحيث يصبح قوله ممكناً، فيتجسّد أخيراً لفظاً و صوره. أما الحديث عن اشكالية لغة فن تجاه فن آخر، فسفسطة و مغالطة»[٢٣].

إنّ لغة أنواع الفنون الأدبية تختلف بعضها عن البعض و لكلّ فن، لغة خاصة تختصّ بها فاللّغة الشّعرية مختلفة عن اللّغة الرّوائية. و إذا الفنان لم يقدر على كيفية استخدامها، فالخلل هناک في طاقة مستخدم اللّغة لا فى اللّغة نفسها، فلذلک يجب أن يكون بين المبدع و اللّغة علاقة. إنّه شدّ على الإهتمام باللّغة الرّوائية و جعلها قسماً هامّاً فى الرّواية لتساعد القارئ في فهم الرّواية. و يحذّر المبدع من آفة التّعميم و العبارات التّقليدية و يدعوه إلى نظرة جديدة نحو الحياة بإستخدام اللّغة الجديدة.

إنّ رأيه حول اللّغة رغم أنّه ليس جديداً و نراه عند النّقاد الآخرين كغسان كنفانى، عبدالرحمن منيف و يحيى حقى و... لكنّه في هذا القسم يعطى آراء تساعد الرّوائي، عندما يذكر ميزة اللّغة قد ساعد الكاتب كيف يسير في هذا الطريق و رأيه

عن كيفية إستخدام اللّغة فى الرّواية رأي جديد و هام.

٢-٦- الحوار(Dialogue)

الحوار من أبرز تقنيات الرّواية فى العصر الحديث و جبرا قد إهتمّ به أكثر من النّقاد العرب، إنّه يذكر: «الحوار عنصر أساسي فى البناء الرّوائي ولكنه ليس العنصر الوحيد، السّرد و الوصف كلاهما مهمّ،.. لكن يجب أن تكون للحوار أهمية خاصة و القصص التقليدي كان أميل إلى السّرد و الوصف منه إلى الحوار.. إنّ الحوار في أغلب الأحيان، عندما تبني حدث من خلاله، يساعدك في أنّ تجعل الحركة مرئية في ذهن القارئ. في حين أنّ السّرد لايجعلها مرئية، إنّها شئ تجريدي و سريع الانتقال بالذّهن..و الحوار جعلني أنّک تستطيع، عن طريق الحوار، أن تصف و تجسّد. فليس كلّ حوار تجريدياً. ليس كلّه أفكارً صرفة و إنّما في أثناء الحوار لک أن تتطرق إلى جزئيات هي، فى الواقع، جزئييات مرئية، فالمرئيات تهمّني»[٢٤].

على أساس رأي جبرا، إنّ الحوار أفضل من الوصف و أشمل منه، أنّ الحوار يحمل معنى الوصف و االتّجسّد معاً. فى الوصف، نرى أسلوباً واحداً و لكن، فى الحوار أساليب متعددة على أساس تعدّد الشّخصيات. فجبرا يركز على استعمال الحوار فى الرّواية أكثر من الوصف؛ لأنّ الحوار هو ميزة المسرح فى الأدب القديم و الوصف هو ميزة الرواية.

٢-٧- اللّفظ(word)

يلمح جبرا إلى مهمّة الكاتب في استخدام الألفاظ و الكلمات و يقول أنّ الكاتب يواجه أزمة فى الكتابة و هى أزمة الكلمات و الألفاظ، إنّه يواجه مع

تغييرات في استعمال الألفاظ دائماً، ربما يستخدم لفظاً هو لفظ شابٌ و نقي و لكن بعد مرور سنين يفقد نضارتها و لذلک يقع الكاتب في أزمة توظيف الكلمات. و الكاتب النّاجح هو الذي يتغيّر و ينمّى الطاقة اللّفظية مع نموه و تفكيره و تعبيره. و لذلک، يجب أن ينمو فكره[٢٥].

ثم يشير إلى غموض و بساطة الكلمات و يقول: «و الغريب إنّ الإنسان كلما كبر، استهجن التّعقيد و الغموض والإبهام و توخى المباشرة و أحياناً البساطة. و لكن رغم ذلک، فإنّ الوضوح و المباشرة و البساطة تختلف بين يديه عما كان يتوخاه منها في كتاباته الباكرة»[٢٦].

إنّ جبرا في هذه النّظرية ينبّه الكاتب على استخدام لفظ مناسب و يحذره عن الخوض فى التّعقيد و الغموض كما يؤكّد عليه سائر النّقاد.

٢-٨- المستحيل(impossibility)

يرى جبرا أنّ المبدع هو الذي يخلق شيئاً لم يجرّبه أحد، عندما يبدأ المبدع إلى خلق أثر، يجب أن لايكون له مثيل، عندما يأخذ الكاتب القلم بيده، عليه أن لا يكرّر عمل الآخرين، عليه أن يتّخذ طريقاً جديداً، على هذا الأساس، يسمّى مبدعاً. المبدع يعني صاحب فكر جديد دون أىّ تقليد.أي ما هو مستحيل.

يرى جبرا «أنّ الإبداع، هو بالضبط محاولة وصف ما لا يوصف، المستحيل هو الرائع، المستحيل هو ما لايمكن التّفكير فيه، أو ما يبدو أنّ الفكر عاجز عن تناوله. و هو ما يطلبه المكتشف، أو المبدع، أو ذلک الذي يؤكّد الخروج على النّمط الموضوع في ما يرى و يفعل باتّجاه ما يبدو له أنّ الحياة لن تتوهّج إلّا به، رغم كونه

مجهولاً و غير مسبوق إليه و ليس في حساب الإمكان أو الإحتمال و لم توضع له بعد الكلمات و الصيغ. و نحن نعلم أنّ المجتمعات في حال ركودها تبقى ضمن حدود المعروف و المجرّب و المتفق عليه. ولكنها عندما تتحرّک فإنّ الذي يتحرّک فيها هو الدّافع نحو المغامرة في غير المعروف و غير المجرّب و غير المتفق عليه: المغامرة باتجاه المجهول و بقدر ما يتجرّأ الذهن على التّعامل مع ما يبدو أنّ الفكر عاجز عن تناوله، يتمّ الدنوّ من المستحيل، من المعجزة. و الجزء الأعظم من حيوية الإبداع في أية حضارة، إنّما هو اعتناق المستحيل هذا، محاولة تحقيق المعجزة»(٢٧).

إنّ رأي جبرا في هذا المضمار جديد و يؤكّد على الرّوائي استخدامه في روايته و يمكن القول أنّه ميزة هامّة للرّواية، لأنّها يجب أن تعطى للقارئ شيئاً جديداً لم يسمعه من أحد و هذا هو معنى الإبداع، فلذلک، يطلب من المبدع أن يكون أثرهم أثراً ابداعياً. و هذا هو أصل مهم فى الخلق و الإبداع. فلذلک استخدم مصطلح جديد و هو مستحيل لم يوظّفه من قبل.

٢-٩- الزمن(Time)

إنّ للزّمن أهميّة في أحداث الرّواية و الشّخصيات تتحرک فى الزّمن. و جبرا يدعو الكاتب إلى استخدام الزّمن حسب ما يقتضيه الرّواية ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً. يرى أنّ الزّمن في روايتها فطريّ، بما أنّ الزّمن إحتلّ ناحية من ذهنه فلذلک، حين يكتب، لايحدّد زمنها، بل يكتب من زمن دون وعي.

«في اكثر ما كتبت عبر السّنين، كان الزّمن يستأثر بناحية أساسيّة من تفكيري و خيالي و أنا لا

أعي. فأنا رغم اهتمامي منذ الصبي بالتّاريخ، عربياً و عالمياً لم أكن أحدّد لتفكيري وخيالي مساراً واعياً لأثر الزّمن في ما أحاول من كتابات، إلى أن تراكم ما كتبت و جعلت أرى هذا الخيط المتواتر فيه بوضوح متزايد في فترة متأخّرة نسبياً من حياتي»[٢٨].

إنّه يذكر أن اختلاط الماضي بالحاضر و الإرتداد الزّمني من التّقنيات الحديثة فى الرّواية و على الرّوائي توظيفها في رواياته و يؤكّد على الرّوائين أن لايستسهلوا هذا الإرتداد الزّمني بل إنّه بحاجة معرفة الرّوائيين بالأساليب. و لذلک، حمود على أساس رأي جبرا يقول: «اذاً عمليّة الإرتداد الزّمنية ليست أسلوباً آلياً، يسلكه الرّوائي متى شاء و كيف يشاء إذ عليه أن يحمل هذا الإرتداد للزّمني مضى دلالات توظف لخدمة المأزق الذي تعيشه الشّخصية فى الحاضر فيعمق صراعها أو يساعدها على تلمس طريقة انفراجه، هذا كله بحاجة إلى خبرة و ثقافة و تعمق فى النّفس البشرية»[٢٩]. على الكاتب أن لا يتصوره فناً سهلاً؛ لأنّ القارئ الذي يقرأ قصة و لا يرى فيها شيئاً جديداً لا يحبه و يبتعد منها. و بما أنّ استخدام هذه التّقنية الزّمنية، أي، الرجوع إلى الماضي، تقنية حديثة فى النّقد الحديث، فلذلک، هذا الرّأي، رأي جديد أيضاً.

٢-١٠- المكان(Place)

إنّ جبرا يهتمّ بالمكان و يعتبره من عناصر هامّة الرّواية و يذكر أنّ وصف المكان بحاجة إلى استمداد الرّوائي من خياله و امتزاجه بالأمكنة التي قد جربها في حياته، حتى يقدّم تصويراً واضحاً للمكان. و يقول «غير أنّ الذي كنت أسبق إلى وعيه، كان المكان، فطرياً أيضاً أول الأمر و لكن بشكل أكثر وضوحاً و أكثر إدراكاً مني لأبعاده مع

تنامي التّجربة و تنامي القدرة على الإمساك بشوارد الذهن و إدراجها في أُطُر التّفكير و التّخيل. و لكن وعي المكان ذاته كان أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفوياً، دونما تفحّص أو نقد، ربما لأنّها تزيد من حدّة الملاحظة و حدّة المتعة الحسيّة بشكل يمكن تعيينه قياساً إلى متعة وعي الزّمن تتخطّى الحواس و التّذعيين المباشر»(٣٠).

الأماكن التي كان يعيش فيه جبرا و الأماكن التي سافر إليها كلها قد أثرت في أدب جبرا حيث أنّه يتحدّث عن المكان بسهولة. و تجربته عن المكان تساعده في رواياته. تسمية أكثر رواياته بالمكان تعود إلى تجربته عن المكان و لذلک كانت هذه التّجربة جزءاً مهماً من الخيال الإبداعي عند جبرا. كما نحن نرى تأثير تجربته المكانية (من بيته الصغيرة و المساجد و الكنائس و القصور و أسفاره البحرية) في رواياته. فلذلک، يطلب من الرّوائيين أن تكون الأمكنة التي يصفونها في رواياتهم، على أساس مشاهداتهم و تجاربهم ليقدّموا تصويراً رائعاً من المكان، فهذه النّظرية تعدّ من آرائه المهمة الجديدة؛ لأنّ المكان من العناصر الرّئيسية فى الرّواية.

٢- ١١- الذروة(climax)

«الذروة، أو مايسمّى فى الإنكليزية(climax)، فى الفن و الأدب، تكاد تكون من مخترعات الأوروبيين. فالموسيقى و الرّواية والشّعر و المسرحية، كلّها تبني على قاعدة كادت تصبح من البديهيات و هي أنّ عناصر القطعة الفنية يجب أن تكون متفرقة متباعدة أول الأمر، ثم تتقارب و بعد ذلک تصطرع، ثم تبلغ الذروة من العنف: و عندها تنحل الأزمة و يعقبها هبوط أو سلام يؤدّي إلى النّهاية»(٣١).

إنّ الروائي مع خلق أحداث مذهلة و شخصيات تقع في أزمات رهيبة مصعبة يثير إعجاب القارئ و يضطرب و يحثّ على قراءة الرّواية بمزيد من الإثارة و يريد أن يعلم ما سيحدث فى النّهاية، في هذه الحالة، يصبح القارئ جزءاً من الرّواية و يرافق الشّخصيات و الأحداث، هذه الحالة تسمّى «الذروة» التي يحسّ القارئ فيها بللذة. إنّ الاحداث تخلق الذروة و إنّ الرّوايات التي مليئة بالمخاطر و الأهوال و التي يروق بها القارئ، يمكن أن تكون الذروة عاطفيةً أو سياسيةً او... تحثّ عاطفة القارئ و ربما يبكى أو يضحک. فلذلک، أهمية الذروة فى الرّواية في إثارة إنتباه القارئ، قد تطرّق إليها جبرا في آرائه النّقدية عن الرّواية، قد عدّها من أصول إن استخدمها الرّوائي في روايته، يصبح روايته رواية خلابة القراء.

٢- ١٢- الايقاع (cadence)

موضوع الإيقاع فى الأدب العربي موضوع جديد و النّقاد لم يهتمّوا به كثيراً. الإيقاع هو إنسجام بين عناصر الرّواية (الأحداث، الشّخصيات، الأزمنه، الأمكنة و...). فلذلک، الرّوائي الذي يقدر على خلق هذا الإنسجام، فهو ناجح في إبداعه الروائي.

إنّ الإيقاع ميزة خاصة فى الرّواية و كلّ رواية تمتاز بإيقاعه و لو كانت لكاتب واحد. «إنّ إيقاع أيّة رواية، عنصر يميّزها عن سواها من الرّوايات و إن خصوصية هذا الإيقاع في رواية ما لا يتكرّر في رواية أخرى حتى لو كانت للكاتب نفسه. ذلک أنّ إيقاع رواية ما يصعب أن يتطابق مع إيقاع رواية أخرى لإستحالة التّشابه التّام ما بين الأحداث و الشّخصيات و الأمكنة و الأزمنة»[٣٢].

«أصحاب الموسيقى يعرفون أنّ الإيقاع هو الأساس في كلّ نغم إستجابة الفرح أو الحزن، إستجابة

المتعة أو الكشف... نجد أنّ النثر الجيد ايضاً يحتوي على إيقاع داخلي، إذا لم يحسن إستخدامه الكاتب، فإنّه يفقد جزءاً كبيراً من قوّة كتابته. و كلّما إمتدّ العمل الفني بصرياً أو سمعياً أو زمنياً، لعب الإيقاع دوراً أهم في إثارة سحره فنياً. و الرّواية إذا دخلت من أنواع من الإيقاع، خلّت من الكثير من سيطرتها على الذّهن و العاطفة...أما فى الفلم الرّوائي، فإنّ الإيقاع جوهري و خطير»[٣٣].

إنّ الإيقاع من العناصر المشتركة بين كلّ عمل إبداعي و ربما الكاتب يعبّر عن أحاسيسه و حالاته الخاصة بنوع خاص من الإيقاع، فلذلک، حالته الخاصة تعطي إيقاعاً خاصاً للنّص و يفهم من إيقاع النّص حالته النّفسّية حزيناً أو مسروراً، خائباً أو متفائلا، أو متشاؤماً و ...، من ميزات النّص الجديد هي أنّها تشتمل على الإيقاع و إنّه يدلّ على قوة كتابة الكاتب، إنّ الكاتب يستطيع أن يثير إعجاب القارئ مع استخدام الإيقاع.

٢-١٣- الإصالة (Originality)

«الإصالة فى الفن،كما في غيره، دائماً مطلوبة. يبدو أنّ البحث عن الإصالة و الرّغبة فيها و التماسها كعنصر إبداعي، من الأمور الأساسيّة. و الإصالة كانت موجودة فى الأعمال الفنيّة و الأدبية الكثيرة. الإصالة ليست بمعني الرّغبة فقط في أن يكون الإبداع مغايراً لما سبقه و كذلک، لما عاصروه، بل الرّغبة ايضاً في أن يكون الإبداع خلقاً جديداً، نابعاً من "أصل" خاص به»[٣٤].

فلذلک، الإصالة ليست رفض التّراث و كلّ ما وصل من الماضى، بل هي تطوّر على أساس ماضيه و الإبداع الجديد هو الإبداع الذي يستمدّ من اصله، فى الحقيقة، الشئ الأصيل هو إمتزاج

الجديد بالقديم، يعني خلق شئ جديد على أساس جذوره.

إنّ الإبداع ليس هو تقليد عن السّبق، أو إنفصال عنه و جذوره، بل هو خلق على أساس مشاهداته الجديدة معتمداً على جذوره. فالأثر الأصيل أثر ينبع من تراثه و يختلط تراثه مع الحداثة، يعني الإصالة فى الأثر لا ينفصل عن سلفه. و هو ذلک الشّئ الذي يؤكّد عليه جبرا في هذا الرّأى النّقدي من الرّواية. و هذا رأي جديد فى الأدب.

٢- ١٤- الالتزام(Commitment)

يصرح جبرا أنّ الإلتزام هو إنّ الكاتب هو الذي يتأمّل في قضايا المجتمع و يعكسها في أدبه. فالكاتب الملتزم هو الذي يصوّر عصره و يقدّم صورة واضحة عنه. «و الإلتزام معناه، أن يضم الكاتب صوته إلى صوت الكورس، أن يشارک فى المأساة على صعيد الشّعب. أما من يقف على جانب، ليقول غير ما يقوله الكورس، فناشز الصوت، أو إنّه يحاول وقفة البطل فى الوسط، يريد من الكورس ترديد ما يقوله هو أو التّعليق على و مثل هذا البطل غير ملتزم، فردى، مغلق، إلى آخره»[٣٥].

إنّ هذا الرأي من آراء جديدة فى النّقد الرّوائي و لو يمكن أن يكون فى الأدب و لكن لم يستخدمه النّقاد رأياً من آراء نقدية و مصلطلحه مصطلح جديد أيضاً. فلذلک، على الكاتب أن يلتزم لعصره و يخوض في قضاياه. فى الحقيقة، يمكن القول أن الإلتزام هو مهمة الكاتب في إستعمال مضمون الرواية.

٢- ١٥- القلق(anxiety)

يمكن أن يكون بين القلق و الإلتزام علاقة؛ إذ عندما يلزم الكاتب نفسه بقضايا المجتمع و يتناولها يعني في نفسه نوع من القلق، أو عندما يقلق عما يقع في مجتمعه يعني أنّه يلتزم نفسه بتحدّث عن مجتمعه. على أساس رأي جبرا إنّ القلق يحثّ الكاتب على الإبداع و يتميّز بطله خاصة بطله الرّئيسى بالقلق.

