ISSN: 2707-5508
EISSN :2708-5783

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية

تصدر عن كلية الآداب - جامعة ذمار

أثر الدرس الصوتيّ الحديث في تجديد الصرف العربيّ

لغة الألوان وتعليمها لغير الناطقين بالعربية

الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة: أسبابه ومظاهره

مقاربة الخطاب الأدبيّ بين بلاغة الحِجاج وبلاغة الأسلوب

بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العزّاني

6

للدراسات اللغوية والأدبية

المجلة مفهرسة في المواقع الآتية:

موقع المجلة

موقع الجامعة

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

AraBase
قاعدة معلومات اللغة والأدب

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد السادس 6
يونيو 2020

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة – تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية - تصدر عن كلية الآداب

الإشراف العام:

أ.د. طالب طاهر النهاري

رئيس التحرير:

أ.د.عبد الكريم مصلح أحمد البحلة

نائب رئيس التحرير:

د. عصام واصل

مدير التحرير:

د. فؤاد عبد الغني محمد الشميري

نائب مدير التحرير:

د. فضل العميسي

هيئة التحرير:

د. أحمد صالح النهمي (اليمن)	أ.م.د. سلوى السعداوي (تونس)	د. عزيز علي الأقرع (اليمن)
أ.د. أمين عبدالله محمد اليزيدي (اليمن)	أ.د. عاطف عبد العزيز معوض (مصر)	أ.م.د.محمد البركاتي (السعودية)
د. بشير علي زندال (اليمن)	أ.د. عبدالحميد سيف الحسامي (السعودية)	د. محمد صالح المحفلي (السويد)
أ.د. حميد العواضي (أمريكا)	أ.د. عبدالرحمن عبدالله عبدربه (اليمن)	د. نجيب عبده الورافي (اليمن)
أ.د. خالد يسلم بلخشر (اليمن)	أ.د. عبدالستار عبدالله صالح (العراق)	أ.د. نعيمة سعدية (الجزائر)
أ.د. سليمان العايد (السعودية)	د. عبدالله محمد خليل (اليمن)	د. يعقوب الشمري (الكويت)

سكرتارية التحرير	المسؤول المالي	الإخراج الفني
د. أحمد الحسامي ندى عزالدين العصيمي	علي أحمد حسن البخراني	محمد محمد علي سبيع

الهيئة العلمية والاستشارية:

أ.د. إبراهيم محمد الصلوي (اليمن)	أ.د. عبدالكريم إسماعيل زبيبة (اليمن)
أ.د. إبراهيم تاج الدين (اليمن)	أ.د. علوي الهاشمي (البحرين)
أ.د. أحمد علي الأكوع (اليمن)	أ.د. فكري عبدالمنعم السيد النجار (الإمارات)
أ.د. أحمد مقبل المنصوري (الإمارات)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
أ.د. أنعام داود سلوم (العراق)	أ.د. محمد أحمد شرف الدين (اليمن)
Prof. Panchanan Mohanty(India)	أ.د. محمد خير محمود البقاعي (السعودية)
أ.د. جمال محمد أحمد عبدالله (اليمن)	أ.د. محمد عبدالمجيد الطويل (مصر)
أ.د. حافظ إسماعيلي علوي (المغرب)	أ.د. محمد محمد الخربي (اليمن)
أ.د. حليمة أحمد عمايرة (الأردن)	أ.د. منير عبده أنعم (اليمن)
أ.د. حيدر محمود غيلان (قطر)	أ.د. نجم عبدالله كاظم (العراق)
أ.د. رشيد بن مالك (الجزائر)	أ.د. نصر الحجيلي (اليمن)
أ.م.د. سلال أحمد المقطري (اليمن)	أ.د. هاجد بن دميثان الحربي (السعودية)
أ.د. عادل العنسي (اليمن)	أ.د. يحيى أحمد يحيى الصهباني (السعودية)
أ.د. عبدالحميد بورايو (الجزائر)	
أ.د. عبدالكريم أسعد قحطان (كوريا الجنوبية)	

صحح هذا العدد

القسم العربي	القسم الإنجليزي
د. عبدالله علي الغُبَسي	د. أحمد الحسامي

الآداب
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر عن كلية الآداب

جامعة ذمار، ذمار،

الجمهورية اليمنية.

العدد (6)

يونيو 2020م

ISSN:2707-5508

EISSN: 2708-5783

الترقيم المحلي:

(2020 - 1631)

- جميع الحقوق محفوظة للمجلة.
- لايحق إعادة نشر المواد المنشورة في المجلة دون إذن مسبق.
- لايحق الاقتباس من المواد المنشورة في المجلة من غير ذكر المصدر.

قواعد النشر

تصدر مجلة "الآداب" العلمية المحكمة، عن كلية الآداب، جامعة ذمار، بالعربية والإنجليزية والفرنسية، وفقا للقواعد الآتية:

1- أن تتسم الأبحاث بالأصالة والمنهجية العلمية السليمة.

2- أن تخضع البحوث للتحكيم العلمي حسب الأصول العلمية المتبعة.

3- تكتب البحوث بلغة سليمة، وتراعى فيها قواعد الضبط ودقة الأشكال -إن وجدت- بصيغة (Word)، بحجم (14)، وبخط (Simplified Arabic) بالنسبة إلى الأبحاث باللغة العربية، وبخط (Times New Roman) للأبحاث بالإنجليزية والفرنسية، وتكون العناوين الرئيسة بخط غامق، وبحجم (16). على أن تكون المسافة بين الأسطر (1,5سم)، وهوامش (2,5سم) من كل جانب.

4- أن يصحح لغويًّا من قبل الباحث.

5- أن يُرفق معه ملخصان بالعربية والإنجليزية، على ألا يتعدى كل منهما الـ200 كلمة في فقرة واحدة، ويشتملان على العناصر الآتية: الموضوع، المنهجية، والنتائج، ويرفق معهما كلمات مفتاحية بحيث تتراوح بين 4-6 كلمات باللغتين.

6- أن يُرفق معه ترجمة لعنوان البحث، والوصف الوظيفي للباحث، والمؤسسة التي ينتمي إليها، والبريد الإليكترونى الخاص به.

7- لا يتجاوز البحث (30) صفحة، بما فيها الأشكال والجداول والملاحق، وفي حال الزيادة يدفع الباحث ألف ريال يمني عن كل صفحة.

8- توثق الهوامش في نهاية الأبحاث على النحو الآتي:

أ- **المخطوطات:** اسم المؤلف، عنوان المخطوط، مكان حفظه، رقمه، الورقة.

ب- **الكتب:** اسم المؤلف (المؤلفين)، عنوان الكتاب، بلد النشر، ومكانه، وتاريخه، الطبعة، الصفحة.

ج- **الدوريات:** اسم المؤلف، عنوان المقال، اسم المجلة، رقم العدد وتاريخه، الناشر، الصفحة.

د- **الرسائل الجامعية:** اسم صاحب الرسالة، عنوانها، القسم، الكلية، والجامعة، تاريخ إجازتها، الصفحة.

9- ترسل الأبحاث بصيغتي Word وPDF باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة: info@jthamararts.edu.ye.

10- تتولى المجلة إبلاغ الباحث باستلام بحثه، وقرار المحكمين حول صلاحيته للنشر من عدمه، أو إجراء التعديلات، ورقم العدد الذي سوف ينشر فيه.

11- ترتب الأبحاث عند النشر حسب تاريخ ورودها إلى المجلة.

12- يدفع الباحثون من داخل اليمن أجور النشر البالغة (25000) ريال يمني، ومن خارج اليمن (150) دولارًا أمريكيًا أو ما يعادلها، في حين يدفع أعضاء هيئة التدريس في جامعة ذمار مبلغا وقدره (15000) ريال يمني، كما يدفع الباحث أجور إرسال النسخ الورقية من العدد.

13- تورد المبالغ إلى حساب رقم (211084) في البنك التجاري اليمني - فرع ذمار، الجمهورية اليمنية. ولا يعاد المبلغ إذا رُفض البحث من قبل المحكمين.

للاطلاع على الأعداد السابقة يرجى زيارة موقع المجلة عبر الرابط الآتي: http://jthamararts.edu.ye

عنوان المجلة: كلية الآداب - جامعة ذمار، هاتف (00967509584).

العنوان البريدي: ص.ب (87246)، كلية الآداب - جامعة ذمار. ذمار، الجمهورية اليمنية.

المحتويات

- **ما خرج عن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع - دراسة نحوية دلالية**

د. حمود بن حماد الربعي.....7

- **مسائل الاشتغال في النحو لابن هشام الأنصاري (761 هـ) -دراسة وتحقيق**

د. حسان بن عبد الله الغنيمان 40

- **أثر الدرس الصوتيّ الحديث في تجديد الصرف العربيّ**

د. حمزة بو جمل 98

- **لغة الألوان وتعليمها لغير الناطقين بالعربية**

د. علي بن جاسر بن سليمان الشايع 120

- **ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل بمحافظة العارضة (دراسة معجمية دلالية)**

حسين سالم جابر اللغبي 155

- **الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة: أسبابه ومظاهره**

د. هند بنت عبدالرزاق المطيري 195

- **مقاربة الخطاب الأدبيّ بين بلاغة الحِجاج وبلاغة الأسلوب**

د. عبداللطيف بن محمد الجفن 237

- **ملامح المنهج الاجتماعي في دراسات النقاد العرب للرواية السعودية**

عبد الرحمن بن خلف الرشيدي، د. إبراهيم بن علي الدغيري 261

- **صُورَةُ الطِّفْل فِي رِوَايَةِ "أَطْفَال السَّبيل" لطاهر الزهراني**

د. عائشة يحيى عثمان حكمي 305

- **متخيل الذات الشاعرة لهويتها الافتراضية في ديوان "أشواك" لريم اللواتي**

أ.م.د. طاهر مسعد صالح الجلوب 359

- **الدُّرّة اليَتيمة لـ[دوقلة المَنْبِجيّ (ق2هـ)] بشرح ابن مسافرٍ الشّاميّ الأُمويّ، عمر بن الحسن بن عَديّ (ق7هـ) تحرير نسبةٍ وتحقيق نصٍّ**

أ.م.د. مقبل التّامّ عامر الأحمديّ 408

- **بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العزّافي**

د. فوزي علي علي صويلح، د.عبد الله علي صالح الجوزي 452

ما خرج عن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع

دراسة نحوية دلالية

د. حمود بن حماد الربعي*

h22h33@hotmail.com

ملخص:

يناقش هذا البحث أنماط الخطاب الخارجة عما وضعت له في الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع، محاولًا تتبع المنحى الدلالي لتلك الأنماط، دارسًا لها من وجهتها النحوية. وقد افتتح البحث بمقدمة، تلاها الأنماط الخارجة عن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع، وختم البحث بخاتمة تضمنت أهم نتائجه، التي كان من أبرزها: أن الأصل استعمال كل واحد في موضعه، ولا يخرج عنه، ولو اقتُبس شيء من هذا كله لالتبست الدلالات، ولاختلطت الموضوعات، والقياس عليها فيه هدم للقواعد وإثبات لأحكام بأشياء محتملة التأويل. والأجود قصر الأنماط الخارجة عن الأصل على المسموع، وأن استخدام المفرد لخطاب الجمع لا يصح؛ لأن من ضوابط استعماله عند العرب أن يذهب بالمفرد إلى الجمع اعتبارًا بمَن معه، بخلاف ما يُحتج به بأنه يحمل معنى المشاركة؛ فهذا ليس موضعه.

الكلمات المفتاحية: الأصل؛ دلالة؛ مفرد؛ مثنى؛ نحو.

*أستاذ النحو والصرف المساعد - قسم اللغة العربية - كلية اللغة العربية- جامعة القصيم -المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Dual and Plural Terms

Semantic and Grammatical Study

Dr. Hamoud bin Hammad Al-rabei*

h22h33@hotmail.com

Abstract:

This research discusses patterns of discourse extracted from what was extracted from the base in the singular, dual and plural, trying to follow the semantic direction of these patterns and studying the grammatical approach. The research was opened with an introduction and a brief preface of the origin of the term and its semantics. The study then reviewed the patterns extracted from the base in the singular, the dual and the plural, and it is has ended with a conclusion that includes the most important results. The most prominent results are: that the base is the use of each subject, and does not come out of it, even if quoted any of this to offset the semantics, and mixed topics. The measuring them will lead to the demolition of the rules and proof of the provisions of things that its interpretation is possible. The best thing is limiting patterns out of the base from the audio, and that the use of the researcher for the discourse of plural is not valid; because the used principals of the Arabs is that the individual becomes as a combination with it, contrary to what is claimed that it carries the participation meaning; this is not its place.

Key Words: The Origin, Semantic, Single, Dual, Towards.

* Professor of Syntax and Morphology - Department of Arabic Language - College of Arabic Language - Qassim University - Saudi Arabia.

المقدمة:

يناقش هذا البحث أنماطًا خرجت عن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع، وما دعاني إليه هو التأمل والتفكر حول استعمالات متعددة في الخطاب اللغوي، مضافا إلى ذلك استعمالنا المتعدد لضمير الجمع في المفرد، وأخص بالذكر ما يحدث في المناقشات العلمية، وهذا ما أثار عندي عدة تساؤلات، منها: هل الاختلاف نابع عن اللهجات العربية، أو أنه أصول سار عليها العرب وقررها النحاة؟

وقد حاولت الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال استقراء كتب معاني القرآن، وكتب المفسرين النحاة، وكتب القراءات، وكتب النحاة، ثم ارتأيت أن أشير إلى الأصل في اللفظ، بمعنى تحديد ضوابط المصطلح؛ حتى يمكن تحليل هذه الأنماط الخارجة عن الأصل.

وقد قمت في هذا البحث بجمع ما اهتديت إليه من هذه الأنماط الخارجة عما وضعت له في الأصل، في المفرد والمثنى والجمع، مع دراستها من وجهتها النحوية والدلالية، فأوضحت ما ذكره النحاة في هذه الاستعمالات، مع التماس الفرق بينها من الناحية الدلالية من خلال مظانها.

وقد انتظم هذا البحث في مقدمة، وخمسة مطالب، فأما المطالب فهي:

المطلب الأول: استعمال المفرد في موضع الجمع.

المطلب الثاني: استعمال الجمع في موضع المفرد.

المطلب الثالث: وقوع المثنى موقع المفرد، أو العكس.

المطلب الرابع: إطلاق الجمع على المثنى.

المطلب الخامس: إطلاق المثنى على الجمع.

وذيلت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج، وثبت بالمصادر والمراجع.

وبعد البحث والاستقراء وجدت أن ماخرج عن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع ينحصر في المطالب الآتية:

المطلب الأول: استعمال المفرد في موضع الجمع

مما جاء في القرآن الكريم على لفظ الواحد ويراد به الجميع قوله تعالى: ﴿فَإِن طِبْنَ لَكُمْ عَن شَيْءٍ مِّنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيٓـًٔا﴾، [النساء: 4]، قال سيبويه: وإن شئت قلت في الكلام: أَنْفُسًا.
ومثله: قَرَرْنا به عينًا، وإن شئت قلت: أَعْيُنًا[1].

وعلل ذلك ابن الوراق بأن (النَّفس وَالْعين) فِي الْمَسْأَلَتَيْنِ جَمِيعًا يُرَاد بهما الْجمع، فَاكْتفى بِالْوَاحِدِ فِيهِ، لدلَالَة الْكَلَام عَلَيْهِ على الْإِرَادَة، وَإِن شِئْت جمعت مثل هَذَا على الأَصْل، وَلَا يجوز إِدْخَال الْألف وَاللَّام فِي (النَّفس وَالْعين)؛ لِأَنَّهُمَا منصوبان على التَّمْيِيز، والتَّمْيِيز لَا يكون إِلَّا نكرَة، وهو مذهب سيبويه.

ومثله: قوله تعالى: ﴿ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلًا﴾ [غافر: 67]؛ فإنه أفرد في الآيتين؛ لأنهما أخرجا مخرج التمييز[2]، كما تقول: زيدٌ أَحْسَنُ النَّاسِ ثوبًا، وأَفْرَهُ النَّاسِ مركبًا، وَأَنَّهُ لَيَحْسُنُ ثوبًا، ويَكْثُرُ أَمَةً وعَبْدًا، وَقد قَالُوا فِي قَول الْعَبَّاس بن مرداس قَوْلَيْنِ وَهُوَ:

فَقُلْنَا أسْلِمُوا إنّا أخوكُمْ فَقَدْ بَرِئَتْ مِنَ الإحَنِ الصُدورُ[3]

فَقَالَ بَعضهم: أَرَادَ إِنَّا إخوتكم، فَوضع الْوَاحِد مَوضِع الْجَمِيع.

وَقَالَ آخَرُونَ: لَفظه لفظ الْجمع من قَوْلك: أَخ وأخون، ثمَّ حذف "النُّون" وأضاف كَمَا تَقول: مسلموكم، وصالحوكم، وَتقول على ذَلِك: أَب وأبون، وَأَخ وأخون[4].

ومثل ذلك في الشعر، قول الشاعر:

كُلُوا فى بَعْضِ بَطنِكُمُ تَعِفُّوا فإنّ زمانَكُمْ زَمَنٌ خَمِيصُ[5]

أراد: في بطونكم، فَاكْتفى بِالْوَاحِدِ عَن الْجمع؛ لِأَن إِضَافَة الْجمع تدل على أَن الْبَطن بِمَنْزِلَة الْبُطُون.

وقال آخر:

لا تُنكِرُوا القَتْلَ وقد سُبِيْنَا في حَلْقِكُمْ عَظْمٌ وقد شَجِيْنَا[6]

أراد: في حلوقكم.

قال سيبويه: "وليس بمستنكر في كلامهم أن يكون اللفظ واحدًا، والمعنى جمع حتى قال بعضهم في الشعر من ذلك ما لا يستعمل في الكلام"[7]، قال أبو سعيد السيرافي: يعني ليس بمستنكر في كلام العرب أن يكون اللفظ واحدًا، ويكون عبارة عن جميع، ولاسيما في باب العدد، كما قلنا في: "عشرين درهمًا"، و"مائة درهمٍ"، وقد استعملت العرب لفظ الواحد بمعنى الجميع في الشعر، لمّا لم يستعمل في الكلام؛ لأن من كلامهم في مواضع كثيرة العبارة عن الجميع بواحد، فحمل الشاعر هذا المعنى بأن استعمل لفظ الواحد بمعنى الجمع في غير تلك المواضع"[8].

وذهب أبو حيان إلى أن الإفراد في (النفس، والعين) أولى من الجمعية؛ لأنه أخصر، ولأنه يدل على أنه أريد به الجمع لجمع ما قبله؛ إذ معلوم أن الجمع لا يكونون ذوي نفس واحدة ولا ذوي عين واحدة[9].

وعدَّ في موضع آخر إطلاق الجمع على المفرد من أقبح الضرائر نقلًا عن سيبويه، ومرادهم في الشعر: جُلُودُها، وبُطُونِها، وحُلُوقِكُم. ناقلًا ما حكاه الأخفش عن العرب: دينارُكم مختلفة، يريد: دَنانيرِكُم، وحملوه على الشذوذ(10).

وذهب صاحب البديع ابن الأثير الجزري -بعد أن أورد الآيتين الكريمتين: ﴿فَإِن طِبْنَ لَكُمْ عَن شَيْءٍ مِّنْهُ نَفْسًا﴾ [النساء:4]، وقوله تعالى:﴿قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ بِالْأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا ﴿١٠٣﴾﴾ [الكهف:103]- إلى أن الصواب في هذا أن يقال: كّل محلّ يلتبس، فالصّواب ارتكاب الأصل فيه، ألا ترى أنّ"

النفس" في الآية غير ملتبسة الأمر؛ فوحّدت، والأعمال لو أفردت لالتبس أمرها، ولظنّ أنّ الخسارة التى يتفاوتون فيها إنمّا هي عمل واحد[11].

والذي يظهر لي أن إفراد المباين بعد جمع إن لم يوقع في محذور فهو أولى، كما ذهب إليه ابن مالك[12]، فيختار إفراده إذا لم يوقع في محذور كقوله تعالى: ﴿فَإِن طِبْنَ لَكُمْ عَن شَيْءٍ مِّنْهُ نَفْسًا﴾ [النساء: 4] فالإفراد في هذا النوع أولى من الجمع؛ لأنه أخف، والجمعية مفهومة مما قبلُ، فأشبه مميز "عشرين" وأخواته. فإن أوقع الإفراد في محذور لزمت المطابقة كقولك: كَرُمَ الزيدون آباءً، بمعنى: ما أكرمهم من آباء، فلا بد من جمع المميز؛ لأنه لو أفرد لتوهم أن المراد كون أبيهم واحدًا موصوفًا بالكرم. وفي الجمع أيضا احتمال أن يكون المراد كرُم آباء الزيدين، ولكنه مغتفر؛ لأن اعتقاده لا يمنع من ثبوت المعنى الآخر.

- **ومن مواضع هذا النمط**

أ- إذا عطف الجمع غير العاقل على الواحد غير العاقل، أو العكس، فإنهما يوصفان ويخبر عنهما بلفظ المثنى، ويجعل الجمع كالواحد.

ومنه قوله تعالى: ﴿ وَحُمِلَتِ ٱلْأَرْضُ وَٱلْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَٰحِدَةً ﴿١٤﴾﴾ [الحاقة: 14]، قال: **(دكتا)** بالتثنية، ولم يقل: فدككن؛ لأنه جعل الجبال كالواحد[13].

وقوله تعالى: ﴿أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَٰهُمَا﴾ [الأنبياء: 30]. الضمير في (كانتا) يعود على السماوات والأرض بلفظ التثنية، والمتقدم جمع[14].

وذكر السمين الحلبي عدة أوجه في الآية الكريمة[15]، أحدها: ما ذكره الزمخشري، قال: "كانتا"، دون "كنّ"؛ لأنَّ المرادَ جماعةُ السماواتِ وجماعةُ الأرَضين. ومنه قولهم: لِقاحان سَوْداوان، أي: جماعتان. فَعَلَ في المضمر نحوَ ما فَعَل في المظهر[16]. الثاني: قال أبو البقاء: الضميرُ يعودُ على الجنسين[17]. الثالث: قال الحوفي: قال: ﴿كَانَتَا﴾، والسماوات جمعٌ؛ لأنه أراد الصِّنْفَيْنِ[18].

وتبعه ابن عطية[19] في هذا فقال:﴿رَتْقًا﴾ مصدر وصف به كالزوْر، والعدْل، وقال: ﴿كَانَتَا﴾ من حيث هما نوعان، ونحوه قول القطامي:

ألم يُحْزِنْكَ أنَّ جبالَ قيسٍ وتَغْلِبَ قد تباينتا انقطاعا[20]

و﴿رَتْقًا﴾: خبرٌ. ولم يُثَنَّ؛ لأنَّه في الأصلِ مصدرٌ. ثم لك أن تجعلَه قائمًا مقامَ المفعولِ، كالخَلْقِ بمعنى المَخْلوق، أو تجعلَه على حَذْفِ مضافٍ أي: ذواتَيْ رَتْقٍ[21].

ب- ومنه الفعل وما جرى مجراه إذا قُدِّمَ على الفاعلِ وُحِّد، وإن جرى على مثنى أو مجموع. تقول: مررت بالرجلين الظريف أبواهما، وبالرجال الكريم آباؤهم. ومنه قوله تعالى: ﴿رَبَّنَآ أَخْرِجْنَا مِنْ هَٰذِهِ ٱلْقَرْيَةِ ٱلظَّالِمِ أَهْلُهَا﴾ [النساء:75].

وإيضاح هذه المسألة أنَّ الصفة إذا كان معناها للموصوف حقيقة أو مجازًا رفعت ضمير الموصوف، وطابقت الموصوف في الإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث، تقول: مررت برجلٍ عاقلٍ، وبرجلين عاقلين، وبرجالٍ عاقلِين أو عقلاء، وبامرأةٍ عاقلةٍ، وبامرأتين عاقلتين، وبنساء عاقلاتٍ أو عواقل.

إلا إذا منع مانع من المطابقة، ومنها: ما لا يقبل التذكير ك "رَبْعَة"، ومنها ما لا يقبل التأنيث ك "جَرِيْح"، ومنها ما لا يقبل التثنية ولا الجمع ولا التأنيث ك"أَفْعَل مِن"، وكالمصدر إذا وُصف به في أفصح اللغتين.

وإن رفعت الصفة السببي مسندة إلى جمع فهو أولى من إفرادها، فمن الصفات ما لا يمكن تكسيره، فيكون الإفراد فيه أحسن، نحو: فُعَّال، فتقول: مررت برجلٍ شُرَّابٍ آباؤه. ومثال ما يمكن تكسيره: كريم، وحَسَن، فتقول: مررت برجالٍ حِسَانٍ غلمانُهم.

وذكر سيبويه -رحمه الله- أن (حِسَان) في قولك: مررت برجلٍ حِسَانٍ قومُه، ليس جاريًا مجرى الفعل، وإنما يجري مجرى الفعل ما دخله الألف والنون في التثنية والواو والنون في الجمع، ولم يغيره، نحو قولك: حَسَن وحَسَنان وحَسَنون، فالتثنية والواو والنون لم تغير الواحد.

أما (حِسَان) فإنه اسم كُسر عليه الواحد، فجاء مبنيًا على مثال كبناء الواحد، وخرج من بناء الواحد إلى بناء آخر، لا تلحقه في آخره زيادة للتثنية والجمع بالواو والنون.

وذهب إلى أن ما كان يجمع بغير الواو والنون، نحو: حَسَن وحِسَان، فإن الأجود فيه أن تقول: مررتُ برجلٍ حِسَانٍ قومُه. وما كان يجمع بالواو والنون، نحو مُنطلِق ومُنطلقِين، فإن الأجود فيه أن يجعل بمنزلة الفعل المقدم، فتقول: مررتُ برجلٍ مُنطلِقٍ قومُه[22].

وضعف أبو حيان جمع الجمعين الصفة والسببي نحو: مررتُ برجلٍ كريمِين آباؤه، على لغة (أكلوني البراغيثُ)[23].

ج- ومنه وقوع المصدر خبرًا عن الاسم، تقول: هؤلاء عَدْل، أي: عُدُول، ومنه قوله تعالى: ﴿هَٰٓؤُلَآءِ ضَيۡفِي﴾ [الحجر:68]، يوحَّد ويذكَّر غالبًا[24]، ويجوز تثنيته فيقال: ضَيْفَان، وجمعه فيقال: ضِيْفَان وضُيُوف. ومنه قوله تعالى: ﴿وَهَلۡ أَتَىٰكَ نَبَؤُاْ ٱلۡخَصۡمِ﴾ [ص:21]. وقد يطابق، ومنه: ﴿لَا تَخَفۡۖ خَصۡمَانِ﴾ [ص:22]، و ﴿هَٰذَانِ خَصۡمَانِ﴾ [الحج:19].

د- ومنه ما جاء على (فَعُول) و(فَعِيل) اسمًا[25]، نحو قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهُمۡ عَدُوّٞ لِّيٓ﴾ [الشعراء:77]، أي: أعداء. وقوله تعالى: ﴿وَٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ بَعۡدَ ذَٰلِكَ ظَهِيرٞ﴾ [التحريم:4]، أي: ظهراء. ﴿وَحَسُنَ أُوْلَٰٓئِكَ رَفِيقٗا﴾[النساء69]، و﴿خَلَصُواْ نَجِيّٗاۖ﴾ [يوسف:80].

وتقول العرب: هم صديق[26]، أي: أصدقاء.

هـ- (أَفْعَل) التفضيل، إذا أضفته إلى معرفة يستوي فيه المفرد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث. فيقولون للاثنين: هذان أفضل الناس. ومنه قوله تعالى: ﴿إِذِ ٱنۢبَعَثَ أَشۡقَىٰهَا ١٢﴾[الشمس:12]، يقال: إنهما كانا اثنين: فلان بن دَهْر، وقَدَّار[27].

وتقول: فلانةٌ خيرُ الناس، ولا تقل: خِيرةُ الناس؛ لأنه في معنى (أَفْعَل) [28].

المطلب الثاني: استعمال الجمع في موضع المفرد، وله أغراض، منها

أ- أن يعبر عن الواحد بلفظ الجمع اعتبارًا بمن معه

قال الفراء بعد إيراده قوله تعالى: ﴿وَنَصَرْنَٰهُمْ فَكَانُوا۟ هُمُ ٱلْغَٰلِبِينَ﴾[الصافات:19]: جعلهَما كالجمع، ثُمَّ ذكرهما بعد ذَلِكَ اثنين، وهذا من سعة العربية: أن يُذهب بالرئيس: النَّبِيّ والأمير وشبهه إلى الجمع لجنوده وأتباعه، وإلى التوحيد؛ لأنه واحد فِي الأصل. ومثله﴿عَلَىٰ خَوْفٍ مِّن فِرْعَوْنَ وَمَلَإِيْهِمْ﴾ [يونس:83]، ورُبّما ذهبت العرب بالاثنين إلى الجمع كما يُذهب بالواحِدِ إلى الجمع، ألا ترى أنك تُخاطب الرجل فتقول: ما أحْسَنتُم ولا أجْمَلتُم، وأنت تريده بعينه، ويقول الرجل لِلْفُتْيا يُفتي بِهَا: نحن نقول: كذا وكذا. وهو يريد نفسه. ومثل ذلك قوله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ نَبَؤُا۟ ٱلْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا۟ ٱلْمِحْرَابَ﴾ [ص:21] ثُمَّ أعاد ذكرهما بالتثنية إذ قَالَ: ﴿خَصْمَانِ بَغَىٰ بَعْضُنَا عَلَىٰ بَعْضٍ﴾ [ص:22][29].

ومثله قوله تعالى:﴿بِمَ يَرْجِعُ ٱلْمُرْسَلُونَ﴾ [النمل:35] وَكَانَ رسولُها -فيما ذكروا- امرأة واحدة فجمعت؛ لذلك قال: ﴿فَلَمَّا جَآءَ سُلَيْمَٰنَ﴾ [النمل:36] يريد: فلما جاء الرسول سُلَيْمَان، وإنما قالت هي: (المرسلون)، فجمعت؛ لأن الرسول لا بد له من خدمة وأعوان، فجمعت على ذلك المعنى. وقيل: بل كانوا جماعة، وإنما قال: ﴿جَآءَ﴾ فوحّد على معنى الجمع، دل على ذلك قراءة ابن مسعود: ﴿**فلما جاؤوا سُلَيْمَان**﴾[30]، لِمَا قَالَ: (الْمُرْسَلُونَ) صلح (جاؤوا) وصلح (جاء) لأن المرسل كان واحدًا، يدل على ذلك قول سليمان: ﴿ٱرْجِعْ إِلَيْهِمْ﴾ [النمل:37] [31].

وقالت: ﴿مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم﴾ [النمل:35] تريد به سليمان وحده؛ لأن الملوك يخاطبون مخاطبة الجماعة، كما يخبرون عن أنفسهم بلفظ الجماعة[32].

ومثله قوله تعالى: ﴿فَأْتُواْ بِـَٔابَآئِنَآ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٣٦﴾﴾ [الدخان:36] فهم يخاطبون النبي- صلى الله عليه وسلم- وحده، وهو كقوله:﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ إِذَا طَلَّقْتُمُ ٱلنِّسَآءَ﴾ [الطلاق:1]، وفِي كَثِير من كلام العرب تجمع العرب فعل الواحد، ومِنْهُ قول اللَّه -عزَّ وجل-: ﴿قَالَ رَبِّ ٱرْجِعُونِ﴾ [المؤمنون:99][33].

ب- التعظيم

قال الزجاج في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَحَدَهُمُ ٱلْمَوْتُ قَالَ رَبِّ ٱرْجِعُونِ﴾ [المؤمنون:99]، "...، وهذا لفظ تعرفه العَرَبُ للجليل الشأن يخبر عن نفسه بما يخبر به الجماعةُ، فَكذلك جاء الخطاب في ﴿ٱرْجِعُونِ﴾"[34].

وذكر الواحدي أن الفراء، والزجاج، وجميع أصحاب العربية قالوا: قوله: ﴿ ٱرْجِعُونِ﴾، وهو يريد الله -عز وجل- وحده، فجاء الخطاب في المسألة على لفظ الإخبار؛ لأن الله -عز وجل- قال: ﴿ إِنَّا نَحْنُ نُحْيِۦ وَنُمِيتُ وَإِلَيْنَا ٱلْمَصِيرُ﴾ [ق: 43] وهو وحده يحيي، وهذا لفظ تعرفه العرب،...[35].

وَقيل: معناه التكرير: ارجعن ارجعن ارجعن، فَجمع فِي المخاطبة ليدل على معنى التكرير[36].

وروي عن ابن جريج أنه قال -في هذه الآية-: إنّهم استغاثوا بالله -سبحانه- في أول الخطاب، ثم رجعوا إلى مسألة الملائكة الرجوع والرد إلى الدنيا[37].

وذكر الواحدي أن المبرد اختار هذا الوجه، فقال: ﴿ارْجِعُونِ﴾ خطاب للملائكة بعد أن قال: ربِّ، مستغيثًا[38].

وعقب عليه بأن مثل هذا يكثر في الكلام عن العرب أن يخاطبوا أحدًا ثم يصرفون المخاطبة إلى غيره؛ لأنَّ المعنى مشتمل على ذلك، قال النابغة الذبياني:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْياءِ فالسَّنَدِ أَقْوَت وطالَ عليها سالِفُ الأبدِ[39]

فدعا أولًا، ثم حدَّث عنها[40].

وقال أبو السعادات ابن الجزري: "ويلزم أوّل الفعل المضارع إحدى الزوائد الأربع التى هي: الهمزة، والنون، والتّاء، والياء، فالهمزة للمتكلّم، نحو: أقوم، وأقعد، وأنطلق، وأستخرج، والنّون للمتكلّم إذا كان معه غيره، نحو: نقوم، وننطلق، ونستخرج، وللمتكلّم العظيم فى نفسه، كقوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نُحْيِۦ وَنُمِيتُ وَإِلَيْنَا ٱلْمَصِيرُ﴾ [ق:43]"[41].

ج- أن يكون المراد من لفظ الجمع الجنس، فيخبر به عن الواحد

ذكر الفراء أن العرب تذهب بالواحد إلى الجمع، وبالجمع إلى الواحد، ترى الرجل عَلَى البِرذَون فتقول: قد أخذتَ فِي ركوب البراذين، وترى الرجل كثير الدراهم، فتقول: إنه لكثيرُ الدرهمِ. فأدّى الجمع عَن الواحد، والواحد عَن الجمع. ومثله قولهم: عَلَيْهِ أخلاقُ نعلَين، وأخلاقُ ثوبٍ[42]، قال الشاعر:

جاء الشتاءُ وقمِيصِي أخلاقْ شرازمٌ يضحكُ مِنْه التوّاقْ[43]

قال السيرافي: حكى سيبويه أن (أفْعَال) تكون للواحد، وذكر أن بعض العرب يقول: هو الأنعام، واستشهد أيضًا بقوله عز وجل: ﴿وَإِنَّ لَكُمْ فِى ٱلْأَنْعَٰمِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِى بُطُونِهِۦ﴾ [النحل:33]، وحكى عن أبي الخطاب الأخفش أن بعض العرب يقول: هذا ثوبٌ أَكْيَاشٌ، ومن الناس من يقول: إن (أَكْيَاش) جمع، وإن كان واقعًا على الثوب، كما يقول: قميصٌ أخلاقٌ، ويراد بها قطع فيها خلوقة فجاء بها لأنها قطع، قال الشاعر:

جاء الشتاءُ وقمِيصِي أخلاقْ شرازمٌ يضحكُ مِنْه التوّاقْ

و(شرازم) من ألفاظ الجمع التي لا خلاف فيها، وإنما أراد قطع القميص، ومثله قولهم: برمةٌ أعشارٌ، وسراويلُ أسماطٌ[44]، ونطفةٌ أمشاجٌ، لما كانت البرمة من أعشار هي قطعها، والنطفة مركبة من أشياء كل منها مشيج، كان كل منها مجموع أجزاء فجاز وصفه بالجمع[45].