«غير أنّ الشّق الأهم في ضرورة الفعل الوجودي هو و لا ريب القلق، إنّه القلق الفردي الناجم عن ضرورة حرية الإنسان، عن ضرورة الإختيار لديه و أخيراً عن سعيه المحتوم نحو الموت. إنّه الدّافع الأهم فى الخلق و ظاهر إنّ الرّوائيين الكبار الذين يضعهم سارتر في عداد الوجوديين يتميّز إبطالهم بالقلق أكثر من الإلتزام. قد يؤدّى هذا القلق المضني إلى إلتزام سياسي أو لا يؤدّي و قد يكون هذا العذاب نتيجة لإلتزام او لا يكون، غير أنّه منفعل في معظم الحالات بعشرات المؤثرات و لذا و إن عمت فكرة الإلتزام معظم الأدب الأوروبي بعد الحرب الثانية. فأنّها في فرنسا نفسها أوشكت على التّلاشي في اوائل الخمسينات، في حين بقى القلق –قد نسميه الغضب أو الرّفض– عاملاً مهماً فى الرّواية»[٣٦].

إنّ رأي جبرا في القلق و الإلتزام و المضمون فى الرّواية هو نفس نقد الحياة؛ لأنّه يشتمل على هذه الأمور. أكثر آرائه فى النّقد جديدة و إختيار أربعة من العناصر مقاييس جودة للرّواية إختيار رائع و حديث و هذه الآراء (المستحيل و الإستكشاف و نقد الحياة و الإصالة و الإيقاع) قلما أشار إليها النّقاد. و أكثر النّقاد في آرائهم النّقدية لعناصر الرّواية، قد إكتفوا بذكر تعريف عنها و لم يأتوا بنظر يبيّن ميزات هذه العناصر و لكن جبرا استمدّ من تجاربه الرّوائية و مطالعاته من الكتب الغربية و قدّم

تجاربه في إطار آراء نقدية منسجمة و في كلّ هذه الآراء ينير الطريق للرّوائيين و هذه هي التي تميّز جبرا عن النّقاد الآخرين، إذ نلاحظه لا يكتفي بذكر التّعريف في عناصر الرّواية، بل حاول تحليل العناصر و ذكر ما على الرّوائي تجاهها. لهذا، يمكن إعتبار جبرا مبدعاً في تقديم آرائه النّقدية بشكل منسجم.

الإستنتاج

هذه الدّراسة من خلال البحث عن كتابات جبرا و نظرياته قد حصلت على النتائج الهامّة، منها:

-أهمّ آراء جبرا فى الرّواية -على أساس قراءة كتبه النّقدية- تشتمل على (الرّوائي، مضمون الرّوائي، الفنان وا لأزمة، الشّخصية، الإستكشاف، نقدالحياة، الشّكل، الزمن، المكان، الإلتزام، الإيقاع، الإصالة، اللغة، اللّفظ، الأسلوب، القلق، الذروة، المستحيل، الحوار).

-إنّ جبرا في نظرياته إستخدم مصطلحات جديدة كالإستكشاف، نقدالحياة، المستحيل، القلق. و بعض آراء مستخدمة، مثل رأيه في قسم الإصالة، جديدة. إنّ لفظ المكان و الزّمن لفظ مستخدمة في آراء النّقاد بكثير و لكن رأي جبرا عن كيفية إستخدام هذه العناصر مختلف عن النّقاد الآخرين.

-رغم أنّ المصطلحات المستخدمة في آراء جبرا ک (مضمون الرّوائي، الفنان و الأزمة، نقد الحياة و القلق) ليست جديدة و من الواجب أنّ جبرا يذكرها في قسم واحد، لكن هذا التّقسيم يدل على فكرة جبرا الجديدة في تقسيمات النّقد و رأيه في قسم مقاييس الجودة جديد أيضاً، إنّ جبرا قد وضع عناصر

الشّخصية و الشّكل و نقد الحياة، الإستكشاف مقاييس الجودة للقصة.

-بما أنّ جبرا قدشاهد فى البلاد العربية، الضعف في تحليل الرّواية و نقدها بسبب وجود النّقاد النّاشئين و غير المتخصّصين فقدنزع إلى النّقد خاصة، النقد الرّوائي، ليفتح الطريق للكُتاب. الجديد في نظرياته هو إنّه لم يكتف بذكر تعريف هذه العناصر بل يتطرّق إلى تحليلها .

هوامش البحث

١-حمود:١٩٩٧: علاقة النقد بالإبداع العربي، ص: ٩٧.

٢-خليل، ٢٠٠١: جبرا ابراهيم جبرا الأديب الناقد، ص: ١٣٠.

٣-ينظر الى: هياس، ٢٠٠١: سيرة جبرا الذاتية فى البئر الأولى و شارع الاميرات، ص: ٩٧-١١٢.

٤- جبرا، ١٩٩٢، أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال: ص: ٨٢.

٥-المصدر نفسه: ص: ٨٣.

٦-جبرا، ١٩٨٢: الحرية و الطوفان، ص: ٤٦.

٧- للمزيد من الإطلاع راجع إلى: حمود، ١٩٩٧: علاقة النقد بالإبداع العربي، ص: ١٥٤-١٥٥ و١٩٨-١٩٩.

٨-جبرا، ١٩٩٢: أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال: ص: ٥٢-٥٣.

٩-جبرا، ١٩٨٢: الحرية و الطوفان، ص: ١٥٦-١٥٧.

١٠-المصدر نفسه: ص: ٢٢.

١١-المصدر نفسه: ص: ٢٢-٢٣.

١٢-المصدر نفسه: ص: ٢٣.

١٣-عبداللهيان، ١٣٨١: شخصيت و شخصيت پردازى در داستان معاصر، ص: ٨٧.

١٤-جبرا، ١٩٩٢: أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال: ص: ٦٥.

١٥-ينظر الى حمود، ١٩٩٧: علاقة النقد بالإبداع العربي، ص: ١١٢-١١٣.

١٦-المصدر نفسه، ١٩٩٧: ١٥٧.

١٧-جبرا، ١٩٨٢: الحرية و الطوفان، ص: ٢٣-٢٤.

١٨-ينظر الى: المصدر نفسه: ص: ٥٣-٥٤.

١٩-المصدر نفسه: ص: ٢٤.

٢٠- حمود، ١٩٩٧: علاقة النقد بالإبداع العربي، ص: ١١٤-١١٥.

٢١-خليل، ٢٠٠١: جبرا ابراهيم جبرا الأديب الناقد، ص: ١٦٣.

٢٢-جبرا، ١٩٩٢: أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال: ص: ١٣٠.

٢٣-المصدر نفسه، ص: ٢٣٤.

٢٤-جبرا، ١٩٨٨: الفن و الحلم و الفعل، ص: ١٧٤-١٧٦.

٢٥-جبرا، ١٩٩٢: أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال: ص: ٥٩-٦٠.

٢٦-المصدر نفسه: ص: ٥٩-٦٠.

٢٧-المصدر نفسه: ص: ٢٣٥-٢٣٦.

٢٨-جبرا، لا-ط : تأملات في بنيان مرمري: ص: ٨٧.

٢٩-حمود، ١٩٩٧: علاقة النقد بالإبداع العربي، ص: ١٢٣.

٣٠-جبرا، لا-ط: تأملات في بنيان مرمري: ص: ٨٧-٨٨.

٣١-جبرا، ١٩٨٢: الحرية و الطوفان، ص: ٥.

٣٢-الزعبى، ١٩٩٥: فى الإيقاع الروائي، ص: ١٣.

٣٣-جبرا، ١٩٨٨: الفن و الحلم و الفعل: ص: ٣٣٨-٣٣٩.

٣٤-المصدر نفسه: ص:٣٤٠-٣٤١.

٣٥-المصدر نفسه: ص: ١٦-١٧.

٣٦- المصدر نفسه: ص: ١٨.

المصادر و المراجع

١-جبرا، جبرا ابراهيم(١٩٨٢)، الحرية و الطوفان، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

٢-جبرا، جبرا ابراهيم، أقنعة الحقيقة و أقنعة الخيال، المؤسسة العربية للدراسات و النشر. الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٣-جبرا، جبرا ابراهيم، الفن و الحلم و الفعل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.

٤-جبرا، جبرا ابراهيم، تأملات في بنيان مرمري، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، لا-ط.

٥-حمود، ماجدة، علاقة النقد بالإبداع العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

٦-خليل، إبراهيم، جبرا ابراهيم جبرا الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة العربية الأولى، ٢٠٠١.

٧-الزعبى، أحمد، فى الإيقاع الروائي، دار المناهل، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

٨-عبداللهيان، حميد، شخصيت و شخصيت پردازى در داستان معاصر، چاپ اول-تهران، انتشارات «آن»، ١٣٨١.

٩- هياس، خليل شكرى، سيرة جبرا الذاتية فى البئر الأولى و شارع الاميرات، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

المقالات و البحوث

١٠- آقايى، كبرى، جبرا إبراهيم جبرا و روايته "السفينة" دراسة و نقد و تحليل، مجيد صالح بک، على گنجيان خنارى، دانشگاه علامه طباطبائى، پايان نامة كارشناسى ارشد زبان و ادبيات عرب، ١٣٨٤.

١١- رحيمی، صغری، بررسی آثار داستانی جبرا إبراهيم جبرا از ديدگاه نقد كهن الگوئی، فصلنامة علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال ششم/ دوازده پياپی/ ١٠ علمی پژوهشی، صص ٨٣- ١٠٥، ١٣٩٥.

١٢- رحيمی، صغری، تحليل مؤلفه‌های پسا مدرنيسم در آثار داستانی جبرا إبراهيم جبرا(با تكيه بر رمان‌های البحث عن وليد مسعود و يوميات سراب عفان)، مجلة دانشكدة ادبيات و علوم انسانی مشهد، دورة٩، شمارة ١٧٣/ ١/١٦*٧٤ ٠٠ g؛ صص٢٧٣- ٣٠٦، ١٣٩٦.

١٣- گودرزی لمراسكی، حسن، رئاليسم جادويی در رمان عالم بلاخرائط أثر عبدالرحمن منيف و جبرا ابراهيم جبرا، پژوهشنامة نقد ادب عربی، شمارة ١١(٦/ ٩٦)، ١٣٩٤.

ظواهر لغوية

في لهجة الأهوار

د عبد الجبار عبد الأمير هاني

جامعة البصرة- العراق

المقدمة

هذه محاولة متواضعة أتيحت لي في أثناء إقامتي في مدينة العمارة ، وكان الدافع إليها ما سمعته من بعض الأهالي المنحدرين من بيئة الأهوار من ظواهر لغوية ، رغبت في متابعتها وتدوينها ، وقد تمّ لي شيء من هذا بعون الله ، فآثرت أن أبرزه في هذا البحث الذي يتناول (ظواهر لغوية في لهجة الأهوار) ، معتمداً فيه على السماع في الغالب ، وسؤال بعض الفضلاء الذين كانوا على مقربة من هذه البيئة ، وقد تبين لي أنّ أبرز الظواهر اللغوية التي يمكن رصدها في هذه البيئة ، هي ظواهر صوتية غالباً تكمن في ظاهرتي الإبدال والإمالة خاصة ، وهذا الجانب تكفلَ المبحثُ الأول بالوقوف عنده وبيانه ، وظواهر إفرادية تتعلق ببنية الكلمات من حيث توليدها على مستوى القلب والنحت ، ومن حيث الظواهر الاستعمالية على مستوى التصغير والجمع ، وهذا الجانب تكفل المبحث الثاني بالحديث عنه ، وقد كنت أردت أن أضمن هذا المبحث (ظاهرة العلم) وتسمية الأشخاص في هذه البيئة ، لولا أني رأيت بحثاً في الأعلام غير الحضرية للدكتور إبراهيم السامرائي ــ رحمه الله

ــ ضمّنه كتابه ((فقه اللغة المقارن))[١] ، فأغنى به عن الخوض فيه ، وظواهر دلالية تتعلق بالألفاظ التي يطّردُ دورانها على ألسنة أهالي هذه البيئة ، وهو ما قصرت المبحث الثالث عليه .

وقبل تناول هذه الظواهر اللغوية ، رأيت أن أتحدث بشيء من الإيجاز الكافي عن بيئة الأهوار في مدخل يكون تمهيداً لمادة البحث .

هذا ولا أدعي أنّ ما ورد في هذا البحث هو كلّ ما يقال عن لهجة الأهوار ، فما هي إلا مجموعة من ظواهر لغوية بارزة تميزت بها هذه البيئة ، كما لا أدعي أنّ عملي في دراسة هذه اللهجة لم يخل من الصعوبات ، ولعلّ أبرزها : أنّ المساحة الغالبة من بيئة الأهوار قد درست ، وأنّ أكثر أهالي هذه المساحة قد هجروها إلى المدينة ، فكان اللقاء بهم متعذراً ، وإن سمعت شيئاً من بعضهم ، هنا وهناك.

ومن الصعوبات الأخرى التي وقفت إزاء البحث ، ما يتعلق بالرموز الكتابية لبعض الأصوات الفرعية التي يكثر نطقها في هذه البيئة ، ومنها ذلك الصوت المتولد عن الجيم الفصيحة ، الذي يشبه نطقه صوت الزاي الفارسية (ژ) أو ما يسمى بالجيم الشامية . و مردّ هذه الصعوبة يكمن في عدم الاتفاق على كتابة رمز موحّد له بين الباحثين المعاصرين ، فقد اقترح د . تمام حسان الرمز (چ)[٢] له ، ورمز له د. رمضان عبد التواب بـ (چ)[٣] وهذا الرمز يشير إلى صوت الجيم الشديدة المهموسة الممزوجة بصوت الشين عند الدكتور حسام النعيمي[٤] ، وقد اقترح البحث أن يكون رمز صوت الجيم الرخوة المجهورة (چ) في مقابل الرمز (چ) الذي يشير إلى الجيم الشديدة المهموسة . ومن بين الصعوبات الأخرى التي واجهت الباحث قراءة بعض الكلمات المستعملة في

بيئة الاهوار على المستوى الصوتي ، فالبحث يتردّد في قراءة (الكولان) ، بالكاف الفصيحة أو بالكاف الفارسية (گ) و غيرها ، غير أنّ مثل هذا قد ذُللّ بقراءة مشتركة بين الباحث وبعض الفضلاء من ذوي العلم ممن هم على صلة بهذه البيئة من خلال مدوناتهم ، أو من خلال سكناهم في مناطق مجاورة لها . وعلى هذا فالبحث مدين لمن عضده برأي أو قراءة ، وإنّي لأخصّ الأخوة الدكتور عبد الواحد فيصل ــ رحمه الله ــ و الدكتور كاظم شنته والأخ الفاضل الباحث جبار الجويبراوي ، بالشكر والعرفان . وإنّي لأرجو أن يكون هذا البحث مقدمة لدراسة أوسع ، وإنّها لتأخذ بكل فكرة أو رأي ، يُقيم أوداً ، أو يُضيف فائدة ينتفع بها البحث .

مدخل :

ولا شكّ في أنّ الأهوار بهذا المعنى من البيئات العراقية القديمة التي مازالت تحتفظ بهذه العناصر الطبيعية نفسها ، حتى عُدّت ((أجمل المناطق الأهوار ــ وهي التسمية المولدة ، التي تقف بإزاء التسمية الفصيحة البطائح ، قال الجوهري ((وبطائح النبيط بين العراقيين))[٥] ، والدلالة المشتركة بين اللفظين ، هي الاتساع ، ففي اللهجات العامية العراقية تطلق كلية الهور على السعة ، ((وتبطّح السيل : اتسع))[٦] والهور في اللغة ((البحيرة تندفع إليها مياه غياض وأجام فتتسع ويكثر ماؤها))[٧] ، وفي لغة أهالي هذه البيئة ، وفي اصطلاح دارسيها يطلق الهور ــ وهو واحد الأهوار ــ على تلك المنخفضات أو المستنقعات المائية ، التي يكثر فيها نمو نباتات القصب والبردي ، والتي تصلح لتربية الأسماك والجاموس .

))[٨] . وبالرغم من قدم هذه البيئة الذي يمتدّ إلى زمن السومريين الذين يُعدّون من أقدم العناصر البشرية التي سكنتها ، فانّ أغلب ساكنيها كانوا إلى زمن قريب من العرب الذين ينحدرون إلى قبائل عدنانية وأخرى قحطانية ، فمن العدنانيين : بنو سعيد (العيسى والبزّون) وغيرهم ، ومن القحطانيين : آل أبو محمد ، وهم من زبيد ، و هم أكبر العشائر في محافظة ميسان ، وبنو لام الذين ينحدرون إلى طيء[٩] . ومن العشائر التي سكنت الاهوار : عشيرة السراي وعشيرة آل أبو دراج وكلاهما ينحدر إلى قبيلة ربيعة العدنانية[١٠] .

والغالبية من هؤلاء ممن سكنوا الأهوار : ((يعيشون في مساحات واسعة ضائعة من المياه . . . في أكواخ من القصب قائمة على جزر عائمة في المياه))[١١] والتسمية المألوفة التي تطلق على أهالي الاهوار هي : المِعدان – بكسر الميم – ويبدو أن هذه التسمية قديمة ، ولعلّ تاريخ استعمالها يعود إلى القرن الأول الهجري ، ففي هذا القرن نُصادف من أسماء الأعلام : مَعْدان الفيل المُهري ، وهو رجل من أهل ميسان[١٢] . ومن عقبه عنبسة الفيل أبرع تلاميذ أبي الأسود الدؤلي . ومن المحتمل أنّ تسمية عرب الأهوار من هذا بعد أن أصاب الكلمة شيء من التطور الصوتي ، على لهجتهم التي تميل إلى الكسر ، فأصبحت (مِعدان) ، على نحو : مَيسان ومِيسان ، ورمَضَان و رِمْضان . ودُكّان ودِكّان وغيرها ، ثم تحولت دلالتها إلى الجمع ، وأطلق على الواحد منهم : مَعيدي . وأصل الكلمة من (المَعْد) الفصيحة التي تعني الضخم والغليظ[١٣]. و(مَعْدان) على (فَعْلان) إحدى صيغ الصفة المشبّهة ، وبعض عرب الأهوار كذلك ، فهم يمتازون بالغلظة و الخشونة ، وقال الدكتور جواد علي : ((ولا أستبعد أن يكون بين

لفظة مْعيدي ومِعْدان التي تطلق في العراق اليوم على الغلاظ السود من بعض الأعراب وبين مَعدّ ، صلة ، فقد كانت مواطن مَعدّ في العراق أيضا ، والصفات المذكورة تنطبق على المعدان كذلك))[١٤] وهو تفسير مقبول .

ومن الثابت لدينا إن هذه البيئة ظلت بمنأى عن المؤثرات التركية خلال الحكم العثماني (١٨٩١ – ١٩١٧ م) ، والمؤثرات الانكليزية خلال الاحتلال البريطاني للعراق (١٩٣٢ – ١٩١٧ م) ، بسبب عدم اتصال أهالي الأهوار بأي منهما ، كما أفادني الباحث الفاضل جبار الجويبراوي . ومن الملاحظ ، تأثر هذه البيئة ، قليلا ، باللغة الفارسية ، على مستوى استعمال بعض الألفاظ ، وهذا التأثر إنما هو من قبيل المجاورة والاحتكاك ، فإنّ بيئة الأهوار الشرقية ، خاصة ، قريبة من الحدود الإيرانية . وإذا كان ((السبب الرئيسي لنشأة اللهجات المحلية ، يرجع إلى اختلاف الأقاليم ، وما يحيط بكل إقليم من ظروف ، وخصائص تاريخية وجغرافية)) [١٥] ، فإنّ هذا يصدق على بيئة الأهوار ، بوصفها إحدى اللهجات المحلية ــ في محافظة ميسان ــ التي احتفظت بخصائص لغوية تفردت بها عن بقية اللهجات المحلية الأخرى .

البحث الأول : الظواهر الصوتية

أولاً : الإبدال

جماع الأصوات الصامتة المنطوقة في لهجة الأهوار ثلاثون صوتاً ، منها سبعة وعشرون صوتًا هُنّ من الأصول الفصيحة ، وثلاثة أصوات فروع – في الغالب – هي : الجيم السامية التي نجدها في العبرية[١] (گ) أو الجيم الممزوجة بصوت الشين (چ) التي تنطق نطقا مماثلا لصوت الزاي الفارسية (ژ) أو الجيم الآرية[١٦] وهي شين

ممزوجة بصوت الجيم (ج). وهذا الصوت الأخير من تحولات صوت الكاف في بعض المواضع وفي كاف المخاطبة غالباً ، وهو مسموع في أكثر البيئات العراقية .

وقد تلاشى نطق صوت الضاد الجانبية ــ كما في بقية اللهجات العربية ــ وحلّ محلّه صوت الظاء المطبق .

ومما يميز بيئة الاهوار في إطار الأصوات الصامتة ميل أهاليها إلى ظاهرة إبدال صوت بأخر ، وهذه الظاهرة تعني نطق صوت في كلمة بصوت آخر دون تغيير في معنى الكلمة ، وهي ظاهرة لغوية يؤخذ منها التطور الحادث في الأصوات اللغوية ، ومن بين الأصوات التي خضعت لهذه الظاهرة في بيئة الأهوار الخاصة : القاف والجيم والذال والهمزة .

١ ــ تطور صوت القاف : يُنطق صوت القاف الفصيحة ((برفع أقصى اللسان حتى يلتقي باللهاة ويلتصق بها فيقف الهواء . . . وبعد ضغط الهواء مُدّة من الزمن ينطلق سراح مجرى الهواء بان ينخفض أقصى اللسان فجأة فيندفع الهواء))[١٧] دون ((حدوث اهتزازات في الأوتار الصوتية))[١٨].

فهو بهذا صوت شديد – مهموس .

وقد تحوّل هذا الصوت في بعض البيئات العربية إلى صور نطقية مختلفة ، ومنها بيئة الأهوار التي يُسمع فيها نطق القاف في بعض الكلمات ، صوتا رخواً مجهوراً ، و يُسمع في كلمات أخر صوتاً شديداً مجهوراً .

وتحوّل القاف إلى صوت رخو مجهور يعضده السماع في بعض البيئات العربية في السودان وجنوب العراق ، فأهالي هذه البيئات ينطقون القاف

((نطقاً يخالف نطقها في معظم اللهجات العربية الحديثة إذ نسمعها منهم نوعاً من الغين))[١٩] والمسموع في بيئة الأهوار خاصة هو صوت الغين، وذلك في نحو : غَنِد (قند) ، دَغَل (دقل ،الرديء من التمر) ، غُويسِم (تصغير قاسم) ، غنبل (قنبل – قطع حلوى صغيرة مكورة) نِغيغ (نقيق) غِيْس (قيس) ، الغرية (القرية) ، غِسمْتي (قسمتي) ، غَهرْني (قهرني) .

وإبدال القاف غيناً يبرّره التقارب بين مخرجي الصوتين ، فالقاف لهوي والغين طبقي ، وكلاهما ينطق برفع مؤخر اللسان واتصاله باللهاة مع القاف وبالطبق مع الغين . والغاية منه الميل إلى جهر القاف المهموسة بنطقها غيناً ، فضلا عن أنّ صوت الغين من بين الأصوات الرخوة ، المرققة ، الأمر الذي يجعلها أكثر تصويتاً في الفم وأكثر وضوحا في السمع ، في بيئة تتناغم فيها عناصر الطبيعة .

وقد تحوّل صوت القاف ، قديماً ، إلى صوت شديد مجهور وهو صوت الجيم . فقد سُمع : زلّقتُ الموضع وزلّجتهُ ، أي ملّستهُ[٢٠] ، واستوثقَ من المال واستوثجَ " إذا استكثر[٢١] . ومثل هذا حدث على ألسنة أهالي الأهوار ، فنسمع منهم : ثِجيل (ثقيل) جاعْدة (قاعدة) ، سُواجي (سواقي) جِدّام (قدام) جِدِم (قدم) بِرِيجْ (بريق) عِتيج (عتيق) يطِيج (يطيق) ، يِعْجِد (يعقد) ، ظِيج (ضيق) عاجْدة (عاقدة) ، شِفيج (شفيق) رِيج (ريق) ظايِج (ذائق) ، وغيرها .

وتحول صوت القاف إلى جيم يبرّره اشتراك الصوتين في الشدة ، وهو من قبيل جهر الأصوات

المهموسة ، وهو ما يميل إليه أهالي الأهوار في الغالب .

ويمكن القول إن صوت القاف يكاد يكون من بين الأصوات غير الثابتة في هذه البيئة فقد تحول فضلا عمّا ذكر ، إلى صوت مجهور آخر ، وذلك بانتقال مخرجه إلى الإمام قليلا ، ذلك هو صوت الكاف الفارسية (گ) غير أنّ هذا الصوت لا تختصّ بنطقه بيئة الاهوار ، بل تشركها فيه أكثر اللهجات المحلية في العراق .

٢ ــ تطور صوت الجيم

يُنطق صوت الجيم بارتفاع ((مقدم اللسان تجاه مؤخر اللثة ومقدم الحنك ، حتى يتصل بهما محتجزا وراءه الهواء الخارج من الرئتين))[٢٢] ، ثم يزول هذا الاحتجاز فجأة مُحدثاً صوتا شديداً ، تهتزّ معه الأوتار الصوتية . وعلى هذا فالجيم الفصيحة صوت شديد مجهور*.

وتشير الدراسات اللغوية القديمة إلى أن صوت الجيم قد تحوّل إلى صور نطقية مختلفة ، فقد تحوّل إلى الصوت الشجري (الياء) والى الصوت السامي الخالي من التعطيش (گ) ، كما تحول إلى صوت مزدوج عبّر عنه سيبويه بـ ((الجيم التي كالشين))[٢٣] وهي الجيم الممزوجة بصوت الشين ((وفي المثل : شرما أجاءك إلى مخة العرقوب . . . وتميم تقول : شر ما أشاءك))[٢٤] ينطق الجيم مُشربة صوت الشين – على الأرجح – رغبة منها في المحافظة على جهر الأصوات . وما زال هذا الصوت المزدوج دون رمز كتابي ، غير أن الدكتور رمضان عبد التواب رمز إليه بـ ((چ))[٢٥] وهذا الرمز لدينا يعبر عن الصوت المبدل من كان المُخاطبة في ظاهرة الكشكشة المعروفة ، والجيم

المزدوجة أقرب إلى صوت الزاي الفارسية في نحو : ژون بمعنى صنم وهذا الرمز لا يصلح للجيم المزدوجة فهو أقرب إلى رمز الزاي ولا بد من الرمز أن يكون مصداقا على الصوت المنطوق وما دام الأمر يتعلق بالجيم ، فمن الممكن كتابته بالرمز (ج) تمييزا عن (چ) .

والجيم المزدوجة ما زالت مسموعة في بيئة الأهوار والأرياف المجاورة لها في نحو : المجر ، إجه (جاء) جبار ، ثجيل (ثقيل) ، جريدي (تصغير جرد) ، جويبر (تصغير جابر) ، رجاجيل ، جيبه (جيء به) الجاون (الهاون) ، أبو مِنجَل (طائر) ، الفجر ، عِجِل ، وغيرها ، وتحوّل صوت الجيم النصيحة إلى صوت الجيم المزدوج يعني انتقال مخرجها إلى الإمام قليلا وفقدان صفة الشدة ، وتحولها إلى صوت رخو ، مع الاحتفاظ بخاصية الجهر وهو ما يبرر هذا التحول.

٣ ــ تطور صوت الذال :

ينطق صوت الذال حين يكون طرف اللسان بين أطراف الثنايا ، دون أن يكون هنالك حاجز يمنع مرور الهواء في الفم ، مع تذبذب الأوتار الصوتية ، فالذال بهذا صوت أسناني ، رخو ، مجهور مرقق . وقد تحول هذا الصوت قديماً إلى نظيره المجهور (الظاء) ، وبالرغم من أنّ الظاء ((يكون أصلا لا بدلا ولا زائدا))[٢٦] فقد ورد بدلاً عن صوت الذال في نحو : ((العذيوط ، ومنهم من يقول : عظيوط ، بالظاء))[٢٧] ، و((رجل حنذيان وحنظيان))[٢٨]، ومثل هذا حادث في بيئة الأهوار في نحو : ظِكر (ذكر) . ظْخِر (ذخر) ، يظوك (يذوق) ، ظْراع (ذراع) ، ظَرِك (ذرق) ، ومثل هذا التحول يسوغه أنّ الذال والظاء من مخرج صوتي واحد ، مع اشتراكهما في الصفة فكلاهما رخو مجهور ، والفرق بينهما أنّ الذال مرقّقة والظاء مُفخّمة ، وميل

أهالي الأهوار إلى نطق الذال ظاءً في بعض السياقات لغرض تفخيم الذال ، ويبدو أنّ الصوت المنطوق هو صوت مزدوج وليس ظاءً خالصة ، فاللسان ينطلق بالذال ويرتفع بالظاء نحو الطبق .

٤ ــ تطور صوت الهمزة :

يُنطق صوت الهمزة * بانطباق ((فتحة المزمار انطباقا تاماً فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق ، ثم تنفرج فتحة المزمار فيسمع صوت انفجاري))[٢٩] فهو صوت شديد ، ، والقول بانطباق فتحة المزمار بين الوترين الصوتيين ، في أثناء نطقه يعني أنّه صوت مهموس ، وهو ما ذهب إليه بعض المحدثين[٣٠] وقد أصاب هذا الصوت بعض التغيرات في اللهجات العربية القديمة ، على مستوى إسقاطها أو تحفيفها أو إبدالها وذلك بتقدم مخرجها إلى الأمام وتحولها إلى صوت احتكاكي مرقّق مجهور ، وهو صوت العين ، وقد نُسب نطق الهمزة عيناً إلى قبائل تميم وأسد وقيس[٣١] وهو ما عُرف بظاهرة العنعنة ، وقد روي لنا فيه نحو : ذؤاف وذعاف والتُميء والتمع[٣٢] ، ومثل هذا حادث في بعض البيئات العربية الحديثة كما في صعيد مصر وأهل النوبة[٣٣] وهو ما يسمع في بيئة الأهوار والقرى القريبة منها في عدد من الكلمات نحو : القُرْعان وبِرْعه (جرأة) وأريد أسِعْلك (أسألك) وسُعال (سؤال) ويَرِع (جريء) ، والغرض من ذلك هو جهر صوت الهمزة عن طريق المبالغة في تحقيقها بنطقها عينا رخوة لتكون أوضح في السمع ، وهو ما انتبه إليه أبو زيد الأنصاري الذي كان يرى أنّ تولد صوت العين هو نتيجة النطق المشبع للهمزة والمبالغة فيه[٣٤] .

ثانياً : الإمالة

الإمالة ظاهرة صوتية تشير ــ في الغالب ــ إلى نطق الألف بعد كسرة صوتاً قريباً إلى الياء ، ونطق الفتحة كسرة إذا كانت متلوة بكسرة أو ياء ، وذلك في سياقات معينة حدّدها اللغويون وعلماء التجويد.

والغاية من الإمالة تكمن في إحداث الانسجام الصوتي بين حركتين متغايرتين في لفظ واحد وذلك بإمالة الفتحة إلى الكسرة ، وفي ذلك تخفيف في عملية النطق لأنّ ((اللسان يرتفع بالفتح وينحدر بالإمالة ، والانحدار أخفّ على اللسان من الارتفاع))[٣٥] .

والميل إلى الكسر ظاهرة صوتية قديمة في بعض اللهجات العربية ، وفي قبائل تميم و أسد وقيس بخاصة ، وقد اشتهر من القُرّاء الذين يجنحون إلى الكسر : حمزة والكسائي من الكوفيين ، و أبو عمرو ابن العلاء من البصريين .

والغالب في لهجة الأهوار الميل إلى الكسر في كثير من السياقات ، وقد سمعت من بعض أهالي البيئة ممن وفدوا إلى المدينة ، كثيراً من الكلمات التي تمثلت فيها ظاهرة الإمالة بوضوح ، من نحو : بِيت ، حْسِين ، زْوِين ، ثِجيل ، شْكِيرات ، بْخِير ، وْبِن ، ردِي (رديء) ، طْوِيرة ، نْفِيطات ، لِيش ، خْضِيرات ، مْنِين ، وغيرها كثير . حتى يمكن القول إنّ بيئة الأهوار أكثر البيئات المحلية في العراق ميلاً إلى الكسر ، مما يجعلها ظاهرة صوتية سائدة فيها ، يمتدّ أثرها في كثير من الصيغ على مستوى الكلمة المفردة والتصغير والجمع وغيرها ، الأمر الذي نستنتج منه ميل أهالي الأهوار إلى ترقيق الأصوات عن طريق الميل إلى الكسر ، و إحداث ضرب من التوافق الصوتي في بنية الكلمة ، وهو توافق يمنحُ السامعَ لوناً من التنغيم في بيئة لغوية منسجمة .

المبحث الثاني : ظواهر إفرادية

تُشكّل المفردة ــ في بيئة الأهوار ــ بنية مزدوجة من الصيغة والصوت ، فشكل الكلمة على مستوى النطق هو صيغتها المؤلفة من الصوامت والحركات ، وملاحظة بعض الظواهر اللغوية في هذا المجال تؤكد أنّ المفردة بنية صوتية – في الغالب – بالرغم من التنوع التصريفي في استعمالها ، وهذا ما سنعرض له على مستوى توليد الألفاظ ، والتصغير ، والجمع .

أوّلاً : توليد الألفاظ

من بين وسائل توليد الألفاظ ما يُعرف بـ(القلب) وكذلك ما يُعرف بـ(النحت) وبالرغم من أنّ القلب ظاهرة صوتية تكمن في انتقال صوت من موضع إلى آخر في داخل اللفظة الواحدة ، دون تغيير في المعنى ، فإنّها أقرب إلى أن تكون ظاهرة صرفية ، لِما ذكرنا من أنّه وسيلة لتوليد الألفاظ ، وهذه الظاهرة قديمة في اللغة العربية و في بعض لهجاتها ، ويؤخذ بها متى ما كان حدوثها ((في بيئة واحدة فلا بد أن نؤمن بأصالة بعضها ، والمقلوب فرع عن ذلك الأصل ، على شرط أن يكون معنى الصيغة الأصلية والفرعية واحداً ، كقولهم : فحّتْ الحية وحفّت))[٣٦] . وبالرغم من أنّ هذه الظاهرة قليلة الحدوث قديماً وحديثاً ، فإنّها واردة على كل حال ، وقد سُمع في بيئة الأهوار قولهم : نُوحَهْ ، بمعنى اتّجه إلى ناحية ما ، وهي من (نحا) العربية التي تعني القصد نحو الشيء ، وتفسير هذا القلب أنّ حلول الواو التي هي لام الكلمة محلّ الحاء (عين الكلمة) هو الانتقال من الهمس إلى الجهر ، فضلا عن أنّ الواو صوت شفوي ، أمّا الحاء فهو من أصوات الحلق ،

والانتقال من الصوت الأبعد إلى الأدنى أخفّ على اللسان في أثناء النطق .

وكذا سُمع : صِكَدِ ، والأصل : (صِدِگ) من (صِدْق) العربية ، فقد حلت الكاف الفارسية المبدلة من القاف ــ وهي لام الكلمة محلّ الدال (عين الكلمة) ، ويُفسّر هذا الانتقال بأنّ الكاف الفارسية في هذا الموضع صوت مجهور ، وهو أقرب إلي الرخاوة منها إلى الشدة ، أمّا الدال فهو من الأصوات الشديدة ، و لا شك في أنّ الصوت الرخو أو الذي بين الرخاوة والشدة ، أكثر انطلاقاً مع النفس من الصوت الشديد .

ومن ذلك ما ورد في كلامهم من قولهم : (كَظبة) بدلاً من كَبظة (قبْضة) ، فقد حلّت الظاء ــ المبدلة من الضاد ــ محل صوت الباء ، ولعلّ السبب في هذا الانتقال أنّ صوت الباء من الأصوات الشديدة ، فحلّ محلّه (عين الكلمة) صوت الظاء الرخو المجهور . الذي يناسب ميل أهالي الأهوار إلى الأصوات التي يجري النفس معها .

وعلى الرغم من قلة ظاهرة النحت في هذه البيئة ، فإنّ وروده فيها امتداد لظاهرة إفرادية قديمة ، تكمن في صياغة كلمة مفردة من كلمة مركبة أو عبارة . مع الاحتفاظ بالمعنى في كليهما ، و هو وسيلة اشتقاقية لتوليد الكلمات عن طريق الاختزال في بنية العبارة . وكثيراً ما تدور الكلمة (المنحوتة) على ألسنة أفراد البيئة الواحدة وتصبح جزءاً من كلامها المستعمل ، ومثل هذا حدث في العربية الفصيحة وغيرها من اللغات ، وحين ((نستعرض الشواهد الصحيحة المروية عن العرب في النحت لا نكاد نلحظ نظاماً محدداً نشعر معه بما يجب الاحتفاظ به من حروف ، وما يمكن الاستغناء عنه

))[٣٧] مما يشير إلى أنّ ظاهرة النحت تحدث اعتباطياً ، فلا دخل للفرد فيها سوى أنّه يتمثلها أو يلجأ إليها دون قصد ، فتشيع في بيئته بعد دورانها . وهذا يصدق على بيئة الأهوار التي كثر فيها استعمال بعض الكلمات المنحوتة من عبارات استفهامية في الغالب ، من نحو : عَلِيش (على أيّ شيء ؟) ، ولِيش (لأيّ شيء ؟) ، وبِيش (بكم هذا الشيء أو بأي شيء ؟) بحسب السياق ، ولِيوِين (إلى أين ؟) ، ومن الكلمات المنحوتة الدالة على النفي : ما مِش (ما مِن شيء) ، و(موش) التي يغلب أنّها من (ما هو شيء) وهذه الأخيرة قد ترد في سياق التقرير والتحقيق بمعونة التنغيم من خلال نبر المقطع الثاني .