ومثله قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحۡسَنَ ٱلۡحَدِيثِ كِتَٰبٗا مُّتَشَٰبِهٗا مَّثَانِيَ ﴾ [الزمر:23] فوُصِفَ (كتاب) وهو مفردٌ بـ(مثاني) وهو جمعٌ؛ لأنَّ الكتابَ مشتملٌ على سورٍ وآياتٍ[46].

ومثله قول العرب: شابَتْ مفارقُه، وللإنسان مفرق واحد، والعرب يقدرون تسمية الجزء باسم الكل، فيوقعون الجمع موقع الواحد. ويقولون: غليظُ الحواجب والوجنات والمرافق، وعظيمة الأوراك[47]، وذهب السيوطي إلى أنه مسموع ولا يقاس عليه، وقاسه الكوفيون وابن مالك إذا أُمن اللبس، وهذا الأسلوب جائز على قَاعِدَة الْكُوفِيّين من الْقيَاس على الشاذ والنادر[48].

وذهب أبو حيان إلى أن هذا من لفظ الجمع وليس بجمع في المعنى، وهو على قسمين:

أحدهما: معناه التثنية، وهو مقياس في كل شيئين من شيئين، نحو: قطعتُ رؤوس الكبشَين، وغير مقياس نحو قولهم: رجلٌ عظيم المناكبِ، وامرأةٌ عظيمةُ المآكمِ وضخمةُ الأوراك.

والثاني: معناه الإفراد، وليس بمقياس، نحو قولهم: شابتْ مفارقُه، وجمل ذو عثَانِينَ، وقول امرئ القيس:

يَزِلُّ الغُلامُ الخِفُّ عَنْ صَهَواتِه ويُلْوِي بأَثْوابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ[49]

وكأنه جعل كل جزء من المفرق والعثنون والصهوة: مفرقًا وعثنونًا وصهوة، على طريق المبالغة في العظم[50].

وذهب في موضع آخر إلى أنهم قد يوقعون الجمع موقع المفرد، كما في: شابَتْ مفارقُه، وقول امرئ القيس السابق، وليس إلا مفرقًا واحدًا وصهوة واحدة.

وحُكِمَ عليه بأنه من المسموع، ولم يقس النحويون على شيء منه، إذ الأصل استعمال كل واحد موضوعه، ولا يخرج عنه، ولو اقتبس شيء من هذا كله لالتبست الدلالات، ولاختلطت الموضوعات[51]، وهو قول وجيه.

وذهب بعض المحدثين، ومنهم إبراهيم أنيس إلى أنه: "مهما أجهد اللغويون أنفسهم في تبرير مثل تلك الاستعمالات فلن يستطيعوا إنكار أنها لاتمت للمنطق العام بصلة؛ لأن للغة منطقها الخاص"[52].

والذي أميل إليه أن ذلك خاص بالمسموع، ولا يقاس عليه؛ حتى لا تختلط الدلالات، والله أعلم.

ومن الأمثلة على الجمع يراد به الواحد:

قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ يُنَادُونَكَ مِن وَرَآءِ ٱلْحُجُرَٰتِ﴾ [الحجرات: 4] قالوا: إنه رجل واحد من بني تميم، فأخرج الخبر عنه مخرج الجماعة[53].

ومنه قوله تعالى: ﴿نَقُصُّ عَلَيْكَ﴾ [يوسف:3]، ﴿نَتْلُواْ عَلَيْكَ﴾ [القصص:3]، ﴿وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ ٱلطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ﴾ [النمل:16]، ﴿وَٱلَّذِى جَآءَ بِٱلصِّدْقِ وَصَدَّقَ بِهِۦٓ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُتَّقُونَ﴾ [الزمر:33]، ﴿وَمَنْ عَمِلَ صَٰلِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُوْلَٰٓئِكَ يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿٤٠﴾﴾ [غافر:40]، ﴿وَإِنَّآ إِذَآ أَذَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِنَّا رَحْمَةً فَرِحَ بِهَا﴾ [الشورى:48]﴿وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿١١﴾﴾ [الحجرات:11]،﴿وَمَن يَعْصِ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ فَإِنَّ لَهُۥ نَارَ جَهَنَّمَ﴾ [الجن:23].

المطلب الثالث: وقوع المثنى موقع المفرد، أو العكس

يعقب الإفراد التثنية في كل اثنين لا يغني أحدهما عن الآخر، كالعينين والأذنين والجفنين والجوربين، ونحو ذلك، فيقال: عيناه حَسَنَتَان، وعيناه حسنةٌ، وعينُه حسنةٌ، وعينُه حَسَنَتَان. وهو الأكثر؛ لأنه الأصل[54].

وقد تحصل المعاقبة بين الإفراد والتثنية، وإن لم يكونا في غير ما تقدم الكلام عليه، كاليدين والجفنين، فمن وقوع المفرد موقع المثنى[55] قوله تعالى: ﴿فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولَآ إِنَّا رَسُولُ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾[56] [الشعراء:16]، وقوله تعالى:﴿إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾[57] [ق:17].

ومن وقوع المثنى موقع المفرد قول الشاعر:

إذا ما الغلام الأحمق الأم سافَنِي بأطراف أنْفَيْهِ استمر فأسرعا[58]

يريد: بأنفه.

وذهب أبو حيان إلى أنه يمكن تأويل هذه الأدلة، فقد ذكروا أن (رسول) يكون مصدرًا بمعنى الرسالة، فإذا كان كذلك كان من باب (الزيدان خَصْمٌ). وأما (قَعِيد) فيحتمل وجهين:

أحدهما: الحذف، أي: عن اليمين قَعِيد، وعن الشمال قَعِيد، فدل الثاني عليه.

والوجه الثاني: أن يكون (قَعِيد) مما يخبر به عن الواحد والمثنى والمجموع بلفظ واحد، نحو: صديق[59].

وأما "**سافَنِي بأطراف أنْفَيْهِ**" فإنه عبر عن ثقبي الأنف بقوله: "أنفيه" على سبيل المجاز، ولم يرد الإفراد، ولذلك جمع "بأطراف" لإضافته إلى ما هو مثنى، ويعني به البخشين اللذين للأنف. وذكر أن التأويل الذي حمل عليه ابن مالك يلزم فيه مجازان لا ينقاسان: أحدهما: وضع المثنى موضع المفرد. والآخر: وضع الجمع موضع المفرد، وأما تأويله فيلزم مجازان: أحدهما: مُنقاس، وهو التعبير بـ"أطراف" عن طرفين، فيكون من باب "قطعت رؤوس الكبشين". والثاني: التعبير عن البخشين بالأنفين[60].

قال الدماميني بعد أن أورد هذه الشواهد: "ولا يخفى احتمال هذه الشواهد للتأويل، والأبواب لا تثبت بالمحتملات"[61].

وقد يقع الفعل المسند إلى ضمير واحد مخاطب بلفظ المسند إلى ضمير مخاطبين إذا كان أمرًا أو مضارعًا، والقصد بذلك التوكيد أو الإشعار بإرادة التكرار، فثني ضمير الفاعل وناب عن تكرير الفعل، وإنما ناب عنه لقوة امتزاجهما؛ فكأن أحدهما إذا حضر فقد حضرا جميعًا[62]، وذلك نحو قول الحجاج: يا حَرَسِي اضْرِبَا عنقَه، وقول الشاعر:

فَإِنْ تَزْجُرَانِي يَا ابْنَ عَفَّانَ أَنْزَجِرْ وَإِنْ تَتْرُكَانِي أَحْمِ عِرْضا مُمَنَّعا[63]

وقال آخر:

فقلتُ لصاحِبِي لا تَحْبِسانَا بنَزْعِ أُصُولِه واجْدَزَّ شِيحَا[64]

وجعل بعض العلماء[65] من ذلك قوله تعالى: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ ۝٢٤﴾ [ق:24]، وإليه ذهب البغداديون[66].

واستحسن أبو حيان اعتراض بعض النحويين على هذا الاستعمال؛ إذ التأكيد يناقضه الحذف، فقد زعم الأخفش أن الذين يقولون: جاءني الذي ضربتُ، ويحذف الضمير العائد، لا يقول: جاءني الذي ضربتُه، والذي يحذف العائد إذا أكد قال: جاءني الذي ضربتُه نفسُه[67].

وذهب إلى أن هذا الأسلوب الخطابي الذي أجازه ابن جني والبغداديون وأبو عثمان وابن مالك فيه هدم للقواعد وإثبات لأحكام بأشياء محتملة التأويل، أما قول الحجاج السابق فإنه يحتمل أن يكون وقف على النون الخفيفة فأبدلها ألفًا، ثم أجرى الوصل مجرى الوقف، وقد حمل قول امرئ القيس (قِفَا نَبْكِ...) على هذا، على تقدير ألا يكون خطابًا لاثنين.

وأما قوله: "فإن تزجراني يا ابن عفان..." فلا يدل النداء لواحد على أن المخاطب واحد، بل يجوز أن يكون الخطاب لاثنين، والنداء واحد، كما يجوز: إن تضربوني -يازيد- أغضب.

وأما قوله: "**فقلتُ لصاحِبِي لا تَحْبِسانَا**..." فيحتمل أن يكون من إبدال نون التوكيد ألفًا في الوقف، وإجراء الوصل مجرى الوقف، ويحتمل قوله: "**فَإِنْ تَزْجُرَانِي**..." هذا التأويل أيضًا[68].

ولم يكتف بهذا فحسب، وإنما عقب على قول ابن مالك: "وجعل بعض العلماء من ذلك قوله تعالى: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ ۝٢٤﴾ [ق:24]" بقوله: "وقول المصنف في الشرح: "وجعل بعض العلماء" هو المازني، قال أبو جعفر النحاس- وقد ذكر قول: إنه من مخاطبة الواحد مخاطبة الاثنين، وذكر قول المازني: إنه على التوكيد-[69] قال: "سكون مخاطبة للملكين"، ثم قال: "وأكثر من

يخلط في هذه الأشياء من ليس بإمام في النحو، وإن كانت له رياسة في الغريب، وإنما ترد هذه الأشياء إلى أهلها"[70].

وفيه دلالة أخرى على أن أبا حيان لا يرتضي هذا الأسلوب مطلقًا.

وقد يطلق المثنى على المفرد؛ لمناسبة رؤوس الآي، والقوافي في الشعر. وذلك نحو قوله تعالى: ﴿وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ جَنَّتَانِ﴾، أجاز الفراء أن يكون من هذا القبيل، وقال: قد يكون في العربية جَنّة، وعبّر بالمثنى لتناسب رؤوس الآي[71].

وأنشد البغداديون:

ومَهْمَينِ قَذَفَين مَرْتَين قطعته بالأَمِّ لا بالسَّمْتينِ[72]

قال الفراء: يريد مَهْمَهًا وسَمْتًا واحدا، وذلك أن الشعر له قواف يقيمها الزيادة والنقصان، فيحتمل ما لا يحتمله الكلام[73].

المطلب الرابع: إطلاق الجمع على المثنى

إذا كان كل واحد من الشيئين متصلًا بصاحبه، وذلك كقولك: ما أَحْسَنَ رؤوسَهما، ومنه قوله تعالى: ﴿فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا﴾ [التحريم:4]، ﴿وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓاْ أَيْدِيَهُمَا﴾ [المائدة:38]. وقول العرب: امرأةٌ ذاتُ أوْراكٍ ومآكِم[74].

قال الفراء: "كل شيء موحَّد من خَلْق الانْسَان إِذَا ذكر مضافًا إلى اثنين فصاعدًا جُمِع، وإنَّما اختير الجمع عَلَى التثنية؛ لأن أكثر ما تكون عَلَيْهِ الجوارح اثنين فِي الانْسَان: اليدين والرجلين والعينين، فلمّا جرى أكثره عَلَى هَذَا ذهب بالواحد منه إِذَا أضيفَ إلى اثنين مذهب التثنية، وقد يَجوز تثنيتهما...، وقد يَجُوز هَذَا فيما لَيْسَ من خَلْق الانْسَان، وَذَلِكَ أن تَقُول للرجلين: خلَّيْتما نساءكما، وأنت تريد امرأتين، وخرقتما قُمُصكما...، وإنّما ذكرت ذَلِكَ لأن من النحويين من كَانَ لا

يُجيزه إلا فِي خَلْق الانْسَان، وَكُلٌّ سواء. وقد يَجوز أن تَقُول فِي الكلام: السارق والسارقة فاقطعوا يَمينهما؛ لأن المعنى: اليمين من كل واحد منهما"[75].

وعلل ذلك السيرافي بأن أكثر ما في البدن أعضاء مثناة، فإذا ضم ما في بدن واحد إلى مثله صار جمعًا؛ لأنه يصير أربعة، والواحد المضموم إلى مثله من آخر محمول على الاثنين، والتثنية جمع؛ لأن أحدهما قد جمع مع الآخر وضم إليه، ويستوي لفظ المثنى والجمع للمتكلم؛ لأنه يقول: نحنُ فَعلْنا كذا، إن كانوا اثنين أو جماعة فنحن للاثنين والجماعة، والنون والألف للاثنين والجماعة.

كما فرقوا بين ما في البدن منه واحد، وما في البدن منه اثنان، إذا ضموا أحد الاثنين إلى مثله من آخر فإنه يكون مثنى، وإذا ضموا الواحد إلى مثله فإنه يكون جمعا؛ للفرق[76].

والذي أميل إليه هو أن إطلاق الجمع على المثنى سائغ؛ إذ التثنية أول الجمع؛ لأن الاثنين جماعة، أي: واحد جمعته إلى الآخر. قال سيبويه: وسألت الخليل- رحمه الله- عن: "ما أَحْسَنَ وجوهَهما، فقال: لأن الاثنين جميع"[77]. وتبعه الزجاج، والنحاس، وغيرهما[78].

ومن الأمثلة على إطلاق الجمع على المثنى:

قوله تعالى:﴿وَأَطْرَافَ ٱلنَّهَارِ﴾**[طه:130]** يعني: طرفيه[79]. وقوله سبحانه:﴿وَأَلْقَى ٱلْأَلْوَاحَ﴾ [الأعراف: 150]، ذُكر أنهما لوحان، فجمع في موضع التثنية[80]. وقوله:﴿ أُوْلَٰٓئِكَ مُبَرَّءُونَ مِمَّا يَقُولُونَ﴾ [النور: 26]، قالوا: إنهما عائشة، وصفوان ابن المعطّل، رضي الله عنهم[81].

المطلب الخامس: إطلاق المثنى على الجمع، وهو قسمان[82]

إما أن يكون مدلوله الكثرة، نحو قوله تعالى:﴿ثُمَّ ٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ﴾ [الملك:4][83]، بمعنى ارجع البصر كرّات؛ لأن بعده ﴿ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ ٱلْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ ﴾،أي: مزدجرًا وهو كليل، ولا يكون

ازدجار وكلال بكرتين فحسب، بل بكرّات[84]. وقولهم: حَنَانَيْكَ، وهَذَاذَيْكَ؛ إذ المراد اتصال الحنان والهذّ[85].

وقول الراجز:

ومَهْمَينِ قَذَفَين مَرْتَين[86]

أي:مَهْمَه بعد مَهْمَه[87].

أ- وإما الجمع من غير اعتبار الكثرة، نحو قوله تعالى:﴿فَأَصۡلِحُواْ بَيۡنَ أَخَوَيۡكُمۡۚ﴾ [الحجرات:10]، أي: بين إخوانكم[88]. وقوله عليه الصلاة والسلام: "البَيِّعَان بالخيار، ما لم يَتَفَرَّقَا"[89]، والمراد: البَيِّعون[90]. وقول الشاعر:

وبين يديها البر منثور

أراد: بين أيديها[91].

والرأي فيه كسابقه، والله أعلم.

الخاتمة والنتائج:

1- ما خرج عن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع، ينحصر في الاستعمالات الآتية:
استعمال المفرد في موضع الجمع، واستعمال الجمع في موضع المفرد، واستعمال المثنى في موضع المفرد، واستعمال المفرد في موضع المثنى، واستعمال الجمع في موضع المثنى، واستعمال المثنى في موضع الجمع.

2- أن الأصل في اللفظ المفرد والمثنى والمجموع أن يدل على ما وُضع له، فحكم الواحد أن يقع على الواحد، والجمع أن يقع على الجمع، فإذا وقع الجمع على الواحد، فهو كوقوع المؤنث على المذكر، في أنه خارج عن منهاجه.

3- أن الأجود قصر هذه الأنماط الخارجة عن الأصل على المسموع؛ إذ الأصل استعمال كل واحد موضوعه، ولا يخرج عنه، ولو اقتبس شيء من هذا كله لالتبست الدلالات، ولاختلطت الموضوعات، ويمكن القول بأن القياس عليها فيه هدم للقواعد وإثبات لأحكام بأشياء محتملة التأويل. وبهذا نقطع قول المحدثين: مهما أجهد اللغويون أنفسهم في تبرير مثل تلك الاستعمالات فلن يستطيعوا إنكار أنها لا تمت للمنطق العام بصلة؛ لأن للغة منطقها الخاص.

4- يمكن أن نستثني من السابق نمط (إطلاق الجمع على المثنى)؛ وذلك أن إطلاق الجمع على المثنى سائغ؛ إذ التثنية أول الجمع؛ لأن الاثنين جماعة، أي: واحد جمعته إلى الآخر.

5- أن كّل محلّ يلتبس، فالصّواب التزام الأصل فيه.

6- أن إطلاق المفرد على الجمع من أقبح الضرائر عند سيبويه.

7- أن استخدام المفرد لخطاب الجمع لا يصح؛ لأن من ضوابط استعماله عند العرب أن يذهب بالمفرد إلى الجمع باعتبار مَن معه، كأن يُذهب بالرئيس: النبي، والأمير، وشبهه، إلى الجمع؛ لجنوده وأتباعه، وإلى التوحيد؛ لأنه واحد فِي الأصل، بخلاف ما يُحتج به بأنه يحمل معنى المشاركة؛ فهذا ليس موضعه، كما أشرت.

8- أن إفراد المباين بعد جمع إن لم يُوقِع في محذور فهو أولى، فإن أوقع الإفراد في محذور لزمت المطابقة.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، تحقيق: محمد علي الريح، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1974م: 104/2.

(2) ينظر: المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت: 173/4، 174. وينظر: الفارسي، الإيضاح العضدي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، دار العلوم، القاهرة، ط2، 1988م: 204.

(3) من الوافر. ينظر: العباس بن مرداس السلمي، ديوانه، جمعه وحققه: يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1991م: 71، والمبرد، المقتضب: 174/2، ابن الشجري، الأمالي، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991م: 236/2، وأبو حيان، تذكرة النحاة، تحقيق: عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986م: 144.

(4) ينظر: المبرد، المقتضب: 173/4، 174، وابن يعيش، شرح المفصل: 12/4.

(5) من الوافر. ولم أقف على قائله. ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م: 210/1، 81/4، وابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985م: 314/1، وأبو حيان، ارتشاف الضرب، تحقيق: محمد رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م: 582/2.

(6) من الرجز. ونسب إلى المسيب بن زيد مناة الغنوي. ينظر: سيبويه، الكتاب: 209/1، والمبرد، المقتضب، 172/2، وابن جني،المحتسب في تبيين شواذ القراءات، تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1994م: 87/2، وأبو حيان، التذييل والتكميل في شرح التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ودار كنوز إشبيليا، الرياض: 83/2.

(7) التذييل والتكميل: 209/1.

(8) أبو سعيد السيرافي، شرح كتاب سيبويه، تحقيق: أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008م: 101/2.

(9) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 251/9.

(10) السابق: 83/2، 84.

(11) ينظر: ابن الأثير الجزري،البديع في علم العربية، تحقيق: فتحي أحمد، وصالح العايد، منشورات مركز إحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى، ط 1، 1420هـ: 208/1.

(12) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، دار هجر، مصر، ط1، 1990م: 385/2.

(13) ينظر: الفراء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م: 181/3.

(14) ينظر: أبو عبيدة، مجاز القرآن، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1381هـ: 36/2. وينظر: الفراء، معاني القرآن: 181/3، والطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2000م: 580/23.

(15) ينظر: السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق: 147/8.

(16) ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ: 113/3. وهو رأي الأخفش. ينظر: معاني القرآن للأخفش: 448/2.

(17) ينظر:أبو حيان، البحر المحيط، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشيخ علي محمد معوض، وشارك في التحقيق: زكريا عبد المجيد النوقي، وأحمد النجولي الجمل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م: 286/6.

(18) السابق: 286/6.

(19) ينظر: عبد الحق بن عطية الأندلسي،المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1422هـ: 80/4.

(20) من الوافر. ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 270/3، وأبو حيان، التذييل والتكميل: 263/7، وناظر الجيش، تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تحقيق: علي محمد فاخر، وآخرين، دار السلام، القاهرة، ط1، 2007م: 3253/7.

(21) ينظر: السمين الحلبي، الدر المصون: 147/8.

(22) ينظر: سيبويه، الكتاب: 41/2، 42. وينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 2357/5.

(23) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 2357/5، وأبو حيان، ارتشاف الضرب: 2356/5.

(24) ينظر: السمين الحلبي، الدر المصون: 247/8.

(25) ينظر: الدماميني، تعليق الفرائد على تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد المفدى، ط1، 1403هـ: 21/3.

(26) ينظر: سيبويه، الكتاب: 136/3.

(27) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 268/3. وقال السمين الحلبي في الدر المصون، 24/11: (أشقاها) فاعل (انبعث) وفيه وجهان: أحدهما: أن يراد به شخص واحد بعينه، وفي التفسير أن اسمه قدار، والثاني: أن يُراد به جماعةٌ، قال الزمخشري: "ويجوز أن يكونوا جماعةً، والتوحيد؛ لتَسْوِيَتِك في أفعلِ التفضيل إذا أضفْتَه، بين الواحدِ والجمع والمذكرِ والمؤنثِ". وينظر: الزمخشري، الكشاف، 760/4.

(28) ينظر: العيني،المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية المشهور بـ«شرح الشواهد الكبرى»، تحقيق: علي محمد فاخر، أحمد محمد توفيق السوداني، عبد العزيز محمد فاخر،دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2010م: 837/2.

(29) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 390/2، 391.

(30) تنظر القراءة في: الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن: 458/19، وعبد الحق بن عطية الأندلسي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ: 259/4.

(31) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 293/2، والطبري، جامع البيان في تأويل القرآن: 458/19، ومكي بن أبي طالب القيسي، الهداية إلى بلوغ النهاية، تحقيق: مجموعة رسائل جامعية بكلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، ط1، 2008م: 5423/8.

(32) ينظر: مكي، الهداية إلى بلوغ النهاية: 5423/8.

(33) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 42/3، والسمين الحلبي، الدر المصون: 94/8.

(34) الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1988م: 21/4، 22.

(35) ينظر: الواحدي، التفسير البسيط، حققه مجموعة من الباحثين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م: 60/16.

(36) ينظر: مكي بن أبي طالب القيسي،مشكل إعراب القرآن، تحقيق: حاتم الضامن،مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1405هـ: 505/2.

(37) ينظر: الواحدي، التفسير البسيط: 61/16.

(38) المرجع السابق. ولم أقف على رأي المبرد في كتبه.

(39) من البسيط. ينظر: النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 14، وسيبويه، الكتاب: 321/2، وابن جني، المحتسب: 251/1، والسيرافي، شرح أبيات سيبويه: 66/2.

(40) ينظر: الواحدي، التفسير البسيط: 61/16، 63. وينظر: الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن: 70/19.

(41) ابن الأثير الجزري، البديع في علم العربية: 30/1.

(42) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 427/1.

(43) من الرجز، ولم أقف على قائله، ينظر: الفراء، معاني القرآن: 427/1، 87/2، والسيرافي، شرح كتاب سيبويه: 495/3، وابن خالويه، ليس في كلام العرب، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مكة المكرمة، ط2، 1979م: 149، والسمين الحلبي، الدر المصون: 522/8.

(44) ينظر: السيرافي، شرح كتاب سيبويه: 495/3.

(45) ينظر: محمد بن علي الصبان الشافعي، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م: 89/3.

(46) ينظر: السمين الحلبي، الدر المصون: 423/9.

(47) ينظر: الفارسي، الحجة للقراء السبعة، تحقيق: بدر الدين قهوجي، وبشير جويجاتي، دار المأمون، دمشق، ط2، 1993م: 400/4، وابن جني، المحتسب: 223/2، وأبو حيان، ارتشاف الضرب: 583/2.

(48) ينظر: السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر: 196/1.

(49) من الطويل. ينظر: امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط3: 20، والخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال: 144/4، وابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، (خفف): 79/9، والزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من الأساتذة، مطبعة حكومة الكويت، 1965م، (بعع): 344/20.

(50) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 267/1، 268.

(51) السابق: 85/2.

(52) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978م: 158.

(53) الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن: 501/1.

(54) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 109/1.

(55) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 85/2، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 417/1.

(56) في (رسول) وجهان: أنه صفة بمعنى مرسل على فَعُول كالصَّبُور والشَّكُور. ومجيء فعول بمعنى مفعول قليل، وجاء منه: الرَّكُوب والحَلُوب. والثاني: أنه في الأصل مصدر، بمعنى الرسالة، ينظر: السمين الحلبي، الدر المصون: 498/1، 1249.

(57) ينظر: أبو عبيدة، مجاز القرآن: 9/1، والفراء، معاني القرآن: 167/3.

(58) من الطويل، ولم أقف على قائله، ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 111/1، وأبو حيان، التذييل والتكميل: 86/2، وأبو حيان، ارتشاف الضرب: 582/2، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 418/1.

(59) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 85/2.

(60) السابق: 85/2-87.

(61) ينظر: الدماميني، تعليق الفرائد: 295/1.

(62) ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م: 235/1، وشرح التسهيل: 111/1، وأبو حيان، التذييل والتكميل: 87/2.

(63) من الطويل، وهو لسويد بن كراع. ينظر: الفراء، معاني القرآن: 78/3، والسيرافي، شرح كتاب سيبويه: 105/3، وابن الصايغ، اللمحة في شرح الملحة، تحقيق: إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1،2004م: 796/2، والدماميني، تعليق الفرائد: 297/1.

(64) من الوافر، ونسب لمضرس بن ربعي، وليزيد بن الطثرية، ينظر: ابن عصفور، المقرب، تحقيق: أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله الجبوري، ط1، 1972م: 166/2، والرضي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م: 228/3، والشاطبي، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تحقيق: عبد الرحمن العثيمين وآخرين، مطبوعات جامعة أم القرى، ط1،2007م: 384/9، وعبدالقادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م: 17/11.

(65) كالمازني. ينظر: النحاس، إعراب القرآن، تحقيق: زهير غازي زاهد، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1985م: 122/3، ومكي، مشكل إعراب القرآن: 505/2. وينظر: 684/2. وفي الآية الكريمة أقوال، قال مكي: "هَذَا مُخَاطبَة للقرين، وإنما ثنى؛ لِأَنَّهُ أَرَادَ التكرير بِمَعْنى: ألْق ألق. وَقيل: إنما أَتَى مثنى؛ لِأَن الْعَرَب تخاطب الْوَاحِد بِلَفْظ الِاثْنَيْنِ وبلفظ الْجَمَاعَة. وَقيل: إنما ثنى؛ لِأَن أقل أعوان من لَهُ حَال وَشرف اثْنَان وَأَكْثر؛ فَثنى على ذَلِك. وَقيل إنما هُوَ مُخَاطبَة للسائق والحافظ".

(66) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 89/2.

(67) السابق: 90/2.

(68) السابق: 90/2، 91.

(69) قال ابن جني في بيت امرئ القيس: "قفا نبك..." قفا: قيل: خاطب صاحبيه، وقيل: بل خاطب واحدا، وأخرج الكلام مخرج الخطاب مع اثنين؛ لأن العرب من عادتهم إجراء خطاب الاثنين على الواحد والجمع. ويجوز أن يكون المراد قف قف، فألحق الألف للدلالة على أن المراد تكرير

اللفظ.وقيل: أراد قِفَنْ بنون التأكيد، وقلبت النون ألفا في الوصل كما تقلب في الوقف، فحمل الوصل على الوقف".ينظر: ابن جني،المنصف، تحقيق: إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، مصر، ط1، 1954م: 435/1.

(70) التذييل والتكميل: 91/2.

(71) ينظر: الأخفش، معاني القرآن، تحقيق: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م: 118/3. وينظر القول في: ابن مالك، شرح التسهيل: 66/1، والشاطبي، المقاصد الشافية: 171/1. ونقل ابن الصائغ عن الفراء أن المراد جنات، وأطلق الاثنين على الجمع لمناسبة الفاصلة، ثم قال: وهذا غير بعيد. ينظر: الإتقان في علوم القرآن: 342/3. وقد أنكر أبو جعفر النحاس قوله الأول، حيث قال: "قَالَ الْفَرَّاءُ قَدْ تَكُونُ جَنَّةً فَتُثَنَّى فِي الشِّعْرِ، وَهَذَا الْقَوْلُ مِنْ أَعْظَمِ الْغَلَطِ عَلَى كِتَابِ اللَّهِ -عَزَّ وَجَلَّ-، يَقُولُ اللَّهُ -عَزَّ وَجَلَّ-: (جَنَّتانِ) وَيَصِفُهُمَا بِقَوْلِهِ: (فِيهِما) فَيَدَعُ الظَّاهِرَ وَيَقُولُ: يَجُوزُ أَنْ تَكُونَ جَنَّةً وَيَحْتَجُّ بِالشِّعْرِ".ينظر: القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني، وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1964م: 177/17.

(72) من الرجز. والأول لخطام المجاشعي، والثاني نسب لآخر، أنشده الفارسي في تذكرته، البغدادي، خزانة الأدب: 550/7. ينظر الرجز في: الأخفش، معاني القرآن: 118/3، والسيرافي، شرح كتاب سيبويه: 168/4، وشرح التسهيل 64/1، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 320/1، والبغدادي، خزانة الأدب: 7/ 548. و(المَهْمَه) على وزن (جَعْفَر): الصحراء المقفرة. والقذف: البعيد، والمرت: الأرض لا ماء فيها ولا نبات، والأم: القصد، والسمت: السير بالحدس.

(73) ينظر: الأخفش، معاني القرآن: 118/3. ونسب إليه ابن مالك قولا آخر وهو: أنه يريد مَهْمَه بعد مَهْمَه. ولم أقف عليه في كتب الفراء. ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 64/1.

(74) ينظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م: 262/1.

(75) الفراء، معاني القرآن: 306/1، 307.أشار السيرافي إلى قول الفراء في الآية الكريمة، ومعنى (اليمين) من كل واحد منهما. ينظر: السيرافي، شرح كتاب سيبويه: 363/4.

(76) ينظر: السيرافي، شرح كتاب سيبويه: 387/2، 4/ 363.

(77) سيبويه،الكتاب: 48/2.

(78) ينظر: الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن المبارك، دار النفائس، بيروت: 121، والنحاس، معاني القرآن: 31/2، وأبو عبد الله محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية،القاهرة، ط2، 1964م: 73/5.

(79) السابق: 32/2.

(80) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 394/1، ومكي، الهداية إلى بلوغ النهاية: 1242/2، وابن العربي، أحكام القرآن، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003م: 441/1.

(81) السابق: 441/1.

(82) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل، 253/1، وأبو حيان، ارتشاف الضرب: 583/2، والسيوطي، همع الهوامع: 148/1. قال: "وألحق بالمثنى في الإعراب ألفاظ تشبهه، وليست بمثناة حقيقة؛ لفقد شرط التثنية".

(83) وجعل الزمخشري منه قوله تعالى: ﴿ٱلطَّلَٰقُ مَرَّتَانِ﴾ [البقرة:229]، أي: التطليق الشرعي تطليقة بعد تطليقة على التفريق دون الجمع والإرسال دفعة واحدة، ونحوها من التثاني التي يراد بها التكرير، نحو قولهم: لبيك، وسعديك، وحنانيك، وهذاذيك، ودواليك. ينظر: الزمخشري، الكشاف: 273/1. ورده أبو حيان بأنه مناقض لما قاله، ومخالف للحكم في الأمر نفسه، أما المناقضة فإن قول الزمخشري السابق ظاهر في التثنية الحقيقية؛ لأنه ليس من التثنية التي يراد بها التكرير، فإنها تدل على التكرير مراراً وليست محصورة بعدد. وأما المخالفة؛ فلأنه لا يراد أن الطلاق المشروع يقع ثلاث مرات فأكثر، بل مرتين فقط.... إلخ. ينظر: أبو حيان، البحر المحيط: 203/2.

(84) ينظر: ابن مالك، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، مركز البحث العلمي بجامعة أم القرى، ط1، 1982م: 186/1، وابن مالك، شرح التسهيل: 63/1.

(85) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 226/1، 253/1، والشاطبي، المقاصد الشافية: 1/ 169.

(86) سبق تخريجه.

(87) نسبه ابن مالك إلى الفراء، ولم أقف على هذا القول في كتب الفراء.ينظر القول في: ابن مالك، شرح التسهيل: 63/1، وأبي حيان، التذييل والتكميل: 250/1، والسيوطي، همع الهوامع: 149/1.وأنشد الفراء هذا الرجز، ثم قال: يريد مَهْمَهًا... واحدًا. ينظر: الفراء، معاني القرآن: 118/3.

(88) ينظر: الشاطبي، المقاصد الشافية: 170/1. ويمكن أن يكون (أخويكم)، و(البيعان) مثنيين حقيقة، وأما (وبين يديها البر منثور): فاليدان فيه كناية عن الأمام؛ إذ لا أيدي للأوز. ينظر:ناظر الجيش، تمهيد القواعد: 322/1، 323.

(89) الحديث في المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم. للإمام مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(باب الصدق في البيع والبيان): 1164/3.

(90) ينظر: الشاطبي، المقاصد الشافية: 170/1.

(91) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 65/2، وأبو حيان، التذييل والتكميل: 251/1. ويمكن أن يكون (أخويكم)، و(البيعان) مثنيين حقيقة، وأما (وبين يديها البر منثور): فاليدان فيه كناية عن الأمام؛ إذ لا أيدي للأوز. ينظر: ناظر الجيش، تمهيد القواعد: 322/1، 323.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978م.

2- ابن الأثير الجزري، البديع في علم العربية، تحقيق: فتحي أحمد، وصالح العايد، منشورات مركز إحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى، ط 1، 1420هـ.

3- ابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1405هـ/ 1985م.

4- ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، تحقيق: محمد علي الريح، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1394هـ /1974م.

5- ابن الشجري، الأمالي، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1413هـ/ 1991م.

6- ابن الصايغ، اللمحة في شرح الملحة، تحقيق: إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1424هـ/ 2004م.

7- ابن العربي، أحكام القرآن، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1424هـ/2003م.

8- ابن جني، المحتسب في تبيين شواذ القراءات، تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1415هـ/1994م.

9- ابن جني، سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ/ 2000م.

10- ابن جني،المنصف، تحقيق: إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، مصر، ط1، 1373هـ/ 1954م.

11- ابن خالويه، ليس في كلام العرب، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مكة المكرمة، ط2، 1399هـ/ 1979م.

12- ابن عصفور، المقرب، تحقيق: أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله الجبوري، ط1، 1392هـ/ 1972م.

13- ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، دار هجر، مصر، ط1، 1410هـ/ 1990م.

14- ابن مالك، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، مركز البحث العلمي بجامعة أم القرى، ط1، 1402هـ/ 1982م.

15- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ

16- أبو حيان، ارتشاف الضرب، تحقيق: محمد رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، 1418هـ/ 1998م.

17- أبو حيان، البحر المحيط، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشيخ علي محمد معوض، وشارك في التحقيق: زكريا عبد المجيد النوقي، وأحمد النجولي الجمل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ/ 1993م.

18- أبو حيان، التذييل والتكميل في شرح التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ودار كنوز إشبيليا، الرياض، د.ط، د. ت.

19- أبو حيان، تذكرة النحاة، تحقيق: عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1406هـ/ 1986م.

20- أبو سعيد السيرافي، شرح كتاب سيبويه، تحقيق:أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

21- أبو عبد الله محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1384هـ/ 1964م.

22- أبو عبيدة، مجاز القرآن، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، 1381هـ

23- الأخفش، معاني القرآن، تحقيق: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1411هـ/ 1990م.

24- امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، د.ت، ط3.

25- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

26- الدماميني، تعليق الفرائد على تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد المفدى، ط1، 1403هـ

27- الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية- بيروت، د.ط، 1402هـ/ 1982م.

28- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من الأساتذة، مطبعة حكومة الكويت،د.ط، 1385هـ/ 1965م.

29- الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1408هـ/ 1988م.

30- الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، د.ط، د.ت.

31- الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ.

32- السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، د. ط، د.ت.

33- سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1403هـ/ 1983م.

34- السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م.

35- السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر.

36- الشاطبي، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تحقيق: عبد الرحمن العثيمين وآخرين، مطبوعات جامعة أم القرى، ط1، 1428هـ/ 2007م.

37- الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1420هـ/ 2000م.

38- العباس بن مرداس السلمي، ديوانه، جمعه وحققه: يحي الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1412هـ/1991م.

39- عبد الحق بن عطية الأندلسي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ.

40- عبدالقادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1418هـ/ 1997م.

41- العيني، المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية المشهور بـ«شرح الشواهد الكبرى»، تحقيق: علي محمد فاخر، أحمد محمد توفيق السوداني، عبد العزيز محمد فاخر، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 1431هـ/2010م.

42- الفارسي، الحجة للقراء السبعة، تحقيق: بدر الدين قهوجي، وبشير جويجاتي، دار المأمون، دمشق، ط2، 1413هـ/ 1993م.

43- الفارسي، الإيضاح العضدي. تحقيق: حسن شاذلي فرهود، دار العلوم، القاهرة، ط2، 1408هـ/ 1988م.

44- الفراء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1403هـ/ 1983م.

45- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني، وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1384هـ/1964م.

46- المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د. ط، د. ت.

47- محمد بن علي الصبان الشافعي، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1417هـ/ 1997م.

48- مكي بن أبي طالب القيسي، الهداية إلى بلوغ النهاية، تحقيق: مجموعة رسائل جامعية بكلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، ط1، 1429هـ/ 2008م.

49- مكي بن أبي طالب القيسي، مشكل إعراب القرآن، تحقيق: حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1405هـ.

50- النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.

51- ناظر الجيش، تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تحقيق: علي محمد فاخر، وآخرين، دار السلام، القاهرة، ط1، 1428هـ/ 2007م.

52- النحاس، إعراب القرآن، تحقيق: زهير غازي زاهد، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1405هـ/ 1985م

53- الواحدي، التفسير البسيط، حققه مجموعة من الباحثين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ/ 1994م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العـــدد السادس 6
يـــونيو 2020

مسائل الاشتغال في النحو لابن هشام الأنصاري (761 هـ)
دراسة وتحقيق

د. حسان بن عبد الله الغنيمان*
halghonaiman@ksu.edu.sa

الملخص:

يتناول هذا البحثُ دراسةَ وتحقيقَ مسائلِ الاشتغال التي أوردها ابنُ عصفورٍ (669 هـ) في آخر باب الاشتغال من كتابه المقرّب، وشَرَحَهَا ابنُ هشامٍ الأنصاري (761 هـ) في هذه الرسالة.وتضمَّنَ قسمُ الدراسة فيها دراسةً موجزةً لمؤلفَيْهَا: ابنِ عصفور، وابنِ هشام، ودراسةً مفصَّلة للرسالة.تَشْرَحُ هذه الرسالةُ الصُّوَرَ التي يأتي عليها الشاغلُ وما ينتُجُ عنها من تغيُّرٍ في حكمِ حَمْلِ المشغول عنه على الشاغل، وما يترتَّب عليه من حكمٍ إعرابيٍّ للمشغول عنه، مُبتدِئَةً بما كان فيه الشاغلُ شيئًا واحدًا، ثم ما كان فيه الشاغل شيئين، على تنوُّعهما بين سَبَبَيْنِ أو ضميرَيْنِ أو ضميرٍ وسَبَبِيٍّ، وعلى تنوُّع الضمير ما بين متصل ومنفصل، وما بين مرفوع ومنصوب. وانتظمت هذه الصور في عشر مسائل، تضمُّها -بحسب حكم الحمل على الشاغل- مجموعتان متساويتان: خمسٌ لك الخيار في الحمل على أي الشاغلَيْنِ المذكورَيْنِ على اختلافهما، وخمسٌ يجب فيها الحمل على أحد الشاغلَيْنِ المذكورَيْنِ.

الكلمات المفتاحية: مسائل؛ الاشتغال؛ المقرّب؛ النحو.

* أستاذ اللغة والنحو المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب- جامعة الملك سعود – المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Questions of 'AL-Ishtighaal' in Grammar

By Jamaal Ad-Diin Abdullah Ibn Yousif Ibn HishamAl-Anṣaari

Dr. Hassan bin Abdullah AL-Ghonaiman *

halghonaiman@ksu.edu.sa

Abstract:

This research deals with an investigational study of the manuscript on the topic of (Ishtighaal) issues reported by Ibn Asfour (669 AH) in his book (Al-Muqarreb) and elucidated by Ibn Hisham (761 AH.) here in this manuscript/letter. A section of the work includes a brief study on the authors, Ibn Asfour and Ibn Hisham, and a detailed study on the manuscript, explaining the forms the occupier/subject element (Al-Shaaghil) takes, the change that occurs due to treating the occupied/object element (Al-Mashghoul) as an occupier/subject pronoun (Al-Shaaghil), and its syntactic case. We first examined the case in which the occupier/subject pronoun was one element, and then the case in which the occupier/subject pronoun consisted of two elements, taking into account different types of cases: pronoun vs. causal, free-morpheme pronouns vs. bound morpheme, and nominative vs. accusative. The ten forms have included ten issues that can be divided into two equal groups; in five of which you can assign the syntactic case to either occupier equally regardless of the differences between the two types, while in other five of which you must assign the syntactic case to only one occupier.

Key Words: Issues, Topic, Al-Muqarreb, Al-Shaaqil, Grammar.

* Associate Professor of Language and Syntax - Department of Arabic Language and Literature - College of Arts - King Saud University - Saudi Arabia.

المقدمة:

لقد هيَّأ الله لخدمة لغة كتابه ودينه علماءَ أفذاذًا على مَرِّ العصور، فبذلوا جهدهم وأنفسهم في التعليم والتأليف، فألَّفوا كُتُبًا ذات مناهج متعدِّدة، ورسائل ذات موضوعات متنوِّعة، وكان من بين هؤلاء العلماء ابنُ عصفور (669 هـ) الذي ألَّف كتابه النحويَّ المشهور "المقرِّب"، وابنُ هشام الأنصاري (761 هـ) الذي شارك في تآليف متنوعة، وكان من بينها هذه الرسالة التي أُقَدِّمها اليوم للقُرَّاء.

تَتَناول هذه الرسالة مسألة من مسائل الاشتغال، وهو الباب النحوي المشهور الذي تعدَّدت الآراء حوله وكَثُرَ الجدلُ فيه من عصور النحو المتقدِّمة إلى يومنا الحاضر. وهذه المسألة أوردها ابن عصفور في آخر باب الاشتغال من كتابه المقرِّب، ذكر فيها الصور التي يأتي عليها الشاغل، فَمَنْ عرف هذه الصور وأَلَمَّ بها أحاط بباب الاشتغال. وقد أتقن ابن عصفور تأليفها وترتيبها وتنظيمها؛ مما يُنبئ عن عقليَّته الرياضيَّة الفذَّة، ولذلك ندر مَنْ صاغ هذه المسألة على منواله، وقد جاء بعده ابن هشام فأَوْضَحَها وفَصَّلَها وأَبَانَهَا فخرجت بحُلَّة رائعة تشهد ببراعة مؤلِّفها وسَبْقِه في العلم.

وقد قدَّمْتُ لتحقيق هذه الرسالة بدراسة مُفَصَّلَة عنها، مشفوعة بدراسة موجزة لمؤلفها ابن هشام وصاحب المتن ابن عصفور. وهأنذا أقدِّمها للقارئ الكريم راجيا أن تنال استحسانه، فما كان فيها من صواب فمن الله، وما كان فيها من خَلَلٍ فمن نفسي والشيطان، وحسبي أني اجتهدْتُ في تحقيقها وبذلْتُ قصارى جهدي في ذلك.

ولم يخلُ تحقيق هذه الرسالة من صعوبات كغيره من الأعمال، وكان من أبرز الصعوبات التي واجهتني صعوبة الحصول على نسخ هذه الرسالة، والاختلافات الكثيرة بين نُسَخِ هذه الرسالة؛ مما يستلزم التريُّث وطول البحث للوصول إلى اختيار المؤلف فيها، إضافة إلى قِلَّة عَرْض

هذه المسألة في كتب النحاة على الصورة التي عرضها ابن عصفور. وبفضلٍ مِنَ الله تغلَّبْتُ على هذه الصعوبات، فخَرَجَتِ الرسالة ولله الحمد –حسب نظرتي- بصورة جميلة مَرْضِيَّة.

وختاما أشكر كل من أعانني على تحقيقها وقدَّم لي يد العون والمساعدة، وأخصُّ بالشكر الدكتور جابر بن عبد الله السريّع الذي أرشدني إلى هذه الرسالة وزوَّدني ببعض نسخها، والأستاذ عمَّار تمالت، الباحث في مركز الملك فيصل، الذي زوَّدني ببعض نسخ الرسالة، ولا أنسى غيرهم ممن كان لهم الفضلُ في إعانتي في تحقيق هذه الرسالة، فللجميع مني جزيل الشكر والتقدير، وأسأل الله العظيم أن يجعل عملي خالصًا لوجهه الكريم، والحمد لله ربِّ العالمين أوَّلاً وآخرًا.

تعريف موجز بابن هشام:

هو الشَّيخُ الإمامُ جمالُ الدِّين أبو محمد عبد الله بن جمال الدين يُوسف بن عبد الله بن يُوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام النَّحوي الأنصاريّ الشافعي ثم الحنبلي[1]، ولد في القاهرة في الخامس من ذي القعدة سنة 708 هـ تقريبا. وبها نشأ، وطلب العلم فيها منذ صغره، فلازم شهاب الدين عبد اللطيف بن عبد العزيز بن المُرَحِّل (744 هـ)، ودَرَسَ على تاج الدين عمر بن علي الفاكِهَانِيّ (731 هـ)، ومحمد بن إبراهيم بن سعد بن جماعة الكِنَانِيّ (733 هـ)، وشمس الدين محمد بن محمد بن محمد بن نمير بن السراج (747 هـ)، وتاج الدين علي بن عبد الله الأردبيلي التَّبْرِيزِيّ (746 هـ)، وشيخ الإسلام تقي الدين علي بن عبد الكافي السُّبْكِيّ (755 هـ).

أتقن العربية ففاق الأقران، وكان إمامًا فيها، وله المعرفة التامة في القراءات والحديث والفقه. دَرَّس وأفاد، وتخرَّج به جماعة من أهل الديار المصرية، ومن أهل مكة لَمَّا جاور بها، وأقرأ كتاب سيبويه عدَّة مرات.

وُصِف بأنه فصيحُ زمانه، وسيبويه أيامه[2]. قال عنه ابن حجر[3]: "وَانْفَرَدَ بالفوائد الغريبة، والمباحث الدقيقة، والاستدراكات العجيبة، وَالتَّحْقِيق الْبَالِغ، والاطِّلاع المفرِط، والاقتدار على التَّصَرُّف في الْكَلَام، والْمَلَكَة الَّتي كَانَ يتَمَكَّن بها من التَّعْبِير عن مَقْصُوده بما يُرِيد، مُسْهِبًا ومُوجِزًا،

مَعَ التَّوَاضُع وَالْبِرّ والشَّفَقَة، ودماثة الخُلُق وَرِقَّة القلب. قال لنا ابن خلدون: ما زلنا ونحن بالمغرب نسمع أنه ظهر بمصر عالم بالعربية يقال له ابن هشام، أنحى من سيبويه". وَكَانَ مُكْثِرًا من الدِّيَانَة وَالْعِبَادَة.

كَانَ كثير الْمُخَالفَة للعلاَّمة أبي حَيَّان الأندلسي (745 هـ)، شَدِيد الانحراف عَنهُ، ولعل هذا يعود إلى ما ذكره الشوكاني (1250 هـ)[4]: "مِنْ أنَّ أَبا حَيَّان كَانَ مُنْفَرِدًا بِهَذَا الْفَنِّ في ذلك الْعَصْر غير مُدَافَعٍ عن السَّبق فيه، ثمَّ كَانَ الْمُنْفَرِدُ بعده هُوَ صَاحب التَّرْجَمَة – أي: ابن هشام -، وَكَثِيرًا مَا يُنَافِسُ الرجُلُ مَنْ كَانَ قبله في رتبته الَّتي صار إليها؛ إظهارًا لفضل نفسه بالاقتدار على مزاحمته لمن كَانَ قبله، أَو بالتمكن من الْبلُوغ إلى مَا لم يبلغ إليه، وإلا فَأَبُو حَيَّان هُوَ من التَّمَكُّن من هَذَا الْفَنّ بمَكَانٍ، وَلم يكن للمتأخرين مثلَهُ وَمثلَ صَاحب التَّرْجَمَة".

صَنَّفَ ابنُ هشام في العربية وغيرها مؤلَّفاتٍ نافعة، منها: مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، وهو كتاب مفيد لم يُصَنَّف في النحو مثله، اشتهر في حياته في الشام ومصر، واشتغل به أهل العصر، وصَنَّفَ أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، والتَّعْلِيق على مشكل ألفية ابن مَالك، وحاشية على تسهيل الفوائد، وشذور الذهب، وشرحه، وقطر الندى، وشرحه، والإعراب عن قواعد الإعراب، وشَرْحُ اللَّمْحَة البَدْرِيَّة في علم العربية، وله رسائل متعدِّدة في موضوعات متفرِّقة، وغيرها كثير[5]. وجميع هذه المصنفات طُبعت محقَّقة ما عدا التعليق على مشكل ألفية ابن مالك فإنه لم يُطبع، وحاشيته على التسهيل لم تُحقَّق.

وله شعرٌ ونظمٌ.

كانت أسرتُهُ أسرةً علميَّة، فله ابنان من العلماء بالعربية وغيرها: عبد الرحمن، ومحمد (799 هـ)، وَكَانَ أَوْحَدَ عصره في تحقيق النَّحْو، يقال: كان أنحى من أبيه[6]. وله أحفادٌ كذلك، ذكرهم محقِّق الجوهر المنضد[7].

توفِّي جمال الدين بن هشام – رحمه الله - بعد عمر حافل بالعطاء في لَيْلَة الْجُمُعَة خامس ذي القعدة سنة 761 هـ.

تعريف موجز بابن عُصْفُور:

هو العلَّامة أبو الحسن عليُّ بن مؤمن بن محمد بن عليٍّ الحضرميّ الإشبيليّ، المعروف بابن عُصْفور[8]. وُلِدَ سنة سبعٍ وتسعين وخمسمائة في إِشْبِيلِيَة بالأندلس.

أخَذ العربيّة والأدَب عن أكابر العلماء، مثل شيخ الأندلس العلَّامة أبي الحسن علي بن جابر الدَّبَّاج الإشبيلي (646 هـ)، ثمّ عن الأستاذ أبي عليٍّ عمرَ بن مُحَمَّد الإشبيلي الشَّلَوْبِين (645 هـ)، ولازمه قرابة عشرة أعوام، فحصَّل منه ما لم يُحصِّله غيره، وكان من أنجب مَنْ قرأ عليه، وأبرعهم وأجلِّهم.

وهو حامل لواء العربية بالأندلس في زمانه، بحرًا فيها، رَبّانٌ من الأدب. كان إماما حافظا مُتْقِنًا فصيحا لا يُشَقُّ غُباره ولا يُجارى، يُقرِئ الكُتُب الكبار في العربية، وكان أصبر النّاس على المطالعة، لا يَمَلُّ من ذلك.

ارتحل إلى عدة مدن في الأندلس والمغرب والجزائر وتونس، وتصدَّر للتدريس فيها مدَّة، فأَقْبل عَلَيْهِ الطّلبَة، وقرأ عليه خَلْقٌ كثير وانتفعوا به، وكان يُمْلِي من صدره.

وكان شيخَ السلطانِ المستنصرِ بالله أبي عبد الله محمد بن زكريا الحفصيّ صاحب تونس، ثم جليسه، حينما كان وليًّا للعهد ثم سلطانا.

له تآليفٌ تُعَدُّ من أحسن التصانيف، كلامُهُ فيها سَهْلٌ مُنْسَبِكٌ مُحَصَّل، منها:

الْمُقَرِّب في النحو، وهو من أهم آثاره التي حازت شهرة، وشَرْحُه ولم يُتِمَّه، والممتع في الصرف، وضرائر الشعر، وشَرْحُ كتابَ سِيبوَيْه، وله ثلاثة شروح على جمل الزجاجي، وشَرْحُ أبيات الإيضاح، ومختصر الغُرَّة لابن الدَّهَّان، ومختصر المحتسب لابن جني. وله شروح لم يُكْمِلْها، منها:

شَرْحُ الإيضاح للفارسي، وشَرْحُ الجزولية، وشَرْحُ الأشعار الستة الجاهلية، وشَرْحُ الحماسة، وشَرْحُ ديوان المتنبي، وغير ذلك.

توفي -رحمه الله- بتونس بعد عمر حافل بالبذل والإفادة في الرَّابع والعشرين من ذي القعدة سنة تسع وستين وستمائة (669 هـ).

دراسة الرسالة:

نسبة الرسالة إلى ابن هشام:

كان ابن هشام الأنصاري -رحمه الله- صاحب تصانيف متعدِّدة، ورسائل كثيرة؛ مما جعل مصنِّفي كتبِ التراجم لا يذكرون كلَّ رسائله التي ألَّفها كما هي عادتهم، ومنها رسالته في مسائل الاشتغال، يُؤَيِّد هذا ما قاله صاحب كتاب السحب الوابلة في ترجمته لابن هشام الأنصاري بعد ذكره مؤلفاته[9]: "ومن تصانيفه أيضا: «أوضح المسالك»...، ومن الرسائل والضوابط والفوائد شيء كثير، حتَّى إن مراسلاته إلى أصحابه لا يُخْلِيها من فوائدَ نحويَّةٍ غريبةٍ، وله أجوبةٌ في العربيَّة لا تُحصى".

وذكر الشيخ خالد الأزهري في التصريح[10]، والسيوطي في بغية الوعاة[11]، وابن العماد الحنبلي في شذرات الذهب[12] عددا من مؤلفات ابن هشام، ثم قالوا: "... وغير ذلك".

ورأيت الإمام عمر بن قَدِيد بن عبد الله القَلَمْطاوي القاهري الحنفي (856 هـ) [13] نَسَبَ هذه الرسالة لابن هشام في ترجمته له في حاشيته على أوضح المسالك[14].

كذلك وقفت على نسخة من مغني اللبيب[15] ونسخة من أوضح المسالك[16] ذُكرت فيهما ترجمة لابن هشام، وقد تضمَّنت هاتان الترجمتان نسبة هذه الرسالة لابن هشام الأنصاري[17].

وقد أثبتت الدراسة صحَّة نسبة هذه الرسالة التي بين أيدينا لابن هشام الأنصاري؛ للأدلة الآتية:

1. نسبتُها له مع رسالة (الأجوبة عن انتصاب "لغة، وفضلا" ونحوهما)، وذلك على غلاف نسخة الأزهرية ذات الرقم (132295 نحو)، وكذلك نسبتها على غلاف نسخة الأزهرية الأخرى ذات الرقم (66565 نحو)، وإن كانت النسبة في هذه النسخة مكتوبة بخط حديث.

2. وجود هذه الرسالة في كل نسخةٍ من نسخها ما عدا نسخة الأزهرية ذات الرقم (66565 نحو) في مجلد مجموع تضمَّن عدة رسائل لابن هشام.

3. اتفاق نسخ هذه الرسالة في مقدمتها على التصريح باسم مؤلفها ابن هشام الأنصاري ونسبة تأليفها له، فقد ورد فيها: "قال الشيخ الإمام المحقِّق المدقِّق جمال الفصحاء أبو محمد عبدُ الله جمالُ الدين بنُ الشيخ الأجل يوسفَ بنِ هشامٍ الأنصاريِّ - رضي الله تعالى عنه -: هذا فصل عقدتُهُ بحول الله تعالى لتفصيل القول في مسائل الاشتغال المذكورة في أواخر الباب من كتاب المقرِّب".

كل هذه الأدلة تُثبت صحة نسبة هذه الرسالة التي بين أيدينا لمؤلفها جمال الدين بن هشام الأنصاري.

تحقيق اسم الرسالة:

لم يُصَرِّح ابن هشام في مقدمة هذه الرسالة باسمٍ لها، وإنما قال: "هذا فصل عقدتُّهُ بحول الله تعالى لتفصيل القول في مسائل الاشتغال المذكورة في أواخر الباب من كتاب المقرِّب".

ولم يُوضع لها عنوان على غلاف نسخة دار الكتب المصرية ولا نسخة الظاهرية؛ لأنهما كُتبتا ضمن مجموعَيْنِ يتضمَّنان رسائل لابن هشام، وكُتبت الرسائل فيهما متتالية، فإذا انتهت رسالةٌ ابتدأت الرسالة التالية في السطر الذي يليه[18].

وورد اسمها على غلاف نسخة مكتبة الكونجرس الأمريكي، ونسخة مكتبة الخزانة العامة بتطوان في المغرب: "تفصيل القول في مسائل الاشتغال المذكورة في آخر الباب من كتاب المقرّب".

وهذا عنوان طويل مأخوذ مما ذكره ابن هشام في مقدمة هذه الرسالة السابق الذّكْر؛ مما يدلُّ على أنه ليس من وضع ابن هشام، وبخاصة أن هاتين النسختين مكتوبتان حديثا، وكاتبهما واحد.

وورد اسمها على غلاف نسخة الأزهرية ذات الرقم (132295 نحو) "صواب المقال في مسائل الاشتغال".

كذلك ذُكرت الرسالة في ترجمة ابن هشام في نسخةٍ من مغني اللبيب[19]، ونسخة من أوضح المسالك[20] باسم: "صواب المقال في مسائل الاشتغال".

ومن وجهة نظري، أرى أن هذا العنوان ليس دقيقا؛ لأنه ليس هناك خطأ في مسائل الاشتغال التي ذكرها ابن عصفور في آخر باب الاشتغال من كتاب المقرّب وفصَّلها ابن هشام في هذه الرسالة ولا في كلام العلماء عليها حتى يُصَوَّب، ومما يُعزّز هذا خطأُ الناسخ في كتابة لقب ابن هشام، فقد كتبه هكذا: "جلال الدين بن هشام" بدلاً من "جمال الدين بن هشام"؛ مما يدلُّ على أنه ليس طالب علم.

أما ترجمتا ابن هشام المذكورَتَانِ في نسخةٍ من مغني اللبيب وأخرى من أوضح المسالك فلا يُعْلَمُ كاتبهما، فهما منسوختان بخطٍّ مُختلِفٍ عن خطِّ المخطوطتين، والغالب أنهما من إضافة أحدِ مُلاَّكِ المخطوطتَيْنِ، كما هي عادة مُلاَّك المخطوطات، فهي ترجمة مجهولة، فلا يُسَلَّم بكل ما ورد فيها.

وورد اسمها على غلاف نسخة الأزهرية ذات الرقم (66565 نحو) بخطٍّ حديث "مسائل الاشتغال في النحو". ورأيت الإمام عمر بن قَدِيد بن عبد الله القَلَمْطاوي الحنفي (856 هـ) حينما تَرْجَمَ لابن هشام في حاشيته على أوضح المسالك[21] سمَّاها "الكلام على مسائل الاشتغال".

وتعدُّد اسم هذه الرسالة يدلُّنا على أن ابن هشام لم يضَعْ لها عنوانا كما هي عادته في بعض رسائله[22]؛ ولذا يتعيَّن اختيار العنوان الأنسب لها. وأرى أن أنسب العناوين لها هو ما ورد

على غلاف نسخة الأزهرية ذات الرقم (66565 نحو)، وهو "مسائل الاشتغال في النحو"؛ لأنه عنوانٌ موجَزٌ ودالٌّ على مضمون الرسالة، وهو وإن كان منسوخًا بخطٍّ حديث إلا أنه يؤيّده الاسم الذي أورده الإمام عمر بن قَدِيد في تَرْجَمَته لابن هشام، وهو "الكلام على مسائل الاشتغال". ولم أختر العنوان الذي ذكره ابن قَدِيد؛ لأن كلمتي "الكلام على..." مما يُستبعد وضعُهُ في عناوين الرسائل، ولعدم وروه على غلاف أي نسخة من نسخ هذه الرسائل.

ومجيء "مسائل" في العنوان مجموعةً يتوافق مع تعبير ابن هشام عنها بالجمع في مقدمة هذه الرسالة، ويتناسب مع مضمون هذه الرسالة؛ لاشتمالها على عشر مسائل صرَّح ابن هشام بذكر عددها في المقدمة.

وإخبارُ ابنِ هشامٍ عن هذه الرسالة بأنها فَصْلٌ حينما قال في مقدمتها: "هذا فَصْلٌ عقدته بحول الله تعالى لتفصيل القول في مسائل الاشتغال المذكورة في أواخر الباب من كتاب المقرِّب" لا يعني أنها مجموعةٌ من المسائل تَغَيَّرت أَحْكَامُهَا بالنِّسْبَة إلى الباب الذي قبلها، وإنما المقصود بالفصل هنا هُوَ القَوْلُ الوَاضِحُ البَيِّن الَّذي يَنْفَصِل به الْمُرَاد عن غيره[23]. والإخبارُ عن الرسالة بأنها فَصْلٌ أمرٌ استخدمه ابنُ هشامٍ في بعض رسائله[24].

منهج المؤلف في الرسالة:

أوضح المؤلِّفُ ابنُ هشامٍ -رحمه الله- الهدفَ من تأليفه هذه الرسالة في مقدمتها حينما قال: "هذا فصل عقدته بحول الله تعالى لتفصيل القول في مسائل الاشتغال المذكورة في أواخر الباب من كتاب المقرِّب". وهذه المسائل جمع فيها ابن عصفور الصور التي يأتي عليها الشاغل وما ينتج عنها من تغيُّرٍ في حكم حَمْلِ المشغول عنه على الشاغل، وما يترتَّب عليه من حكم إعرابيٍّ للمشغول عنه، مبتدئا بما كان فيه الشاغل شيئا واحدا، ثم ما كان فيه الشاغل شيئين، على تنوُّعهما بين سببين أو ضميرين أو ضميرٍ وسببيٍّ، وعلى تنوُّع الضمير ما بين متصل ومنفصل، وما

بين مرفوع ومنصوب، مع جمعه الصور التي يكون فيها حكم المشغول عنه مُتَّفِقًا فيما يُحمل عليه[25].

وقد كان إيراد ابن عصفور هذه الصور دقيقا بحسب الشاغل الذي يُحمل عليه المشغول عنه، وما يترتَّب عليه من تغيُّر في الحكم الإعرابي للمشغول عنه، الذي كان مقصودَ ابن عصفور من ذكر هذه الصور؛ إذ جعل مدار الحديث عليه، فقال في بدايتها: "والاسمُ المُشْتَغَلُ عنه في هذا الباب إن كان له ضمير واحد..."؛ ولذا سار ابن هشام في عرض مسائل هذه الرسالة على ترتيب ابن عصفور تماما دون اختلاف، وقد فصَّل ابن هشام هذه الصور وسردها في عشر مسائل، وقَسَّمَهَا –حسب رؤيته- إلى مجموعتين متساويتين بحسب حكم الحمل على الشاغل وما يترتَّب عليه من حكم إعرابي: خمس لك الخيار في الحمل على أي الشاغلين المذكورين على اختلافهما، وخمس يجب فيها الحمل على أحد الشاغلين المذكورين.

ولم يُحالف التوفيقُ ابنَ هشام في هذا التقسيم؛ لأن ابن عصفور ذكر أن لهذه المسائل ثلاثة أحكام[26]، فهي تندرج تحت ثلاث مجموعات لا اثنتين كما صَنَعَ ابن هشام، فالمسألتان الأولى والثانية من المجموعة الأولى ليس فيهما إلا شاغل واحد، فإذا أردنا أن نجعلهما من باب الاشتغال وجب الحمل على الشاغل المذكور، وليس فيهما وجه آخر إلا الرفع على الابتداء، وهو الراجح فيما إذا كان الشاغل منصوبا كما في نحو: زيدٌ ضربتُهُ، وزيدٌ ضربتُ أخاه، والرفع يُخْرِجُ المسألتين من باب الاشتغال؛ ولذا فالحمل على الاشتغال فيهما أمرٌ وجوبيٌّ لا جوازيٌّ حسب ما ذكر ابن هشام، فكان عليه أن يُقَسِّمَهَا إلى ثلاث مجموعات؛ وفقا للأحكام التي أوردها ابن عصفور.

ولعلَّ لابن هشام العذرَ في هذا؛ لأن طالب العلم يجد في باب الاشتغال صعوبة؛ لبناء غالب مسائله على أمثلة افتراضية[27]؛ وهذا ما جعل ابن هشام في آخر هذه الرسالة يقول: "وهذه المسائل أولى بأن تُلَقَّبَ بالمسائل العَشْر المُتْعِبَة للحشر، لا المسائل التي أوردها أبو نزارٍ البغداديُّ

الملقَّبُ بِمَلِكِ النُّحاة"، فأراد ابن هشام باختصار التقسيم تقريب مسائل الاشتغال وتسهيلها على طلاب العلم، وذلك بحصرها في قواعد قليلة؛ بدليل أنه أشار إلى حكم الحمل على الابتداء في كثير من المسائل[28].

أيضا قد نجد لابن هشام العذر؛ لإمكان حمل صنيعه على التَّوَسُّع؛ لأنه ما دام أن المسألة فيها وجهان -وإن لم يكن أحدها من باب الاشتغال- فهي تدخل مع ما بعدها من مسائل ذات وجهين تَوَسُّعًا.

ثم سَرَدَ ابنُ هشام المسائلَ مسألةً مسألةً من غير ذكرٍ لنصّ عبارةِ ابن عصفور المشروحة أو تقيُّدٍ بها. وقد اتَّبَعَ منهجًا واحدا في هذه الرسالة، وذلك بذكره أوَّلاً ماهيَّة الشاغل: أضميرٌ هو أم سببيٌّ؟ ثم نوعه بحسب حكمه الإعرابي، ثم يُورد مثالا للمسألة، يُتْبِعُهُ بذكرِ ما يُحمل عليه المشغول عنه، ثم يَذْكُرُ تقديرَ مثالِ المسألةِ بعد الحمل، وإذا استلزم التقديرُ تعليلا ذكره لتوضيح الحكم، وهذا وارد في كل المسائل ما عدا المسألتين الأولى والثانية من المجموعة الأولى؛ وما ذاك إلا لوضوح التقدير فيهما.

وتَنَوَّعَ التعليل الذي يذكره ابن هشام ما بين تعليلٍ للتقدير، وتعليلٍ للحمل على أحد الشاغلين[29]، وتعليلٍ للصورة التي وردت عليها المسألة[30].

وقد يستدعي بيانُ الحكمِ مزيدَ إيضاحٍ وتفصيلٍ مما يستلزم معه الإطالة في التعليل، وهذا ما نجده ظاهرًا في المسألة الرابعة من المجموعة الأولى؛ حرصا منه على أن تكون مسائلُ هذه الرسالة واضحةً ومفهومةً؛ ولذا رأيناه يذكر الإشكال الوارد على بعض تفاصيل المسألة، ثم يُجيب عنه كما في المسألة الرابعة من المجموعة الأولى.

وقد اتَّسَم منهج ابن هشام في هذه الرسالة بالاختصار، فلا نجد لديه خروجا عمَّا تضمَّنه نصُّ ابن عصفور، ولا نرى لديه ذِكْرًا لآراء العلماء أو مصنفاتهم ولا للخلافات النحوية، فلم يذكر

من المصنفات النحوية سوى شرح المقرّب لابن عصفور، حينما أورد تقديرَ ابنِ عصفورٍ فيه لمثالِ المسألتين الرابعة والخامسة من مسائل المجموعة الأولى؛ لكي يُبَيّن سَهْوَهُ في تقديرَيْه ويُصَوّبهما. كذلك ذكر عالما دون تصريح باسمه، فقال: "هكذا قَدَّرَ بعضهم"، ونَسَبَ له تقديرًا لمثال المسألة الخامسة من مسائل المجموعة الأولى، ثم أتبعه بالاعتراض عليه في ذلك التقدير.

كذلك ذكر -عَرَضًا- مَلِكَ النُّحاة أبا نزارٍ البغداديَّ وكتابَهُ "المسائل العَشْر المُتْعِبَة للحشر"، حينما رأى أن مسائل الاشتغال هذه هي الأولى بتلْقِيبها بالمسائل العَشْر لا مسائل مَلِكِ النُّحاة.

ورغبةً من ابن هشام في الاختصار؛ فإنه لا يرجح وجها على آخر، كذلك نراه لا يذكر بعض الأحكام؛ اكتفاءً بالإحالة إلى ورودها في موضع آخر من الرسالة، فنراه لم يذكر حكم المسألة الأولى من المجموعة الأولى، وإنما أشار في حكم المسألة الثانية إلى دخول حكم الأولى فيها. وفي المسألة الرابعة من مسائل المجموعة الثانية لم يذكر تفصيلاتها وتقديرًا لمثالها بعد الحمل؛ اكتفاءً بالإحالة على ورودِ مماثِلِهِ في المسألة التي قبلها. كذلك لم يذكر في المسألة الثانية من مسائل المجموعة الثانية عِلَّةَ منعِ الحمل على الضمير المنفصل المنصوب حين وجود الضمير المتصل المرفوع إحالةً على ما ذكره من تعليلِ في المسألة التي قبلها.

ومن صور الاختصار التي انتهجها ابن هشام في هذه الرسالة إرجاؤه الحديث عن حكم الفعلين: (فَقَدَ، وعَدِمَ) إلى المسألة الأخيرة من مسائل الرسالة، على الرغم من أن ابن عصفور ذكر حكمهما في المسألة الأخيرة والمسألتين اللتين قبلها؛ وما ذاك إلا رغبة من ابن هشام في الاختصار؛ لأنه رأى أن هذه الأفعال الثلاثة اتَّحدَتْ في حكمٍ واحدٍ لِعِلَّةٍ جمعت بينها، ورأى أن العلَّة ظاهرةٌ بصورة أكبر في المسألة الأخيرة، فأَخَّر الحديث عن حكم هذين الفعلين إلى المسألة الأخيرة.