والملاحظ هنا أنّ أهالي الأهوار يميلون إلى كسر ما قبل الياء في الكلمات المنحوتة الدالة على استفهام ، لأحداث التوافق الحركي بين الأصوات وهو ضرب من المماثلة الصوتية .

٢ ــ التصغير :

من الظواهر الإفرادية الشائعة في بيئة الأهوار ظاهرة التصغير ، التي يلجأ إليها أهالي هذه البيئة في تصغير الأشياء و أعلام الأشخاص ، المفرد والجمع على حد سواء . و إذا قلت إنّ هذه البيئة هي بيئة التصغير لم أبعد عن الصواب ، فهذه الظاهرة تجري على ألسنة أهلها ولا تكاد تفارقها ، سواء كانوا في إطار بيئتهم أو كانوا وافدين على القرى والمدن القريبة .

وهم يلجؤون إليها لغرض تقليل ما يُتوهم أنّه كثير ، أو حَسن ، ومن مظاهر التصغير دفع العين عن المُسمّى ، والتودّد إلـــى الآخر ، وبيان الاحتياج

إلى ما لا يُستغنى عنه ، فقد سمعتُ أحدهم وهو يسأل عن أجره الشهري : ماكو فْلِيسات ؟

وتكاد (فْعِيل ــ وفْعِيلة ــ وفْعِيلات) في المفرد والجمع ، تكون الصيغ المطردة في التصغير ، وقد تُخّلِصَ فيها من صوت اللين الأمامي (الضمة) ، باختزال المقطع الصوتي القصير (فُـ) وذلك بإلغاء حركته والبدء بساكن متلوّ بكسرة شبه مفخمة . في نحو : صُحين– صْحِين ، مُحيسن – مْحِيسن ، لُحيمه – لْحِيمه ، طُويرة – طْوِيرة .

وقد تُرقّ هذه الكسرة شبه المفخّمة ، بسبب من الإتباع ، فيتحول صامت الياء إلى صائته الطويل : مْحِيسن ، لْحِيمة ، خْوِيصة ، رْضِيوي ، وتُسمع هذه الإمالة بوضوح في تصغير جمع المفرد جمعاً مؤنثاً سالما في الغالب ، في نحو : شْكِيرات ، وْلِيدات ، نْفِيطات ، خْبِيزات ، بْصِيلات ، خْضِيرات ، وغيرها كثير ، وقد جرى لساني بمثل هذه الكلمات في مناسبات مختلفة .

٣ ــ الجمع

من ضروب الجمع المطردة في بيئة الأهوار : جمع المؤنث السالم ، الذي يرد في الغالب على هيئة المصغّر ، وقد مرت له أمثلة في ظاهرة التصغير ، وجمع التكسير الذي تشيع منه صيغ منتهى الجموع على ألسنة أهالي الأهوار ، ومن الصيغ الشائعة لديهم :

١ ــ **فواعيل** ، التي ترد جمعاً لـ(فاعول) الدالة على مبالغة الوصف في اسم الفاعل ، مثل : حواشيش التي تُطلق على الذين يجمعون الحشيش ، و دوافيع ، جمع : دافوع ، وهو الذي يدفع الزورق بمجذافه واقفاً ، وصوايد جمع صايود (أي الصيّاد) ، وزوافيف جمع زافوف . كما ترد جمعا لـ (فوعال)

مثل : صُوابيط جمع صوباط ، وهو السقيفة ، ولـ(فاعل) مثل : كَواهين جمع كَاهن ، وهو الممرّ المائي ، كما ترد جمعاً لجمع تكسير أيضا مثل : عُوادين جمع عيدان .

٢ ــ **فعاعيل** ، التي ترد جمعاً لمفرد على زِنة (فَعّالة أو فِعّالة) مُضعّف العين ، مثل : طِراريد جمع طرّادة وهي قارب الحرب في الأهوار . وسِجِاجيد (بجيم رخوة) . وجمعاً لـ (فعلول) مثل : نفانيف واحدها نفنوف .

٣ ــ **أفاعيل** ، التي ترد جمعاً لـ(أفعل) الدالة على الصفة المشبهة ، مثل : أجاويد (بجيم رخوة) جمع (أجود) ، وقد تكون جمعاً لجمع (أجواد) ، كما يقال : أظفار وأظافير .

٤ ــ **مفاعيل** ، وترد جمعاً لـ(مفعول) صفة أو آلة ، مثل : مچاتيل (بجيم شديدة مهموسة) جمع مچتول (مقتول) ، ومشاحيف جمع مشحوف ، وهو الزورق ، ومصاويب جمع مصيوب .

والأصل في هذه الصيغ في العربية : فواعل وفعاعل وأفاعل ومفاعل ونحوها ، دون المبالغة في نطق الكسرة ، ولكنّ المسموع في هذه البيئة هو ميلهم إلى إشباع الكسرة في الغالب ، وهو ظاهرة صوتية قديمة ، قال ابن جني : ((ومن إشباع الكسرة ومطلها ما جاء عنهم من الصياريف و المطافيل والمجاعيد))[٣٨] ، ولا شك في أنّ مدّ الكسرة في هذه البيئة إنّما هو لغرض بيان الصوت الصائت القصير ، بتحويله إلى صائت طويل .

المبحث الثالث : دلالة الألفاظ

الدلالة في أبسط صورها هي العلاقة بين اللفظ والمعنى ، من حيث الاستعمال ، والبحث في دلالة الألفاظ في لهجة الأهوار يعتمد كثيراً على استعمال

اللفظة في داخل إطار البيئة نفسها على مستوى التخاطب ، والظاهر أنّ بيئة الأهوار قد اقتصرت على مجموعة من الألفاظ المغلقة*، أمّا تلك الألفاظ المنفتحة في الاستعمال الدلالي فتكاد تكون قليلة كذلك ، بسبب ميل أهالي الأهوار إلى الثبات والاستقرار في بيئة مغلقة على البيئات الأخرى ، ولا سيّما المدن القريبة منها ، إضافة إلى ذلك إنّ نظام الحياة في هذه البيئة يطغى عليه التقليد والتكرار ، فهي بمنأى عن كل ما يستجدّ خارج إطارها الثابت.

ولهذا السبب يمكن عدّ كثير من الألفاظ في لهجة الأهوار بمنزلة الألفاظ الغريبة ، لعدم استعمالها في بيئات أخرى ، وليس ذلك بغريب ، فقد ((تشيع كلمات خاصة في بيئة اللهجة ، غير معروفة بلفظها أو معناها في بيئة اللهجات الأخرى))[٣٩] . ومن بين تلك الألفاظ الخاصة : كَواهين (ممرات مائية) وهِطِر (حزم القصب) ، وبريبيجة : (نبات مائي) ، وكوشَرة (نوع من الطيور) وغيرها كثير .

والملاحظ أنّ كثيراً من الألفاظ المستعملة في هذه البيئة يرجع إلى أصول عربية قديمة ، وإذا كان ثمة اختلاف بينها ، فهو لا يعدو أن يكون تطوراً في المعنى أو تغيراً صوتيا في بنية اللفظة ، فلفظة (رَفِش) التي يطلقها أهالي الأهوار على ذكر السلحفاة ، تدل في الأصل على الأكل الشديد ، يقال : ((رَفَشة رفشاً : أكله أكلاً شديداً))[٤٠] ، والذي حدث توسّع في الدلالة ، والعلاقة واضحة ، فإنَّ (الرَفِش) في بيئة الأهوار من بين الحيوانات المعروفة بشراستها وبشدة عضّها ، والتغير الصوتي واضح كذلك في تحريك وسط الكلمة الساكن بالكسرة ، وهو ما يفسّر ميل أهالي الأهوار إلى المقاطع المتحركة . مثل : هذا شِگـِص ، و هو بيت مؤقّت من القصب ، ولعلّ أصله من الشَّقص ، وهو ((

الطائفة من الشيء والقطعة من الأرض))[٤١] ، والصلة واضحة بين الاستعمالين ، ومنه (الشِگـِص) وهو المخبأ أو الملجأ المعدّ من الحصران . ومن ذلك : لِيطة ، وهي قطعة من القصب تُحدّ من أحد طرفيها فتتخذ سكيناً ، وتستعمل للحلاقة كذلك ، وهي من الألفاظ الفصيحة الدالة على قشرة القصبة[٤٢] . ومن ذلك : دوّار ، التي تطلق على صاحب البضائع المتنقل في زورق بين أهالي الاهوار .

ومن ذلك : الخِرّيط وهو : مسحوق أصفر يُستخرج من سيقان البرديّ ، يصنع بطريقة خاصة ، من خلال تمريره أو عرضه على بخار الماء ، وهو من (خرَط)الفصيحة الدالة على تمرير [٤٣] .

ومن ذلك : الْهِدِم ، التي تعني العباءة الصيفية وهي خاصّة بالرجال ، كما تطلق على عباءة النساء ، واللفظة من (الهدم) الفصيحة ، بمعنى الثوب البالي ، وفي بيئة الأهوار من الألفاظ التاريخية القديمة والدخيلة التي مازالت جارية على ألسنة أهلها ، فمن الألفاظ القديمة : (بارية) وهي الحصير المصنوع من القصب ((وتذكرها المعاجم العربية على أنّها مُعربة من الفارسية ولكن ورودها في النصوص المسمارية . . . يدل بدون شك على أنّها من التراث اللغوي العراقي القديم))[٤٤] ، ومن الراجح أنّها انتقلت إلى اللغة الفارسية من هذه البيئة بسبب تجاور البيئتين واحتكاكهما الواحدة بالأخرى .

ومنها لفظة (إيشان) التي تجمع على (يشِن) التي تطلق على المواضع الأثرية التي تعلو مستوى مياه الأهوار ، وكذلك لفظة (دِبِن) التي تجمع على (دُبون) ويراد بها البيوت المؤقتة وهي تصنع من القصب ، ومن ذلك أيضا : (المشحوف) وهو

الزورق ، ويغلب على الظن أنّه من الألفاظ السومرية القديمة .

ومن الألفاظ الدخيلة التي تسرّبت إلى بيئة الأهوار : (سرجين) و (صُوباط) التي تجمع على (صوابيط) وتطلق على أسرّة خاصة أشبه بالسقائف ، وهي من أصل فارسي[٤٥] ، و (كوناغ) التي تدلّ على مكان عرض الأسماك وبيعها ، والراجح أنّها من من الألفاظ الفارسية .

ومن الألفاظ الكردية الدخيلة في لهجة الأهوار : (الجاوَن)[٤٦] التي تنطق بجيم رخوة ، وهي الهاون المصنوع من الخشب .

وتدلّ الموازنة بين الألفاظ الدخيلة وغير الدخيلة في لهجة الأهوار على أنّ الألفاظ التاريخية القديمة والألفاظ التي تمتّ إلى فصيح العربية هي الأكثر نسبة من حيث الاستعمال والشيوع ، الأمر الذي يعني عدم تأثر هذه البيئة باللغات الأخرى ، سوى الفارسية التي اقترضت منها بيئة الأهوار طائفة من الكلمات وقد أشرنا إلى بعضها في سطور سابقة ، وهذا يؤكد سلامة بيئة الأهوار من تداخل اللغات ، وقربها من العربية الفصيحة .

الخاتمة

عرض البحث بالوصف والتفسير طائفة من الظواهر اللغوية الشائعة في الاستعمال في بيئة الأهوار في إطار الحدود الجغرافية لمحافظة (العِمارة) ، وقد تبيّن أنّ تلك الظواهر تجلّت بوضوح في ثلاث مستويات هي : المستوى الصوتي والمستوى الإفرادي والمستوى الدلالي ، وقد كشف مبحث المستوى الأول عن ميل أهالي الأهوار إلى الأصوات المجهورة والرخوة والمفخّمة بطريقة الإبدال

لما تتميّز به هذه الأصوات من وضوح سمعيّ يُشاكل طبيعة البيئة نفسها في تناغم عناصرها .

واستخلص الباحث من هذا المستوى أيضاً ميل هذه البيئة عموماً إلى الكسر (الإمالة) في كثير من السياقات ، وهو ميل يهدف إلى ترقيق الأصوات وإحداث ضرب من التوافق الصوتي في بنية الكلمة في بيئة لغوية منسجمة ، وقد امتدّت ظاهرة الإمالة في هذه البيئة لتشمل كثير من الصيغ على مستوى تصغير الأعلام والأشياء وعلى مستوى الجمع في كثير من الصيغ المشاكلة للصيغ العربية القياسية والسماعية على حدّ سواء .

وكشف المبحث الخاص بدراسة المستوى الدلاليّ كثرة استعمال الألفاظ التاريخية ، والألفاظ التي تنتمي إلى العربية الفصيحة ، وهو ملمح دالّ على عدم تأثر هذه البيئة باللغات الطارئة ، سوى اللغة الفارسية التي اقتبست منها بيئة الأهوار طائفة من الألفاظ بحكم التقارب والمجاورة ، وفي كلّ ذلك دلالة على سلامة (لغة) هذه البيئة من تداخل اللغات وصلتها الوثيقة بالعربية الفصيحة .

هوامش البحث

(١) ط٢ ، بيروت ١٩٧٨ ص ٢٧٢-٢٧٨

(٢) ينظر : مناهج البحث في اللغة ص ١٦

(٣) ينظر : المدخل إلى علم اللغة ص ٥١

(٤) في : أصوات العربية بين التحول والثبات ص ١٠٣

(٥) الصحاح (بطح) ٣٥٦/١

(٦) القاموس المحيط (بطح) ٢١٦/١

(٧) المعجم الوسيط ٩٩٩

(٨) العودة الى الأهوار ص١٠

(٩) أفادني بهذا كله الباحث الفاضل جبار الجويبراوي

(١٠) ينظر : الأهوار حضارة سومر ص١٦١

(١١) قصبة في مهب الريح ص٨

(١٢) ينظر نزهة الالباء ص ٢١-٢٢

(١٣) ينظر لسان العرب (معد) ٩٥/١٤-٩٦

(١٤) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٣٨٦/١ ، ومُعيدي إشارة الى المثل المعروف : تسمع بالمعيدي خير من أن تراه ، وهو تصغير رجل منسوب الى معدّ .

(١٥) المدخل الى علم اللغة ص ١٦٩

(١٦) ينظر : بحوث ومقالات في اللغة ص ٢٣٧ ، والبحث الصوتي عند العرب ص٣٤-٣٥

(١٧) مباحث في علم اللغة واللسانيات ص٣٤٨

(١٨) علم الاصوات ص ٢٧٦

(١٩) بحوث ومقالات في اللغة ص٩

(٢٠) الأصوات اللغوية ص٧٤ ، وينظر بحوث ومقالات في اللغة ص ١٠

(٢١) الأبدال ٢٤٥/١

(٢٣) المزهر في علوم اللغة ٤٧٢/١

(٢٤) علم الأصوات ص ٣١٠

* وقد وصف في بعض الدراسات الحديثة بأنّه صوت مركب من الشدة والرخاوة ، غير أنّه أقرب إلى الشدة من الرخاوة كما ذهب د. ابراهيم أنيس في : الأصوات اللغوية ص٩٣

(٢٥) الكتاب ٤٣٢/٤

[٢٦] لسان العرب (جيأ) ٢٤٨/٣ ، وينظر لهجة تميم ص ٩٧-٩٨

[٢٧] مدخل الى علم اللغة ص٥١

[٢٨] لسان العرب (حرف الظاء) ١٧٨/٩

* المراد بها همزة القطع التي تشكل صوتاً مستقلّاً في النظام الصوتي للعربية .

[٢٩] الأصوات اللغوية ص ٧٨

[٣٠] الأصوات اللغوية ص ٧٨ ، وينظر علم الأصوات ص ٢٨٨

[٣١] ينظر تهذيب اللغة (عن) ١١٢/١

[٣٢] ينظر : المزهر ٤٦٢/١

[٣٣] ينظر : فصول في فقه اللغة ص ١٣٧

[٣٤] ينظر لسان العرب (حرف الهمزة) ٢٧/١

[٣٥] النشر في القراءات العشر ٣٥/٢

[٣٦] اللهجات العربية في التراث ٦٤٨/٢

[٣٧] من أسرار اللغة ص٧٣

[٣٨] الخصائص ١٢٥/٣

* أي الألفاظ الدالة على معنى واحد لا تتعدّاه .

(٣٩) دلالة الألفاظ ص٣٢

(٤٠) لسان العرب (رفش) ١٩٠/٥

(٤١) المصدر نفسه (شقص) ١١٠/٨

(٤٢) الصحاح ١١٥٨/٢

(٤٣) المصدر نفسه ١١٢٢/٢

(٤٤) من تراثنا اللغوي القديم ص٥٦

(٤٥) ينظر : معجم الألفاظ الفارسية المعربة ص ٩٠

(٤٦) ينظر : معجم الألفاظ الفارسية المعربة ص ١٥٩

المصادر والمراجع

١ – الإبدال ، أبو الطيب اللغوي ، تحقيق د . عز الدين التنوخي ، دمشق ١٩٦٠ .

٢ – أصوات العربية بين التحول و الثبات ، د . حسام النعيمي ، بغداد ١٩٨٩ .

٣ – الأصوات اللغوية ، د . إبراهيم أنيس ، مصر ١٩٩٩ .

٤ – الأهوار حضارة سومر ، مهدي الحسناوي ، بغداد ٢٠٠٤ .

٥ – أوتار القصب (رواية) محسن الموسوي ، بغداد ١٩٩٠ .

٦ – البحث الصوتي عند العرب ، د . خليل العطية (الموسوعة الصغيرة ١٢٤) بغداد ١٩٨١٣ .

٧ – بحوث ومقالات في اللغة ، د . رمضان عبد التواب ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨٨ .

٨ – تهذيب اللغة ، الأزهري ، تحقيق عبد السلام هارون و آخرين ، مصر ١٩٦٤ .

٩ – الجبايش ، د . شاكر مصطفى كريم ، بغداد ١٩٥٦ .

١٠ – الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، ط بغداد ١٩٩٠ .

١١ – دلالة الألفاظ ، د. إبراهيم أنيس ، ط ٣ مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦

١٢ – شفاء الغليل ، الخفاجي ، تقديم وتصحيح الدكتور محمد كشاش ، بيروت ١٩٩١ .

١٣ – الصحاح ، الجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، بيروت .

١٤ – علم الأصوات ، كمال بشر ، القاهرة ٢٠٠٠ .

١٥ – العودة إلى الأهوار، كافن يونغ ، ترجمة د. حسن الجنابي ، (سلسلة كتب شهرية) العراق ٢٠٠٩ .

١٦ – العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق د . مهدي المخزومي و د . إبراهيم السامرائي ، بغداد ١٩٨١ .

١٧ – فرست دانش آموز (قاموس الطالب) ، عربي فارسي ، فارسي عربي ، أعدّه احمد سياح ، طهران ١٣٧٨ هـ

١٨– فصول في فقه اللغة ، د. رمضان عبد التواب ، ط ٢ ، القاهرة .