واعتمد ابن هشام في توضيح مسائل هذه الرسالة على أمثلةٍ مصنوعةٍ، فلم يُورد أيَّ مثالٍ مسموعٍ عن العرب، وقد يكون لابن هشام العُذْرُ في هذا؛ لأن جميع مسائل الاشتغال -ما عدا

المسألتين الأولى والثانية من هذه الرسالة- لم يرد لها شواهد عن العرب، وإنما هي مبنيَّةٌ على أمثلة صَنَعَهَا النحاة[31].

وصف النسخ الخطية المعتمدة في التحقيق:

لهذه الرسالة -حسب علمي- سِتُّ نُسَخٍ في العالم، استطعت الحصول عليها كلها، ولله الحمد. وإليكم الحديث عنها:

1 – نسخة مكتبة الأزهرية، وهي محفوظة فيها ضمن مجموع تحت رقم: 8374 نحو، 132295 عام. وهي مكونة من ثلاث لوحات ونصف، في كل صفحة 23 سطرا، وكُتبت بخط النسخ، وفيها تعقيب؛ إذ يُكتب في نهاية كل لوحة الكلمة التي تبدأ بها اللوحة التي تليها. وهذه النسخة مراجعة ومصحَّحَة، فما سقط منها من كلمةٍ أو حرفٍ كُتِبَ في هامش اللوحة وأُتبع برمز (صح)، ولوحاتها مرقَّمة بخط حديث.

وكان كاتبها يرمز لكلمة "حينئذ" بـ"ح"، ولكلمة "أيضا" بـ"أيض". وهذه اختصارات معروفة لدى النُّسَّاخ، سمَّاها الخضري (1287 هـ) نَحْتًا في الخطِّ[32].

وعلى لوحة الغلاف كُتِبَ عنوانُها، وهو: (صواب المقال في مسائل الاشتغال)، وعنوانُ الرسالة التي تليها: (الأجوبة عن انتصاب "فضلا، ولغة" ونحوهما من الألفاظ)، وهذه رسالة لابن هشام الأنصاري طُبعت أكثر من مرة بتحقيقات وأسماء مختلفة.

وكُتب على يسار العنوان: "مما منَّ به الله على عبده الفقير أحمد الأرزادي، عُفِيَ عنه".

وتحت عنوان الرسالة أربعة أختام لم يظهر ما فيها بدقَّة، ففي العُلْوِيِّ منها عبارةُ: "وقف لله تعالى"، ولم أتبيَّن الباقي، وفي الذي أسفل منه جملة: "مكتبة معهد دمياط..."، وفي الخَتْمَيْنِ اللَّذين على يساره عبارة: "مكتبة الأزهر الشريف...".

وقد قَدَّمْتُ هذه النسخة على غيرها؛ لقلَّة أخطائها، ولأنها تكاد تكون النسخة السليمة من بين باقي النسخ؛ ولذا رقَّمت النص المحقَّق طبقا للوحاتها، ورمزت لها بالحرف "أ".

2 – نسخة مكتبة الأزهرية، وهي محفوظة فيها تحت رقم: 4393 نحو، 66565 عام. وهي منسوخة في خمس لوحات، في كل صفحة 19 سطرا، وكُتبت بخط النسخ المختلط بخط الرقعة، وفيها تعقيب. وهذه النسخة مراجعة ومصحَّحة، فالكلمات الساقطة تُكتب في هامش اللوحة وتُتبع برمز (صح)، والكلمات المُلْبِسةُ قراءتها كُتبت في هامش اللوحة وكُتب فوقها "ن" ممدودة، ولوحاتها مرقَّمة بخط حديث، وفي وسط لوحاتها كلها شكل جمالي على هيئة مُضَلَّع رباعيٍّ مُنتظِم، في وسطه هلال مفتوح إلى الأعلى، وداخله منارة، وتحت القوس كُتب بخط طويل: "الأزهر الشريف".

وفي أعلى لوحة الغلاف كُتب اسم الرسالة "مسائل الاشتغال في النحو"، وبجانبها الأيسر كُتب: "وقف سعادة راغب باشا"، وأُكمل في السطر الذي أسفله، ثم في جانبها الأيسر كُتب بخط حديث أرقامها، وفي أسفل اللوحة خَتْمٌ ليس واضحا.

وكان كاتبها يرمز لكلمة "حينئذ" بـ"ح"، ولكلمة "أيضا" بـ"أيض". ولم يكتب ناسِخُهَا اسمَهُ في نهاية الرسالة.

وقد رمزت لهذه النسخة بالحرف "ب".

3 – نسخة دار الكتب المصرية، وهي محفوظة فيها ضمن مجموع اشتمل على رسائل لابن هشام رقمه: (102 نحو). وهي منسوخة في ثلاث لوحات، وتتراوح أسطر صفحاتها ما بين 28 إلى 32 سطرا، وكُتبت بخط رقعة ممزوج بخط النسخ، وفيها تعقيب. وصفحاتها مرقَّمة بخط حديث يشمل المجموع كله، وليس في مصوَّرتها التي بين يديَّ لوحة الغلاف.

ورمزت لهذه النسخة بالحرف "د".

4 – نسخة دار الكتب الظاهرية في دمشق، وهي محفوظة فيها في مجموع تضمَّن رسائل لابن هشام، ورقمه: (9304 عام). وفي هذه النسخة سَقْطٌ من أولها بمقدار صفحة وسطرين.

والمتبقّي من هذه الرسالة منسوخ في لوحتين. وتحتوي كل صفحة على 19 سطرا. وكُتبت بخط نسخٍ مع رَسْمِ بعضِ الحروف بخط الرقعة، وفيها تعقيب، وصفحاتها مرقَّمة بخط حديث يشمل المجموع كله، وفي غلاف هذا المجموع كُتب: "شيء في اللغة"، وكُرِّرت كتابته أربع مرات، وكُتب تحت الكتابة السفلى منه: "هذه حصة في اللغة، للعلامة ابن هشام رحمه الله"، وفي أسفل الغلاف تملُّكٌ باسم السيد سعد بن نجل عبد الرحمن.

وقد رمزت لهذه النسخة بالحرف "ظ".

وكل هذه النسخ مكتوبة بعد عصر المؤلف؛ لترحُّمهم عليه، تغمَّدَهُ الله بواسع رحمته. وكلها غُفلٌ من اسم ناسخها؛ إما لعدم ذكره في آخرها كما في نسخة الأزهرية ذات الرقم: 4393 نحو، وإما لأنها ضمن مجموع، واسم الناسخ يُكتب عادة في اللوحة الأخيرة منه، وليست اللوحة الأخيرة بين يديَّ.

5 – نسخة مكتبة الكونجرس الأمريكية، وهي محفوظة فيها تحت رقم: PJ 6101. وهي منسوخة في ثلاث لوحات، وتحتوي كل صفحة على 25 سطرا. وكُتبت بخط رقعة حديث، وفيها تعقيب، وهذه النسخة مراجعة ومصحَّحة، فالكلمات الساقطة تُكتب في هامش اللوحة وتُتبع برمز (صح).

وعلى لوحة الغلاف كُتِبَ عنوانُها، وهو: "تفصيل القول في مسائل الاشتغال المذكورة في آخر الباب من كتاب المقرِّب، للعلامة جمال الدين بن هشام رحمه الله، آمين".

وفي أسفل اللوحة خَتْمُ مكتبة الكونجرس، وهي نسخة حديثة كتبها عبد العزيز عطية حمودة، وهو من علماء الأزهر الْمُحْدَثِين، فقد نَسَخَ رسالةَ المقامةِ اللؤلؤية للسيوطي في 14 شعبان 1347 هـ، والرسالة موجودة في جامعة الملك سعود تحت رقم: 1161.

ونُسْخَةُ رسالة ابن هشام هذه منقولة من نسخة مكتبة الأزهرية، المحفوظة فيها ضمن مجموع تحت رقم: (4393 نحو)، والمذكورة آنفًا تحت رقم 2.

وقد رمزت لها بالحرف "ك".

6 – نسخة مكتبة الخزانة العامة بتطوان في المغرب، وهي محفوظة فيها ضمن مجموع تحت رقم: 360، وهي نسخة حديثة كتبها عبد العزيز عطية حمودة، كاتبُ نسخةِ مكتبةِ الكونجرس السابقة، وهي متطابقة معها في كل شيء حتى في مواضع الكلمات من كل سطر؛ ولذا لم أعتمد عليها في تحقيق هذه الرسالة.

عملي في التحقيق:

الغاية من التحقيق هي نشر المخطوطة صحيحة كما وضعها مؤلِّفُها، وقد سَعَيْتُ في تحقيقي للحفاظ على نصِّ المخطوطة، فَسِرْتُ في التحقيق حسب الأسس الآتية:

1 - لم أتَّخِذْ إحدى النسخ المخطوطة أصلًا؛ لتأخرها كلها عن عصر المؤلف، وإنما أثبتُّ النص الأصوب، وأشرت إلى اختلاف النسخ الأخرى في الحاشية، مع تقديمي نسخة مكتبة الأزهرية ذات الرقم: (8374 نحو)؛ لقلَّة أخطائها، ولأنها تكاد تكون النسخة الأسلم من بين باقي النسخ؛ ولذا رقَّمْتُ النصَّ المحقَّق طبقًا للوحاتها، فوضعت أرقامها بين معقوفين [ ].

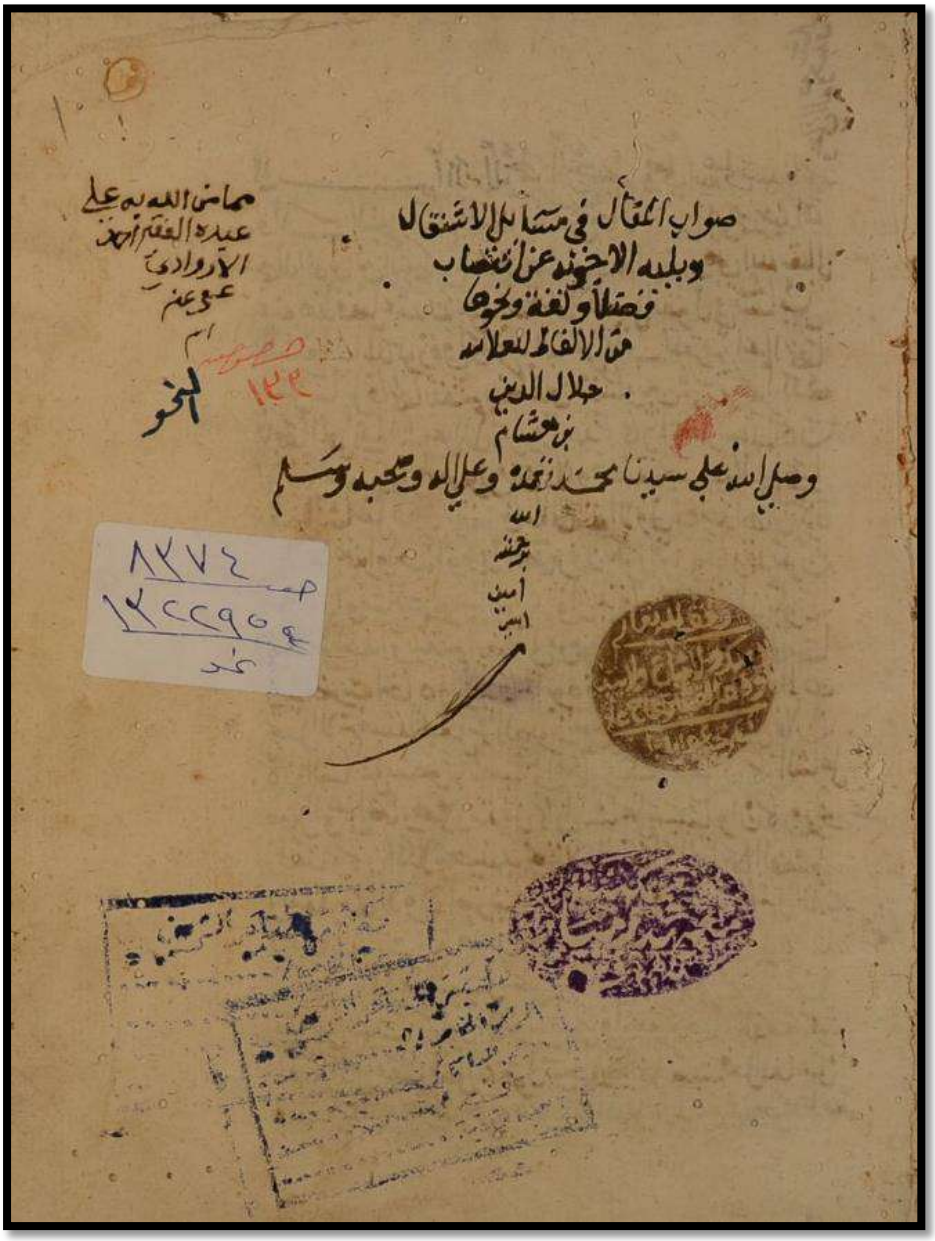
2 - التزمت في التحقيق بالمحافظة على صورة النص الأصلي، فلم أتدخل فيه إلا بالقدر اليسير الذي لا يمسُّ جوهره، مثل كتابته وفق القواعد الإملائية المعروفة الآن، ووَضْع علامات الترقيم.

3 - وثَّقت المسائل النحوية من مظانِّها في الكتب النحوية، وخرَّجت آراء العلماء من كتبهم.

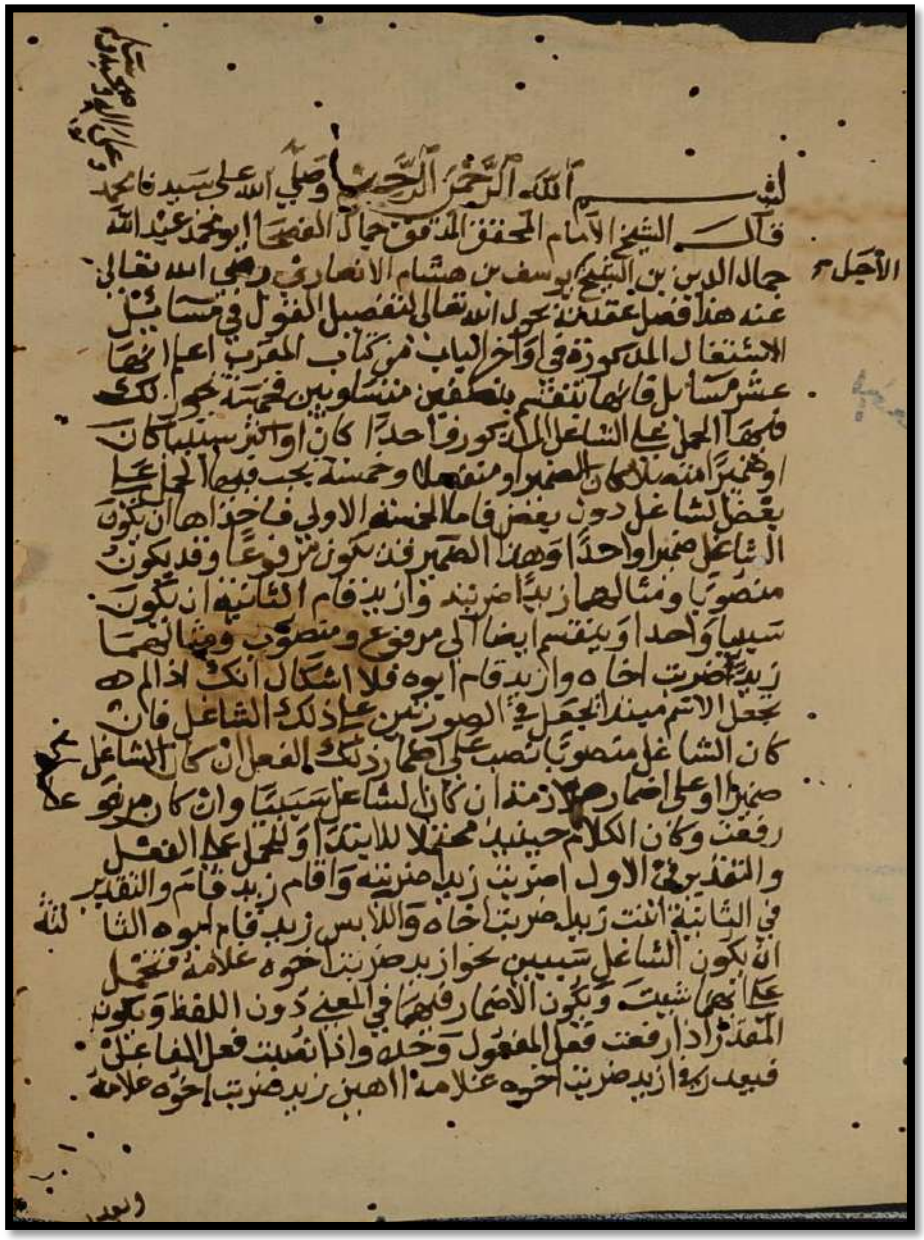
4 - ضبطْتُ كل ما يحتاج إلى ضَبْطٍ في النصِّ.

5 - ترجَمْتُ للأعلام الذين ذكرهم المؤلف، معتمدا على كتب التراجم المتخصِّصَة.

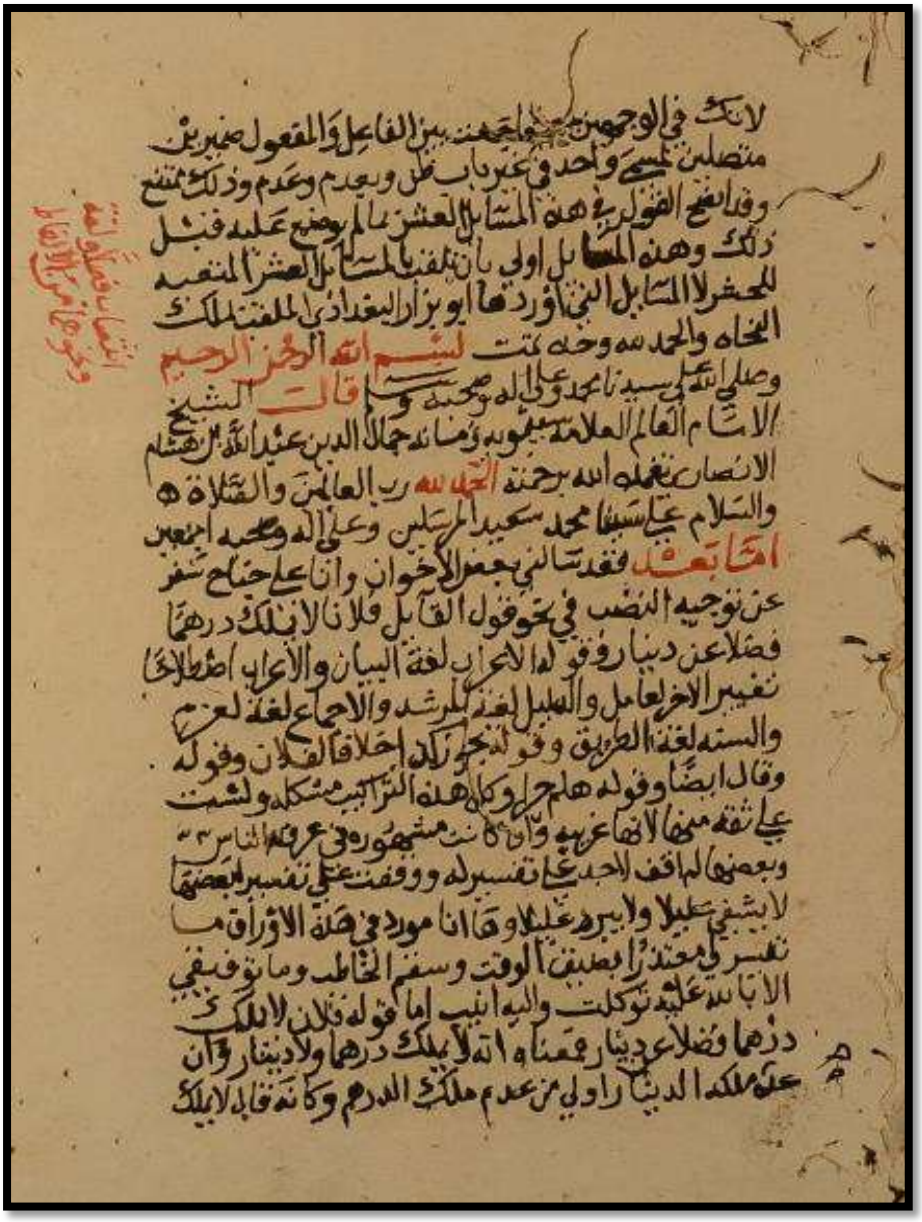
6 - ذَيَّلْتُ البحث بفهرس المصادر والمراجع.



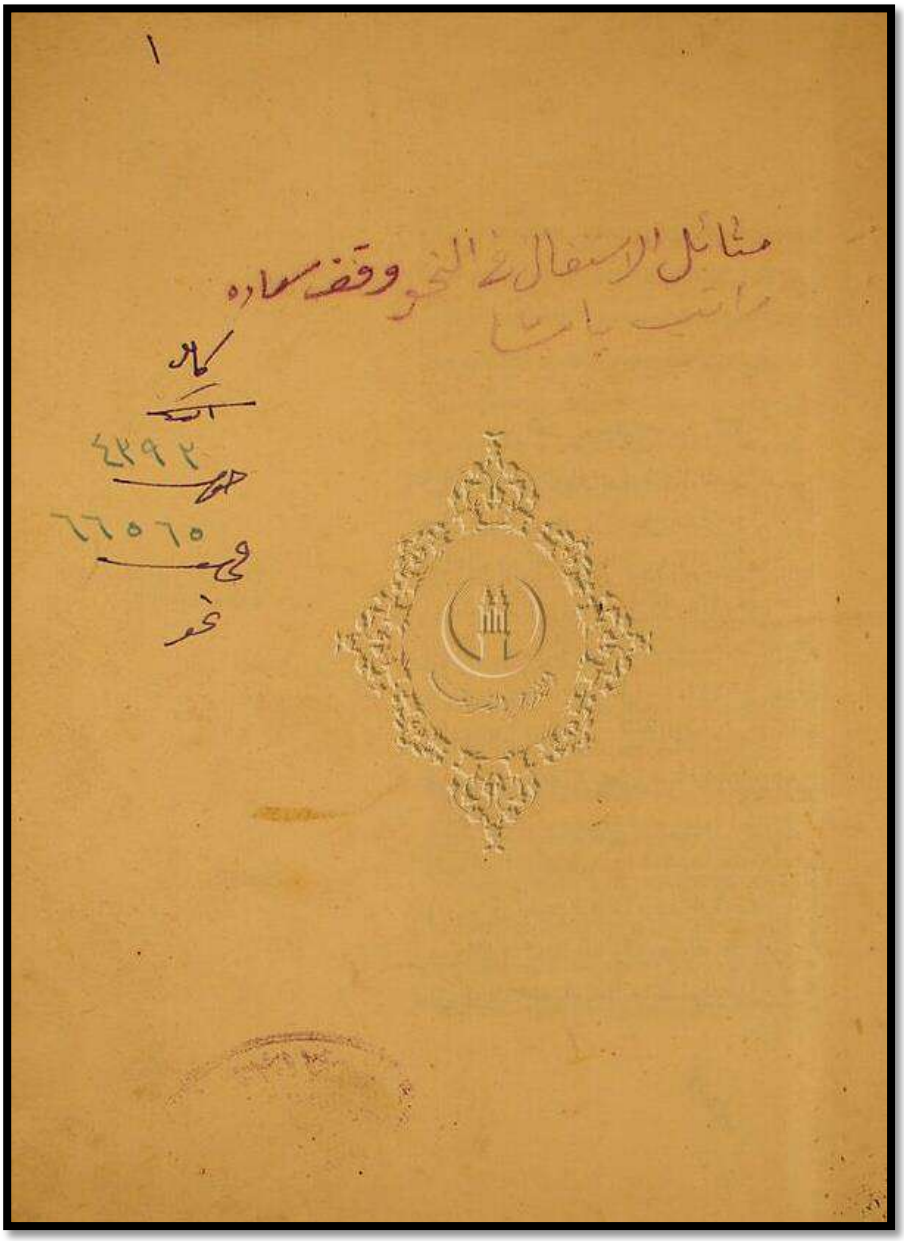
صورة لوحة الغلاف من نسخة مكتبة الأزهرية "أ"



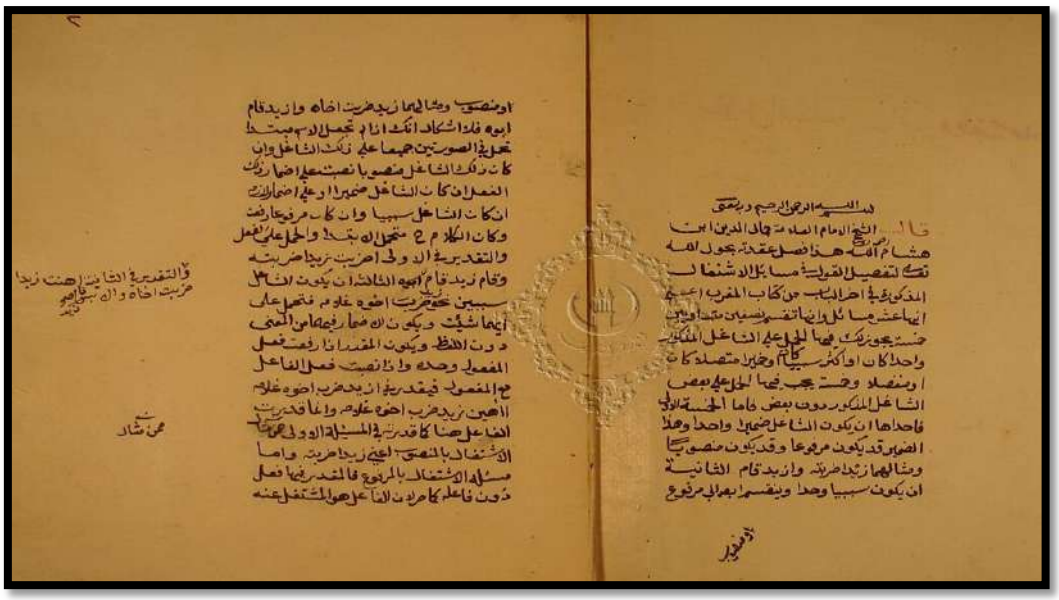
صورة الصفحة الثانية من نسخة مكتبة الأزهرية "أ"



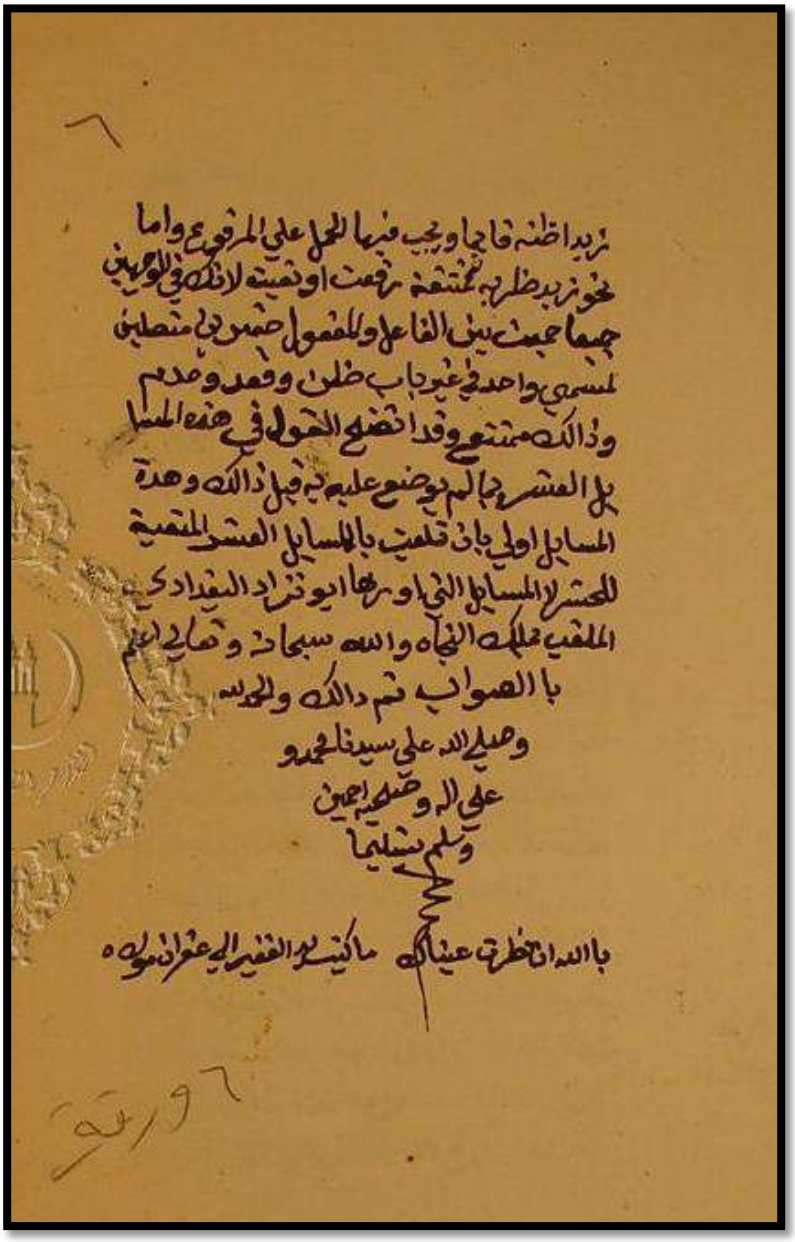
صورة الصفحة الأخيرة من نسخة مكتبة الأزهرية "أ"



صورة صفحة الغلاف من نسخة مكتبة الأزهرية "ب"

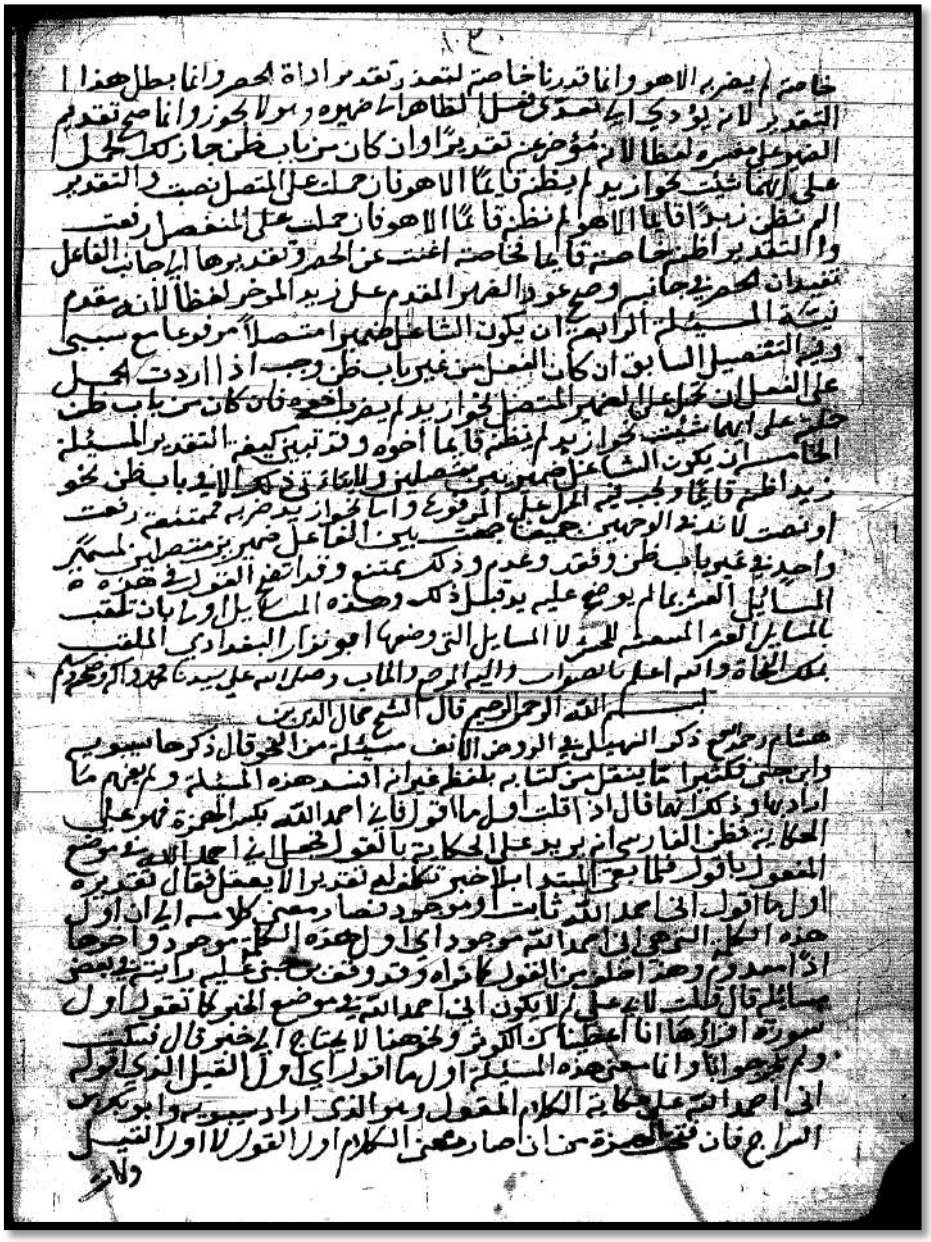


صورة اللوحة الأولى من نسخة مكتبة الأزهرية "ب"

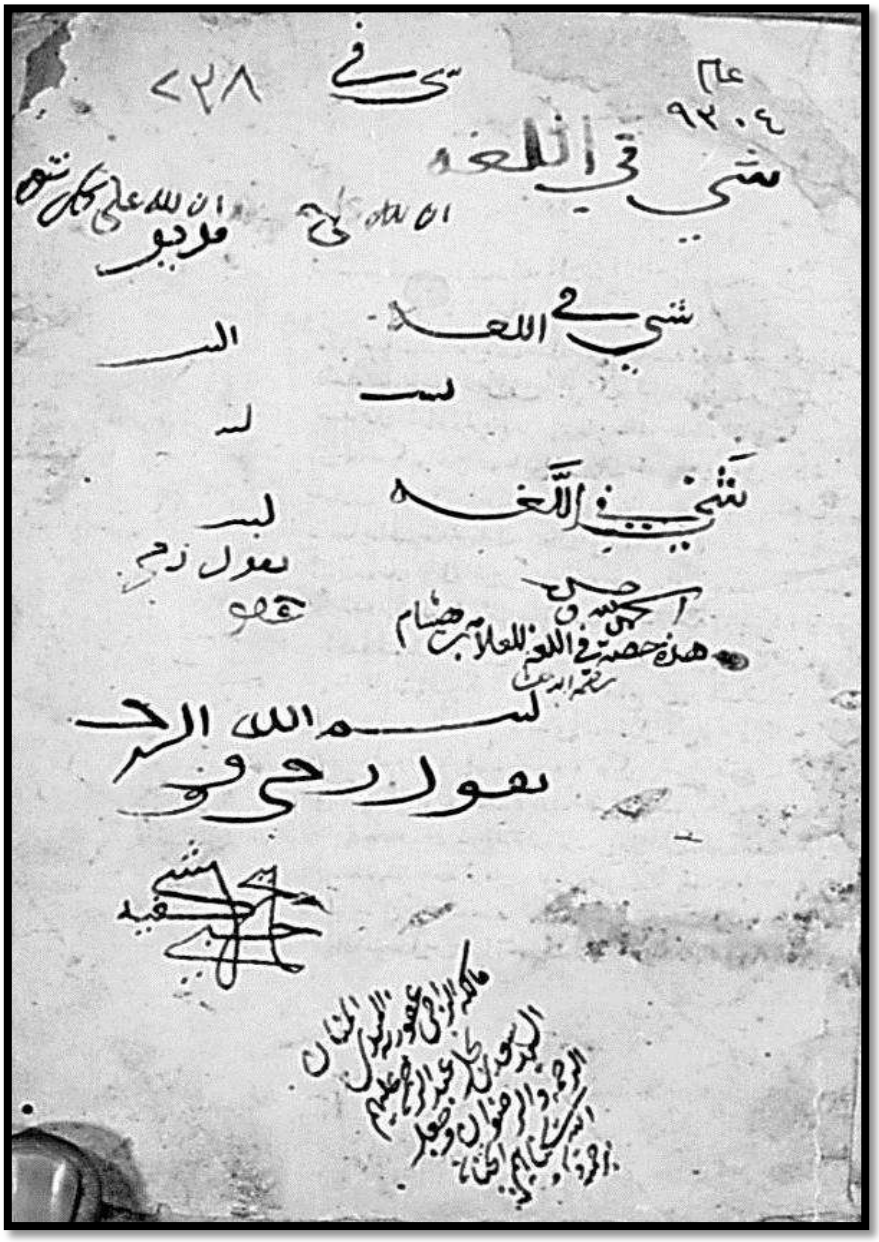


صورة الصفحة الأخيرة من نسخة مكتبة الأزهرية "ب"

صورة الصفحة الأولى من نسخة مكتبة دار الكتب المصرية "د"



صورة الصفحة الأخيرة من نسخة مكتبة دار الكتب المصرية "د"

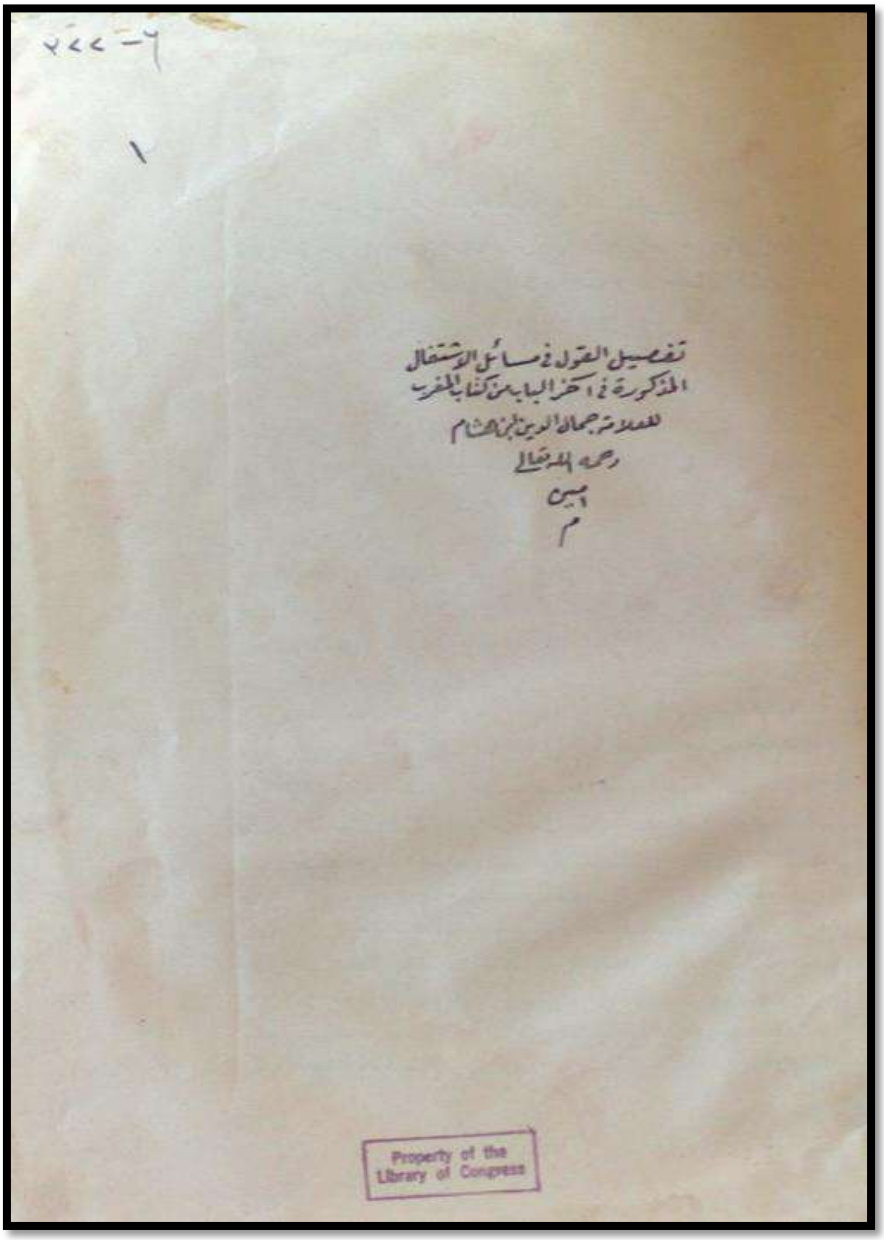


صورة صفحة الغلاف من نسخة دار الكتب الظاهرية "ظ"

اعني زيدا ضربته واما مسئلة الاشتغال بالمرفوع والمقدر فهما فعل وفاعله
كما مر لان الفاعل هو المشتغل عنه والمحذوف بالضرورة فعل وحده فان قيل
ان المقدر في زيدا ضربته فعل مضمر لا فاعل ظاهر فهذا فرق لا اثر له وهذا المقدر
هو الذي حصل في نفس بعض الطلبة نفورا عن هذا التقدير لانهم انما الفوا تقدير
الفاعل من حيث هو كالجزء من الفعل لا من حيث هو اسم ظاهر مستقل وهذا
لا عبرة به وانما قدرته هو خوفا عن المفعول ليعود الضمير على متقدم وهو الرابعة
ان يكون الشاغل ضميرين منفصلين نحو ازيدا اياه لم تضرب الا هو وانما قدمنا
المفعول لينفصل وانما حصرنا الفاعل لذلك ولك في هذه ايضا الاوجه المتقدمة
ان تحمل على اي سبب لان المنفصل كالظاهر فالمنفصلان كالظاهرين السببيين وقد
مضى على انك فيما تحمل عليهما شئت فان حملت على المنصوب نصبت بتقدير الم
يضرب زيدا الا هو لم تضرب الا هو وقدرت في هذه ايضا الفاعل المشتغل بنفسه
مع الفعل كما فعلت في التي قبلها ولكن هنا زيادة وهو انك قدرت معه اداة الحصر
ليصح المعنى ولزم من ذلك ان صار منفصلا كما ان فاعل الفعل المذكور كذلك وليس تقديرها
للفصل بل للمعنى وجاء الفصل اتفاقا وان حملت على المرفوع رفعت بتقدير اياه لم تضرب
زيد اياه لم تضرب الا هو هكذا في شرح المصنف وليس شئ لان معنى الجملة الاولى غير معنى
الجملة الثانية اذ معنى الجملة الاولى على زعمه ان زيدا لم تضرب نفسه ومعنى الجملة
الثانية انه لم تضرب الا نفسه والصواب ان التقدير لم تضرب زيدا الا هو
اياه لم تضرب الا هو بحذف الفعل ومفعوله المحصور وبقاء المفعول وان شئت
قدرت اخرجت زيدا نفسه خاصة واغناك ذلك عن تقدير الحصر وان

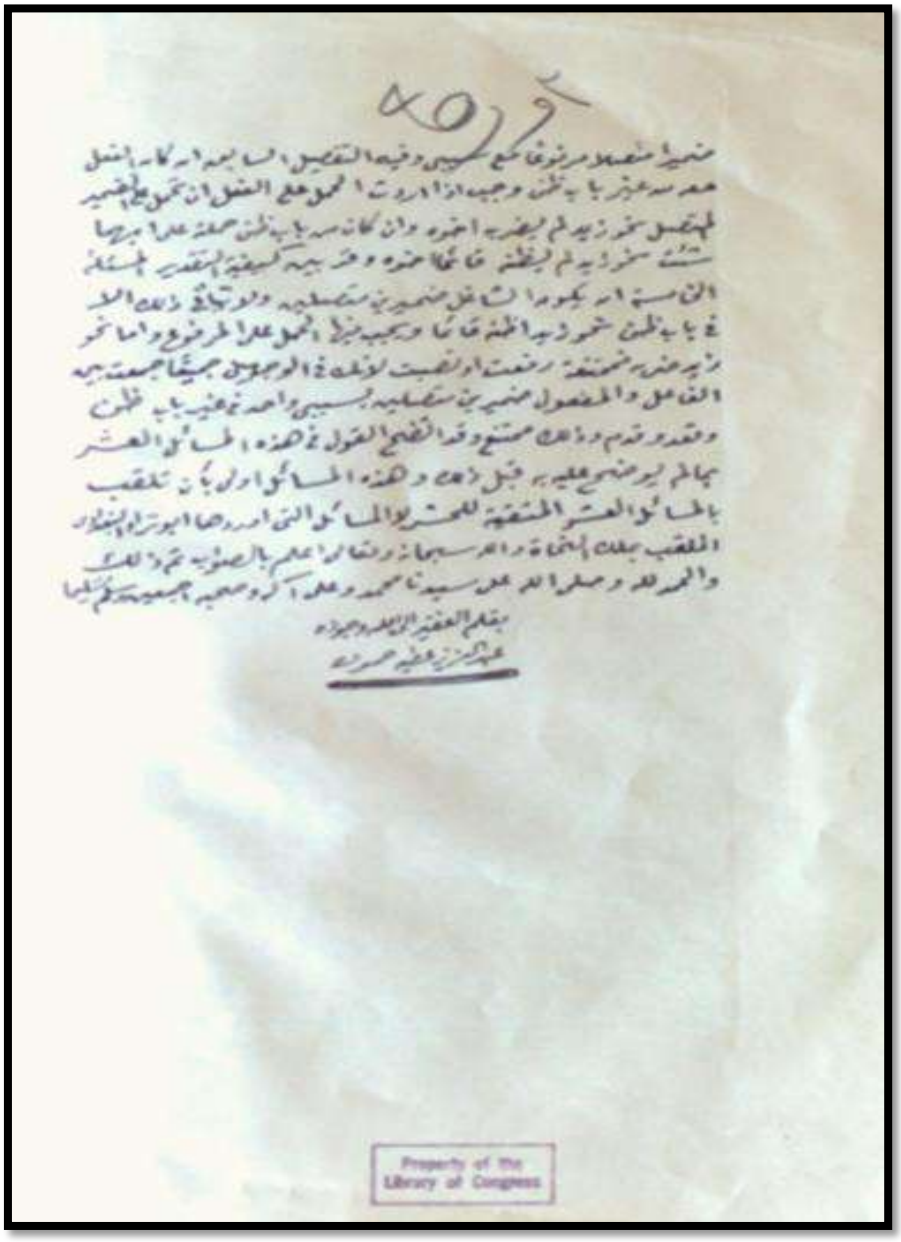
صورة الصفحة التي تبدأ بها نسخة دار الكتب الظاهرية "ظ"

صورة الصفحة الأخيرة من نسخة دار الكتب الظاهرية "ظ"



صورة لوحة الغلاف من نسخة مكتبة الكونجرس "ك"

صورة الصفحة الثانية من نسخة مكتبة الكونجرس "ك"



صورة الصفحة الأخيرة من نسخة مكتبة الكونجرس "ك"

[1 ب] بسم الله الرحمن الرحيم

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم. قال الشيخ[33] الإمام المحقِّق المدقِّق جمال الفصحاء أبو محمد عبدُ الله جمالُ الدين بنُ الشيخ الأجل يوسفَ بنِ هشامٍ الأنصاريّ -رضي الله تعالى عنه[34]-: هذا فصل عقدتُّهُ[35] بحول الله تعالى لتفصيل القول في مسائل[36] الاشتغال المذكورة في أواخر[37] الباب من كتاب المُقَرِّب[38].

اعلم أنها عشر مسائل، وأنها[39] تنقسم نصفين[40] متساويين: خمسة[41] يجوز لك فيها الحمل على الشاغل المذكور، واحدا كان أو أكثر، سببيًّا كان أو ضميرا، متصلا كان الضمير[42] أو[43] منفصلا. وخمسة يجب فيها الحمل على بعض الشاغل المذكور دون بعض. **فأما الخمسة الأولى:**

فإحداها: أن يكون الشاغل ضميرا واحدا، وهذا الضمير قد يكون مرفوعا، وقد يكون منصوبا، ومثالهما: زيدًا ضربتُهُ[44]، وأزيدٌ قام؟

الثانية: أن يكون سببيًّا واحدا[45]، وينقسم أيضا إلى مرفوع ومنصوب، ومثالهما: زيدًا ضربتُ أخاه[46]، وأزيدٌ قام أبوه ؟ فلا إشكال أنك إذا لم تَجْعَلِ الاسمَ مبتدأً تَحْمِلُ[47] في الصورتين جميعا[48] على ذلك الشاغل، فإن[49] كان ذلك[50] الشاغل منصوبًا نصبْتَ[51] على إضمار ذلك الفعل إن كان الشاغل[52] ضميرًا، أو على إضمارِ لازمِهِ إن كان الشاغل سببيًّا. وإن كان مرفوعا رفعتَ، وكان الكلام حينئذٍ محتملا للابتداء وللحمل[53] على الفعل[54]، والتقدير في الأولى[55]: أَضَرَبْتَ[56] زيدًا ضَرَبْتَهُ[57] ؟ وأقام[58] زيدٌ قام؟ والتقدير في الثانية[59]: أَهَنْتُ[60] زيدًا ضربتُ أخاه، وأَلَابَسَ زيدٌ قام أبوه[61]؟

الثالثة: أن يكون الشاغل سَبَبَيْنِ، نحو: أزيد[62] ضَرَبَ[63] أخوه غلامَهُ ؟ فتَحْمِلُ على أيهما شئت[64]، ويكون الإضمار فيهما من[65] المعنى دون اللفظ، ويكون المقدَّرُ[66] -إذا رفعت- فعلَ

المفعـولِ وحـدَهُ، و -إذا نصـبت- فعـلَ الفاعـلِ مـع الفاعـل[67]، فيُقَـدَّرُ في "أزيـدٌ ضَـرَبَ[68] أخـوه غلامَهُ؟": أَأُهِينَ[69] زيدٌ ضَرَبَ أخوه غلامَهُ؟ [2 أ] ويُقَدَّرُ إذا نصبت: أَأَهان زيدًا أخوه ضَرَبَ أخوه غلامَهُ[70]؟

وإنما قَدَّرْتَ الفاعلَ هنا كما قَدَّرْتَهُ في المسألة الأولى من مثال[71] الاشتغال بالمنصوب، أعني[72] "زيدًا ضَرَبْتُهُ"[73]. وأما مسألة الاشتغال بالمرفوع فالمُقَدَّر[74] فيها فِعْلٌ دون فاعله كما مَرَّ؛ لأن الفاعل هو المُشتَغَلُ عنه، والمحذوف بالضرورة[75] فعلٌ وحدَهُ.

فإن قيل: إن المقدَّر في "زيدا ضَرَبْتُهُ"[76] فاعلٌ مضمرٌ[77] لا فاعلٌ ظاهرٌ. فهذا فَرْقٌ لا أَثَرَ له. وهذا القدر هو الذي جَعَلَ[78] في نفس بعض الطلبة نفورًا عن هذا التقدير؛ لأنهم إنما أَلِفُوا[79] تقديرَ الفاعل من[80] حيث هو كالجزء من الفعل لا من حيث هو اسم ظاهر مستقلٌّ، وهذا لا عبرة به. وإنما قدَّرْتُهُ مُؤَخَّرًا عن المفعول؛ ليعود الضمير على مُتقدِّم.

الرابعة[81]: أن يكون الشاغلُ ضميرين منفصلين، نحو: أزيدًا إياه[82] لم يَضْرِبْ إلا هو. وإنما قدَّمنا المفعول[83] لينفصل، وإنما حصرنا الفاعل لذلك.

ولك في هذه[84] أيضا إذا لم تُقَدِّر الابتداء أن تَحْمِلَ على أيِّهما شِئْتَ[85]؛ لأن المنفصل[86] كالظاهر[87]، فالمنفصلان[88] كالظاهرين[89] السَّبَبِيَّيْنِ[90]، وقد مضى أنك[91] فيهما تحمل على أيِّهما شِئْتَ[92]، فإن حملت على المنصوب نصبت بتقدير: ألم يَضْرِبْ زيدًا إلا هو[93]؟ لم يَضْرِبْ إلا هو[94]، فقدَّرْتَ[95] في هذه[96] أيضا الفاعلَ الْمُسْتَقِلَّ[97] بنفسه مع الفعل كما فعلت في التي قبلها، ولكن هنا زيادة، وهو أنك قدَّرْتَ معه أداة الحصر لِيَصِحَّ المعنى، ولَزِمَ من ذلك أن صار منفصلا كما أن فاعلَ الفعلِ المذكور[98] كذلك[99]، وليس تقديرهما للفصل، بل للمعنى، وجاء الفصل اتفاقا.

وإن[100] حَمَلْتَ على المرفوع رَفَعْتَ بتقدير: إياه لم يَضرِبْ زيدٌ، إياه لم يَضرِبْ[101] إلا هو، هكذا في شَرْحِ المصنِّفِ[102]، وليس بشيء؛ لأن معنى الجملة[103] الأولى غير معنى الجملة [2 ب]

الثانية[104]؛ إذ معنى الجملة الأولى -على زعمه-: أن زيدا لم يَضرِبْ نفسَهُ، ومعنى الجملة الثانية: أنه لم يَضرِبْ إلا نفسَهُ. والصواب أن التقدير: أَلَمْ يَضْرِبْ[105] زيدٌ[106] إلا إياه[107]؟ إياه لم يَضْرِبْ إلا هو، بحذف الفعل ومفعوله المحصور[108] وبقاء الفاعل، كما قدرنا فيما تقدم حذف الفعل وفاعله المحصور[109] وبقاء المفعول[110].

وإن[111] شِئْتَ قَدَّرْتَ: أضَرَبَ زيدٌ نفسَهُ خاصَّةً؟ وأغناك ذلك عن تقدير الحصر. وإن شِئْتَ قَدَّرْتَ: أَلَابَسَ زيدٌ... ؟ فأغناك ذلك عن تقدير المفعول البتَّة.

فإن استنكرتم[112] تقديري الفعلَ[113] ومفعولَهُ من حيث إن المفعول ليس كالجزء من الفعل، فذلك لازم للمصنف[114] أيضا، ألا ترى أن التقدير[115] عنده كذلك بحذفهما[116]، إلا أنه لم يُقَدِّر حصرًا، فيَفْسُدُ الكلامُ بعدم تقديره[117] إياه؛ إذ صار نفيًا محضًا، فحَصَلَ التخالُفُ بين[118] جملتي التفسير، وذلك خطأ واضح كما بيَّنَّا.

فإن قيل: إن[119] الحصر في الجملة المذكورة في جانب الفاعل، فكيف حوَّلْتَهُ في تقديرك[120] الأول إلى جانب المفعول؟ قلت: الفاعل والمفعول في هذه المسألة لمُسَمًّى[121] واحد، فلا فرق في المعنى.

وإنما لم أُقَدِّرْ[122] أداة الحصر داخلة على الفاعل لأنه لا تُحذف أداة الاستثناء ويبقى المستثنى باتفاق[123].

المسألة الخامسة: أن يكون الشاغل ضميرا منفصلا وسَبَبِيًّا[124]، ولهذه[125] صورتان:

إحداهما: أن يكون السَّبَبِيُّ[126] هو المنصوب والضميرُ هو المرفوع، نحو: أزيد[127] لم يَضْرِبْ أخاه إلا هو؟ ولك في هذه المسألة إذا لم تَحْمِلْ على الابتداء أن تَحْمِلَ على[128] أيِّهما شِئْتَ[129]، فإن حَمَلْتَ على السببي نصبت بتقدير: ألم يُهِنْ زيدًا إلا هو ؟ لم يَضْرِبْ أخاه إلا هو[130]، فقدَّرْتَ الفعلَ والفاعلَ[131] محصورًا مُؤَخَّرًا عن المفعول ليعود عليه، ولأنَّ المحصور رُتْبَتُهُ[132] التأخير[133].

وإن حَمَلْتَهُ على الضمير رفعتَ بتقدير: ألم يَضْرِبْ زيدٌ أخاه[134]؟ لم[135] يَضْرِبْ أخاه إلا هو، هكذا قَدَّرَ المصنِّفُ، وفيه تخالُفُ الجملتين في المعنى كما مَرَّ في المسألة الرابعة [3 أ]، والصواب أن يُقَدَّرَ: أَضَرَبَ[136] زيدٌ خاصَّةً أخاه... ؟[137]. وإنما قدرنا "خاصَّةً" لِتَسُدَّ مَسَدَّ أداة الحصر التي[138] ذُكِرَتْ في جملة التفسير؛ إذ لم يُمكن[139] تقدير أداة الاستثناء محذوفة وبقاء[140] المستثنى[141].

الصورة الثانية: أن تكون بالعكس، نحو: أزيدٌ[142] لم يَضْرِبْ أخوه إلا إياه؟ ولك[143] في هذه أيضا إذا لم تحمل على الابتداء أن تحمل على أيِّ[144] الشاغِلَيْنِ شِئْتَ، فإن حَمَلْتَ على السببيِّ رَفَعْتَ[145] بتقدير: أَأُهِينَ[146] زيدٌ لم يَضْرِبْ أخوه إلا إياه[147]، هكذا[148] قَدَّرَ بعضهم، والأَوْلَى أن يُقَدَّرَ: أَضُرِبَ[149] زيدٌ... ؟ وإن حَمَلْتَ على الضمير نصبتَ بتقدير[150]: أَضَرَبَ زيدًا[151] خاصَّةً أخوه؟ لم يَضْرِبْ أخوه إلا إياه.

وأما الخمسة الثانية: فإحداها[152]: أن يكون الشاغل ضميرا متصلا مرفوعا مع سببيٍّ[153]، نحو: أزيدٌ[154] ضَرَبَ أخاه ؟ فيجب[155] إذا أردت الحمل على الفعل دون الابتداء أن تحمل على الضمير المتصل لا غير، فترفع الاسم السابق بتقدير: أَضَرَبَ زيدٌ[156] أخاه، ضَرَبَ أخاه؟ وإنما امتنع الحملُ على السببيِّ لأنك كنت تقول: أَزيدًا[157] أَهَانَ[158]... ؟ ويُؤَدِّي ذلك إلى أن تُعَدِّيَ فعلَ المضمر المتصل إلى ظاهره[159]، وهو ممتنع في جميع أبواب العربية[160].

وإنما قدَّرْنَا "زيدا" مقدَّما على الفعل ليعود ضمير فاعله عليه.

الثانية: أن يكون[161] الشاغل[162] ضميرا متصلا[163] مرفوعا كالتي قبلها، لكن لا مع سببيٍّ بل مع ضمير منفصل، نحو: أزيدٌ[164] لم يَضْرِبْ إلا إياه[165]؟ فيتعيَّنُ[166] فيها أيضا الحملُ على الضمير المتصل، وهو الضمير المرفوع، فترفع "زيدا" كما رفعته[167] في التي قبلها، وذلك بتقدير: ألم يَضْرِبْ زيدٌ إلا إياه[168]؟ لم يَضْرِبْ إلا إياه[169]. وعلة المنع فيها كالتي قبلها؛ إذ لو نَصَبْتَ[170] لكان التقدير: أزيدًا أَهَانَ[171]...، أو: أزيدًا[172] خاصَّةً أَهَانَ لم يَضْرِبْ إلا إياه.

الثالثة: أن يكون الشاغل ضميرا متصلا[173] منصوبا مع ضمير منفصل، فلا يخلو إما أن [3 ب] يكون الفعل من باب (ظَنَّ) أو لا، فإن[174] لم يكن[175] من باب[176] (ظَنَّ)، نحو: أزيد[177] لم يَضْرِبْهُ إلا هو[178]، فإنه يجب عليك إذا أردت الحمل على الفعل دون الابتداء أن تحمل على الضمير المتصل، كما وجب في المسألتين السابقتين الحمل على الضمير[179] المتصل[180]، فحينئذٍ[181] تَنْصِبُ الاسمَ؛ لأن[182] الضمير[183] المتصل هنا[184] منصوب، وهو الهاء، فتقول: أزيدًا[185] لم يَضْرِبْهُ إلا هو؟ والتقدير: ألم[186] يَضْرِبْ زيدًا[187] إلا هو؟ لم يَضْرِبْهُ إلا هو[188].

ويمتنع رفعه بالحمل[189] على "هو"؛ لأن التقدير حينئذٍ: أَضَرَبَهُ[190] زيدٌ خاصَّةً؟ لم يَضْرِبْهُ[191] إلا هو. وإنما قدرنا "خاصَّة" لتعذُّر تقدير أداة الحصر، وإنما بطل هذا التقدير لأنه يُؤَدِّي إلى تعدِّي فعل الظاهر إلى ضميره، وهو لا يجوز[192]، وإنما صَحَّ تقديم الضمير على مُفَسِّرِهِ لفظًا؛ لأنه مُؤَخَّرٌ عنه تقديرًا.

وإن كان من باب (ظَنَّ) جاز[193] لك الحمل على أيهما شئت[194]، نحو: أزيد[195] لم يَظُنَّهُ قائما إلا هو[196]. فإن حَمَلْتَ على المتصل نَصَبْتَ[197]، والتقدير: ألم يَظُنَّ[198] زيدًا قائمًا إلا هو؟ لم يَظُنَّهُ قائمًا إلا هو[199]. وإن[200] حملت على المنفصل[201] رَفَعْتَ، والتقدير: أَظَنَّهُ[202] زيدٌ[203] خاصَّةً قائمًا... ؟ فـ"خاصَّة" أغنت عن الحصر، وتقديرها إلى جانب الفاعل مفيدٌ أن[204] الحصر في جانبه، وصَحَّ عودُ الضمير المقدَّم[205] على "زيد" المؤخَّر لفظا؛ لأنه مُقَدَّمٌ[206] نيَّةً.

المسألة الرابعة: أن يكون الشاغل ضميرا متصلا منصوبا مع سببيٍّ[207]، وفيه التفصيل السابق: إن كان الفعل من[208] غير باب[209] (ظَنَّ) وجب إذا أردت الحمل[210] على الفعل أن تحمل على الضمير[211] المتصل، نحو: أزيد[212] لم يضربْهُ أخوه؟

وإن[213] كان من باب (ظَنَّ) حملته[214] على أيهما شئت، نحو: أزيدٌ[215] لم يَظُنَّهُ قائما أخوه؟ وقد تبين كيفيَّةُ[216] التقدير[217].

المسألة الخامسة: أن يكون الشاغل ضميرين متصلين، ولا يتأتَّى[218] ذلك إلا في باب (ظَنَّ)، نحو: أزيدٌ ظَنَّهُ[219] قائمًا[220]. ويجب فيها[221] الحمل على المرفوع. وأما نحو: "أزيد ضَرَبَهُ؟" فممتنعة[222]، رَفعْتَ أو نَصَبْتَ [4 أ]؛ لأنك[223] في الوجهين جميعا جمعْتَ بين الفاعل والمفعول[224]: ضميرين متصلين لمسمًّى[225] واحد في غير باب (ظنَّ، وفَقَدَ[226]، وعَدِمَ[227])[228]، وذلك ممتنع[229].

وقد اتضح القول في هذه المسائل العشر بما لم تُوضَعْ[230] عليه يَدٌ[231] قبل ذلك، وهذه المسائل أولى بأن[232] تُلَقَّبَ بالمسائل العَشْر المُتْعِبَة للحشر، لا المسائل التي أوردها[233] أبو نزار[234] البغداديُّ الملقَّب بِمَلِكِ النُّحاة[235]. والحمد لله وحده، تَمَّتْ[236].

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر ترجمته وأخباره فيما يأتي من مصنفات، وفيما ذكره محققوها من مراجع: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر، تحقيق: علي أبو زيد وزملائه، دار الفكر، بيروت - دمشق، ط1، 1418هـ: 5/3، وابن رافع تقي الدين محمد بن هجرس السلامي، الوفيات، تحقيق: صالح مهدي عباس، وبشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1402هـ: 234/2، وابن حجر أحمد بن علي العسقلاني، الدُّرَر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق: محمد سيد جاد الحق، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، د.ت: 415/2، وابن تغري بردي يوسف بن تغري بردي الحنفي، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، تحقيق: محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت: 131/7، وابن مفلح إبراهيم بن محمد بن عبد الله، المقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد، تحقيق: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة الرشد، الرياض،ط1، 1410هـ: 66/2، وابن المِبْرَد يوسف بن حسن الصالحي الحنبلي، الجوهر المنضد في طبقات متأخري أصحاب أحمد، تحقيق: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1421هـ: 77/1، وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، د.ط، د.ت: 68/2، وابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد بن محمد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق - بيروت، ط1، 1406هـ: 191/6، وابن حميد، محمد بن عبد الله النجدي، السحب الوابلة على ضرائح الحنابلة، تحقيق: بكر بن عبد الله أبو زيد، وعبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مؤسسة الرسالة،

بيروت، ط1، 1416هـ: 662/2. ومن المراجع الحديثة التي ترجمت لابن هشام: علي فودة نيل، ابن هشام الأنصاري: آثاره ومذهبه النحوي، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، د.ط، 1404هـ، ويوسف عبد الرحمن الضبع، ابن هشام وأثره في النحو العربي، دار الحديث، مصر، ط1، 1998م، وعصام نور الدين، ابن هشام الأنصاري: حياته، ومنهجه النحوي، الشركة العالمية للكتاب، القاهرة، ط1، 1989م.

(2) ابن الْمِبْرَد، الجوهر المنضد: 77/1.

(3) ابن حجر، الدُّرَر الكامنة: 415/2.

(4) محمد بن علي اليمني الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت: 401/1.

(5) ذكر علي فودة نيل كثيرًا من مؤلفات ابن هشام في كتابه "ابن هشام الأنصاري: آثاره ومذهبه النحوي": 13، 189، 215، 287، 325، 353.

(6) تنظر ترجمته في: ابن حجر أحمد بن علي العسقلاني، إنباء الغمر بأبناء العمر، تحقيق: حسن حبشي، نشر لجنة إحياء التراث الإسلامي في المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر، د.ط، 1389هـ: 540/1، والسيوطي، بغية الوعاة: 148/1، وابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب: 616/8.

(7) ابن الْمِبْرَد، الجوهر المنضد: 160/1، وينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 390/2.

(8) تنظر ترجمته وأخباره في المصنفات الآتية، وفيما ذكره محققوها من مراجع: ابن عبد الملك محمد بن محمد بن عبد الملك الأنصاري المراكشي، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس، ومحمد بن شريفة، وبشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2012م: 348/3، وأحمد بن أحمد بن عبد الله بن محمد الغِبْريني، عنوان الدراية فيمن عُرِفَ من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979م: 317، وعبدالباقي بن عبد المجيد اليماني، إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، تحقيق: عبد المجيد دياب، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، 1406هـ: 236، ومحمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، تاريخ الإسلام وَوَفيات المشاهير والأعلام، تحقيق: بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2003م: 172/15، وابن شاكر محمد بن شاكر بن أحمد، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1974م: 109/3، وصلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ: 165/22، والفيروزآبادي، البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تحقيق: محمد المصري، مطبعة الفيصل، الكويت، ط1، 1407هـ: 160، والسيوطي، بغية الوعاة: 210/2، وابن العماد الحنبلي،

شذرات الذهب: 575/7، ومحمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1994م: 391/3.

(9) ابن حميد، السحب الوابلة: 666/2.

(10) الشيخ خالد بن عبد الله الجرجاوي الأزهري، التصريح بمضمون التوضيح في النحو، نشر دار الكتب العلمية، بيروت: ط1، 1421هـ: 5/1.

(11) السيوطي، بغية الوعاة: 69/2.

(12) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب: 330/8.

(13) تنظر ترجمته في: محمد بن عبد الرحمن بن محمد السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت د.ط، د.ت: 113/6، والسيوطي، بغية الوعاة: 222/2.

(14) عمر بن قَدِيد بن عبد الله القَلَمْطاوي الحنفي، حاشية ابن قَدِيد على أوضح المسالك، نسخة خطية محفوظة في المكتبة السليمانية بإصطنبول، تركيا، تحت رقم: 1327، 1/ب.

(15) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، نسخة خطية محفوظة في المكتبة السليمانية القديمة بإصطنبول، تركيا، تحت رقم: 696، ل 1 أ.

(16) ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك، نسخة خطية محفوظة في مكتبة عاطف أفندي في إصطنبول، تركيا تحت رقم: 2442.

(17) أفدت هذا من البحث الذي يكتبه الآن: جابر بن عبد الله السريع عن مصنفات ابن هشام الأنصاري.

(18) ينظر صور النسختين في نهاية هذه الدراسة.

(19) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب ل 1 أ، نسخة السليمانية القديمة: 696.

(20) ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك 1 أ، نسخة عاطف أفندي: 2442.

(21) ابن قَدِيد، حاشية ابن قَدِيد على أوضح المسالك: 1/ب.

(22) ينظر: ابن هشام الأنصاري، مسألة الحكمة في تذكير قريب في قوله تعالى: (إن رحمة الله قريب من المحسنين)، تحقيق د. عبد الفتاح الحموز، طباعة ونشر دار عمَّار، عمَّان، ط1، 1405هـ: 30، وابن هشام الأنصاري، رسالة في توجيه النصب في إعراب "فضلًا ولغةً وخلافًا وأيضًا وهلمَّ جرًّا"، تحقيق: حسن موسى الشاعر، نشر دار الأرقم، عمَّان، ط1، 1404هـ: 8، وابن هشام الأنصاري، المسائل السفرية في النحو، تحقيق: علي حسين البواب، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، د.ط، د.ت: 9.

(23) ينظر: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات، اعتنى به: عدنان درويش ومحمد المصري، نشر دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1413هـ: 337/3.

(24) ينظر: ابن هشام الأنصاري، اعتراض الشرط على الشرط، تحقيق: عبد الفتاح الحموز، طباعة ونشر دار عمَّار، عمَّان، ط1، 1406هـ: 31.

(25) ينظر: ابن عصفور، المقرّب، تحقيق: أحمد الجواري وعبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1391هـ: 91/1.

(26) ينظر: ابن عصفور، المقرّب: 91/1، وابن عصفور، مُثُل المقرّب، تحقيق صلاح سعد المليطي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1427هـ: 149، 155.

(27) ولهذا قال أبو حيان الأندلسي في التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم ودار كنوز إشبيليا، ط1، 1419هـ: 293/6، وما بعدها، عن باب الاشتغال: (والاشتغال كذلك بابٌ مُلَفَّق). وبنحوه قال ابن مَضَاء القرطبي، أحمد بن عبد الرحمن بن مَضَاء اللخمي القرطبي، في كتابه الرد على النحاة، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، القاهرة، ط1، 1399هـ: 103. وتنظر أمثلة الاشتغال في: عضيمة، فهارس كتاب سيبويه، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1، 1395هـ: 165-169.