١٩ – فقه اللغة المقارن ، د . إبراهيم السامرائي ، بيروت ١٩٧٨ .

٢٠ – القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، عالم الكتب ، بيروت .

٢١ – قصبة في مهب الريح ، كافن ماكسويل ، ترجمة صادق عبد الصاحب ، بيروت .

٢٢ – الكتاب ، سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨٢ .

٢٣ – لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ٢٠٠٥ .

٢٤ – اللهجات العربية في التراث ، د . أحمد علم الدين الجندي ، ليبيا ١٩٧٨ .

٢٥ – لهجة تميم ، غالب فاضل المطلبي ، بغداد ١٩٧٨ .

٢٦ – مباحث في علم اللغات واللسانيات ، د . رشيد العبيدي ، بغداد ٢٠٠٢ .

٢٧ – المدخل إلى علم اللغة ، د . رمضان عبد التواب ، الخانجي ٢٠٠٣ .

٢٨ – المزهر في علوم اللغة ، السيوطي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، مصر .

٢٩ – معجمات عربية سامية ، الأب الدومنكي ، لبنان ١٩٥٠ .

٣٠ – معجم الألفاظ الفارسية المعربة ، أدي شير ، بيروت ١٩٨٠ .

٣١ – المعجم الوسيط ، أخرجه د . إبراهيم أنيس وآخرون ، بيروت ١٩٩٠ .

٣٢ – المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د. جواد علي ، ط٢ ، بغداد ١٩٩٣

٣٣ – من أسرار اللغة ، د . إبراهيم أنيس ، ط ٣ ، القاهرة ٢٠٠٣ .

٣٤ – من تراثنا اللغوي القديم ، طه باقر ، بغداد ١٩٨٠ .

٣٥ – نزهة الألباء ، أبو البركات الانباري ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٩٨ .

٣٦ – النشر في القراءات العشر ، ابن الجزري ، تقديم الأستاذ علي الضباع ، ط ٣ ، بيروت ٢٠٠٦

الأداء القصصي في شعر

بدر شاكر السياب

م . م . عزيز لطيف ناهي

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى اله بيته الطيبين الطاهرين. وبعد:

فقد جاء هذا البحث الموسوم ((الأداء القصصي في شعر بدر شاكر السيّاب)) على ثلاثة مباحث كان المبحث الاول ((امتزاج الفن القصصي بالشعر)) تحدثتُ به عما يسمى القصة الشعرية في الشعر العربي خلال تاريخها الطويل، ومنذ بداياتها وبذرتها الأولى في العصر الجاهلي الى ان استوفت بنيتها وعناصرها في العصر الحديث وخصوصاً في قصائد الشعر الحر.

اما المبحث الثاني الذي جاء تحت عنوان ((اللغة الشعرية عند بدر شاكر السيّاب))، فقد تناولتُ به لغة الشعر عند السيّاب ومصادر هذه اللغة التي قسمتها الى ثلاثة مباحث لضيق الدراسة، وقد اشرتُ في هذا المبحث الى لغة السيّاب وكيف جاءت لغة معبّرة موحية بعيدة عن التقريرية المباشرة؟

اما المبحث الثالث الذي حمل عنوان البحث تناولتُ فيه الأداء القصصي في شعر السيّاب، وفي نهاية هذا المبحث وقفتُ وقفة تحليليةً لقصيدة السيّاب الشهيرة ((المومس العمياء))، وقد كان اختيار لها عن أراد؛ لأنها استوفت الكثير من العناصر او الملامح القصصية التي ادّى بها السيّاب هذه القصيدة.

المبحث الاول

امتزاج الفن القصصي بالشعر

إنّ الشعر العربي عرف خلال تاريخه الطويل العديد من القصائد التي اقتربت من الفن القصصي، بدءاً من قصائد امرئ القيس والنابغة الذبياني في العصر الجاهلي، وقصائد عمر بن ابي ربيعة وجميل بثينة في العصر الأموي، وقصائد بشار بن برد والبحتري وبن الرومي والمتنبي وغيرهم من الشعراء في العصر العباسي وصولاً إلى العصر الحديث الذي اكتملت فيه ظاهرة الفن القصصي بشكل واضح من حيث البداية ((المقدّمة)) والحوار، وطريقة العرض وما تستلزمه من تصاعد الأحداث ونهاية القص حتّى اكتمالها .

إنّ المتصفح لدواوين الشعر العربي القديم يقف على مجموعة كبيرة من القصائد التي كُتبت بطرية قصصية، أو إنها كُتبت بطريقة الحوار كما نجد لهذا الحوار شخوص، ولهذه الشخوص إحداث ولهذه الأحداث زمان ومكان على نحو ما نجده في أبيات قصيدة امرئ القيس الشهيرة التي يحكي بها قصته مع محبوبته:

إذا مَـــا الثُّرَيَّـــا فـــي السَّـــمَاءِ تَعَرَّضَـــتْ
تَعَـــرُّضَ أَثْنَـــاءِ الوِشَـــاحِ المُفَصّـــلِ
فَجِئْـــتُ وَقَـــدْ نَضَّـــتْ لنَـــومٍ ثِيابَهـــا
لَـــدَى السِّـــتْرِ إلّا لِبْسَـــةَ الْمُتَفَضِّـــلِ
فقالـــتْ: يَمـــينَ الله مـــا لـــكَ حيلَـــةٌ
وَمـــا إنْ أرى عنـــكَ الغَوايـــةَ تَنْجلـــي

خَرَجْـــتُ بهـــا أمشـــي تَجُـــرّ وراءَنـــا
علـــى أَثَرَيْنَـــا ذَيْـــلَ مِـــرْطٍ مُرَحَّـــلِ
فلمّـــا أجزْنـــا ســـاحَةَ الحـــيّ وانْتَحَـــى
بنـــا بطـــنُ خَبْـــتٍ ذي حِقَـــافٍ عقَنقَـــل
هَصَـــرْتُ بفَـــوْدَيْ رأسِـــها فتَمايَلَـــتْ
علـــيّ هَضـــيمَ الكَشـــحِ رَيَّـــا الْمُخلخَـــلِ[1]

إلى آخر الأبيات التي يتحدث فيها عن مغامرة غرامية له مع محبوبته وهو يبالغ في الوصف شان الفن الواقعي الذي لم يظهر في الأدب إلا في القرن التاسع عشر. [2]

وإذا اقتربنا من العصر الحديث ووقفنا مع العصر العباسي لوجدنا مجموعة كبيرة من الشعراء الذين كتبوا قصائد قصصية، كما أنهم أحدثوا تغيراً ملموساً في أسلوب هذه القصائد و مضمونها بحكم الانفتاح والاطلاع الذي حدث في العصر العباسي. لنقرأ مثلاً قصة ابن الرومي مع معشوقته التي تركها فترسل إليه رسالة تعاتبه بها طوال هذه المدّة:

كتبـــــت ربّـــــة الثنايـــــا العـــــذاب
تتشـــــكّي إلـــــيّ طـــــول اجتنـــــابي
واتانـــــي الرســـــول عنهـــــا بقـــــولٍ
لـــــم تبيّنـــــه فـــــي سطـــــور الكتـــــاب
أيّهـــــا الظّـــــالم الـــــذي قـــــدر الله
بـــــه فـــــي الأنـــــام طـــــول عـــــذابي
لـــــو علمـــــت الـــــذي بجســـــمي مـــــن السـقم
وضـــــرّ الهـــــوى لكنـــــت جـــــوابي
فتجشـــــمت نحوهـــــا الـــــهول، والـــــح
راس قـــــد همّـــــوا علـــــى الأبـــــواب
فتوقفـــــت ســـــاعةً ثـــــم نـــــاديتُ
ســـــلامٌ منّـــــي علـــــى الأحبـــــاب
فتباشـــــرن بـــــي واشـــــرفن نحـــــوي

بشـــــــــــــهيقٍ وزفـــــــــــــرةٍ وانتحـــــــــــــاب

ثـــــم قالـــــت: أمـــــا اتقيـــــت الـــــه النـــــا

س فـــــي طـــــول هجرتـــــي واجتنـــــابي؟

قلـــــتُ مـــــا عـــــاق عـــــن زيارتـــــكِ الكـــــاس

وصـــــــوتٌ يهـــــــيجُ مـــــــن إطرابـــــــي[٣]

إنها قصة كاملة يتحدث فيها ابن الرومي عن مغامرة جميلة مع محبوبته، وعناصر القصة تكاد أن تكون كاملة.

وإذا وصلنا إلى العصر الحديث نجد إن القصة قد خطت خطوةٌ كبيرةٌ نحو الأمام، حتى اكتملت عناصرها وملامحها من حيث الأداء والتنسيق والأفكار وما الى ذلك على يد مجموعة من الشعراء كحافظ إبراهيم واحمد شوقي والرصافي والزهاوي والجواهري وغيرهم من الشعراء مما تطول بنا القائمة إذا حاولنا نعدّهم او نحصيهم.

إن محاولات الشعراء في توظيف الفن القصصي في الشعر الحديث لم تصل إلى ما وصلت إليه قصيدة الشعر الحر التي ظهرت في العراق خلال الفترة ((١٩٤٧ – ١٩٥٠)) [٤]، حيث أحدثت قصيدة الشعر الحر تطوراً بارزاً وكبيراً في مجال توظيف الفن القصصي في الشعر، ذلك ((أن الشكل الجديد كان مهيئاً لأن يحتوي كثيراً من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي. ومن ذلك الطابع القصصي)) [٥]

في حين يُرجع الدكتور حاتم صكَر هذا التطور – تطور قصيدة الشعر الحر – إلى توسع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد واقتراب لغة الشعر الحر وهيأته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، مما ضاقت النزعة الغنائية للقصيدة الحديثة وأصبح متنها يتكيف بشكل صحي وسليم، ليقبل استضافة آليات القص

وإجراءاته الحديثة[٦]، والاستفادة من معطيات الفنون الأخرى فكان من بين هذه الفنون فن الأسلوب القصصي.

ويمكن أن يميز الدارس في قصائد الشعر الحر أنماطاً من البناء القصصي، فثمة نمط يعتمد التقديم للحدث من خلال مدخل تصويري ووصف الجو العام للحدث ثم متابعة الحركة فيه بتسلسلها المنطقي والزمني حتى ختامها[٧]

وهذا النمط من البناء هو الأكثر شيوعا في قصائد الشعر الحر، فقد نجده في قصائد السيّاب ونازك الملائكة والبياتي وبلند الحيدري وسعدي يوسف وغيرهم من الشعراء.

ففي قصيدة نازك الملائكة ((صلاة الأشباح)) تقدم الشاعرة لجو القصيدة: حركة الساعة على البرج ... الظلمة ... حركة يد الرجل المنتصب على القلعة الراقدة ... صمته ... تحديقه بالميتين ... ثم صوت اليد التي تقول ((صلاة صلاة)) [٨]، وهكذا تستمر الشاعرة في وصف الجو العام للقصيدة:

تململت الساعة الباردة

على البرج في الظلمة الخامدة

ومُدّت يداً من نحاس

يداً كالأساطير بوذا يُحركها في احتراس

يد الرجل المنتصب

على ساعة البرج، في صمته السرمدي

وقالت يد الرجل المنتصب ((صلاة، صلاة)) [٩]

وقد يميل بعض الشعراء إلى الإغراق في الوصف لتصوير الجو العام للقصيدة على حساب الحدث الأساسي لهذه القصيدة[١٠]، لنقرأ – مثلاً – ما فعله

السيّاب وهو يُقدّم لقصيدة ((حفار القبور))، ففي البداية تعرض القصيدة مشهد مدرج واسع من القبور التي لا تنتهي وهذا المدرج النائي تهب عليه أسراب من الطيور، جو حزين كئيب يملؤه النعيب[١١] وهناك طلل بعيد بابه ((أعمى))، وشباكه خرب قديم، وهناك أصوات تتردّد بين الحين والآخر إنها أصوات الصحراء وعويلها، أو إنّها الأصوات التي تُخرجها هذه الطيور ((الغربان)):

ضوء الأصيل، كالحلم الكئيب، على القبور

واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كم بهتت شموع

في غيهب الذكرى يُهوّم ظلهُنّ على الدموع

والمدرج النائي تهبُ عليه أسراب الطيور،

كالعاصفات السود كالأشباح في بيتٍ قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفةٍ ظلماء فيه

وتثاءب الطلل البعيد – يُحدّق الليل البهيم

من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد

والجو يملؤه النعيب ..

فتُردّدُ الصحراءُ في يأسٍ واعوالٍ رتيب، [١٢]

ويضيف الشاعر إلى هذه الصورة صورة أخرى لكي يكتمل البناء الفني وتجتمع الصور لتؤلف مدخل القصة التي يريد سردها السّياب:

وكان بعض الساحرات

مدّت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماء

تُومي الى سربٍ من الغربان تلويه الرياح[١٣]

ولعلّه من المهم أن نقول أن قصيدة ((حفار القبور)) من أهم القصائد التي تعكس النزوع القصصي لدى السيّاب بدءاً من طول القصيدة وتكوّنها من أربع مقاطع

يكمل بعضها البعض الآخر حتى نهاية القصيدة ، وتميز بناؤها بالطابع السردي، وهي أكثر قرباً من القصة بالمعنى الفني ، كما أن عنوان القصيدة يدل على المنحى القصصي لدى السيّاب؛ لأنه يحدد شخصاً ذا مهنة واضحة[١٤] هو رجل يعيش على موت الآخرين، ويتمنى الحرب ، فيزداد ثمن كسبه إلى ... فهي شاهدة على السرد القصصي في العصر الحديث.

وأما النمط الآخر من البناء القصصي هو انه لا يعتمد الشاعر على مدخل تصويري يصف به الجو العام للحدث – كما لاحظناه سابقاً – وإنما يدلف إلى موضوع القصيدة مباشرةً[١٥] فينطق بطله بما في داخله من هواجس وأفكار وتصورات وهذا نجده في قصيدة ((المخبر)) لبدر شاكر السيّاب التي تبدأ بقوله:

ما تشاء أنا الحقير

اغ أحذية الغزاة وبائع الدم والضمير

المين أنا الغراب

ت من جثث الفراخ أنا الدمار أنا الخراب

: البغيّ أعفّ من قلبي وأجنحة الذباب[١٦]

المبحث الثاني

اللغة الشعرية

اللغة الشعرية هي الوسيلة أو الأداة التي ينقل من خلالها عواطفه ومشاعره إلى المتلقي واللغة ((هي المادة الأولية للأدب، وهي بمثابة الألوان للتصوير، أو الرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها وذلك كان الفكرة، أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتّى يسكنا إلى اللفظ)) [١٧]

ولا تنفك اللغة الشعرية عن واقع الشاعر، وان ((لغة الشعر شديدة الارتباط بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها)) [١٨]، وان تغير لغة الشاعر ما هو إلا بسبب تغير المضمون الشعري نتيجةً لتغير نظرة الشاعر ورؤيته إلى الواقع. [١٩]

مصادر اللغة الشعرية عند السيّاب

أوّلا: لغة النص القرآني:

يأتي القرآن الكريم مصدراً من مصادر اللغة الشعرية عند السيّاب لا في أسلوبه ومضمونه، حتّى في تراكيب وجملة مأخوذة من القرآن أصلا يسوقها في شعره كما هي في معناها الأول، أو في معنى جديد[٢٠]

والقرآن الكريم بفصاحة ألفاظه وجزالة أسلوبه قد استفاد منه كل شاعر وكاتب ،ويبدو أن السيّاب قد استفاد كثيراً من القرآن الكريم ((بل أننا نرى في كل قصيدة ((تحويماته)) في الأجواء القرآنية في ارتباطه بالعبارة، أو المضمون أو الأسلوب فهو يطعّم شعره بالروح التراثية مستغلا ثقافته العربية ، وفي بروز هذه الظاهر دعوى للقارئ أن يستقل الشعر الحديث ويأنس به، إذا إن مثل هذا الشعر المتصل بالشعر القديم والقرآن الكريم يستهوي إليه القارئ التقليدي بالإضافة إلى أن القارئ الحديث يجد في هذه الاقتباسات والانتفاعات ثقافة واطلاعا))[٢١]

ولو حاولنا أن نتفحص لغة السيّاب الشعرية من حيث تأثرها، أو ارتباطها بالقرآن الكريم لوقفنا على جملة من الأساليب والمضامين الشعرية لدى السيّاب هي بالأحرى أساليب ومضامين قرآنية، وقد استفاد الشاعر منها ووظفها وسخرها في قصائده الشعرية .

يوظف السيّاب أسلوب القرآن في سورة مريم (ع)، ((هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً{٢٢}))

انه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهزّ في لهفه

بجذع النخلة الفرعاء[٢٣]

ومن مضامين السيّاب القرآنية ما جاء في قصيدته:

سيعلمون من الذي هو في ظلال

ولاينا صدأ القيود .. لاينا صدأ القيود .. لاينا[٢٤]

والآية القرآنية تقول { فَسَتَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ } الملك٩، وهو تطابق إلاّ ما لزمته الضرورة الشعرية واللغوية[٢٥].

وكثيرة هي الأساليب والمضامين القرآنية في شعر السيّاب لعله لا يسع لها صدر هذا البحث، فقد وردت إشارات كثيرة في شعر السيّاب إلى ألفاظ قرآنية كـ ((الصّور، القيامة، عزرائيل ...)).

وكيف لو أفقتُ في رقادي المخدّر

على صدى الصّور، على القيامة الصغيرة

يسوقُ عزرائيل من جموعنا الصّفر إلى جزيرة[٢٦]

ولهذه الألفاظ ((دلالات مؤثرة يغني بها الشاعر صوره، وتكون فاعلة في إيصال المعنى، ففي قصيدة السيّاب (أم البروم) يستخدم لفظة النشور وهذه اللفظة القرآنية ذات دلالة لا يمكن أن توازيها كلمة أخرى حتى وإن كانت بالمعنى نفسه، لذلك كان موقعها في الأداء جميلاً))[٢٧].

على أمواتك المتناثرين بكل منحدر

سلامٌ جال فيه الدمع والآهات والوجد

على المتبدلات لحودهم والغاديات قبورهم طرقا

وطيب رقادهم أرقا

يحنّ إلى النشور ويحسب العجلات في الدرب

ويرقب موعد الرّب[٢٨]

ثانياً: لغة الموروث الأدبي:

يشكل التراث الأدبي مصدرا من المصادر البالغة الأهمية في تشكيل لغة الشاعر المعاصر واثر منجزه الشعري اللغوي وهذا الموروث الأدبي لا يمكن الاستغناء عنه أو تجاهله؛ لأنه يحتوي على جذور صالحة وكفيلة أن تمدّ الشاعر بما يحتاج إليه من مفردات وتراكيب لبناء لغته الشعرية وتكوين ثقافته اللغوية .