(28) تنظر المسألة الأولى والثانية والرابعة والخامسة من مسائل المجموعة الأولى، والمسألة الأولى والثالثة والرابعة من مسائل المجموعة الثانية.

(29) تنظر المسألة الأولى والثانية والثالثة من مسائل المجموعة الثانية.

(30) تنظر المسألة الخامسة من مسائل المجموعة الثانية.

(31) ينظر: جهاد يوسف العرجا، ظاهرة الاشتغال في العربية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، 1412هـ، الفصل الثاني: صورة الظاهرة في عصور الاحتجاج: 42، وما بعدها، وتنظر أمثلة الاشتغال في: عضيمة، فهارس كتاب سيبويه: 165 - 169.

(32) الشيخ محمد بن مصطفى بن حسن الدمياطي الخضري، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ط، 1359هـ: 3/1.

(33) في "ب" و "ك": بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، قال الشيخ.... وفي "د": بسم الله الرحمن الرحيم، قال الشيخ....

(34) في "ب" و"ك": قال الشيخ الإمام العلامة جمال الدين بن هشام -رحمه الله تعالى-، وفي "د": قال الشيخ جمال الدين بن هشام -رحمه الله تعالى-.

(35) في "د": عقتده.

(36) في "د": في مسئلة.

(37) في "ب" و "ك": آخر.

(38) قال ابن عصفور في المقرب: 91/1: "والاسم المُشْتَغَلُ عنه في هذا الباب إن كان له ضمير واحد أو سببيٌّ واحد حملتَهُ عليه، وإن كان له سببان أو ضميران منفصلان أو ضمير منفصل وسببيٌّ حملتَهُ على أيهما شئت، وإن كان له ضمير متصل مرفوع مع سببيّ أو ضميرٍ منفصلٍ حملتَهُ على الضمير المتصل لا

غير، وإن كان له ضميرٌ متصلٌ منصوبٌ مع ضميرٍ منفصلٍ أو سببيٍّ حملتَهُ على أيهما شئت في باب ظننت وفي (فقدت، وعدمت)، وفي غير ذلك من الأبواب لا يجوز حملُهُ إلا على الضمير المتصل، وإن كان له ضميران متصلان حملتَهُ على المرفوع منهما إلا أن ذلك لا يكون إلا في باب (ظَنَنْتُ)، وفي (فَقَدْتُ، وعَدِمْتُ)".

(39) في "أ": فإنها.

(40) في "د": قسمين.

(41) في "أ" و"د": فخمسة.

(42) قوله: "الضمير" ساقط من "ب" و"ك".

(43) قوله: "أكثر، سببيًّا كان أو ضميرا، متصلا كان الضمير أو" ساقط من "د".

(44) في "د": زيد ضربته.

(45) في "ب": وحدا.

(46) في "ب" و"د" و"ك": زيد ضربت أخاه.

(47) في "أ": يجعل.

(48) "جميعا" ساقطة من "أ".

(49) في "ب" و"ك": وإن.

(50) "ذلك" ساقطة من "أ".

(51) في "أ": نصب.

(52) في "د": كان ذلك الشاغل.

(53) في "ب" و"ك": متحملَ الابتداءِ والحملَ.... وفي "د": محتملا للابتداء والحملِ....

(54) في "ك": على يفعل. وينظر في المسألة: محمد بن عبد الله الطائي الجياني ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1387هـ: 82، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 348/6، وإبراهيم بن موسى الشاطبي، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تحقيق: عبدالرحمن العثيمين وزملائه، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1428هـ: 75/3.

(55) في "أ": في الأول.

(56) في "د": ضربت.

(57) يترجَّح الرفع بالابتداء على النصب في المثالين الأوَّلَيْنِ من المسألتين، وهما: زيدًا ضربتُهُ، وزيدًا ضربتُ أخاه؛ لأن الرفع لا تقدير فيه، أما النصب فيحتاج إلى تقديرِ فعلٍ ناصبٍ، وعدم التقدير أولى؛ لأنه أخفُّ كُلْفَة، ولأن الكلام معه يكون جملة واحدة، وكذلك ليس في الكلام ما يقتضي تقدير فعل؛ لأن

الفعل قد شُغِلَ بنصب الضمير. ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ: 81/1، وابن الورَّاق، محمد بن عبد الله بن العباس، علل النحو، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1420هـ: 311، علي بن محمد بن علي الحضرمي الإشبيلي ابن خروف، شرح جمل الزجاجي، تحقيق: سلوى محمد عرب، جامعة أم القرى، د.ط، 1419هـ: 403/1، عثمان بن عمر ابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل، تحقيق: موسى بناي العليلي، مطبعة العاني، بغداد، د.ط، 1982هـ: 312/1، والحسن بن قاسم بن عبد الله المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 1428هـ: 618/2، وعبد الله بن عبد الرحمن ابن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد كامل بركات، نشر جامعة أم القرى، طباعة دار الفكر، دمشق، دار المدني، جدة، ط1، 1400 - 1405هـ: 422/1، والشاطبي، المقاصد الشافية: 105/3.

(58) في "ب" و"ك": وقام.

(59) في "د": الثالثة.

(60) في "أ": أننت.

(61) في "أ" و"د": واللابس زيد قام أبوه. وفي "ك": وألابس قام زيد أبوه.

ويترجح الرفع بالحمل على الشاغل في المثال الثاني من المسألتين، وهما قوله: "أزيد قام؟ وأزيد قام أبوه؟"؛ لأن الأَوْلَى في همزة الاستفهام أن يَلِيَهَا فعلٌ؛ لأن الاستفهام يقع على الأحداث. ينظر: سيبويه، الكتاب: 102/1، وابن الورَّاق، علل النحو: 312، وابن يعيش، شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ط، د.ت: 81/1، وابن مالك محمد بن عبد الله الطائي الجياني، شرح التسهيل، تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1، 1410هـ: 141/2، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 295/6 و318 و350، والحسن بن قاسم بن عبد الله المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ: 343، والشاطبي، المقاصد الشافية: 75/3.

(62) في "ب" و"ك": زيد.

(63) في "أ": ضربت.

(64) فلك الخيار إن شئت نصبت الاسم المشغول عنه وإن شئت رفعته وذلك حملا على السببيّ، ويجوز فيه الرفع على الابتداء مع عدم الحمل على السببيّ. والحمل على السببيّ في هذه المسألة والمسألتين اللَّتين تليها أولى من الحمل على الابتداء؛ لوجود همزة الاستفهام التي تطلب الفعل. ينظر: ابن عصفور، مُثُلُ المقرب: 155، وابن أبي الربيع عبيد الله بن أحمد الأشبيلي السبتي، البسيط في شرح جمل الزجاجي، تحقيق: عياد بن عيد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1407هـ: 659/2، وابن النحاس محمد

بن إبراهيم الحلبي، التعليقة على المقرب - شرح المقرب المسمَّى التعليقة، تحقيق: خيري عبد الراضي عبد اللطيف، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، ط1، 1426هـ: 392/1، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 139/6، والمرادي، الجنى الداني: 343.

وإذا حُمِلَ على الشاغل فإنه يتعيَّن حمله على أحدهما؛ لاستحالة أن يُحمل عليهما معًا؛ لاختلافهما في الإعراب، فأحدهما مرفوع والآخر منصوب. ينظر: أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي، شرح الكتاب، تحقيق: أحمد حسن مهدلي وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008م: 415/1.

(65) في "أ": في.

(66) في "د": التقدير.

(67) في "ب" و"ك": مع المفعول. وفي "د": مع المفعل. والكلمتان ساقطتان من "أ". وقد علَّل المؤلف في الفقرة التالية لتقدير الفاعل.

(68) في "أ": ضربت. وهي كذلك في المثال التالي.

(69) في "د": أهين.

(70) قوله: "ويُقَدَّرُ إذا نصبت: أأَهان زيدا أخوه ضَرَبَ أخوه غلامَهُ ؟" ساقط من "ب" و"د" و"ك". ووردت في "أ": وبعذر إذا كان نصبت: أأهان.....

(71) في "أ": في مثال. وفي "ب" و"ك": ممن مثال.

(72) من هنا تبدأ نسخة مكتبة الأسد، وقد رمزت لها بالحرف "ظ".

(73) والتقدير: ضَرَبْتُ زيدًا ضَرَبْتُهُ. ينظر: سيبويه، الكتاب: 81/1، وأبو البركات عبد الرحمن بن محمد ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1407هـ: 82/1، وابن يعيش، شرح المفصل: 30/2، والشاطبي، المقاصد الشافية: 68/3.

(74) في "ظ": والمقدر.

(75) في "د": للضرورة.

(76) في "أ": زيد أضربته.

(77) في "ب" و"د" و"ظ" و"ك": فعل مضمر.

(78) في "ب" و"د" و"ظ" و"ك": حصل.

(79) في "أ": لما ألفوا.

(80) "من" ساقطة من "أ" في هذا الموضع والذي يليه.

(81) في "د": الرابعة الرابعة.

(82) في "ب" و"ك": أزيد إياه.

(83) في "ب" و"ك": وإنما قد بناه للمفعول. وفي "د": وإنما قدمناه المفعول.

(84) في "أ" و"ب" و"ك": في هذا.

(85) في "ظ": على أي شئت.

(86) في "ب": لأن المفصل.

(87) يجري الضمير المنفصل لانفصاله واستقلاله مجرى السببيّ في جميع مسائل هذا الباب. ينظر: أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري، رسالة الملائكة، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ: 223، والصفار، قاسم بن علي بن محمد البطليوسي، شرح كتاب سيبويه، تحقيق: عزيزة الذبياني، أطروحة دكتوراه، جامعة طيبة بالمدينة المنورة، 1434هـ: 407، وابن عصفور، شرح الجمل: 373/1، وناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد، تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تحقيق: علي محمد فاخر وزملائه، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 1428هـ: 1711/4، 1716.

(88) في "ب" و"ك": فالمنفصلات.

(89) في "أ": فالمنفصلان كالظاهران.

(90) في "د": السببين.

(91) في "ظ": وقد مضى على أنك.

(92) وذلك في المسألة الثالثة.

(93) في "أ": إلا بو.

إذا دخلت همزة الاستفهام على النافي فالأكثر أن يكون الاستفهام لمحض التقرير، ويتحوَّل النفي إلى إثبات، كقوله تعالى: {أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ}، وقد يبقى في القليل الاستفهامُ على حقيقته، وهو مراد المؤلف هنا. وسبب اقتصار المؤلف على هذا الأسلوب -وإن كان قليلا- أن همزة الاستفهام فيه لطلب التصديق، ومعلوم أنه لا يُستخدم من أدوات الاستفهام لطلب التصديق إلا الهمزة و"هل"، إلا أن "هل" لا يُسْتَفْهَمُ بها في النفي، فتعيَّنَ استخدام الهمزة. ينظر: السيرافي، شرح الكتاب: 416/3، ونجم الدين محمد بن الحسن الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، مطابع الشروق، بيروت، نشر جامعة بنغازي، ليبيا، د.ط، د.ت: 447/4، وأبو حيان الأندلسي، مُحَمَّد بن يُوسُف، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1418هـ: 1861/4، وابن هشام الأنصاري، عبد الله بن يوسف الحنبلي، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985م: 21 و457، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 4320/9 و4477، وعبد الرحمن بن أبي بكر بن محمدالسيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، نشر دار البحوث العلمية، الكويت، د.ط، 1394 - 1400هـ: 312/4.

(94) حُذِفَ ضميرُ النصب المنفصل لأن الفعل تسلَّط على الاسم الظاهر. ينظر الرضي، شرح الرضي على الكافية: 474/1.

(95) في "د": فقدرة.

(96) في "أ": في هذا.

(97) في "أ" و"د" و"ظ": المشتغل.

(98) في "أ": فاعل المذكور. وفي "ب" و"ك": فاعل المفعول المذكور.

(99) أي: المذكور في المسألة الثالثة التي قبل هذه، ومثالها: أزيد ضَرَبَ أخوه غلامَهُ؟ والتقدير فيها: أَ أهان زيدًا أخوه، ضَرَبَ أخوه غلامَهُ؟ وتختلفان في أن الفاعل المقدَّر في المسألة الثالثة اسم ظاهر وفي الرابعة ضمير منفصل، وهذا الاختلاف لا أثر له؛ لأن الضمير المنفصل كالسببي في جميع مسائل هذا الباب. ينظر: ابن عصفور، شرح الجمل: 373/1.

(100) في "ب" و"ك": فإن.

(101) قوله: "لم يَضْرِبْ" ساقطة من "أ".

(102) ينظر: ابن عصفور، علي بن مؤمن بن مُحَمَّد الْحَضْرَمِيّ الإشبيلي، شرح المقرّب، نسخة خطية محفوظة في الخزانة العامة بالرباط تحت رقم: 511، ولها مصوَّرة في معهد المخطوطات وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى في مكة المكرمة، ل 52 ب.

(103) في "ك": لأن الجملة.

(104) في "ك": غير معنى الثانية.

(105) في "ب" و"ك": أن التقدير في: لم يضرب. وفي "د" و"ظ": أن التقدير: لم يضرب.

(106) في كل النسخ ما عدا "ب": "زيدًا".

(107) في كل النسخ ما عدا "أ": "إلا هو". وسيتَّضِحُ من كلام المؤلف بعد قليل عدم صواب هذه الاختلافات.

(108) في "أ": ومفعوله والمحصور.

(109) جملة "وبقاء الفاعل، كما قدرنا فيما تقدم حذف الفعل وفاعله المحصور" ساقطة من "ظ".

(110) وذلك في هذه المسألة حينما حملْتَ الاسمَ المشغول عنه على الضمير المنصوب فنصبْتَهُ، ومثالها: أزيدًا إياه لم يَضْرِبْ إلا هو. والتقدير: أَلَمْ يَضْرِبْ زيدًا إلا هو، لم يَضْرِبْ إلا هو.

(111) في "أ": فإن.

(112) في "أ": استلزمتم. وفي "ب": ستنكرتم.

(113) في "ب" و"ك": "تقديري في الأولى الفعل". وفي "د" و"ظ": "تقديري الأولى الفعل".

(114) في "ظ": لازم المصنف.

(115) في "ب": ألا اترى أن التقدير. وفي "د": إلا أن التقدير. وفي "ظ": ألا ترى أن القدير.

(116) في "ب" و"ك": لحذفهما.

(117) في "ب" و"د" و"ك": بعد تقديره.

(118) في "أ": من.

(119) في "أ" و"ظ": فإن.

(120) في "أ": في جانب الفاعل فيكون في تقدير. وفي "ب" و"ك": في جانب تقديرك. وفي "د": في جانب تقدريك.

(121) في "أ": المسمى واحد. وفي "ب" و"ك": لسمى واحد.

(122) في "أ": وإنما قدر.

(123) إذا حُمل الاسم المشغول عنه على الشاغل الواقع بعد "إلا" كما في نحو: أزيدًا إياه لم يَضْرِبْ إلا هو، وجب أن يكون الفعل المقدَّر مُثْبَتًا؛ لأن الاسم المشغول عنه يقع من الفعل المقدَّر موقع الشاغل، وما بعد "إلا" مثبت لا غير؛ لأن الاستثناء المفرَّغ لا يكون إلا بعد غير الموجب، والاسم المشغول عنه لم تقع قبله "إلا" فتنقُضَ نَفْيَ الفعلِ المقدَّرِ كما نقضت "إلا" الواقعة قبل الشاغل نَفْيَ الفعلِ المفسِّرِ؛ فوجب إضمار الفعل الْمُثْبَتِ ليوافق في المعنى الفعلَ المفسِّرَ المنفيَّ المنقوضَ نفيُهُ بـ"إلا"، فالتقدير في المثال المذكور: أإياه ضَرَبَ زيدٌ؟ إياه لم يَضْرِبْ إلا هو؛ ولذا لم يصحَّ وقوعُ الحصرِ المعتمِدِ على النفي والاستثناء في الجملة المقدَّرة لعدم وجود "إلا" قبل الاسم المشغول عنه. ينظر: الرضي، شرح الرضي على الكافية: 474/1، وابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب: 837.

(124) في "أ": وسَبَبًا.

(125) في "ب" و"ك": ولهذا.

(126) في "أ": المسبي. وفي "ظ": المستثنى.

(127) في "أ": أزيدا.

(128) جملة: "الابتداء أن تحمل على" ساقطة من "ظ".

(129) وذلك لأن الضمير المنفصل يجري مجرى الظاهر السببيِّ في جميع مسائل باب الاشتغال كما سبق. ينظر: ابن عصفور، شرح الجمل: 373/1، وابن أبي الربيع، البسيط: 659/2.

(130) من قوله: "ولك في هذه المسألة" إلى قوله: "أخاه إلا هو" ساقط من "أ". وورد المثال في بقية النسخ هكذا: "...لم يَضْرِبْ إلا هو أخاه إلا هو". وهو سهو من النساخ؛ إذ لا معنى لتكرار "إلا هو"، وتقديمها على المفعول.

(131) في "د": وا والفاعل.

(132) في "أ": بِنِيَّة.

(133) ينظر: ابن مالك محمد بن عبد الله الطائي الجياني، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بكلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1402 هـ: 590/2، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 287/6.

(134) "أخاه" ساقطة من "أ".

(135) تكررت "لم" في "ب"؛ لوقوعها في آخر اللوحة.

(136) في "أ" و"ب" و"د" و"ك": ضرب.

(137) في "ب" و"ك": ضرب زيد أخاه خاصة.

(138) في "أ": الذي.

(139) في "أ" و"ب": يكن. وفي "ك": فلم يكن.

(140) في "أ" و"ب" و"ك": وبقى.

(141) وهذا غير جائز كما سبق. ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب: 837.

(142) في "أ": زيد. وفي "ب" و"ك": زيدا.

(143) في "أ": ذلك.

(144) قوله: "أي" ساقطة من "د".

(145) قوله: "رفعت" ساقطة من "أ".

(146) في "د": بتقدير: أُهين.

(147) في "ب": ياه.

(148) في "أ": كذا.

(149) في "ب" و"ك": ضرب.

(150) قوله: "أَضُرِبَ زيدٌ... ؟ وإن حَمَلْتَ على الضمير نصبت بتقدير" ساقطة من "أ".

(151) في "ب" و"د" و"ك": أَضَرَبَ زيد.

(152) في "أ" و"ظ": فأحدها.

(153) في "ظ": مع سببين.

(154) في "ب" و"ك": زيد.

(155) في "ظ": فتحت.

(156) في "ب" و"ك": أضرب زيدا.

(157) في كل النسخ ما عدا "ظ": زيد. ورفعُهُ يُعارض كلام المؤلف، ويُخالف المثال في المسألة التالية.

(158) في "ظ": لأنك كنت تقول: أَ أَهَانَ؟.

(159) في "أ": ويؤدي ذلك إلى تَعَدِّي فعلِ الضميرِ المتصل إلى ظاهر.

(160) لأنه يلزم عليه جَعْلُ المفعولِ فاعلا في المعنى، وحقُّ الفاعل أن يكون غير المفعول؛ لأن أصل الفاعلِ أن يكون مُؤَثِّرًا والمفعول به مُتَأَثِّرًا، وأصل الْمُؤَثِّر أن يُغاير المتأثِّر، ولأنه يلزم عليه جَعْلُ المفعولِ الفضلةِ ركنا، فلو حذفتَ المفعول في قولك: "أزيدًا ضَرَبَ" لم تَصِحَّ الجملة؛ لعدم الاستغناء عن المفعول فيها. ينظر: ابن السراج، أبو بكر مُحَمَّد بن السَّري الْبَغْدَاديّ، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1405هـ: 121/2 و240، والسيرافي، شرح الكتاب: 423/1 و425، وابن مالك، تسهيل الفوائد: 84، وابن أبي الربيع، البسيط: 660/2، والرضي، شرح الرضي على الكافية: 169/4، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 1710/4، و1715 و1750.

(161) في "ظ": أن يكمز.

(162) في "أ": الفاعل.

(163) في "أ": منفصلا.

(164) في "ب" و"ك": زيد. وفي "ظ": أ أزيد.

(165) في "د": إلا إيا.

(166) في"ظ": ليتعين.

(167) في "ب" و"ك": كما رفعت.

(168) في "ب": لم يضرب زيدا إلا ياه. وفي "ك": لم يضرب زيدا إلا إياه. وفي "د": لم يضرب زيد إلا إياه.

(169) قوله: "لم يضرب إلا إياه" ساقط من "أ".

(170) في "أ" و"ظ": نُصب.

(171) في "د": أزيدا هان.

(172) في "ب" و"ك": أزيد.

(173) قوله: "متصلا" مطموسة في "أ".

(174) في "ظ": إن.

(175) قوله: "لم يكن" مطموسة في "أ".

(176) في "أ": من بابه.

(177) في "ب" و"ك": زيد.

(178) في "أ": "يو". وهو سهو من الناسخ.

(179) في "ب" و"ك": ضمير.

(180) في "أ": المنفصل.

(181) قوله: "فحينئذ" ساقط من كل النسخ ما عدا "أ".

(182) في "د": إذ.

(183) قوله: "الضمير" ساقط من "ظ".

(184) في "ب" و"ك": لأن الاسم هنا.

(185) في كل النسخ ما عدا "أ": أزيد.

(186) في "ب" و"ك": لم.

(187) في "د": زيد.

(188) ينظر السيرافي، شرح الكتاب: 423/1 و425، والمعري، رسالة الملائكة: 222، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 1711/4.

(189) في "د": بالمحل.

(190) في "د": أَضَرَبَ.

(191) في "ظ": لم يضرب.

(192) لأنه يلزم عليه جَعْلُ المفعولِ فاعلا في المعنى، وحقُّ الفاعل أن يكون غير المفعول؛ لأن أصل الفاعلِ أن يكون مُؤَثِّرًا والمفعول به متأَثِّرًا، وأصل المؤثِّر أن يُغايِرَ المتأثِّر. ينظر: السيرافي، شرح الكتاب: 425/1، وابن عصفور، شرح الجمل: 372/1، وابن أبي الربيع، البسيط: 659/2، والرضي، شرح الرضي على الكافية: 475/1، وابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب: 294.

(193) في "أ": صار.

(194) ينظر: ابن عصفور، شرح الجمل: 375/1، وابن أبي الربيع، البسيط: 659/2، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 356/6 و357، وناظر الجيش، تمهيد القواعد: 1711/4.

(195) في "ب" و"ك": أزيدا.

(196) لم يلزم في هذه المسألة جَعْلُ المفعولِ فاعلا في المعنى؛ لأن المفعول الأول من مفعولي "ظنَّ" وأخواتها مفعولٌ في اللفظ لا في الحقيقة، والمفعول في الحقيقة إنما هو مضمون الجملة؛ بدليل أنك لو قلت: "ظننتُ زيدًا مسافرا" لم يقع الشكُّ في "زيد" الذي هو المفعول الأول، وإنما وقع الشكُّ في سفره، فجاز اتفاقهما لفظا؛ لأنهما ليسا في الحقيقة فاعلا ومفعولا به. ينظر: السيرافي، شرح الكتاب: 424/1، وابن الورَّاق، علل النحو: 286، وابن عصفور، شرح الجمل: 372/1، والرضي، شرح الرضي على الكافية: 170/4.

(197) في "أ": فصلت.

(198) في "أ": ألم يكن.

(199) من قوله: "فإن حملْتَ على المتصل نصبْتَ..." إلى قوله: "...لم يَظُنَّهُ قائمًا إلا هو" ساقط من "ظ".

(200) في "د": فإن.

(201) في "أ": المتصل.

(202) في "أ": أَظَنَّ.

(203) في "ب" و"ك": زيدا. وهي ساقطة من "د".

(204) في "ب" و"د" و"ظ" و"ك": تفيدان.

(205) في "أ": المتقدم.

(206) في "ظ": تقدم.

(207) في كل النسخ: "... ضميرا متصلا مرفوعا مع سببي". والتصحيح من أمثلتها التي ساقها المؤلف، ومن حُكْمِهَا؛ لأن الشاغل إذا كان ضميرا متصلا مرفوعا مع سببيٍّ وَجَبَ في المشغول عنه الحملُ على الضمير المتصل لا غير دون تفصيل، وقد ذكر المؤلف هذه المسألة وجعلها المسألة الأولى من المسائل الخمس في المجموعة الثانية. وينظر: الصفار، شرح كتاب سيبويه: 406، وابن عصفور، المقرب: 91/1، وابن النحاس، التعليقة على المقرب: 393/1.

(208) في "ك": الفعل معه من.

(209) في "أ": من باب.

(210) في "أ": لكمل.

(211) قوله: "الضمير" ساقط من "أ".

(212) في "ب" و"ك": زيد.

(213) في "د": فإن

(214) في "أ": حملت.

(215) في "ب" و"ك": زيد.

(216) في "د": كيفة.

(217) التقدير في الحالة الأولى: ألم يَضْرِبْ زيدًا أخوه؟ لم يَضْرِبْهُ أخوه. والتقدير في الحالة الثانية إن حَمَلْتَ على المتصل فنصبْتَ: ألم يَظُنَّ زيدًا قائمًا أخوه؟ لم يَظُنَّهُ قائمًا أخوه. وإن حملت على السببي فرفعْتَ فالتقدير: ألم يُظَنَّ زيدٌ قائما؟ لم يَظُنَّهُ قائما أخوه. وينظر: ابن النحاس، التعليقة على المقرب: 393/1.

(218) في "ك": ولا تأتى.

(219) في "ب" و"د" و"ك": زيد أظنه...

(220) سبق تعليل جواز هذا في المسألة الثالثة من المسائل الخمس من المجموعة الثانية. وينظر: سيبويه، الكتاب: 367/2، وابن السراج، الأصول: 241/2، والسيرافي، شرح الكتاب: 119/3 و130، وابن يعيش، شرح المفصل: 88/7، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 109/6.

(221) في "د": فيه.

(222) في "ك": زيد..... وفي "ب": زيد ظربه، فمتنعة.

(223) في "د": لأند.

(224) قوله: "والمفعول" ساقط من "د".

(225) في "ك": لسببي.

(226) في "أ": ويعدم.

(227) في "ك": ظن وقعد وقدم.

(228) جاز مجيء فاعل ومفعول "عدم، وفقد" ضميرين متصلين مُتَّحِدَي المعنى لأنه استعمالٌ مجازيٌّ؛ لأن الفاعل والمفعول فيهما لا بُدَّ أن يكونا موجودين، فإذا عَدِمَ الفاعلُ نفسَهُ صار عادمًا معدومًا في آن واحد، وهذا محال؛ لأن من عَدِمَ شيئا كان موجودًا؛ ولذا فأصل الاستعمال: عَدِمَني غيري، وبهذا يزول اتحاد الفاعل والمفعول. ينظر: أبو زكريا يحيى بن زياد الديلمي الفراء، معاني القرآن، تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1403هـ: 334/1، و106/2، والسيرافي، شرح الكتاب: 424/1، و130/3، وابن يعيش، شرح المفصل: 88/7، وابن عصفور، شرح الجمل: 372/1، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 113/6.

(229) امتنعت المسألة لأن تقديرها حين نَصْبِ المشغولِ عنه حملاً على الضمير المنصوب هو: ضَرَبَ زيدًا هو، ضَرَبَهُ، وتقديرها حين رَفْعِهِ حملاً على الضمير المستتر المرفوع: ضَرَبَهُ زيدٌ، ضَرَبَهُ، أي: ضَرَبَ زيدٌ نفسَهُ. ففي الوجه الأول تَعَدَّى فِعْلُ المضمرِ المتصل إلى ظاهره، وهو ممتنع في جميع أبواب العربية، وفي الوجه الثاني تَعَدَّى فِعْلُ الظاهر إلى ضميره المتصل، وهو ممتنع في غير باب (ظَنَّ)؛ لما يلزم عليه في الوجهين - كما سبق- من جَعْلِ المفعولِ فاعلا في المعنى، وحقُّ الفاعل أن يُغاير المفعول في اللفظ والمعنى أو في اللفظ فقط. ينظر: سيبويه، الكتاب: 366/2، وابن السراج، الأصول: 121/2 و241، وابن يعيش، شرح المفصل: 88/7، وابن عصفور، شرح الجمل: 372/1، والرضي، شرح الرضي على الكافية: 169/4، وابن النحاس، التعليقة على المقرب: 393/1، وأبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل: 112/6 و357.

(230) في "د" و "ك": يوضح.

(231) قوله: "يد" ساقط من "أ". ووردت في "ب" و "ك": به.

(232) في "ظ": باب.

(233) في "د": وضعها.

(234) في "ب": نزاد.

(235) هو أبو نزارٍ الحسن بن صافي البغداديّ، وُلد في بغداد وبها نشأ، كان مُتَفَنِّنًا في العلوم، بَرَعَ في النحو ومَهَرَ فيه حتى صار أنحى أهل طبقته، ولَقَّبَ نفسه مَلِكَ النحاة. من مصنفاته: الحاوي في النحو، والمقتصد في التصريف، وأسلوب الحق في تعليل القراءات العشر، وله عشر مسائل اسْتَشْكَلَهَا في

العربيَّة، سمَّاها المسائل العَشْر الْمُتْعِبَات إلى الْحَشْر، طُبعت محقَّقة مع جواب ابن برّي عنها. توفي في دمشق سنة 568هـ. تنظر ترجمته في: علي بن الحسن بن هبة الله ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1415هـ: 71/13، وعلي بن يوسف القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1406هـ: 340/1، وعمر بن أحمد بن هبة الله العقيلي ابن العديم، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت: 2390/5، واليماني، إشارة التعيين: 91. وينظر: عبدالله بن بَرّي بن عبدالجبار المقدسي ابن بَرّي، جواب المسائل العشر، تحقيق: محمد الدالي، دار البشائر، دمشق، ط1، 1418هـ: 3 إلى نهاية المسائل: 92.

(236) في "ب": "والله سبحانه وتعالى أعلم بالصواب. تَمَّ ذلك، والحمد لله، وصلى الله على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وسَلَّمَ تسليما". ثم كتب الناسخ تحتها: "بالله إن نظرت عيناك ما كتبت يد الفقير إلى غفران مولاه". وفي "ك": بقلم الفقير إلى الله وجُودِهِ عبد العزيز عطية حمودة.
وفي "د": "والله أعلم بالصواب، وإليه المرجع والمآب، وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم".
وفي "ظ": "والله سبحانه وتعالى أعلم. تمت المسائل العشر بحمد الله وعونه".

قائمة المصادر والمراجع:

(1) إبراهيم بن محمد بن عبد الله ابن مفلح، المقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد، تحقيق: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1410هـ.

(2) إبراهيم بن موسى الشاطبي، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تحقيق: عبد الرحمن العثيمين وزملائه، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1428هـ.

(3) ابن حجر أحمد بن علي العسقلاني، الدُّرَر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق: محمد سيد جاد الحق، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، د.ت.

(4) ابن حجر أحمد بن علي العسقلاني، إنباء الغمر بأبناء العمر، تحقيق حسن حبشي، نشر لجنة إحياء التراث الإسلامي في المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر، د.ط، 1389هـ.

(5) ابن حميد محمد بن عبد الله النجدي، السحب الوابلة على ضرائح الحنابلة، تحقيق: بكر بن عبد الله أبو زيد، وعبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1416هـ.

(6) ابن عصفور، المقرّب، تحقيق: أحمد الجواري وعبدالله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1391هـ.

(7) ابن عصفور، مُثُل المقرّب، تحقيق: صلاح سعد المليطي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1427هـ.

(8) ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق: عبدالرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1410هـ.

(9) ابن مَضَاء القرطبي، الرد على النحاة، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، القاهرة، ط1، 1399هـ.

(10) ابن هشام الأنصاري، اعتراض الشرط على الشرط، تحقيق: عبد الفتاح الحموز، طباعة ونشر دار عمَّار، عمَّان، ط1، 1406هـ.

(11) ابن هشام الأنصاري، المسائل السفرية في النحو، تحقيق: علي حسين البواب، نشر دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، د.ط، د.ت.

(12) ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك، نسخة خطية محفوظة في مكتبة عاطف أفندي في إصطنبول بتركيا تحت رقم: 2442.

(13) ابن هشام الأنصاري، رسالة في توجيه النصب في إعراب "فضلًا ولغةً وخلافًا وأيضًا وهلمَّ جرًّا"، تحقيق: حسن موسى الشاعر، نشر دار الأرقم، عمَّان، ط1، 1404هـ

(14) ابن هشام الأنصاري، مسألة الحكمة في تذكير قريب في قوله تعالى: «إِنَّ رَحْمَتَ اللّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ»، (الأعراف: 56)، تحقيق: عبد الفتاح الحموز، دار عمَّار، عمَّان، ط1، د.ت،

(15) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985م.

(16) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، نسخة خطية محفوظة في المكتبة السليمانية القديمة، إصطنبول، تركيا، تحت رقم: 696، ل 1 أ.

(17) أبو البركات عبد الرحمن بن محمد ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1407هـ.

(18) أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات، اعتنى به: عدنان درويش ومحمد

المصري، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1413هـ.

(19) أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري، رسالة الملائكة، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ.

(20) أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ.

(21) أبو بكر مُحَمَّد بن السَّري الْبَغْدَاديّ ابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1405هـ.

(22) أبو حيان الأندلسي في التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، ودار كنوز إشبيليا، ط1، 1419هـ.

(23) أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1418هـ .

(24) أبو زكريا يحيى بن زياد الديلمي الفراء، معاني القرآن، تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1403هـ.

(25) أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي، شرح الكتاب، تحقيق: أحمد حسن مهدلي وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008م.

(26) أحمد بن أحمد بن عبد الله بن محمد الغِبْريني، عنوان الدراية فيمن عُرِفَ من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: عادل نويهض، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979م.

(27) تقي الدين محمد بن هجرس السلاميابن رافع، الوفيات، تحقيق: صالح مهدي عباس، وبشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1402هـ.

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

(29) جهاد يوسف العرجا، ظاهرة الاشتغال في العربية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، الأردن، 1412هـ.

(30) الحسن بن قاسم بن عبد الله المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د.ت.

(31) الحسن بن قاسم بن عبد الله المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1428هـ.

(32) خالد بن عبد الله الجرجاوي، التصريح بمضمون التوضيح في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ.

(33) الشيخ محمد بن مصطفى بن حسن الدمياطي الخضري، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ط، د.ت.

(34) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر، تحقيق: علي أبو زيد وزملائه، دار الفكر، بيروت ودمشق، ط1، 1418هـ.

(35) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، د.ط، 1420هـ.

(36) عبدالباقي بن عبدالمجيد اليماني، إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، تحقيق: عبدالمجيد دياب، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية، ط1، 1406هـ

(37) عبدالله بن بَرّي بن عبد الجبار المقدسي ابن بَرّي، جواب المسائل العشر، تحقيق: محمد الدالي، دار البشائر، دمشق، ط1، 1418هـ.

(38) عبدالحي بن أحمد بن محمد ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق - بيروت، ط1، 1406هـ.

(39) عبدالرحمن بن أبي بكر بن محمد السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبدالعال سالم مكرم، نشر دار البحوث العلمية، الكويت، د.ط، 1394 - 1400هـ.

(40) عبدالله بن عبدالرحمن ابن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد كامل بركات، نشر جامعة أم القرى، طباعة دار الفكر، دمشق، دار المدني، جدة، ط1، 1400- 1405هـ.

(41) عبيدالله بن أحمد الأشبيلي السبتي ابن أبي الربيع، البسيط في شرح جمل الزجاجي، تحقيق: عياد بن عيدالثبيتي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1407هـ.