ولغة السيّاب تعد أنموذجا واضحا على اثر التراث الأدبي في لغة الشعر الحر[٢٩]، ((وليس جديدا القول بان السيّاب كان اقرب شعراء جيله إلى المفردة العربية الموروثة التي لم يعد استعمالها شائعا في لغة هذا العصر، ففي شعره يرى القارئ العديد من الألفاظ كـ ((المرابع، الأثافي، الخذم للسيف، واشرأبّ، ويدلهم، وأنصاب))[٣٠]، وكثير من المفردات التي يصعب عدّها، وهي تدل على أن الشاعر كان شديد الاطلاع على الشعر العربي، القديم مما جعله يمتلك قاموسا ثريا ومتنوعا من المفردات القديمة[٣١].

وحين نعود إلى قصيدة السيّاب ((قافلة الضّياع)) نجد حجم المفردة الموروثة يتسع بشكل كبير ، فنحن أمام ((المرابع ، الصافنات ، أنصاب)):

هيهات ليس للاجئين واللاجئات من قرار

أو ديار

إلا مرابع كان فيها أمس معنى أن نكون

النار تركض كالخيول وراءنا أهم المغول

على ظهور الصافنات ؟ وهل سالت الغابرين

أروّضوا مس الخيول ؟

أم نحن بدأ النّاس : كلّ تراثنا أنصاب طين ؟[٣٢]

فقد انتقى الشاعر كلمة مرابع وهي جمع ((مربع))، وهو موضع سكن القوم، وقد صارت هذه المفردة ضرورة من ضرورات الاستخدام اللغوية، وذلك بعد أن اكسبها من خلال التركيب صفات ضاعفت الدلالة ؛لأنها في البيت تشير إلى القلة لأننا بعد أن ضيعنا الديار ((الوطن)) لم يبق لنا إلا مرابع، أي بقية قليلة من الأرض، وتأتي ((الصافنات))، وهي صفة للخيول الجيدة والقوية لتحمل صفة البديل اللغوية؛ لأنه لفظة الخيول قد تكررت مرتين في الأبيات، وأما الأنصاب فهي جمع ((نصب)) وهي كلمة تقترن دائما بالوثنية والتخلف ليتساءل الشاعر هل إن تراثنا أصبح أنصاب طين لا وجود له؟ والذي ضاعف الدلالة إن الشاعر أضاف أنصاب إلى كلمة طين لتمعن في إثارة الأسى والحزن[٣٣]

ويستخدم ((الجثام)) ، وهي مفردة من النادر أن تعثر عليها في الشعر العربي المعاصر:

الريحُ تلهثُ بالهجيرةِ، كالجثامِ، على الأصيلِ

وعلى القلوعِ تظلّ تُطوى أو تُنشّرُ للرحيلْ[٣٤]

ويحلو له أن يورد بيتا من الأدب العربي القديم على سبيل التضمين[٣٥] حين يقول في ((مرثية الإلهة)):

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع[٣٦]

وعجز البيت لدى الشاعر العربي القديم هو : ((وتبقى الديار بعدنا والمصانع))، فهو ينقل البيت من معناه القديم إلى معنى جديد يناسب عصر الشاعر والتطور الاصطناعي فيعبر بـ ((المصانع)).

والى غير ذلك الكثير من التراكيب والألفاظ ذات العبق الروحي الذي يمتصه السيّاب من التراث الأدبي

العربي[٣٧]، ليعبر به عن واقعه المعاصر بقدرة عالية وفائقة يندر أن تجد لها مثيل لدى شعراء جيله فلغة السيّاب لغة حيّة متحركة تتغير دلالتها بتغير الزمان والمكان بعيدة عن الخمول والاندثار فهو شديد الحرص على أن يربط بين الحاضر والماضي، والذي يدلّ على ذلك ما قاله السيّاب في رسالة موجهة إلى يوسف الخال عام ١٩٥٨: ((هل قرأت ما كتبه ت. س. اليوت عن الموهبة الفردية وعلاقتهما بالشعر؟ يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد ويجب أن تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً...)) [٣٨]

ثالثاً: لغة الحياة اليومية:

مثلما أفاد السيّاب من لغة التراث الأدبي أفاد من لغة الحياة اليومية، ووظفها في لغة قصائده الشعرية بما يخدم الموقف الشعري الذي يطرحه.

والسيّاب أكثر شعراء جيله دقةً وإحساساً في توظيف المفردة الشعبية، فهو لم يأتِ بها لمجرد الحشد اللغوي – مثلما نجده عند بعض الشعراء – وإنما يوظفها عندما تكون قادرة على تأدية وظيفتها ودلالتها، وقد تؤدي الغرض الذي وُظفت من اجله أكثر من اللفظة الفصيحة نفسها، لنقرأ –على سبيل المثال –لفظة ((خطيّة)) التي وظفها السيّاب في قصيدة ((غريب على الخليج)):

ما زلتُ أضربُ، مُترِبَ القدمين أشعثَ، في الدروبْ

تحتَ الشموسِ الأجنبيّةْ،

مُتخافقَ الأطمارِ، أبسطُ بالسؤالِ يدًا نديّة

صفراءَ من ذُلٍّ وحُمّى: ذلّ شحّاذٍ غريبْ

بين العيونِ الأجنبيةْ،

بين احتقارٍ وانتهارٍ، وازورارٍ... أو "خطّيةْ"

والموتُ أهونُ من "خطيةْ"،

من ذلكِ الإشفاقِ تعصرُهُ العيونُ الأجنبيّهْ[٣٩]

و((خطيّة)) كلمة إشفاق في اللهجة العراقية والكويتية الدارجة ويشار بها إلى من هو في حالة مأساوية رثة، أو محزونة فهناك أكثر من ضرورة اجتمعت في لفظة ((خطيّة))، فالشاعر أراد أن ينقل تلك الحالة المأساوية التي يقال له فيها خطية وهنا تصبح المفردة قادرة على احتواء الموقف برمته والإيحاء به، كما أنها جاءت مناسبة وموافقة لإيقاع القصيدة ولفظة ((نديّة)) وخلاصة القول إن هناك ضرورة نفسية ولغوية اجتمعت في هذه اللفظة[٤٠]، فأما الضرورة النفسية هي كون الشاعر متعب حزين بعيد عن أهلة ووطنه ونفسه مضطربة قلقة، فجاءت لفظة ((خطيّة)) لتعبر عن هذا الموقف النفسي الذي كان علية الشاعر، وأما الضرورة اللغوية هي مناسبتها قافية القصيدة فقد استطاعت هذه اللفظة مع ارتباطها بسياق القصيدة أن تحقق إيقاعا موسيقيا لا يمكن أن تعكسه أو تعطيه لفظة أخرى.

كذلك يستعمل السيّاب ((مطاوع قهر الدال على الغلبة في الفصيحة، وقد جارى العامة في استعماله بمعنى الحزن)) [٤١]، ولعلّ الدلالة التي أعطاها الفعل من شدّ الحزن والألم لا يعطيها الفعل المرادف له:

زحم القلب موجه فغنا القلب ونقهر[٤٢]

وتتسع المفردات الشعبية في قصائد السيّاب ويستعمل ((الترف)) للغصن الطري كما تستعمله العامة في اللغة اليومية:

جيكور مسّي جبيني ، فهو ملتهبٌ

مسّية بالسعف

والسنبل الترف[٤٣]

إن توظيف السيّاب لهذه العبارات كان موفقا حقا فالقصيدة قصصية وإنطاق البطلة بالغتها المحلية أمر غير معيب، وهي كما أوردها الشاعر–العبارات –تعكس موقفا نفسيا مشحون بالأسى والتوسل إن من يتأمل هذه العبارات سيدرك أنها كفيلة بان تخلق فينا الإحساس بالفاجعة الشخصية التي تعيشها بطلة القصيدة. [٤٤]

المبحث الثالث

الأداء القصصي

يتناول هذا الفصل الأداء القصصي في القصيدة السيّابية ، ومصطلح الأداء القصصي مصطلح صاحب الحداثة الشعرية ، أو حركة التجديد التي شهدتها الساحة الشعرية العربية ((المعاصرة))، ذلك أن القصيدة العربية القديمة قصيدة غنائية يعلو فيها صوت الشاعر ويغلب عليها الأداء الذاتي ويضعف فيها، أو يختفي الأداء الموضوعي[٤٥] وإذا كان الشاعر القديم بعيد عن الموضوعية وقريب من الذاتية فان الشاعر المعاصر اخذ يتطلع إلى ما وراء القصيدة الغنائية وان القصيدة الغنائية الطافحة بالحنين والبعيدة عن الواقع غير قادرة على التعبير عن روح العصر وعن الواقع الاجتماعي الجديد الذي يتطلب من الشاعر أن يستوعب كل قضاياه وظواهره الفنية، ولم تعد القصيدة التي يكتبها لمجرد تصوير المشاعر والأحاسيس الخاصة والتعبير عن هموم الشاعر ومشكلاته وآلامه، بل أن القصيدة الحديثة أصبحت وحدة متكاملة تشترك بها الموضوعية وتعبر عن ذات الفرد الآخر، كما انه أدرك – الشاعر– ((إن الشعر ليس تعبيراً عن حزن، أو فرح فردي، وان الفن ليس ضيقاً إلى هذا الحد، بل هو بما فيه من سعة ورحابة جديرة أن يعن بقضايا الإنسان والواقع، والأحداث، وان الشعر إذا أريد له أن يتجدّد ويُخّلد فان ذلك يتم بتجديد المضامين، إضافة إلى الإشكال، وربّما أدرك الشاعر أيضا أن من أهم السبل لإغناء الشعر هو

إفادته من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح والرواية، حيث الحدث والمشكلة والأبطال والواقع))[٤٦]، هذه الفنون هي فنون موضوعية يعبر بها الأديب عن الواقع الذي يعيشه الفرد ومشكلاته التي تحيا بنفسه.

هذه المحاولات التي قام بها الشاعر استطاعت أن تدفع الشعر العربي المعاصر خطوة إلى الأمام ليلتقي بمحاولات التجديد في الشعر العالمي تلك المحاولات التي ((اقتربت غالباً بنمو العناصر الدرامية والملحمية والحكائية داخل القصيدة الجديدة إلى جانب العناصر..الأخرى))[٤٧]

ويستطيع قارئ الشعر العربي المعاصر أن يدرك بان ظاهرة الأداء القصصي نوع جديد ولد ناضجاً بفضل معرفة نماذج من الشعر العالمي[٤٨]، أو نتيجة تغير بنية القصيدة العربية المعاصرة وعدم تقيدها بالوزن والقافية التقليدية مما أتاح للشاعر أن يكون أكثر حرية في التعبير وتضمين القصيدة مضامين جديدة لم تعرفها من قبل ((ذلك أن الشكل الجديد كان مهيئاً لأن يحتوي كثيراً من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي. ومن ذلك الطابع القصصي.))[٤٩]

كما يجب أن لا ننس إن لغة الشعر العربي المعاصر قد ساهمت مساهمه فعّالة وأدّت دوراً كبيراً في استيعاب ظواهر جديدة وكان من بين هذه الظواهر ((الأداء القصصي)) فهي لم تعد تلك اللغة المقيدة ذات الاستعمالات المعجمية الخاصة، أما اللغة المعاصرة فقد خرجت كثيراً عن صرامة المعاجم وكانت أكثر إيحائية وحركة في التصوير والتعبير عن المعاني حتى إن الشاعر المعاصر استخدم ألفاظاً شعبية واستطاع أن يكسبها من الدلالات والمعاني ما لم تعطه اللغة الفصحى ومع ذلك هو لم يضر بالبنية الفنية للقصيدة.

وإذا تجاوزنا الكلام عن ذلك وأدركنا إن الشاعر المعاصر كان على وعي بضرورة تطوير وتعميق القصيدة الحديثة والاقتراب من الموضوعية الشعرية والاستفادة من معطيات الفنون الأدبية الأخرى فإننا نلمس – وبشكل واضح– ملامح الأداء القصصي في قصائد جيل الرواد، فقد اتجه الشاعر المعاصر لتوظيف عنصر الحوار، والحوار الداخلي ((المونولوج))، وتعدد الأصوات والسرد القصصي، وتقديم الصورة العامة التي يدور فيها الحدث الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص والتفصيل الدقيق في رصد الأحداث وتتبعها على نحو ما نجده في قصيدة السيّاب ((المومس العمياء)) وبذا يتطور شكل القصيدة المعاصرة من دفقة شعورية صغيرة إلى بناء محكم ينمو على هيئة لوحات فنية، أو مقاطع يضيف الواحد منها للآخر[٥٠]

وحين نقف مع قصائد بدر شاكر السيّاب ونحللها نجد إن هذه الملامح، أو العناصر وجدت مكانها في القصيدة السيّابيّة منذ عصر مبكر كقصيدة ((الليل والسوق القديم))، وقصيدة ((غريب على الخليج)) و((أنشودة المطر))و ((المخبر)) حيث يتلمس قارئ هذه القصائد مدى استفادة السيّاب من فن القصة وتوظيفه في القصيدة الحديثة محاولاً في ذلك أن يؤديها أداءً قصصياً ، والانتقال بالقصيدة المعاصرة من الغنائية الذاتية إلى الموضوعية المنفتحة ، فإذا أضفنا إلى هذه القصائد معطيات السياب في الفترة الأخيرة كقصيدة ((مدينة بلا مطر)) ، وقصيدة ((المغرب العربي)) ، وقصيدة ((المومس العمياء)) ، و((حفار القبور)) أدركنا ((مدى القيمة الفنية التي أسهم السيّاب في تقديمها إلى مجمل حركة الشعر العربي المعاصر))[٥١]

ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة ((غريب على الخليج)) وقبل أن ندخل بتحليل هذه القصيدة نجد أن هناك رؤيتان يعمد إليهما السيّاب في بناء قصائده ذات الطابع القصصي أو التي تحاول أن ترسم شخصية البطل داخل القصة، الأولى هي أن يضع بطل قصيدته مباشرةً أمام القارئ وينطقه بما في داخله[٥٢] من هواجس وأفكار دونما مقدمات مسبقة على نحو ما نجده في قصيدة ((المخبر)) التي يبتدئها السيّاب بضمير المتكلم ((أنا ما تشاء، أنا الحقير، أنا الغريب))، فالشاعر يقدّم بطله هنا مباشرةً للقارئ منطلقاً من الصورة الداخلية لهذا البطل، أما الطريقة الثانية : فتعتمد على مدخل تصوير يرسم فيه السيّاب صورة الجو العام الذي يدور فيه الحدث وهو يذهب إلى التفصيل في هذا الرسم بحيث يستوعب كلّ ملامح الصورة وجزئياتها، فلم يترك شيئا إلا و أن يصفه وصفاً دقيقاً مفصّلاً لنلاحظ ما فعله السيّاب وهو يُقدم لقصيدة ((غريب على الخليج)) حين يقول:

الريحُ تلهثُ بالهجيرةِ، كالجثامِ، على الأصيلِ

وعلى القلوعِ تظلّ تُطوى أو تُنشّرُ للرحيلْ

زَحَمَ الخليجَ بهنّ مكتدّحون جوَّابو بحارِ

من كلّ حافِ نصفَ عاري[٥٣]

يبدأ السيّاب هذه الأبيات بصور جزئيّة، وهي أشبه ما تكون بلقطات ((مونتاج)) تجتمع مع بعضها لتكون لنا الصورة الكلية للمشهد، ((فالريح تلهث بالهجير)) صورة جزئية، ((كالجثام على الأصيل)) صورة جزئية أيضاً، وهي صور تمتاز بالحركة والصوت بفضل دلالة الأفعال ((تلهث، تُطوى، تُنشّر)) إن هذه الأفعال بمفردها ذات دلالة صوتية ولونية، وارتباطها بالسياق قد ضاعف من هذه الدلالة. ثم يرسم لنا السيّاب ملامح

الأشخاص فهم ((عُراة، حُفاة)) يتجولون على ساحل الخليج منتظرين الرحيل.

وبعد انتهاء السيّاب من تقديم الصورة العامة للمشهد يستخدم تقنية التصوير ((السينمائي)) حيث يلتقط لنا مكان جلوس ((الغريب)) بطل القصة، فهو ينتقل بهذه الأبيات من مكان خاص محدّد:

وعلـــــى الرمـــــالِ، علـــــى الخلـــــيجْ
جَلَـسَ الغريـبُ، يُسـرّحُ البصـرَ المحيَّـر فـي الخلـيجْ
ويهـدّ أعمـدةَ الضـياءِ بمـا يُصـعّدُ مـن نشـيجْ
أعلـى مـن العبّـاب يهـدُرُ رغـوُهُ ومـن الضـجيجْ
صـوتٌ تفجَّـر فـي قـرارةِ نفسـي الثكلـى: عـراقْ[٥٤]

صورة رجل غريب يجلس على ساحل الخليج، ويستغرق بالبكاء يترك بصره يسرح على ساحل الخليج، وأعمدة الضياء القادمة من الشمس، أو هي آماله وطموحاته تتحطم بما يُصعده من نشيج وبكاء، إلا انه لا جدوى من ذلك النشيج والبكاء؛ لأنه يرجع إلى نفسه الثكلى التي فقدت حبيبها ووحيدها انه ((العراق))، فالشاعر ((المخرج)) الذي التقط لنا صورة جزئية في المقطع السابق هو الآن يلتقط صورة هذا الغريب الجالس على ساحل الخليج.

غير إن السيّاب سرعاناً ما يتخلى عن موقفه هذا وينتقل إلى صوته الداخلي ليبرز لنا كلّ ما في داخله من هموم وآلام لتعميق شعورنا بذلك والتفاعل معه[٥٥] ، ((فنلاحظ انه لم يكد يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدد منظور الرصد للمشهد العام في عبارة ((جلس الغريب)) حتّى بادر بعد شطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلم ((صوتٌ تفجَّر في قرارةِ نفسي الثكلى: عراقْ)) ؛ لأنه شاعر تعبيري مُفعم بالحرارة الغنائيّة ، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الموطن التي تعتصر

دلالياً وموسيقياً كي تحدّد الموقف والتجربة بشكل سردي مباشر))[٥٦]:

صوتٌ تفجَّر في قرارةِ نفسي الثكلى: عراقْ،

كالمدّ يصعدُ، كالسحابةِ، كالدموعِ إلى العيون

الريحُ تصرخُ بي: عراقي،

والموجُ يُعولُ بي: عراقٌ، عراقٌ، ليس سوى عراقْ![٥٧]

وإذا انتهيت تلك الصرخة الغنائيّة الطافحة بالحنين إلى العراق يعود السيّاب إلى موقفه السابق الذي اقترب به من موقف القاص، فيكتب عدّة مقاطع ذات صفات أو ملامح قصصية، أو انها تؤدي إلى المزيد من توضيح شخصية البطل المغترب ونمو الحدث وهذه التتمات تأتي على نمطين من الأداء، الأول يتمثل بالعودة إلى الماضي، وما كان يسمع به في أيام الصبا والطفولة، وما ترويه له العجائز من أقاصيص وحكايات[٥٨]:

بالأمسِ حين مررتُ بالمقهى، سمعتُكَ يا عراقُ...