(42) عثمان بن عمر ابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل، تحقيق: موسى بناي العليلي، مطبعة العاني، بغداد، د.ط، 1982هـ.

(43) عصام نور الدين، ابن هشام الأنصاري - حياته، ومنهجه النحوي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1989م.

(44) علي بن الحسن بن هبة الله ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1415هـ.

(45) علي بن محمد بن علي الحضرمي الإشبيلي ابن خروف، شرح جمل الزجاجي، تحقيق: سلوى محمد عرب، نشر جامعة أم القرى، د.ط، 1419هـ.

(46) علي بن مؤمن بن مُحَمَّد الْحَضْرَمِيّ الإشبيلي ابن عصفور، شرح المقرّب، نسخة خطية محفوظة في الخزانة العامة بالرباط، تحت رقم: 511، ولها مصوَّرة في معهد المخطوطات وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى في مكة المكرمة، ل 52 ب.

(47) علي بن يوسف القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1406هـ.

(48) علي فودة نيل، ابن هشام الأنصاري: آثاره ومذهبه النحوي، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، د.ط، 1404هـ.

(49) عمر بن أحمد بن هبة الله العقيلي ابن العديم، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.

(50) عمر بن قَدِيد بن عبدالله القَلَمْطاوي الحنفي، حاشية ابن قَدِيد على أوضح المسالك، نسخة مخطوطة محفوظة في المكتبة السليمانية،إصطنبول، تركيا، تحت رقم: 1327، 1/ب.

(51) قاسم بن علي بن محمد البطليوسي الصفار، شرح كتاب سيبويه، تحقيق: عزيزة الذبياني، أطروحة دكتوراه، جامعة طيبة، المدينة المنورة، السعودية، د.ط، 1434هـ.

(52) محمد بن إبراهيم الحلبي ابن النحاس، التعليقة على المقرب شرح المقرب المسمَّى التعليقة، تحقيق: خيري عبد الراضي عبد اللطيف، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، ط1، 1426هـ.

(53) محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، تاريخ الإسلام وَوَفيات المشاهير والأعلام، تحقيق: بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2003م.

(54) محمد بن شاكر بن أحمد ابن شاكر، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1973، 1974م

(55) محمد بن عبد الرحمن بن محمد السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

(56) محمد بن عبد الله الطائي الجياني ابن مالك، شرح الكافية الشافية، تحقيق عبد المنعم أحمد هريدي، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بكلية الشريعة والدراسات الإسلامية بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1402هـ.

(57) محمد بن عبد الله الطائي الجياني، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1387هـ

(58) محمد بن عبد الله بن العباس ابن الورَّاق، علل النحو، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1420هـ.

(59) محمد بن علي اليمني الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.

(60) محمد بن محمد بن عبد الملك الأنصاري المراكشي ابن عبدالملك، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس، ومحمد بن شريفة، وبشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2012م.

(61) محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تحقيق: محمد المصري، مطبعة الفيصل، الكويت، ط1، د.ت.

(62) محمد عبد الخالق، فهارس كتاب سيبويه، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1، 1395هـ.

(63) محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1994م.

(64) ناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد، تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تحقيق: علي محمد فاخر وزملائه، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 1428هـ.

(65) نجم الدين محمد بن الحسن الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، تحقيق يوسف حسن عمر مطابع الشروق، بيروت، نشر جامعة بنغازي، ليبيا، د.ط، د.ت.

(66) وابن عصفور، شرح الجمل، تحقيق: صاحب أبو جناح، الموصل، د.ط، 1402هـ.

(67) يعيش بن علي بن يعيش الحلبي ابن يعيش، شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ط، د.ت.

(68) يوسف بن تغري بردي الحنفي ابن تغري بردي، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، تحقيق: محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت.

(69) يوسف بن حسن الصالحي الحنبلي ابن الْمِبْرَد، الجوهر المنضد في طبقات متأخري أصحاب أحمد، تحقيق: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1421هـ.

(70) يوسف عبد الرحمن الضبع، ابن هشام وأثره في النحو العربي، دار الحديث، مصر، ط1، 1998م.

أثر الدرس الصوتيّ الحديث في تجديد الصرف العربيّ

د. حمزة بو جمل *
boudjemelhamza@gmail.com

ملخص:

يكشف هذا البحث عن الأسس الصوتية الحديثة في تجديد الصرف العربي، والوقوف على مظاهر التجديد ومناحي الاختلاف في الصرف العربي بين القديم والحديث في المجالات التالية: الحدود الموضوعية والمسائل التي يعنى بها علم الصرف، والمناهج المتّبعة في البحث ونوع التعليل المستعمل لتفسير التغيرات والظواهر الصرفية، وكذلك على مستوى الأهداف والغايات التي يراد تحقيقها.

الكلمات المفتاحية: الأصوات، الفونولوجيا، الصرف، التغيّرات، التجديد، القوانين، التعليل.

The Effect of Modern Phonetic Lesson on Renewing the Arab Morphology

Dr. Hamza Bou Jamal **
boudjemelhamza@gmail.com

Abstract:

The current research paper reveals the modern acoustic foundations on renewing the Arab morphology. It aims at identifying the aspects of renewal by citing the

* أستاذ الصوتيات العربية المحاضر"أ" - قسم اللغة والأدب العربي – المركز الجامعي -آفلو - الجزائر.

** Lecturer Professor "A" of Arabic Phonetics, - Department of Arabic Language and Literature - University Center - Aflou - Algeria.

difference between Arab morphology of ancient and the one of modern times in the following areas: firstly the boundaries and issues of exchange morphology as a science, and secondly the methods used in the research and the way of reasoning which is used to explain changes and morphological phenomena at the level of the achieved objectives.

Key Words: Sounds, Phonology, Morphology, Changes, Innovation, Laws, Reasoning.

مقدّمة:

يسعى هذا البحث إلى إبراز مظاهر استثمار معطيات الدرس الصوتي الحديث في تجديد الصرف العربي، ورصد القضايا والمسائل الصرفية المستجدّة عند المحدثين في ضوء مناهج النظر الصوتي، ويهدف إلى الإجابة عن:

ما مدى استثمار معطيات علم الأصوات موضوعيا ومنهجيا؟ أي على مستوى المعارف والموضوعات المستجدّة كالنبر والتنغيم والمقاطع، وخصائص التشكيل الصوتي، وعلى مستوى مناهج التفكير الصوتي، وكيفية الوصول إلى الحقائق أو البرهنة عليها. وما مدى استفادة الصرف العربي من النتائج التي حققها علم الأصوات؟

ويمكن أن تجمل هذه النتائج الصوتية في ثلاثة أقسام، أولها: النتائج الصوتية المتعلقة بمميزات الصوت اللغوي مفرداً (نطقيا وفيزيائيا وإدراكيا)، وهو ما يندرج في فروع علم الأصوات[1] وسلوكه داخل التشكيل، والخصائص المقطعية للغة، وكذا الخصائص الأدائية لها كالنبر والتنغيم والمفاصل، إضافة إلى ما توصّل إليه البحث الصوتي من استعمال المنهج الوصفي لمعرفة قوانين التغيّرات الصوتية وتعليلها تعليلا علميا موضوعيا بعيدا عن التخمين والتأويل والأحكام المسبقة، وهذا ما يلخصه أحد الباحثين بقوله: "ولسنا هنا نرمي إلى مجرد المخالفة أو ادّعاء

التجديد دون مسوغ، وإنما نهدف إلى تسجيل الحقائق كما تعلن عن نفسها دون افتراض أو توهم يشوب هذه الحقائق ويعقّدها ويجعل البحث فيها عبثا دون طائل"[2].

وثانيها: النتائج الصوتية المرتبطة بتطبيق المنهجين التاريخي والمقارن، التي ساعدت على تفسير بعض مظاهر الركام اللغوي، ومعرفة قوانين التطور اللغوي، ومقارنة التغيرات الصوتية للغات التي تنتمي إلى أصل واحد.

وآخرها: المعطيات الموضوعية المرتبطة بحدود الظاهرة المدروسة، وعلاقتها ببقية الظواهر، كالتمييز بين المنطوق والمكتوب، وبين اللغة والكلام، وتحديد المستويات اللسانية، ولهذا أثر في تشكّل حدودٍ موضوعيةٍ لعلم الصرف تختلف عما كانت عليه قديما، ولاستيضاح هذه المعطيات يكفي الاطلاع على فصول كتاب اللغة العربية -معناها ومبناها للدكتور: تمام حسان، مثل: اللغة والكلام، الأصوات، النظام الصوتي، النظام الصرفي، الظواهر السياقية[3].

ولتحقيق أهداف هذا البحث، اخترنا منهجا يزاوج بين المقارنة والوصف؛ وذلك لتتبع مظاهر التغير بين الدرسين، ثم تحليل هذه التغيرات وتصنيفها، وربطها بجوانب التجديد الموضوعية والمنهجية.

أما عن الدراسات التجديدية عند المحدثين في هذا الفن، فهي تنقسم إلى اتجاهين:

أحدهما تيسيري تعليمي، يكتفي أصحابه بإعادة عرض القواعد وتيسيرها بأسلوب سهل يتناسب مع متطلبات التعليم الحديث، أو حذف بعض المسائل الصرفية كما فعل شوقي ضيف، بحذفه باب الإعلال؛ لأنه يفرض للحروف المعتلة في الكلمات صوراً لا تجري في النطق واستبعد باب الموازين؛ لأنها تدخل على المباحث الصرفية تعقيداً هي في غنى عنه على حدّ قوله[4]. وهذا الاتجاه لا يعنينا في البحث.

والاتجاه الثاني اتجاه علميّ يحاول التجديد في الفكر الصرفي العربي، في ضوء الدرس اللساني والمناهج الحديثة[5]، والدراسات التي تندرج في هذا الاتجاه كثيرة ومتنوعة، واخترنا منها في

هذا البحث ما أفاد من معطيات علم الأصوات الحديث فقط؛ للوقوف على أثرها في تجديد الصرف العربي موضوعا ومنهجا وأهدافا.

1. مجالات التجديد في الصرف العربيّ

التجديد في اللغة مصدرٌ للفعل جَدَّدَ، فتجدّدَ الشيءُ: صار جديداً. وأجدّه واستجدّه وجدّده أي: صيّره جديداً، وجدَّ الشيءُ يَجِدُّ بالكسر جِدَّةً: صار جديداً نقيض الخَلَقِ[6]. وتجديد التراث عموماً والدراسات القديمة على وجه الخصوص هو إعادة تفسيرها؛ "طبقا لحاجات العصر... والمساهمة في تطوير الواقع وحلّ مشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته، وفتح مغاليقه التي تمنع أيّ محاولة لتطويره"[7]. وتجديد النظر في قواعد اللغة ضرورة في كل عصر؛ لأنّها تتولد "من البحوث التي يقوم بها العلماء وتتبدّل بتبدّل النظريات التي يضعونها، فهي من الأمور الاجتهادية التي يجب أن تبقى خاضعة لحكم العقل والمنطق على الدوام، ولا يجوز لنا أن نتقبلها من غير مناقشة وتفكير بل يجب أن نعيد النظر فيها... لنكشف فيها عن مواطن الخطأ والصواب ونسعى في إصلاحها وفقا للطرق المنطقية في البحوث العلمية بوجه عام"[8].

وتتفاوت الدراسات فيما بينها بتفاوت الزمان والمكان في جوانبها المعرفية وخلفياتها الفكرية والفلسفية وحدودها الموضوعية من جهة، وفي أغراضها وأهدافها التي تريد تحقيقها من جهة ثانية، وفي أدواتها المنهجية وآلياتها الإجرائية لتحقيق تلك الأهداف والغايات من جهة أخرى، والبحث في مظاهر التجديد الصرفيّ لا يخرج عن البحث في هذه الجوانب الثلاثة:

أ. الحدود الموضوعية للصرف العربيّ: إنّ التجديد في هذا المجال يتجلّى فيما طرأ على حدود الظاهرة المدروسة ومسائلها المتناولة حديثاً، فالدرس الصرفيّ العربيّ القديم يتناول الكلمة التي تتحوّل من بنية إلى أخرى، بالزيادة، والحذف، وتغيير الحركات، والإبدال، والإعلال...إلخ، وهذا ما يدلّ عليه لفظ الصرف أو التصريف لغة واصطلاحاً[9]؛ فكما أنّ التصريف في اللغة يعني التحويل والتغيير والتصرّف، فإنّه في اصطلاح الصرفيين العرب يتناول الكلمات التي تستجيب

لهذه الظواهر، ويتفادى الكلمات المجمّدة التي تستعصي عليها[10]. فهو يُعنى بالأسماء المتمكّنة والأفعال المتصرّفة، ولا يدخل في حدود موضوعه بقية الأبنية الأخرى كالأسماء الأعجمية والأفعال الجامدة وأسماء الأصوات، وحروف المعاني.

أما الدرس الصرفيّ الحديث فموضوعه طوائف الكلمات المختلفة (الأفعال والأسماء والصفات والضمائر... إلخ)، وكلّ أشكال التحوّل والتغيّر فيها. وهذا العلم يطلق عليه في الدرس اللسانيّ الغربيّ مصطلح: المورفولوجيا morphologie[11]. ويُهتمّ فيه بدراسة البنية القواعدية للوحدات الصرفية، أو دراسة الوحدات الصغرى الحاملة للمعنى، والقواعد التي تحكمها، وتشمل هذه الوحدات ما يستقلّ بنفسه ويحمل معنى معجميا، كما تشمل اللواصق التي تتحدّد بها المطابقات، أي: العدد (مفردا ومثنى وجمعا)، والنوع (مذكرا ومؤنثا)، والشخص (متكلما ومخاطبا وغائبا)، والتعيين (معرفة ونكرة)[12].

ويبدو أنّ العلّة في اكتفاء قدامى الصرفيين العرب بما يطرأ عليه التغيّر من الأفعال والأسماء تكمن في كونه الجزء الأعظم من اللغة بتغيّراته الاشتقاقية واللفظية، ولا نستطيع أن نحيط به إلا عن طريق القياس الذي يوفره علم التصريف، لهذا فهو ميزان العربية، الذي به تعرف أصول كلام العرب، ويوصل إلى معرفة الاشتقاق، ويحتاج إليه جميع المشتغلين باللغة العربية من نحويٍّ ولغويٍّ أيّما حاجة[13]. أمّا بقية المفردات المجمّدة في اللغة؛ لانحصارِها وعدم القياس عليها، فهي محفوظة في كتب اللغة والنحو مبنىً ومعنىً، كحروف المعاني، والأسماء الموصولة والأعجمية وأسماء الإشارة...إلخ، أما عن توسّع دائرة علم الصرف عند المحدثين فمردّه إلى التأثر باللسانيات الغربية الحديثة وطبيعة أبنية لغاتها الإلصاقية التي لا تقوم على الاشتقاق، ولا تتّسم باطراد التغيرات، إضافة إلى طبيعة مناهجها الواصفة التي وسّعت الصرف ليشمل جميع الوحدات الصرفية للمستوى الثاني من مستويات النظام اللساني.

ب. أهـداف الصـرف العربـيّ: أمـا عـن الجانـب الثـاني الـذي يتعلّـق بـاختلاف الأغـراض والأهـداف التي يـراد تحقيقهـا بـين الدرسـين القـديم والحـديث، فأهـداف الـدرس الصـوتيّ العربي القـديم هي الحفـاظ على اللغـة العربيـة مـن الضـياع والتبـدّل؛ بسـبب اختلاطهـا باللغـات الأخـرى ودخـول غير العـرب إلى الإسـلام، فالدراسـات اللغويـة عمومـاً -ومـن بينهـا الدراسـات الصـوتية- ذاتُ أبعـاد تعليميـة تحـاول أن تسـتخرج القواعـد والقـوانين التي تتحكّم في اللغـة العربيـة المنقولـة عـن السّـلف بالسّـماع والتلقّي روايـة ومشـافهة، وإيجـاد الأداة التي تعصـم اللاحنين من الخطأ، وتسـاعد على تعلّم اللغـة بعـدما كانـت تكتسـب بالسـليقة[14]، وكـذلك البحـث عـن أسـرار الإعجـاز والتميّز في الخطاب القرآني الذي نزل بهذه اللغة.

أما الدراسات الحديثة فأهدافها علمية بالدرجة الأولى، فهي تهدف إلى استخراج خصائص اللسان البشري من خلال الألسنة الخاصّة، وتحاول أن تصف اللغات الحية –سواء كانت فنّية أم مبتذلـة- وتبـيّن مسـتوياتها وخصائصـها الشـكلية والدلاليـة والتداوليـة، في مرحلـة معيّنـة مـن مراحل حياتها، بعيداً عن التحكّم المنطقيّ فيها بالقياس والاجتهاد[15]، وبعيداً عن المفاضلة بينها ما دامت تحقّق التواصل.

ت. منـاهج الصـرف العربـيّ: إنّ هـذا الجانـب مـن جوانـب الاخـتلاف يتمثـل في المنـاهج المعتمدة لتحقيق تلك الأهداف المرسومة والغايات المرومة، فالدراسات الصوتية القديمة -نظراً لأبعادها التّعليمية والوقائية للغة القرآن من اللّحن والاندثار والتشرذم والحفاظ على مجاري كلام العرب الخلّص، وأساليبهم في استعمالها وتحقيق أغراضهم- قد اعتمدت على الوصف ابتداءً من تلقي اللغـة عـن العـرب وفـق شـروط زمانيـة ومكانيـة، ثـم توسّـلت بأصـول وقواعـد في ظلّ **منهج معيـاريّ** لضـبط المطّرد الـذي يقـاس عليـه مـا لـم يسـمع منهـا، وليلحـق من لـيس مـن أهـل اللغـة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها رُدَّ بها إليها، على قول ابن جني في تعريف النحو[16].

ولكـن الدراسـات الحديثـة قـد اعتمـدت **المـنهج الوصـفيّ** في دراسـة اللغـات في شـكلها المنطـوق، وتحليـل ظواهرهـا اللغويـة للوصـول إلى المظـاهر والصـفات التي يشـترك فيهـا اللسـان البشـريّ. وقـد فُتحـت لهـذه الدراسـات آفـاق علميـة واسـعة بسـبب الابتعـاد عـن الظـواهر الكتابيـة للغـة؛ حيـث كانـت تحجـب عـن الدارسـين القـدامى كثيـرا مـن الحقـائق والخصـائص الصـوتية للغـة، وأدّت بهم إلى نتائج وهمية لا تمتّ بصلة إلى واقع اللغة، إذ اعتقدوا أنّ هناك حركات قصيرة قبل أصوات المد[17]، ولـم يحسـنوا اسـتغلال خصـائص لغتهم الصـوتية "في مسـتوى التجويـد وتحليـل الأبنيـة. ولـم يوفقـوا كثيـرا في ربـط الصـلة بـين الصـوتيات والصـرفيات في العربيـة، وكأنمـا أعـوزهم الخيال في تصور الأصوات بمعزل عن الكتابة؛ فبقوا سجناء الخطّ المرئي"[18].

وتجدر الإشارة هنا إلى تفريق الدرس الحديث بين اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية ونظاما من الرمـوز مختزنـا في أدمغـة النـاطقين باللغـة الواحـدة، وبـين الكـلام الـذي يمثـل تحقيقـاً وتأديـة فرديـة لـذلك النظـام. إضـافة إلى اهتمـامهم في الدراسـات الحديثـة بالصـوائت القصـيرة والطويلـة وإدراك طبيعتهـا وكيفيـة تشـكّلها وتغيرّاتهـا ووضـع أقيسـة عامـة لهـا في جميـع اللغـات البشـرية. وتفـريقهم بـين الفـونيم بوصـفه وحـدة صـوتية تغييرهـا يغيّر المعنى، وبـين الألوفونـات التي تمثـل التأديـة الفرديـة للفـونيم، والتغيّرات السـياقية المختلفـة التي تفرزهـا التّوازنـات الصّـوتية داخـل التّشـكيل، أو التّنـوّع اللهجيّ، وقـد تـؤدّي إلى معرفـة لكنـة المتكلّم أو بيئتـه ومدى أصالته في اللغـة، ولكن لا تصل إلى سوء الفهم والإخلال بالمعنى.

كمـا أنّ الدراسـات الصـوتية الحديثـة قـد اسـتعانت **بـالمنهجين التـاريخي والمقـارن**، لتفسـير بعـض مظـاهر الركـام اللغـوي، ومعرفـة قـوانين التطـور اللغـوي وعلله، ومقارنـة التغيرات الصـوتية للغات التي تنتمي إلى أصل واحد. ونذكر في هذا السياق مثالاً يبيّن تعليل القدماء والمحدثين لتوالي أربعـة مقـاطع قصـيرة في كلمـة واحـدة، فالعربيـة تـرفض هـذا التشـكيل إلا في حالـة واحـدة وهي اتصال كاف المخاطب أو المخاطبة بالأفعال الثلاثية، نحو: **شَكَرَكَ**، و**شَكَرَكِ**. وقد ذهب القدامى

إلى أنّ عدم تسكين آخر الفعل مع ضمير المفعول يرجع إلى أنّ ضمائر النصب بمنزلة كلمة مستقلة برأسها فهي كأنّها منفصلة عن الفعل. أما ضمير الرفع فيسكّن آخر الفعل معه؛ لأنه بمنزلة الجزء من الكلمة. وهذا الرأي لا يقبل به المحدثون، وهو عندهم تحكم محض، وتأويل يعوزه الدليل لتعليل هذه الظاهرة. ويرون أنّ العلة الحقيقية في تسكين آخر الفعل مع ضمائر الفاعل، وعدم تسكينه مع كاف الخطاب، هي رفع احتمال اللبس بين ضمائر الفاعل وضمائر المفعول، في مرحلة من مراحل الساميات كان فيها ضمير المتكلم هو الكاف، فأصل ضربتُ هو: ضربْكُ، وأصل ضربتَ هو ضربْكَ[19]، ولا يزال هذا الأصل في الحبشية والحميرية، اللتين قامتا بتعميم الكاف على ضمائر الرفع التي للمتكلم والمخاطب[20]. إذن فالعلة في الأصل هي رفع اللبس بين كاف الفاعل وكاف الخطاب، وعندما استبدلت العربية التاء بالكاف للدلالة على المتكلم بقي الحال على ما هو عليه.

ومن الجديد في **منهج التأليف** عند المحدثين وطرق تناولهم العلوم اللغوية: التدرّج بدءا بأصغر وحدة صوتية، والتي تتمثل في الأصوات اللغوية، ثم الأبنية الإفرادية ثم التراكيب ثم الأساليب، وهذا ما يفرضه منطق اللغة في البحث والدراسة؛ لاستغلال معطيات كل مستوى في المستويات التي تليه، فلا يمكن دراسة موضوعات الصرف ما لم تكن هناك معرفة بالأصوات اللغوية ومخارجها وصفاتها وخصائصها التشكيلية، وتغيراتها التاريخية والسياقية. ولا يمكن تناول قضايا النحو قبل معرفة الوحدات الصرفية، وهكذا في بقية المستويات. وهذا النظر لم يكن غائباً عن القدماء، ولكنّ **المنهج التعليمي** آنذاك قد فرض عليهم البدء بالكليات والانتهاء بالجزئيات، ومما يدلّ على ذلك قولهم: "كان من الواجب على من أراد معرفة النحو، أن يبدأ بمعرفة التصريف؛ لأنّ معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن يكون أصلاً لمعرفة حاله المتنقلة، إلا أنّ هذا الضرب من العلم لما كان عويصاً صعباً بدئ قبله بمعرفة النحو، ثم جيء به بعدُ، ليكون الارتياض في النحو مُوَطِّئاً للدخول فيه، ومُعيناً على معرفة أغراضه ومعانيه وعلى تصرّف الحال"[21].

وفيما يلي سنتطرّق إلى بعض المعطيات المستجدّة في الدرس الصوتيّ الحديث، والتي كان لها الأثر البيّن في تجديد الصرف العربي وإعادة النظر في بعض مسائله وقضاياه:

2. النظام الفونولوجيّ للّغة العربية

يتألّف النّظامُ الفنولوجيُّ للّغةِ العربيّةِ في الدرس الصوتيّ الحديث من أربعةٍ وثلاثين فونيماً مقسَّمة على قسمين رئيسين هما[22]:

الصَّوامت أو السّواكن (consonnes)، وتمثِّل ثمانيةً وعشرين فونيماً من المجموع، وهي: ء، هـ ع، ح. ق. غ، خ، ك. ش، ج، ي. ل، ر، ن. د، ض، ت، ط، ز، س، ص. ذ، ظ، ث. ف، ب، م، و.

الصّوائت أو المُصوِّتات أو الحركات (voyelles)، وتمثِّل الفونيمات السّتّة الأخرى: الحركات القصيرة الثّلاث، وهي: الفتحة والكسرة والضمّة (ـَ ـِ ـُ). والحركات الطّويلة التي تمثّل تمطيطاً أو تطويلاً لها، وهي ما تسمّى بحروف المدّ (الألف، والياء والواو المدّيتين)[23].

والجديد في هذا التقسيم أنّ المحدثين قد عدّوا الألف، والواو والياء المديتين من الحركات لا من الحروف، على عكس القدامى، فهم يرون أنها سواكن، وقد التبس عليهم الأمر؛ لاعتمادهم على الرموز الكتابية لا على الظّواهر الصّوتية في التّقعيد لهذه القضية، وبهذا علّل أحد الباحثين بقوله: "وما سمّيت هذه المدّات سواكن -على ما نفهم من كلامهم- إلا لخلوّها من علامات الحركات الثلاث (الفتحة والكسرة والضمة القصيرات)، وإلّا فمن المستحيل تسميتها سواكن على أيّ وجه فسّرت السكون ومعناه"[24]. وربّما لأنّها مساوية للصامت السّاكن في البنية الإيقاعية ما عدا بنية القافية عند العروضيين.

وهذا الاختلاف انعكس على تحليلات القدامى والمحدثين للبنية الصرفية وتغيّراتها، فاعتبار القدامى لهذه الحركات سواكن جعلهم يضيفون حركة قبلها في الكتابة ويتأولونها عند تفسير

التغيّرات الصوتيّة التي تصيب تشكيل الأبنية الصرفية، نحو: **قَالَ، يَقُولُ، قِيلَ**، والحقيقة الصوتية لا تقرّ بوجود حركات قصيرة قبل هذه المدّات، وأنّ شكلها الكتابي يجب أن يكون كما يلي: **قَالَ، يَقُولُ، قِيلَ**. ونجد هذا التصور في تفسير القدامى لما يسمونه بالتقاء الساكنين، والإعلال بالنقل، والإعلال بالنقل والحذف كقولهم في[25]: **يَقومُ ويَبيعُ** أنّ أصلهما **يَقْوُلُ ويَبْيِعُ**، فنقلت حركة حرف العلة إلى الصحيح الساكن قبله وبقي حرف العلة على حاله. وفي: **قُمْ وبِعْ** أنّ أصلهما **اُقْوُمْ واِبْيِعْ**، وقد حدث فيهما إعلالٌ بنقل حركة حرف العلة إلى الصحيح الساكن قبله حملاً على إعلال الماضي، وسقطت همزة الوصل لتحرّك ما بعدها وزوال سبب وجودها، وحذف حرف العلة لالتقاء الساكنين.

وقد توسّل القدامى في تحليلاتهم للتغيّرات الصوتية التي تلحق العلل بالقياس على الأبنية الصحيحة، وبالركام اللغوي الذي ينبه على تلك التغيّرات المفترضة[26]. أما المحدثون فلا يرضون بهذا التأويل الذي لا يمتّ إلى الواقع اللغوي بصلة، ويعتمدون في وصفهم سلوك الصوائت داخل التشكيل الصوتي للغة على خصائص تتابعاتها الصوتية المتكونة من الصوائت وأشباه الصوائت[27]. ويعتمدون كذلك على الخصائص المقطعية للغة في تفسير تلك التغيرات الصوتية، والتي سيأتي الحديث عنها لاحقاً.

وتجدر الإشارة إلى أنّ إخراج المحدثين الألف، والياء والواو المدّيتين من الحروف وجعلها من الحركات، أدّى إلى إعادة النظر والمراجعة من جديد لأقوال القدامى المتعلّقة بالأصول الثلاثية للأبنية، وتمثيلها الصرفيّ والصوتي.

3. النظام المقطعيّ للغة العربية

يمثل المقطع اللغوي (syllable) أصغر كمّ نطقيّ يمكن للمتكلّم التوقّف عليه، وهو أساس صوتيّ مركّب تشترك فيه جميع اللغات ويمكن تحليلها على أساسه، وقد مال بعض اللغويّين المحدثين إلى تقسيم الأصوات اللغوية وفقا له، بسبب الاعتراضات المطروحة على التّقسيمات

الأخرى[28]. وللمقطع تعريفات كثيرة، منها أنّه نسق من الأصوات اللغوية له حدّ أعلى يمثّل قمّة إسماع طبيعية تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع، ومنها أنّه قمّة إسماع غالباً ما تكون صوت علّة، ومنها أنه تعبير عن نسق منظّم من الجزيئات التحليلية، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام، أو وحدات تركيبية، أو أشكال وكميات معينة[29]، ومنها أنّه "إيقاع صوتيّ، يمثّل مجموع العناصر التي تنتج من خفقة صدرية لغوية، أي: من ضغطة للحجاب الحاجز على الرّئتين للتّصويت، يتكون عنها جهدٌ عضليّ يتصاعد إلى القمّة، ثم يهبط حتّى ينعدم"[30]. ولنمثل بكلمة "سَمِعَ" المركّبة من ثلاثة أحرف، إذ يمكن نطقها على ثلاث وحدات صوتية يمكن الوقوف على كلّ واحدة منها وقوفاً بيّنا، فالسين المفتوحة وحدة، والميم المكسورة وحدة أخرى، والعين المفتوحة وحدة ثالثة.

والمقطع يتكوّن من قمّة وقاعدة، فالقمّة تكون من الأصوات التي لها قوّة إسماع عالية وهي الصّوائت بوجه عام، إلا أنّ بعض اللغات قد تجعل القمّة من الصّوامت التي تقترب من الصّوائت في قوّة الإسماع، وهذه الصّوامت هي الرّاء والميم واللام والنّون. أمّا القاعدة فتكون من الأصوات التي لها قوّة إسماع واطئة، وهي من الصّوامت عادة، ولكن تدخل معها أشباه الصّوائت[31]. ومصطلحا القمّة والقاعدة وضعا من خلال تسجيل الكلام على لوح حسّاس، فتشكّلت الذّبذبات الصّوتية على هيئة خطّ متموّج فيه ارتفاعات وانخفاضات، حيث سمّيت الارتفاعات بالقمم والانخفاضات بالقواعد، ولقد لوحظ أنّ أصوات المدّ (الصّوائت) تحتلّ القمم دائماً لكونها تملك قوّة إسماع عالية، في حين تحتلّ الصّوامت القواعد.

إنّ علة وجود المقطع هو عدم قدرة الجهاز النطقيّ على الاستمرار في النطق، لذا فالمقطع هو أصغر وحدة نطقيّة يستطيع جهاز النّطق تأديتها بين إغلاقين، وقد يكون الإغلاق كاملاً أو جزئياً، ونحصل في كلّ مقطع على صائت مكتنف بصامت أو أكثر[32].

إنّ النظام المقطعي الذي استقرّ في الدرس اللساني الحديث واعتمده كثير من الباحثين المعاصرين يشتمل على خمسة أنواع من المقاطع، سنذكرها في ما يلي ونبيّن خصائصها وسلوكها في اللغة العربية، ولتسمية مكوّنات المقطع تجب الإشارة إلى رموزها، حيث رمزنا بـ (ص) للصّامت، وبـ (ح) للحركة القصيرة أو الصّائت (المصوّت) القصير، وبـ (ح ح) للحركة الطويلة أو الصّائت (المصوّت) الطويل، وإذا انتهى المقطع بصامت فهو مغلق، أمّا إذا انتهى بصائت فهو مفتوح. وباعتماد هذه العناصر نعيّن أنواع المقاطع فيما يلي:

أ/ المقطع القصير المفتوح: ويتشكّل نسقه من صامت وصائت قصير، ورمزه(ص ح) نحو: فَ، بِ، تُ. ويعدّ هذا النوع من المقاطع الأكثر شيوعاً[33] في اللغة العربية.

ب/ المقطع المتوسّط المفتوح: وهو ما توالى فيه صامت وصائت طويل، ورمزه (ص ح ح) نحو: ما، في، ذو.

ج/ المقطع المتوسّط المغلق: وهو ما تتابع فيه صامتان يتوسطهما صائت قصير، ورمزه (ص ح ص) نحو: لَنْ، مِنْ، قُلْ.

د/ المقطع الطويل المغلق: ويتشكّل من صامت فصائت طويل فصامت، ورمزه (ص ح ح ص) نحو: بابْ، عيدْ، حوتْ.

هـ/ المقطع الطّويل مضاعف الإغلاق: ويتكوّن من صوت صامت وصائت قصير يعقبه صوتان صامتان، ورمزه (ص ح ص ص) نحو: عَبْدْ، حِمْلْ، ثُكْلْ.

وقد زاد بعض الباحثين مقطعاً سادساً أطلق عليه **المقطع المديد**[34]، ويتألّف من صامت وصائت طويل يتبعه صامتان، ورمزه (ص ح ح ص ص) نحو: شاقّ، ضارّ، حادّ.

إنّ الشّائع الكثير الاستعمال من هذه المقاطع مفرداً أو مركباً هو الثلاثة الأولى، التي تمتاز بأنّها أخفّ المقاطع جهداً؛ لسلاسة التّصويت فيها، في حين يقلّ تردّد الشّكل الرّابع في حشو

الكلمة، إذ له شروط قاسية، فلا يُقبل إلا في الوقف، أو عندما يكون حدّه الثّاني مكرّراً في المقطع الذي يليه، وذلك كقولك: الضّالّين، ودابّة، والحاقّة، ومع أنّه جائز في ظلّ هذين الشّرطين إلاّ أنّه مقطع مكروه في العربية[35]، ولا يوجد إلّا في النّثر؛ لأنّ الشّعر يكتفي بالمقاطع الثّلاثة الأولى، وإن استعمله على قلّة جعله يختصّ في البنى الإيقاعية الشعرية بنهايات الأبيات.

ويسعى للتّخلّص منه إمّا بتقصير صائته الطّويل ليتحوّل إلى مقطع من النّوع الثّالث (ص ح ص)، أو بتقسيم نواته إلى صائتين قصيرين وإقحام الهمزة بينهما كما في قولهم: احمأرَّ، في احمارّ، وقد تتحوّل الهمزة إلى العين أو الهاء، في مثل: ابذعرَّ[36]، وارمعلَّ[37]، وادلهمّ[38]، واكفهرَّ[39].

أمّا المقطع الخامس فلا يحصل إلا في أواخر الكلمات وحين الوقف، وينشطر في الوصل إلى مقطعين. وهو نادر الوقوع في الشعر. أمّا المقطع السّادس فلا يتحقّق إلّا في أواخر عدد محدود الكلمات وحين الوقف، ويصير في الوصل مقطعين. وهذا يخفّف الجهود المبذولة في أداء الكلام.