وكنتَ دورةَ أسطوانةْ

هي دورةُ الأفلاكِ من عُمُري، تَكَوَّرَ لي زمانهْ

في لحظتين من الزمانِ، وإن تَكُنْ فَقَدْتَ مكانهْ.

هي وجهُ أمّي في الظلامِ

وصوتُها، يتزلقَانِ مع الرؤى حتّى أنامْ؛

وهي النخيلُ أخافُ منه إذا ادْلَهَمّ مع الغروبْ

فاجتازها.. إلا جديلةْ

فاكتظّ بالأشباحِ تخطفُ كلَّ طفلٍ لا يؤوبُ

من الدروبْ؛

وهي المفلّية العجوزُ وما تُوشوشُ عن "حزامْ"

وكيف شُقَّ القبرُ عنه أمامَ "عفراءَ" الجميلةْ[٥٩]

فالشاعر في هذه الأبيات يهرب من الواقع محاولاً في ذلك أن يتخلص من مشكلاته ومن الألم الذي ينتاب نفسه ويسيطر على عواطفه ومشاعره فلا يستطيع أن يتخلص منه إلا بالعودة إلى الماضي ، وفي عودته هذه يورد لنا ثلاث صور ساهمت إلى حد كبير في بناء الحدث القصصي ، فهناك صورة الام وهي تهدهد طفولة الشاعر و((تناغيه)) حتّى ينم ، وهناك صورة بساتين البصره المكتظ بالأشباح حالة الغروب وهي سحر جيكور الذي لايفارق ذاكرة الشاعر ، وهناك صورة العجوز((المفليّة)) ، وهي تروي له قصة الشاعر المعروف عروة بن حزام الذي مات نتيجة حبه لعفراء وتعلقه بها ، وهي صور مكثفة استطاع الشاعر عن طريقها أن يورد كلّ ذكريات الماضي.

أما النمط الثاني الذي اتبعه السيّاب في أداءه فيتمثل بالحديث مباشرة عن حياة البطل اليومية وهو في الغرب[٦٠]:

ما زلتُ أضربُ، مُترِبَ القدمين أشعثَ، في الدروبْ

تحتَ الشموسِ الأجنبيّةْ،

مُتخافقَ الأطمارِ، أبسطُ بالسؤالِ يدًا نديّة

صفراءَ من ذُلٍّ وحُمّى: ذلّ شحّاذٍ غريبْ

بين العيونِ الأجنبيةْ،

بين احتقارٍ وانتهارٍ، وازورارٍ... أو "خطّيةْ"[٦١]

يعطينا الشاعر في هذه الأبيات صورة وملامح البطل الخارجية، فهو ((مترب القدمين، تحت الشموس الاجنبيّة)) أطماره متخافقه لكثرة السير والتجول في شوارع الغربة مثقل بالهموم والآلام، ثم يعطينا صورة البطل الداخلية وهي صورة نفسية تعكس لنا – بوضوح

– نفسية الشاعر عندما يقال له ((خطيّة)) وهي كلمة إشفاق في اللهجة العراقية والكويتية الدارجة ، ولا تُطلق هذه الكلمة إلا على من هو في حالة مأساوية متعبة جداً فأيُّ حزنٍ يلف هذا البطل ؟ وأيُّ هموم؟ عندما يستسهل الموت ، فنحن أمام قصه مأساوية يتعين على كلّ من ينعم بخير الوطن أن يقرأها.

ويسيطر ((المونولوج)) الداخلي على المقطع الأخير من النّص ، وهو مونولوج يكشف لنا كل ما في داخل الشاعر من هواجس وأفكار يُردّدها ، فنراه يستفهم مرةً ويتعجب مرةً أُخرى من حالته هذه ، حتّى إننا نكاد نشعر بان أفكار الشاعر غائبة في تلك اللحظة ، وعواطفه هي وحدها التي تتكلم في النّص ، فيكرر المفردة لأكثر من مرة دونما يشعر بذلك :

متى أعودُ؟ متى أعودْ؟

أتراهُ يأزفُ، قبل موتي، ذلك اليومُ السعيدْ؟

سأفيقُ في ذاك الصباحِ، وفي السماءِ من السحابْ

كِسَرٌ، وفي النسماتِ بَرْدٌ مُشبعٌ بعطورِ آبْ؛

واحسرتاه... فَلَنْ أَعُودَ إلى العراقْ!

وَهَلْ يَعُودُ

مَنْ كَانَ تُعوزُهُ النقودُ؟ وكيف تُدَّخَرُ النقودْ

وأَنْتَ تأكلُ إذ تجوعُ؟ وأَنْتَ تُنفقُ ما يجودْ

به الكرامِ، على الطعامْ؟ (٦٢)

وإذا انتهينا من قراءة قصيدة غريب على الخليج نقول ان السيّاب قد نجح وكان موفقاً أن يؤدي قصيدته هذه أداءً قصصياً من خلال توظيفه وتسخيره لمجموعة من العناصر القصصية التي هي من مهمات القاص وليس من مهمات الشاعر ((كالمدخل التصويري الذي افتتح به القصيدة ، وتعدد الأصوات ، ووصف ملامح البطل

الداخلية والخارجية ، والصوت الداخلي ، (المونولوج)))·

وحين نقف وقفة بسيطة مع قصيدة ((المخبر)) التي يتكلم بها السيّاب عن رجل يعمل أجيراً ومخبراً للدولة ليتصيد الآخرين مقابل المال نجد أن السيّاب في هذه القصيدة يدلف إلى موضوعه مباشرةً، فهو يضع بطل قصيدته مباشرةً أمام القارئ وينطقه بما في داخله من هواجس وأفكار وتصورات على عكس ما وجدناه في قصيدة غريب على الخليج:

ما تشاء أنا الحقير

اغ أحذية الغزاة وبائع الدم والضمير

المين أنا الغراب

ت من جثث الفراخ أنا الدمار أنا الخراب

ة البغيّ أعفّ من قلبي و أجنحة الذباب

ى و أدفأ من يدي كما تشاء أنا الحقير[٦٣]

وإذا أورد السيّاب في قصيدة ((غريب على الخليج)) قصصاً وحكايات عن حياة البطل الماضية ، التي ساهمت في الكشف عن حياة البطل وشخصيته ، فانه في قصيدة المخبر لا يعتمد ذلك وإنما يعتمد على الخطابية المباشرة في الكشف عن حياة البطل وشخصيته ، فهو يقدم بطله إلى القارئ مباشرةً ويضعه بين يديه.

وحين ينتهي السيّاب من فورته الشخصية وأحس انه كال لبطله ما يكفي من الشتائم والسباب وحقده على الآخرين ينتقل إلى محور آخر، وهو محور يرسم لنا فيه صورة البطل في تتبع الآخرين واقتفاء أثرهم، وفي هذا المحور تتضح لنا شخصية البطل وتصرفاتها، فهو يستر وجهه بالجريدة ولكن لماذا؟ ذلك لأن الكل تقرأ فالضحية تقرأ،

والسياسي يقرأ، فالمخبر إذن يحاول أن يخدع فريسته بالقراءة ويوهم الآخرين بأنه معني بالمعرفة[٦٤]

، لي من مقلتي إذا تتبعتا خطاك

تا قسمات وجهك وارتعاشك إبرتين

سجان لك الشراك

اشي الكفن الملطخ بالدماء وجمرتين

عان رؤاك إن لم تحرقاك

ول دونهما ودونك بين كفيّ الجريدة

آهتك المديدة

ل أصبح لا يراني بيد أن دمي يراك

أحسّك في الهواء وفي عيون القارئين

قرأون [٦٥]

ويرسم لنا السيّاب المحور الثالث عن طريق الصوت الداخلي ((المونولوج)) لهذا البطل ، لتعميق شعورنا بنفسية هذا البطل وما يراوده من أفكار ، فهو في البدء كان يتصارع مع ضميره إلا انه بمرور الزمن فقد مات هذا الضمير وأصبح أجير للدولة يفرس الآخرين بالمال:

البدء كان يطيف بي شبح يقال له الضمير

منه مثل اللص يسمع وقع أقدام الخفير

ح تنفّس ثمّ مات

ص عاد هو الخفير

البدء لم أك في الصراع سوى أجير[٦٦]

وفي نهاية القصيدة أصبح ((المخبر)) منغمساً بالجريمة فبعد أن كان يخشى بقية ضمير ، هو الآن تدرب وازداد خبرة بالجريمة ، فهو يحاول أن يؤسس لنفسه فلسفة خاصة هي فلسفة السفاحين والقتلة الذين تعلموا أن

الخلاص من الإثم وتأنيب الضمير يتم بالإمعان بالجريمة واحتضان الخطيئة وزيادة الممارسة:

وف والدم والصغّار فأي شيء أرتجيه

ى يديّ دم وفي أذنيّ وهوهة الدماء

قلتيّ دم وللدم في فمي طعم كريه

ر ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير

ن الجريمة بالجريمة والضحية بالضحايا

تمسح الدم عن يديك فلا تراه وتستطير

ط رعبك أو لفرط أساك واحتضن الخطايا

دّ ما وسع احتضان تنج من وخز الخطايا

ي وقوت بني لحم آدمي أو عظام

عقدن على كالحمم الأنام

لا يكونوا إخوة لي آنذاك ولا أكون

ث قابيل اللعين سيسألون

القتيل فلا أقول

الموكل ويلكم بأخي فإن المخبرين

خرين موكّلون

قا لهذا الكون أجمع وليحلّ به الدمار

ي وما للناس لست أبا لكل الجائعين

د أن أروى وأشبع من طوى كالآخرين

زلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار[٦٧]

ويقترب السيّاب كثيراً إلى عناصر التعبير القصصي في مطواته الشهيرة ((المومس العمياء)) ، التي تتحدث عن فتاة عراقية كان أبوها يعمل فلاحاً في إحدى الإقطاع الزراعية وشاء القدر أن يُقتل أبوها من قبل

حارس هذا الإقطاع بتهمة السرقة منه هذه الحالة دفعتها – بعد موت أبيها وحاجتها إلى المال – أن تعرض نفسها في المبغى لتسد جوع معدتها فتكون ضحية لهولاء الزبائن ((السكارى)) ، لكن المصادفة الأخرى إن هذه الفتاة تصاب بالعمى فيصد عنها الزبائن وتترك وحيدة بعد أن كانوا يتهافتون عليها ... ، ثم يحرك السيّاب الخيط السردي في المقطوعة عندما يخبرنا أن عند هذه المومس ((بنت)) وتسميها رجاء ، وهي لا رجاء لها في هذه الحياة ، إلا إن رجاء لا تستمر معها في هذه الحياة فتموت لينقطع رجاءها من هذه الحياة .

يبدأ السيّاب قصيدته بمدخل تصويري يرسم صورة الجو العام للحدث فسواد الليل يطبق ((يخيم)) على المدينة ، فتشربه المدينة ، والعابرون إلى القرارة – السكارى – كما يصفهم السيّاب مثل ((أغنية حزينة)) في سيرهم وبطء حركتهم انه مشهد يصلح أن يكون بداية لفيلم سينمائي تجري أحداث فيما بعد:

الليل يُطبق مرةً أخرى، فتشربُهُ المدينةْ

والعابرون، إلى القرارةِ.. مثل أغنية حزينةْ

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريقْ،

كعيون "ميدوزا"، تحجّر كل قلب بالضغينةْ،

وكأنها نذرٌ تبشِّر أهل "بابل" بالحريقْ[٦٨]

ويستمر السيّاب في نسج مقدمّته القصصية، فبعد أن عرض الصورة الليلية التي ((تخيم)) على المدينة، فإذا بالمدينة نفسها عمياء، كذلك أصاب العمى أولاك العابرون في طرقاتها الذين يصفهم الشاعر بأنهم ((أحفاد اوديب)) فهم أيضاً لا يبصرون:

عمياء كالخفَّاشِ في وضحِ النهارِ، هي المدينةْ،

والليلُ زاد لها عماها.

والعابرونْ:

من هولاء العابرون؟

أحفادُ "أوديبَ" الضريرِ ووارثوه المبصرون[٦٩]

ويرسم لنا السيّاب في هذه الأبيات ملامح الأشخاص الخارجية فهم أيضاً لا يبصرون، حالهم كحالة المومس أو المدينة.

وينقلنا الشاعر ((المخرج)) بعد ذلك من فضاء المدينة الواسع الذي المدينة الواسع الذي صوره لنا إلى فضاء محدد وخاص انه ((المبغى)) [٧٠]، الذي تجري فيه أحدث القصة، وأضواء هذا المكان خافته كما تبدو، وهناك فراشات ((المومسات)) يلتفْنَ حول المبغى بعثاً عن ماء ثم ينفتح الباب ببطء كسير ((السكارى)) وهناك حارس متعب جالس على هذا الباب، انه وصف متقن لكل ملامح الحدث فلم يترك الشاعر شيئاً إلا وصوّره بالتفصيل:

وانسلّتِ الأضواءُ من بابٍ تَثَاءَبَ كالجحيم

تطفُو عليهنّ البغايا كالفراشاتِ العطاش

يبحثنَ في النيرانِ عن قطراتِ ماء...

عن رشاش

الحارسُ المكدودُ يعبرُ، والبغايا متعبات، [٧١]

وعبر خيط من الذكريات يستدعي السيّاب ماضي وذكريات المومس، وكيف تستقبل أباها؟، وهي تضحك أو ((تكركر)) ببراءة وعفوية:

قد كان – حتى قبلَ أعوامٍ من الدمِ والخطيئة

ثغرًا يُكركرُ،

أو يثرثرُ بالأقاصيصِ البريئةْ

لأبٍ يعودُ بما استطاع من الهدايا في المساء:

لأبٍ يقبّل وَجْهَ طفلتِهِ النديِّ أو الجبينْ

أو ساعدين كفرختين من الحمائمِ في النقاء[٧٢]

ويرسم لنا السيّاب صورة لوصف المومسات، أو لموقفهنَّ من الرجال المترددين على بيوت الخطيئة [٧٣] وهي صوره مكثفة يعمد السيّاب إلى توليد صور أخرى منها، أو ينمو بعضها من بعض، ولهذا النمط من الصور دور كبير وفعّال في بناء القصيدة الفني، ونسيجها الشعري وبدونه لا يمكن أن تنهض القصيدة بقيمتها الفنية فيقول:

وكأنَّ ألحاظَ البغايا.

إبرٌ تُسَلُّ بها خيوطٌ من وشائعَ في الحنايا

وتظلُّ تنسجُ، بينهنّ وبين حشدِ العابرين،

شيئًا كبيتِ العنكبوتِ يخضّه الحقدُ الدفين:

حقدٌ سيعصفُ بالرجالْ[٧٤]

فالسيّاب في هذه الصورة يصور ملامح المومسات الخارجية وهي صورة ساهمت مساهمة كبيرة في دفع الحدث للأمام، لأنّ السيّاب كان على وعي بالغ في رصد هواجس المومسات الداخلية، ولكي يزيد القارئ إحساساً بهذه المشكلة لجأ إلى تصوير أعين أولئك النسوة مقارناً بين حركتهما في البحث عن الزبائن وحركة انسلال الخيوط من الإبر، تلك الخيوط التي تغزلها الروح الجريح المنكسرة لتنسج بين المومس والزبائن ((شيئاً كبيت العنكبوت)) سرعان ما يتلاشى وينقطع؛ لان العلاقة علاقة زانٍ بزانية ، فهكذا تتحول الصورة الشعرية إلى موقف نفسي وفكري ورصد هو غاية في المهارة لهواجس البطلة الداخلية[٧٥] .

ويعمد السيّاب في قصيدته هذه إلى شخصيات ثانوية ينطلق بها من نفس القصة ((فيضاعف الحبكة الرئيسية بحبكات ثانوية)) [٧٦] أخرى تساهم بنمو القصة وتطور

الحدث، فيعرض لنا مثلاً شخصية بائع الطيور ((وهو يعرض سلعته في حي البغايا، وتناديه سليمة لتتحسس ما يبيع، وفيما هي تمر يداها على الطيور تتذكر أسرابها التي كانت تراها في صباها))[٧٧]

ويمرُّ عملاقٌ يبيعُ الطيرَ، معطفُهُ الطويل

حيرانَ تصطفقُ الرياحُ بجانبيه، وقبضتاه

خطواتُه العجلى، وصرختُه الطويلةُ:

«ياطيورْ

هذي الطيورُ،

فمن يقولُ تعالْ..»

أفزعها صداه[٧٨]

وينطق بطلته بلغتها المحلية، وهي تتوسل بائع الطيور بان تتلمس، أو ((تتحسّس)) هذي الطيور بيداها:

وتمسُّ أجنحةً مرقطةً فتنهرها يداها،

وتظلُّ تذكرُ – وهي تمسحهنّ– أجنحةً سواها

كانتْ تراها وهي تخفقُ... ملءَ عينيها تراها:

وتوسَّلته: «فِدىً لعينك –خلّني. بيدي أراها».[٧٩]

وهي تمس وتوضع يدها على هذه الطيور تسترجع الماضي وتتذكر حادثة حدثت لها في صباها تلك هي حادثة مقتل أبيها الذي كان يعمل فلاحاً وقُتل بتهمة السرقة منه، والسيّاب هنا يأخذ دور بطلته ويوجه الإحداث بمشيئته وإرادته:

يا ذكرياتُ علام جئتِ على العمى وعلى السُّهادْ؟

لا تُمهليها، فالعذابُ بأنْ تَمرّي في اتِّئاد.

قُصّي عليها كيفَ ماتَ وقد تَضَرَّجَ بالدّماءْ

هو والسنابلُ والسماءْ–

وعيونُ فلاّحين ترتجفُ المذلَّةُ في كُواها

والغمغماتُ: "رآه يسرقُ.."، واختلاجاتُ الشفاه

يُخزين ميّتها، فتصرخُ: يا إلهي، يا إلهي...

لو أنَّ غيرَ "الشيخ""!، وانكفأتْ تَشُدُّ على القتيلْ! [٨٠]

وقارئ هذه الحادثة سيطرة ((أنا الشاعر)) كسارد أو راوٍ خارجي على مجريات الإحداث وتوجيهها، وكأنه عليم بالإحداث قبل حدوثها، وقبل قصّها، فيوجه السرد بمشيئته المطلقة استباقاً وتاجيلاً و إيقافاً وتسريعاً واسترجاعاً، فصلة الراوي بما يرويه تجعلنا نعدّه سارداً مطابقاً لما يرويه من حيث التبئيير ووجهة النظر المتحكمة في العمل القصصي. [٨١]

إن لغة الفعل المضارع ((تمهلها، تمرّي، تَضَرَّجَ، ترتجفُ، يسرقُ، يُخزين، تصرخُ ، ...)) الذي يكون مفتوحاً – بطبيعته – على الحاضر والمستقبل ، وبدلالة هذا الفعل على الحركة والاستمرار استطاع أن يدفع أحداث القصة إلى الأمام ويطور نموها، وعلى الرغم من إن السيّاب هو الموجه للسياق هنا، فقد استخدم هذا الفعل للتعبير عن اللحظة الراهنة التي تعيشها المومس وهي تسترجع ذكرياتها الماضية.

ومن هذه الحادثة ينقلنا السيّاب إلى قصه أخرى وشخصية تلك هي أمنية ((المومس)) بان يكون لها زوج حتّى لو كان حمّالاً المهم أن تترك هذا المبغى وتعيش في كنفه، وتأكل من مال حلال يعود اليها بأقل ما يمكن أن يسد جوع معدتها ((الخبز))، وما يسد جوع روحها ((المحبة))، ولكنها عبر الاستذكار والرجوع إلى الماضي تخطر على بالها قصة تلك المرأة البائسة وزوجها الشرطي التي حدّثتها يوماً عن سوء حالها وربما كانت أسوء حالاً من المومس نفسها مما جعل المومس لا تجد مفراً سوى الموت، فهو المخلص الوحيد لها[٨٢] :

يا ليتَ حمَّالاً تزوَّجها يعودُ مع المساءْ

بالخبزِ في يدِهِ اليسارِ وبالمحبَّة في اليمينْ.

لكنَّ بائسةً سواها حدَّثتْها منذُ حينْ

عن بيتِهَا وعن ابنتيها، وهي تشهقُ بالبكاءْ:

عن زوجِها الشرطيِّ يحملُهُ الغروبُ إلى البغايا

كالغيمةِ السوداءِ

تنذرُ بالمجاعةِ والرزايا،[٨٣]

وتحاور نفسها عبر صوتها الداخلي الخاص (المونولوج) الذي لا يسمعه احدٌ ، لكن هذا الحوار يبرز لنا كلّ الخواطر والهواجس والأفكار الداخلية ، والمفارقات التي تعيشها هذه المومس المفارقة التي تجعلها ضحية لهولاء الزبائن ((السكارى)) ، فتسحق قيمتها وشرفها لا لشيء إلا ؛ لأنها جائعة في حين أن الهر شبعان نائم على الأريكة قربها:

وتحسُّ بالأسفِ الكظيمِ لنفسِها: لِمَ تستباحْ؟

الهرُّ نامَ على الأريكةِ قُرْبِهَا ... لِمَ تستباحْ؟

شبعانَ أَغْفى، وهي جائعةٌ تلمُّ من الرياحْ

أصداءَ قهقهةِ السُّكارَى في الأزقَّةِ، والنباحْ

وتعدُّ وقعَ خُطىً هنا وهناك:

ها هو ذا زبون

هو ذا يجيءُ –وتشرئّبُّ، وكادَ يلمسُ ... ثم راحْ

وتَدُقُّ في أحدِ المنازلِ ساعةٌ.. لِمَ تستباحْ؟[٨٤]

والمفارقة الأخرى التي تجعلها تنفق كسبها القليل لإضاءة مصباح في المبغى في حين هي لا ترَ النور وهي تدفع ثمناً باهضاً لزيت مصباحها مع أنها تعيش في بلد النفط ... العراق:

كالمصـــــباحِ والزيـــــتِ الـــــذي تســـــتأجرين

عشـرون عامًـا قـد مضـين، وشِـبْتِ أَنْـتِ، ومـا يـزالْ

يُذْرزُ الأضواءَ في مُقَلِ الرجال ها هو ذا يُضيءُ فأيُّ شـــــــــــــــيءٍ تملكـــــــــــــــين؟

وَيْـــحَ العـــراق! أكـــانَ عـــدلاً فيـــه أَنَّـــك تَـــدْفَعين سُهَادَ مُقْلَتَكِ الضّريرةْ

ثمنًـــا لمـــلءِ يـــديكِ زينًـــا مـــن منابِعِـــهِ الغزيـــرةْ؟

كي يُثمرَ المصباحُ بالنورِ الذي لا تبصرينْ؟[٨٥]

ومن هذه المفارقات التي تتفاقم في نفس ((المومس العمياء)) ينقلنا السيّاب إلى حوارية أخرى وهي حوارية المومس مع نفسها عبر ((المونولوج)) لتكشف لنا بذلك عن عالمها الداخلي، واستبطان أفكارها وتصوراتها الداخلية عبر هذا الحديث ونقله إلى القارئ مباشرةً ليحس بحدّة ألمها وحالتها المريرة، فالشخصية تلجأ إلى الحوار الداخلي لتخفف من حدّة الألم الذي تعانيه عندما لا توجد ذات أخرى تحدثها وتتكلم معها وهذا ما يبدو في أبيات السيّاب وهو ينقل حديث المومس مع نفسها:

-«لا تتركوني يا سكارى

للموت جوعًا، بعد موتي -ميتةَ الأحياءِ- عارا.

لا تقلقوا.. فمعاي ليس مهابةً لي أو وقارا.

ما زلتُ أعرفُ كيف أُرعشُ ضحكتي خَلَلَ الرداءْ

- إبّانَ خلعِي للرداء- وكيفَ أرقصُ في ارتخاءْ

وأمسُّ أغطيةَ السريرِ وأَشْرَئبُّ إلى الوراءْ.

ما زلتُ أعرفُ كلَّ ذاك، فجرّبوني يا سُكارى!»

لا تتركوني.. فالضُّحى نسبي:

من فاتحٍ، ومجاهدٍ، ونبي!

عربيةٌ أنا: أُمّتي دَمُها

خيرُ الدماءِ.. كما يقول أبي ...[٨٦]

فحديث المومس هذا يبدأ بالنداء، والمناجاة وهي تتوسل هؤلاء ((السكارى)) بان لا يتركوها فهي مازالت

تحقق لهم ما يريدون ((فجربوني يا سكارى))، وهي عربية في تاريخها وحضارتها، ودمائها خير الدماء وهو ((مونولوج)) طويل يأخذ مساحة واسعة من متن القصيدة تعيد المومس من خلاله كلّ ذكرياتها وأيامها الماضية:

ذَهَبَ الشبابْ!!

ذَهَبَ الشَّبابُ!! فشيِّعيهِ مع السنينِ الأربعين(٨٧)

ومن زمن الشباب والصبا إلى فقدان الإحساس بالزمن واضطراب المقاييس، فلا زمان ولا مكان فمسح الزمان ماضي وحاضر ومستقبل المومس ، هكذا أصبحت بطلة السياب لا تجد طعماً في هذه الحياة ... فكل شيء أصبح لها سواء الأيام، الشهور، السنين:

وغدًا. وأمسِ.. وألفَ أمسِ –

كأنّما مَسَحَ الزمان

حُدُودَ ما لكِ فيه من ماضٍ وآتٍ

ثم دَارَ، فلا حدودْ

ولا زمانَ،

سوى الأريكةِ والسريرِ،

ولا مكانْ!

لِمَ تحسبين ليالِيَ السَّأَمِ المسهّدةِ الرتيبةْ؟

ما العُمر؟ ما الأيامُ؟ عندك، ما الشهورُ؟ وما السنينْ؟(٨٨)

وبعد أن نقلنا السيّاب من ماضٍ المومس وذكرياتها الجميلة الى حاضرها وحياتها السوداوية والمريرة ينقلنا هو الآن إلى مستقبل بطلته المجهول بأبيات يختم بها قصيدته:

الباب أُوصِدَ.

ذاك ليلٌ مرَّ...

فانتظري سواه[٨٩]

إذا كانت هذه الأبيات نهاية قصيدة السيّاب فان قصة المومس مازالت مستمرة، وذلك بالنظر إلى مقدّمة القصيدة وربطها بالخاتمة ((فالحركة الاستهلالية ((الليل يطبق)) تقودنا سردياً إلى المحذوف الذي يسبق اللحظة السردية القائمة. وقد صرحّ السّياب في ذلك بقوله ((مرة أخرى)). إذن فقد أطبق الليل من قبل ... أما النهاية فتوضح العودة إلى زمن البداية عبر انتظار ليل آخر سيطبق مرة أخرى)) [٩٠]

الخاتمة

بعد ذلك نقرر اهم النتائج التي توصل اليها البحث، وهي:

١- إن السيّاب يبقى شاعراً غنائياً من الطراز الأول قبل كلّ شيء، فهو حتى وان كتب قصائد قصصية أو ذات طابع وبناء قصصي لم يتخل فيها عن شاعريته العالية ذات النغم الهادئ، والألفاظ المؤثرة والعاطفة الصادقة.

٢- الأمر الآخر الذي توصلت إليه في هذا البحث هو ان طول القصيدة وقصرها لم يكن حداً فاصلاً في التميز بين القصائد القصصية والقصائد الغنائية، فعلى قصر قصيدة ((غريب على الخليج)) وهي قصيدة قصصية أفضل بكثير من مطولات ((المومس العمياء)) التي جاءت في عشرات الصفحات.

٣- التفصيل الدقيق ، أو الوصف المتقن لكل ملامح الحدث مما أنماز به السيّاب في قصائده القصصية، فهو لم يترك شيئاً إلا وفصّله ووصفه وصفاً دقيقاً.

٤- أنمازت اللغة السيّابية بان كانت لغة موحية تصويرية بعيدة عن الخطابية المباشرة والتقريرية وهذا ما لاحظناه في مبحث اللغة الشعرية .

٥- ضمت بعض قصائده او كادت ان تضم جميع عناصر الأداء القصصي كالحدث والوصف والبناء الدرامي والانتقال بين الموضوع والأخر، ولعل هذا ظهر لدينا بشكل كبير في مطولاته كالمومس العمياء.

الهوامش:

(١)ديوان امرئ القيس، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي، دار المعارف، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤، ص٣٦.

(٢) ينظر: القصة في الشعر، ثروت اباظة، مكتبة مصر للنشر، ص١٥.

(٣) ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ احمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢م، ٢٢٨/١ – ٢٢٩.

(٤) ينظر: الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٦ ، ص٤٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص٢٧٦.

(٦) ينظر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د–حاتم صكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ص٧.

(٧) ينظر: الشعر الحر في العراق، ٢٧٦.

(٨) ينظر: الشعر الحر في العراق، ص٢٧٧.

(٩) ديوان نازك الملائكة، دار العودة بيروت – لبنان، الطبعة ٢٠٠٨، قرارة الموجة ٢٧٣/٢.

(١٠) ينظر: الشعر الحر في العراق، ص٢٧٧.

(١١) ينظر: الأصول الدرامية في الشعر، جلال الخياط، دار الحرية للطباعة – بغداد ،١٩٨٢، ص١٠٥.

(١٢) ديوان السيّاب، تقديم ناجي علوش، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، انشودة المطر، ٢٨٦/١.

(١٣) انشودة المطر، ٢٨٧/١.

(١٤) ينظر: مرايا نرسيس، حاتم صكر، ص١٩٠.

(١٥) ينظر: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر،١٩٨٢، ص٣٠.

(١٦) انشودة المطر، ١٩١/١.

(١٧) في الأدب والنقد، د–محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص ١٩.

(١٨) دير الملاك، د–محسن اطيمش، ص ١٧٢.

(١٩) المصدر السابق، ص١٧٢.

(٢٠) ينظر: لغة الشعر عند بدر شاكر السيّاب وصلتها بلغة المصادر القديمة ، د– فاروق مواسي ، مكتبة مجلة آفاق الثقافية ، ص٢ .

(٢١)المصدر السابق، ص٢.

(٢٢)البواكير، ٤٣٣/٢.

(٢٣) شناشيل ابنة الجلبي، ٣١٣/١.

(٢٤) أنشودة المطر، ١٩٢/١.

(٢٥) ينظر: لغة الشعر عند السيّاب، ص ٧.

(٢٦) المعبد الغريق، ١/١٣٦.

(٢٧) الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة، رسالة ماجستير، عيسى سلمان درويش، كلية التربية / جامعة بابل، ٢٠٠٣ م، ص ١٣٦.

(٢٨) المعبد الغريق، ١/٧٩.

(٢٩) الشعر الحر في العراق، ص ١٥٣.

(٣٠) دير الملاك، ص ١٩٠.

(٣١) ينظر: الشعر الحر في العراق، ص ١٥٤.

(٣٢) أنشودة المطر، ١/١٨١.

(٣٣) أنشودة المطر، ١/٢٠٦

(٣٤) ينظر: دير الملاك، ص ١٩١-١٩٢.

(٣٥) أنشودة المطر، ١/١٨١.

(٣٦) ينظر: لغة الشعر بين جيلين، ص ٢٣٧.

(٣٧) أنشودة المطر، ١/١٩٦.

(٣٨) ينظر: بدر شاكر السيّاب دراسة أسلوبية لشعره، إيمان الكيلاني، دار وائل للنشر، ص ٣٣٣.

(٣٩) رسائل السيّاب، ماجد السامرائي، دار الطليعة – بيروت، ١٩٩٤، ص ١٣٠.

(٤٠) أنشودة المطر، ١٨٣/١.

(٤١) ينظر: دير الملاك، ص ١٧٦

(٤٢) التركيب اللغوي لشعر السيّاب، ص ٥٩.

(٤٣) البواكير، ٤١٢/٢.

(٤٤) المعبد الغريق، ١٢١/١.

(٤٥) ينظر: دير الملاك، ص١٨٠.

(٤٦) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، كاظم فاخر الخفاجي، أطروحة دكتوراه قدمت إلى جامعة المستنصرية بإشراف الدكتور ستار عبد الله الناصري، ٢٠٠٦ ص١٨.

(٤٧) دير الملاك، ص ١٨.

(٤٨) معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٧٦، ص٢٩٢ ص ٢٩٢.

(٤٩) ينظر: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، ص ١٥٩.

(٥٠) الشعر الحر في العراق، ص١٩٦.

(٥١) ينظر: دير الملاك، ص٢٣.

(٥٢) المصدر السابق، ٢٦.

(٥٣) ينظر: دير الملاك ص٢٧.

(٥٤) أنشودة المطر، ١٨١/١.

(٥٥) المصدر السابق، ١٨١/١.

(٥٦) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضايا ه وظواهر الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة – بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣، ص٢٩٤.

(٥٧) أساليب الشعرية المعاصر، د. صلاح فضل، دار الأدب –بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص٦٦.

(٥٨) أنشودة المطر، ١٨١/١.

(٥٩) ينظر: دير الملاك، ص٢٩.

(٦٠) أنشودة المطر، ١٨١/١.

(٦١) ينظر: دير الملاك، ص٢٩.

(٦٢) أنشودة المطر، ١٨٣/١.

(٦٣) المصدر السابق، ١٨٤/١.

(٦٤) المصدر السابق، ١٩١/١.

(٦٥) ينظر: دير الملاك، ٣١-٣٢.

(٦٦) أنشودة المطر، ١٩١/١.

(٦٧) المصدر السابق، ١٩٢/١.

(٦٨) أنشودة المطر، ١٩٢/١-١٩٣.

(٦٩) أنشودة المطر، ٢٦٩/١.

(٧٠) المصدر السابق، ٢٦٩/١.

(٧١) ينظر: مرايا نرسيس، حاتم صكر، ص١٩٩.

(٧٢) أنشودة المطر، ٢٧٠/١.

(٧٣) المصدر السابق، ١٧١/١.

(٧٤) ينظر: دير الملاك، ص٢٢٩.

(٧٥) أنشودة المطر، ٢٧٣/١.

(٧٦) ينظر: دير الملاك، ٢٦٩.

(٧٧) مرايا نرسيس، حاتم السكر، ص٢٠٥.

(٧٨) بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص١٣٤.

(٧٩) أنشودة المطر، ٢٧٣/١.

(٨٠) المصدر السابق، ٢٧٤/١.

(٨١) المصدر السابق، ٢٧٤/١.

(٨١) ينظر: مرايا نرسيس، ص٢٠١.

(٨٢) ينظر: دراسة اسلوبية لشعر السيّاب، إيمان الكيلاني، ص٥٠.

(٨٣) أنشودة المطر، ٢٧٦/١.

(٨٤) انشودة المطر، ٢٧٧/١.

(٨٥) المصدر السابق، ٢٨٣/١.

(٨٦) المصدر السابق، ٢٨٣/١.

(٨٧) المصدر السابق، ٢٨٤/١.

(٨٨) المصدر السابق، ٢٨٥/١.

(٨٩) المصدر السابق، ٢٨٦/١.

(٩٠) مرايا نرسيس، ص٢١٠.

المصادر والمراجع:

اوّلاً: الكتب

القران الكريم

١-أساليب الشعرية المعاصر، د. صلاح فضل، دار الأدب -بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

٢-الأصول الدرامية في الشعر، جلال الخياط، دار الحرية للطباعة – بغداد ،١٩٨٢.

٣-التركيب اللغوي لشعر السيّاب، د-خليل ابراهيم العطية، دائرة الشئون الثقافية – بغداد.

٤-الشعر الحر في العراق، دراسة نقدية، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب(دمشق)، ٢٠٠٦.

٥-الشعر العربي المعاصر قضايا ه وظواهر الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة – بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣.

٦-القصة في الشعر، ثروت اباظة، مكتبة مصر للنشر.

٧-بدر شاكر السيّاب دراسة اسلوبية لشعره، ايمان الكيلاني، دار وائل للنشر،٢٠٠٨.

٨-بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره، د. إحسان عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة السادسة، ١٩٩٢.

٩-دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د.محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

١٠- ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ احمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢ م.

١١- ديوان السيّاب، تقديم ناجي علوش، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٨.

١٢- ديوان امرئ القيس، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي، دار المعارف، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية ،٢٠٠٤.

١٣- ديوان نازك الملائكة، دار العودة بيروت – لبنان، الطبعة ٢٠٠٨.

١٤- رسائل السيّاب، ماجد السامرائي، دار الطليعة – بيروت، ١٩٩٤.

١٥- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥.

١٦- في الادب والنقد، د-محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٧- في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د-فائق مصطفى، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.

١٨- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧.

١٩- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٩.

٢٠- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٧٦.

ثانياً: الرسائل والاطاريح الجامعية:

١-الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة، رسالة ماجستير، عيس سلمان درويش، كلية التربية / جامعة بابل، ٢٠٠٣ م، ص ١٣٦.

٢-تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، كاظم فاخر الخفاجي، أطروحة دكتوراه قدمت إلى جامعة المستنصرية بإشراف الدكتور ستار عبد الله الناصري، ٢٠٠٦.

ثالثاً البحوث والدوريات:

١- لغة الشعر عند بدر شاكر السيّاب وصلتها بلغة المصادر القديمة، د-فاروق مواسي، مكتبة مجلة افاق الثقافية.