ومما يتميز به النّسيج المقطعيّ العربي، كذلك، افتقاد مقاطع لغوية كثيرة تقتضي جهداً صوتياً لتحقيق الأداء. ومن ذلك المقاطع المكونة من: (ح ح)، أو (ح ص ص)، أو (ص ص ح)، أو (ص ص ح ح)، أو(ص ص ح ص)، أو (ص ص ص ح ص)، وما يتولّد عنها في التركيب، من صور معقّدة عسيرةِ النّطقِ.[40]

ومن الخصائص المقطعية للكلمة العربية[41] أنها لا تتكون من ثمانية مقاطع أو أكثر، ولا تقبل في صدرها أو حشوها مقطعاً من الشكل الخامس، ولا توجد كلمة مجردة من الضمائر مؤلفة من أربعة مقاطع من الشكل الأول، ولا توجد كلمة مجردة من الضمائر مؤلفة من ثلاثة مقاطع من النوع الثاني، وإن وجدت فهي أعجمية، مثل: قاديشا، مادونا، ولا توجد كلمة مجردة من الضمائر مؤلفة من مقطعين، الأول من الشكل الثاني، والثاني من الشكل الخامس، وإن وجدت فهي أعجمية، مثل: جومرت، ولا توجد كلمة مؤلفة من ثلاثة مقاطع، أولها من الشكل

الثالث، وثانيها وثالثها من الشكل الثاني، وإن وجدت فهي أعجمية، مثل: سَرْغايا. وبعض الكلمات الموقوف عليها بالألف بدل التنوين بالنصب تكون من هذا النوع، مثل: اشتريتُ سربالا، ولا توجد كلمة مؤلفة من ثلاثة مقاطع، أولها من الشكل الثاني، وثانيها وثالثها من الشكل الثالث، مثل: شابندر.

وقد استغلّ بعض المحدثين هذه الخصائص المقطعية لتعليل التغيّرات الصوتية التي تلحق الأبنية الصرفية، على غرار ما قام به فوزي الشايب[42] في اعتماده الخصائص المقطعية لتفسير بعض الظواهر الصوتية في بناء الكلمة، التي فسّرت عند القدامى بالإعلال والتقاء الساكنين...إلخ.

4. التمثيل الصرفيّ للأبنية العربية

استطاع القدامى أن يضعوا أمثلة أو موازين لفظية مستنبطة من خصائص الأبنية المشتقة في العربية، لتكون معياراً تعرف به أصول الكلمات وزوائدها والتغيرات التي تعتريها، ويقاس على منواله في توليد الألفاظ، كما يعرف به الدخيل والأصيل من الأبنية العربية. ويطلق على هذه الأمثلة الصيغ والأوزان.

فالصّيغةُ لغةً هي مثالُ الشّيء أو صورته أو هيئته التي وُضع أو سُبك عليها شيءٌ آخر مرتّب بترتيبها، وهي مصدرٌ للفعل (صاغ). والصّياغة أو الصّوغ "هو تهيئةٌ على شيءٍ على مثالٍ مستقيم، ومن ذلك قولهم: صاغ الحَلْيَ يصوغه صوغاً، وهما صوغان إذا كان كلُّ واحدٍ منهما على هيئة الآخر"[43]. فصاغ الشّيءَ "يصوغه صوغاً وصياغةً: سبكه...، يقال صاغ شعراً وكلاماً أي وضعه ورتّبه...، ويقال: صيغة الأمر كذا وكذا، أي هيئته التي بُني عليها"[44].

أمّا في الاصطلاح فهي: هيئة الكلمة "التي يمكن أن يشاركها فيها غيرُها، وهي عدد حروفها المرتّبة وحركاتها المعيّنة وسكونها مع اعتبار الحروف الزّائدة والأصلية كلّ في موضعه"[45]، أو "هي الهيئة العارضة للّفظ باعتبار الحركات والسّكنات وتقديم بعض الحروف على بعض، وهي صورةُ

الكلمة، والحروفُ مادّتها"[46]. وهي في تعريفات الباحثين المعاصرين[47]: قوالب المباني التي ترجع إلى أصول اشتقاقية وتصاغ الكلمات على أساسها، أو قوالب لمجموعة من الألفاظ لا حصر لها، ترد على ألسنة المتكلّمين بالفصحى، وتُحدَّد بها المعاني الكلّية أو المفاهيم العامّة.

ويستعمل علماء الصرف القدامى مصطلحات أخرى مع الصيغة بالمفهوم نفسه، وهي: البنية، والبناء الصرفي، والوزن أو الميزان، والمثال، والزنة، والوِزان، والموزون به، والصورة، والقالب[48]؛ وذلك لأنهم خصوا موضوع علم الصرف بالمشتقات، فلا حاجة تدعوهم للتفريق بين هذه المصطلحات.

أما الدرس الصرفي الحديث فإنّه يفرّق بين تلك المصطلحات؛ لأنّه يفرّق بين اللغة بوصفها نظاما اجتماعيّا مجرّدا موجودا بالقوة في أدمغة الناطقين بها، وبين الكلام بوصفه تأدية فردية وتحقّقا ماديّا لذلك النظام بالفعل. أضف إلى ذلك أنّ موضوع الصرف عندهم يستوعب جميع الأبنية المشتقّة والمجمّدة، وفي ضوء هذه المعطيات المستجدّة أُصطلِح على أن **البنية**: حروف الكلمة مع حركاتها وسكناتها المخصوصة، بغضّ النظر عن هيئتها، أي هي مجموع الأحرف التي تتكوّن منها الكلمة متماسكة كالجسم دون اعتبار لشكلها الخارجي، وتطلق على كلٍّ من الأسماء والأفعال والحروف، وقد تكون هذه البنية متصرّفة ولها هيئة -حاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها وسكناتها- تُحتذى ويُصاغ عليها، فتسمّى عندئذ **صيغة**، وهي **مبنى صرفيّ** وجزء من التحليل الصرفي يمثل تلخيصاً شكلياً لجمهرة من العلامات لا حصر لها. أمّا إذا لم تتصرّف ولم تكن لها هيئة يصاغ عليها فهي بنية وليست صيغة.

أمّا الميزان الصّرفي فهو معيار من الحروف يُعرف به عدد حروف الكلمة وترتيبها وما فيها من أصول وزوائد وحركات وسكنات، وما طرأ عليها من تغيّر في التحقّق الفعلي للغة على مستوى الكلام المنطوق. فهو **مبنى صوتيّ** يناط به أمر بيان الصّورة الصّوتية النّهائية التي آلت إليها المادّة اللغوية، مثل: (قِ) فعل أمر من الفعل (وقى)، ووزنه: (عِ)، وصيغته (اِفْعِل)، والميزان بتعبير

اللسانيين المحدثين من الكلام، أمّا الصّيغة فهي من اللغة[49]. وهذا ما جعل المحدثين يعيدون النظر ويقوّمون طريقة القدامى في أوزان الأبنية العربية، ويفرقون بين تمثيلها صوتياً وصرفياً.

الخاتمة:

في نهاية هذا البحث نؤكّد أنّنا حاولنا الوقوف على بعض مظاهر التجديد في الصرف العربيّ بإيجاز. وتسليط الضوء على مناحي الاختلاف في الصرف العربي بين القديم والحديث في حدوده الموضوعية والمسائل التي يعنى بها، والمناهج المتّبعة في البحث ونوع التعليل المستعمل لتفسير التغيرات الصوتية والظواهر الصرفية، وكذلك على مستوى الأهداف الغايات التي يراد تحقيقها. كما أشرنا إلى أهم النتائج التي حققها الدرس الصوتي الحديث، وكان لها دور فاعل في إعادة قراءة الصرف العربي وإعادة صياغته من جديد.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا البحث ركّز على الجانب النظري للموضوع، وعلى مظاهر التجديد الصرفي في عمومها ولم يتوسّع في جوانبه التطبيقية؛ لأنّنا نريد أن نشفعه ببحث تطبيقي يجسّد مظاهر التجديد الصرفي التي أشرنا إليها.

وننبه إلى أنّ في الدرس الصوتي الحديث الإجابة عن الكثير من الأسئلة المطروحة في بقية العلوم اللغوية، وعلم الصرف منها على وجه الخصوص، وأنّ معرفة خصائص التشكيل الصوتي للغة، والتغيرات الصوتية التاريخية والتركيبية وقوانينها شرط للخوض في المستوى الصرفي للغة ودراسته.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000م: 42، وما بعدها (فروع علم الأصوات).

(2) مجلي محمد أحمد كريري، اتجاهات التجديد في الصرف العربي الحديث، مجلة الدراسات الشرقية، جمعية خريجي أقسام الدراسات الشرقية بالجامعات المصرية، مصر، العدد: 53، يوليو2014م، المجلد الثاني: 695.

(3) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1979م: 110.

(4) ينظر: شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف، القاهرة، ط6، د. ت: 11.

(5) مجلي محمد أحمد كريري، اتجاهات التجديد في الصرف العربي الحديث: 679.

(6) أبو نصر إسماعيل الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط10، 2009م: 166.

(7) حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992م: 13.

(8) عبدالمتعال الصعيدي، النحو الجديد، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت: 145، 146.

(9) ينظر: أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 2008م: 90.

(10) ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني، المنصف شرح لكتاب التصريف للمازني، تحقيق: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، ط1، 1954م: 1/ 80، وفخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال: 13- 15.

(11) ينظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتيّ للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربيّ: 24.

(12) ينظر: تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط1، 2006م: 113/1.

(13) ينظر: ابن عصفور، علي بن مؤمن الإشبيلي، الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، 1987م: 27/1. وابن جني، التصريف الملوكي: 10/02.

(14) ينظر: علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث: 23. وتمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها: 13.

(15) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها: 14-13- 15.

(16) ينظر: ابن جني، الخصائص: 34/1.

(17) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م: 39.

(18) الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992م: 24.

(19) ينظر: فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة: 138- 139.

(20) ينظر: نفسه: 138- 139.

(21) ابن جني، المنصف: 1/ 40-50.

(22) ينظر: محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، القاهرة، ط1، 1982م: 187- 186.

(23) الواو والياء لكلٍّ منهما رمز كتابي واحد ويطلق على مدلولين صوتيين مختلفين، فهما حركتان خالصتان ونعني بهما: الضمة والكسرة الطويلتين في مثل: ندنو، نرمي. وهما حرفان في مثل: وَهب، يَهب، قوْم، بيْت. ويعرف هذان الأخيران في الدرس الصوتي الحديث بأنصاف الحركات أو أنصاف الصوامت؛ وذلك لأنهما ينتميان إلى الحركات من الناحية النطقية، وإلى الصوامت من الناحية الوظيفية. ينظر: كمال بشر، دراسات في علم اللغة: 95.

(24) كمال بشر، دراسات في اللغة: 156.

(25) ينظر: ابن جني، المنصف: 1/ 247- 248.

(26) يرى بعض المحدثين أنّ ما يسمونه بالركام اللغوي هو من باب القياس الخاطئ على الألفاظ الصحيحة، ولا يدل بالضرورة على التغيرات الصوتية التي أصابت نظائرها من الأبنية. ينظر: فوزي الشايب، من مظاهر المعيارية في الصرف العربي، (مقال بمجلة مجمع اللغة العربية الأردني)، العدد 30: 88.

(27) ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي: 139- 140- 141. وينظر: محمد أمنزوي، أشباه الصوائت في اللغة العربية نظامها ووظائفها.

(28) ينظر: غالب المطلبي، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المدّ العربية: 45. وأحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي: 138.

(29) ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة: 170.

(30) فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد: 54.

(31) ينظر: غالب المطلبي، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية: 46.

(32) ينظر: غالب المطلبي، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية: 47.

(33) ينظر: يحيى عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، دار الشروق، (عمان)، الأردن، ط1، 2000م: 16.

(34) ينظر: فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد: 55.

(35) ينظر: يحيى عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية: 19.

(36) بمعنى تفرّق، والأصل فيها ابذارّ، ثم همزت، فصارت ابذأرّ، وبولغ في تحقيق الهمزة كما في العنعنة، فصارت ابذعرّ، ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط6، 1999م: 215.

(37) يقال: ارمعلّ الثوب وغيره: إذا ابتلّ، وارمعلّ الدمع: إذا سال وتتابع قَطَرانُه، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (رمعل).

(38) يقال: ادلهمّ الليل والظلام، إذا كثف واسودّ، ينظر: ابن منظور، اللسان: 15/ 96. والتطور هنا اتجه نحو التسهيل إلى الهاء، ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية: 222.

(39) المكفهرّ من السحاب الذي يغلظ ويسودّ ويركب بعضه بعضا، ينظر: ابن منظور، اللسان، (كفهر): 467/6.

(40) ينظر: فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد: 56، وعبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، 1980م: 41، 42.

(41) محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها: 1/ 49، 50، 51.

(42) ينظر: فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة: 102، وما بعدها. ومظاهر المعيارية في الصرف العربي.

(43) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة: 3/322-321.

(44) ابن منظور، اللسان: 2527.

(45) رضي الدين الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب: 2/1.

(46) أبو البقاء الكفوي، الكليات: 560.

(47) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها: 133. وعبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصّرفيّ في القرآن الكريم: 19. وفاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة: 189.

(48) راجي الأسمر، المعجم المفصّل في علم الصرف: 404.

(49) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها: 144، 145.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975م.
2. ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، 1952م.
3. ابن جني، المنصف شرح لكتاب التصريف للمازني، تحقيق: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، بيروت، ط1، 1954م.
4. ابن عصفور، الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
5. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005م.
6. أبو البقاء أيوب موسى الحسيني الكفوي، الكليات- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، (بيروت)، لبنان، ط2، 1998م.
7. أبو نصر إسماعيل الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2009م.
8. أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط2، 1979م.
9. أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 2008م.
10. أحمد مختارعمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب الحديث، القاهرة، د.ط، 1997م.
11. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992م.

12. راجي الأسمر، المعجم المفصّل في علم الصرف، راجعه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1997م.
13. رضي الدين الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1982م.
14. رمضان عبد التواب، رمضان، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط6، 1999م.
15. شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت.
16. الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس،ط3، 1992م.
17. عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية - رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، 1980م.
18. عبدالحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصّرفيّ في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، د.ط، 2002م.
19. علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
20. غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، العراق، د.ط،1984م.
21. فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، المطبعة العالمية، القاهرة، د.ط، 1977م.
22. فخر الدين قباوة الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، مؤسسة ناشرون للطباعة، دمشق، د.ط، 2000م.
23. فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.

24. فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004م.

25. فوزي الشايب، من مظاهر المعيارية في الصرف العربي، مقال بمجلة مجمع اللغة العربية الأردني، الأردن، العدد 30، 1986م.

26. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2000م.

27. مجلي محمد أحمد كريري، اتجاهات التجديد في الصرف العربي الحديث، مجلة الدراسات الشرقية، جمعية خريجي أقسام الدراسات الشرقية بالجامعات المصرية، العدد: 53، يوليو2014م، المجلد الثاني.

28. محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط3، دت.

29. محمد أمنزوي، أشباه الصوائت في اللغة العربية نظامها ووظائفها، مقال بمجلة اللسان العربي، المغرب.

30. محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، بيروت، ط1، 1982م.

31. يحيى عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2000م.

لغة الألوان وتعليمها لغير الناطقين بالعربية

د. علي بن جاسر بن سليمان الشايع *

aalshay@ksu.edu.sa

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على لغة الألوان الأساسية ومدلولاتها، وتوظيفها في تعليم اللغة العربية، ، وقد أشار إلى أهم العوامل المؤثرة في عملية تفضيل الألوان، ومدى قدرتها على إثارة العواطف والمشاعر، وتكون من مبحثين، جاء المبحث الأول بعنوان: الدراسة النظرية، وتناولت فيه: مفهوم الألوان وأهميتها، وأنواعها ودلالتها، وتعليمها لغير الناطقين بالعربية، والمبحث الثاني بعنوان: الدراسة الميدانية، وتناولت فيه: عوامل تفضيل الألوان، وعينة الدراسة ومنهجها وأداتها، إذ قمت بتوزيع استبانة على أفراد العينة، وتم تصميمها لتحقيق الغرض من الدراسة، كما تم تصميم جداول تتضمن أهم نتائج تحليل الاستبانة. وكشف البحث عن اللغة اللونية المتداولة في مجتمع عينة الدراسة، وعن أهم العوامل المؤثرة في عملية تفضيل الألوان، كما يوصي البحث بتوظيف لغة الألوان في تعليم العربية لغير الناطقين بها، فهي لغة متداولة يحتاج إليها المتعلم في مواقفه الحياتية، حتى تصبح عملية التعليم أكثر فاعلية، وبأيسر الطرق وأفضلها.

الكلمات المفتاحية: الألوان ، لغة الألوان، دلالة الألوان، ألفاظ الألوان، تعليم الألوان.

* عضو هيئة تدريس -معهد اللغويات العربية -جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية.

الآداب مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

The Language of Colors and Using it to Teach Non-Arabic Speaker

Dr. Ali JasserAlshaya*

aalshay@ksu.edu.sa

Abstract:

The study aims to identify the language of the primary colors and their connotations, and to use them in teaching the Arabic language for Non- Arabic speakers. The study indicats the important factors affecting the color preference process, and its ability to stimulate emotions and feelings. It is consisted of two sections, the first section is the theoretical study which deals with: the concept and importance of colors, types and significance, and use them to teach the non-Arabic speakers. The second chapter is the field study, deals with: colors preference factors, the study sample, its approach and tool. A questionnaire was designed and distributed to collect the data and achieve its purpose, and tables were designed to show the study's results. The study revealed the circulating color language among the study sample, and the most important factors affecting the color preference process. The study also recommends utilizing the colors language in teaching Arabic for non-native speakers as a second language needed by the learner in his life, in order for the education process to be successful in the easiest and best way.

Keywords: Colors, language of colors, colors connotations, colors words, colors teaching.

* Faculty member, The Institute of Linguistics at King Saud University, Saudi Arabia.

المقدمة:

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على النبي المجتبى، وبعد:

هذه دراسة بعنوان: **(لغة الألوان، وتعليمها لغير الناطقين بالعربية)**، وتبرز أهميتها من طبيعة موضوعها، فالله سبحانه خلق الطبيعة للتأمل والتمتع بجمالها، فهي نعمة من نعم الله علينا، وتحيط بنا من كل جانب، فنستمتع بجمال ألوانها الزاهية، كما نستمتع بألوان السماء الساحرة، ونجومها اللامعة المتلألئة، فهي في غاية الجمال والإتقان، فسبحان الخالق المبدع! فالألوان من أهم عناصر جمال الطبيعة التي تسر الناظرين إليها، ولا يمكن أن تحلو الحياة والطبيعة بلا ألوان، فلم تخلق عبثًا، والشمس تشرق علينا في كل صباح، كما تغرب في كل مساء، بأشعة ذات ألوان متناغمة، وما أجمل لون القمر عندما يكون بدرًا! وسبحان من خلق الناس بأبدان مختلفة، وبألوان مختلفة، وبألسنة مختلفة، ونحن نتعامل يوميًّا مع عالم الألوان، وننظر إليها يمنة ويسرة بكل متعة وسرور، فهي تلامس جميع شئون حياتنا: في الملبس والمأكل والمشرب والمسكن، والمركب ...، حتى أصبحت لغة الألوان لغة لا تنفصل عن لغتنا اليومية، فهي لغة متداولة في الاستعمال اليومي، وأداة تواصل لغوي بين أفراد المجتمع، فالألوان لغة الرسام والشاعر والأديب والناس جميعًا، بل لغة العالم أجمع.

والرسام الحاذق من لديه القدرة على إتقان لوحته الفنية بانتقاء أجمل الألوان المتناغمة مع الذوق الرفيع، وصاحب المتجر يبذل ما في وسعه لاختيار أفضل الألوان لجذب زبائنه، وكما قيل: "لولا الألوان لبارت السلع"، والبعض حُرم من نعمة التمييز بين الألوان؛ لإصابته بمرض (عمى الألوان)؛ ولذا فإن الأنظمة والقوانين الدولية تمنعه من العمل بمهنة طيار أو سائق قطار أو حافلة؛ لعدم قدرته على تمييز الألوان، لأن هذا يشكل خطورة على أمن الركاب وسلامتهم، وكذا إشارات المرور الضوئية بألوانها الحمراء والخضراء والصفراء، فلها دورها في عملية تنظيم السير ونظام المرور، وتتسابق الدول إلى انتقاء أفضل الألوان لشعارها الرسمي في أعلامها؛ للتعبير عن

سيادتها وحضارتها وتراثها العريق وأيامها الخالدة، حتى أن الألوان دخلت في مسميات الأشياء، كالبيت الأبيض، والبحر والأحمر، والنيل الأزرق، والبحر الأسود، والجبل الأصفر، ودخلت الألوان في عالم المرأة وجمالها وأدوات تجميلها، وتعد سوقا رائجة لجذب المال والأعمال بشكل منقطع النظير، كالعدسات اللاصقة بألوانها الزاهية، وصبغات الشعر بألوان شتى، ومساحيق الوجه، وطلاء الأظافر والشفاه بألوانها المختلفة.

وتؤكد الدراسة على أن الألوان ليست لمجرد الجمال والتجميل وجلب المتعة والسرور للناظر إليها فقط، بل إن لها تأثيرا فعالا على النفس الإنسانية، مما ينتج عنه إثارة للعواطف والأحاسيس التي تجعل الفرد يشعر بالسعادة والمتعة أو بالكآبة والملل عند تعامله مع هذه الألوان ذات الدلالات المختلفة، التي قد تتغير من فرد إلى فرد أومن مجتمع إلى آخر، ومرده إلى عدة عوامل، لها دورها البارز في عملية تفضيل الألوان. وتمكن الأطباء وعلماء النفس من توظيف الألوان في علاج المرضى، وفي تحليل الشخصية الإنسانية للتعرف على مشاعرها وعواطفها وكشف سلوكها، ووظف الشعراء ألفاظ الألوان في شعرهم خير توظيف، ومن وحي البيئة الطبيعية المحيطة بهم؛ للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم، وبأجمل الصور الشعرية والإيحاءات اللونية، ومن هذا المنطلق يحرص خبراء الألوان على العمل على انتقاء الألوان الأكثر تفضيلا عند أفراد المجتمع، كاختيار ألوان المنشآت السكنية والمستشفيات والمدارس والمصانع والمتاجر؛ لأن هذا من شأنه أن يجذب الشعور بالراحة والمتعة، ومن ثم تزداد الدافعية عند الفرد، فتزداد عملية الإنتاج وتنمو سوق العمل.

ومن هنا يتبين بجلاء أن اللون ليس مجرد ظاهرة بصرية ترى بالعين المجردة، ولكن هناك دلالة نفسية مصاحبة لهذا اللون، وتخطر على بال المرء في أثناء نظرته إلى لون معين؛ مما يؤدي إلى شعوره بالمتعة والسرور، أو بالكآبة والملل، ونظرته إلى هذا اللون تجعله يتذكر موقفًا تعرض له في حياته، فأثر في نفسه، وهذا التأثير النفسي جعله يفضل هذا اللون أو ينفر منه.

"فاللون يمنح الحياة والوجود قيمة لا يمكن إغفالها، فهل نتخيل أنفسنا أن نرى لونًا واحدًا؟ هل نشعر بلذة الجمال لو اختفت الألوان من الأرض، وأصبحت ترى بلا ألوان؟ ستصبح عالمًا مخيفًا يبدو لك كالصحراء الممتدة أطرافها بلا ماء أو شجر أو ظل أو نهاية، إن هذا التخيل يدفع النفس إلى النفور والملل، فلا حياة بلا ألوان"[(1)].

واقتصرت الدراسة إلى حد ما على الألوان الأساسية دون غيرها من الألوان الأخرى؛ لأنها أكثر شيوعًا واستعمالًا في الحياة المعاصرة، وتهدف إلى التعرف على لغة الألوان وتوظيفها في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها؛ باعتبارها لغة متداولة يحتاج إليها المتعلم في تعامله مع أصحاب اللغة في حياته اليومية، وهو ما يسمى بـ (الاحتكاك اللغوي) أو (الانغماس اللغوي)، ولإجراء الدراسة قام الباحث بتصميم أداة للدراسة تهدف إلى التعرف على اللغة اللونية المتداولة لدى عينة من طلاب مراحل التعليم العام ذكورًا وإناثًا، وهذه الأداة عبارة عن استبانة صممت لتحقيق هذا الغرض، وتم توزيعها على هؤلاء الطلاب، وهذا يعد أسلوبا من أساليب البحث العلمي، وتم عرضها على مجموعة من المحكمين للتأكد من ثبات صحة محتواها، ومدى ملاءمتها لموضوع الدراسة، وتكونت الدراسة من مقدمة ومبحثين وخاتمة، وجاءت على النحو التالي:

-المقدمة: تناولت فيها أهمية الدراسة وأهدافها، وخطة إجرائها.

- المبحث الأول: (الدراسة النظرية):

وتناولت فيه ما يلي:

(1) مفهوم الألوان.

(2) أهمية الألوان.

(3) لغة الألوان عند القدامى.

(4) أنواع الألوان.

(5) دلالة الألوان.

(6) الألوان ودلالاتها المجازية.

(7) الألوان وتعليمها لغير الناطقين بالعربية.

- المبحث الثاني: (الدراسة الميدانية):

وتناولت فيه ما يلي:

- عوامل تفضيل الألوان.
- الدلالة النفسية للألوان.
- وصف الدراسة الميدانية:

1- عينة الدراسة الميدانية.

2- منهج الدراسة الميدانية.

3- أداة الدراسة الميدانية.

- خاتمة الدراسة، وتناولت فيها أهم النتائج والتوصيات.

المبحث الأول: (دراسة نظرية)

أولًا: مفهوم الألوان

(1) اللون في اللغة

ورد لفظ (اللون) في عدة معاجم لغوية، على النحو التالي:

- جاء في لسان العرب: "اللون: هيئة، كالسواد والحمرة، ولَوَّنْتُهُ فَتَلَوَّن، ولون كل شيء: ما فصل بينه وبين غيره...، والألوان: الضروب، واللون: النوع، وفلان مُتَلَوّن إذا كان لا يثبت على خلق واحد"[(2)].

- وجاء في القاموس المحيط: "اللون ما فصل بين الشيء وبين غيره، والنوعُ، وهيئة كالسواد ...، والمُتَلَوّنُ من لا يثبت على خلق واحد"[(3)].

- وفي مختار الصحاح: "اللون هيئة كالسواد والحمرة، وفلان (مُتَلَوّنُ) أي لا يثبت على خلق واحد"[4].

- وقال الراغب الأصفهاني: "ويعبر بالألوان عن الأجناس والأنواع، يقال: فلان أتى بالألوان من الأحاديث، وتناول كذا ألوانًا من الطعام"[5].

- وفي مقاييس اللغة: "اللام والواو والنون كلمة واحدة، وهي سَحْنَة الشيء: من ذلك اللون: لون شيء كالحمرة والسواد، ويقال: تَلَوَّن فلان: اختلفت أخلاقه"[6].

وذكر الألوسي في قوله تعالى: ﴿وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُۥٓ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ﴾ ، النحل (13)، أن ألوان بمعنى أصناف[7]، ومما سبق يتضح أن اللون بمعنى الهيئة والنوع.

(2) اللون في الاصطلاح

يرى أرسطو أن للضوء دوره في تشكيل الألوان الطبيعية، فاللون يتغير بناء على الضوء الساقط عليه، فهو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها[8]. فالضوء عامل ضروري في عملية الإبصار، فلا يمكن أن نرى الأشياء في الظلام[9].

ويرى د. أحمد مختار عمر أن اللون هو ربط بين عملية الإحساس بالألوان بشروط داخلية في جسم الإنسان، وأخرى خارجية تتمثل بمقدار الضوء الواصل للعين وطول موجته[10]، فاللون له خاصيته الضوئية التي تعتمد على طول الموجة، ويتوقف اللون الظاهر لجسم ما على طول موجة الضوء، ومن هنا يتبين أن الضوء طاقة مشعة لها طول موجي، يختلف في تردده وتذبذبه من لون إلى آخر، وتقوم المستقبلات الضوئية في الشبكية باستقبالها وترجمتها إلى لون[11]، فالضوء يسقط على الشيء الذي يمتص بعض الموجات الضوئية، ولكنه يعكس الموجات الأخرى نحو العين، فتتم عملية النظر إلى اللون.

واللون في علم الفيزياء: "ظاهرة اهتزازية كالصوت، ولكل لون من الألوان ذبذبة خاصة، أي مجموعة من الاهتزازات الثانية، فاللون الأحمر له أوطأ الذبذبات واللون البنفسجي له أعلى الذبذبات، فهو أقصر الموجات طولًا"[12].

فاللون عبارة عن الضوء الذي هو مجموعة من الموجات، كما أن الضوء الأبيض ما هو إلا مجموعة من ألوان الطيف السبعة، ويمكن مشاهدة هذه الألوان في (قوس قزح).

ثانيًا: أهمية الألوان[13]

تتمثل أهمية الألوان قديمًا وحديثًا في الأمور التالية:

(1) الألوان جمال للطبيعة، خلقها الله للتمتع والتأمل والتفكر في مخلوقاته سبحانه وتعالى.

(2) توجد صلة وثيقة بين الألوان ومعتقدات بعض الشعوب وعاداتهم، فاللون الأصفر لون مقدس في الهند والصين، وكذا اللون الأزرق عند اليهود، والأحمر عند الشيوعيين، والبرتقالي لدى البوذيين، واللون الأبيض لون محبوب عند المسلمين.

(3) استخدم الأطباء وعلماء النفس الألوان في علاج مرضاهم، كمرضى الأعصاب، واعترف الطب الحديث بفاعلية العلاج بالألوان، فاللون الأخضر يستخدم في غرفة العمليات؛ لأنه يوحي بالحياة والأمل والتفاؤل، كما استخدم علماء النفس الألوان في تحليل الشخصية الإنسانية؛ للتعرف على مشاعرها وعواطفها، وكشف شخصية الفرد وسلوكه.

(4) الشعوب البدائية استخدمت الألوان في علاج المرضى وطرد الشياطين، ومنع شر العين الحاسدة، وخاصة لدى أهل السحر والشعوذة والخرافة والكهانة.

(5) الألوان لها منافع متعددة في شتى مجالات الحياة، فهي تستعمل للزينة وللجمال في المسكن والمأكل والمشرب، كما دخلت في عالم المرأة وأدوات التجميل، وفي أنظمة المرور،

كالإشارات الضوئية، واستخدم اللون الأصفر للتنبيه على أكتاف الطرق، واللون الأحمر في أدوات الأمن والسلامة، وطلاء جدران المصانع بالألوان الهادئة لزيادة عملية الإنتاج.

(6) للألوان أهمية بارزة في الدعاية والإعلان، وسوق العمل، فانتقاء الألوان له دور في عملية تسويق السلع والترويج لها.

ثالثًا: لغة الألوان عند القدامى[14]

اهتم الإنسان قديمًا بما حوله من ألوان الطبيعة، واستخدمها في جميع شئون حياته؛ ولذا حظيت لغة الألوان باهتمام كبير من اللغويين ورجال الدين والأطباء والفلاسفة وغيرهم؛ نظرًا لأهمية الألوان في حياة المجتمع، فهي ليست مجرد ظاهرة جمالية فحسب، بل تعد ظاهرة اجتماعية تتأثر بعقائد المجتمع وتراثه وعاداته وتقاليده، فلها دلالات مستوحاة من حياة الشعوب، وبيئتها الطبيعية المحيطة بها، فالألوان لها دلالة اجتماعية وتراثية وعلاجية واقتصادية، فبعض ألوان الإبل والخيل عند العرب لها قيمة نفيسة بسبب لونها، والله سبحانه خلق خمسة ألوان، فأعطى العرب عامة السواد وأعطى غيرهم البياض أو الحمرة، وقال (صلى الله عليه وسلم): "وبعثت إلى كل أسود وأحمر"[15]، وقال النمري: "إن الله عز وجل خلق الألوان الخمسة بياضًا وسوادًا وحمرة وصفرة وخضرة، فجعل منها أربعة في بني آدم: البياض والسواد والحمرة والصفرة، فأعطى العرب والحبشة والزنج وشكلهم عامة السواد"[16] ، فالنمري اعتبر هذه الألوان الخمسة هي الألوان الأساسية، وتوصف بالنواصع والخوالص من بين جميع الألوان، والألوان الأخرى يُرد أصلها إلى هذه الألوان الخمسة، وعلى سبيل المثال فالغبرة يرجع أصلها إلى البياض، والسمرة إلى السواد، والشقرة إلى اللون الأحمر، و هكذا الحال مع بقية الألوان، ومن المؤكد أن بعض الألوان الفرعية قد كثر استعمالها في حياتنا المعاصرة ، حتى صارت عندنا من الألوان الأساسية ، كالبني والرمادي والبرتقالي.

وبعض الألوان لها دلالة مقدسة عند بعض الشعوب، فهي ترمز إلى دين أو معتقد، فلها دلالة ذات صلة بالممارسات الدينية، فاللون الأصفر في الصين والهند، وبعض الدول الأوروبية... يرمز إلى الطقوس الدينية، وأماكن العبادة، كما يستعمل في طلاء الأضرحة، والكنائس تستخدم هذا اللون في لوحاتها المقدسة، ولارتباطه بأشعة الشمس فهو عند الفراعنة إله الشمس، واللون الأخضر لون مقدس لدى الكاثوليك، كما أن اللون الأزرق مقدس عند اليهود، واللون الأحمر رمز لنار جهنم في كثير من الأديان، وأما اللون الأبيض فهو لون مقدس عند الرومان، كما أن هذا اللون مفضل عند المسلمين، فهو لباس الإحرام في الحج والعمرة، وكفن للميت، والأسود كسوة للكعبة المشرفة.

واللون الأسود عند اليهود والنصارى يرمز للشؤم، كما أنه لون للشياطين، واللون البرتقالي لون مقدس عند البوذيين، واللون الزهري يعد رمزًا للمرأة المثالية (مريم العذراء)، وبعض الشعوب البدائية تؤمن بالمعالجة من العرافين والكهنة والسحرة، ومنهم من يرتدي لباسًا خاصًّا، كألوان الأسُود والنمور والنسور، ويستخدمون الألوان في علاج مرضاهم؛ لما لها من علاقة بآلهتهم ومعتقداتهم، كما أن بعض الألوان المأخوذة من الطبيعة لها قدرة على علاج المرضى، كالخرز الأزرق اللامع، إذ يضعون طوقًا من الخرز الأزرق على أعناق وجباه إبلهم وخيولهم اعتقادًا منهم بأن هذا اللون يقيها من الأمراض، ويطرد الأشرار والشياطين والعين الحاسدة[17].

وفي العصور المظلمة لأوروبا كانت بلاد الأندلس تعج بالعلم والعلماء في شتى العلوم ، فظهر على الساحة كوكبة من العلماء المسلمين، فهذا ابن سينا ألف كتابه المشهور (القانون في الطب) الذي منحه مكانة عالية في عالم الطب، فتحدث في أثناء كتابه عن بعض الألوان، ومالها من أهمية تشخيصية لبعض الأمراض من الجسم أو الشَّعْر أو العين أو البول أو البراز، ورسم ابن سينا جدولًا بيَّن فيه علاقة الألوان بحالة الإنسان المزاجية، وبالحالة البدنية لجسمه[18]، فالألوان لها علاقة وثيقة بتشخيص الأمراض.

وفي عام (1948م) تم نشر تقرير عن صيدلية في مستشفى (حيدر آباد) في الهند، وذكر في هذا التقرير أن هذه الصيدلية لها وصفات طبية، وهي عبارة عن مساحيق من الذهب واللؤلؤ والزمرد والياقوت...، وقال أحد أطباء المستشفى: "نحن أنفسنا لا يمكننا دائمًا معرفة سبب نجاح وصفاتنا الطبية لكنها كثيرًا ما كانت ناجحة عبر القرون"[19].

ومما سبق يتضح أن الشعوب عبر تاريخها قد وظفت الألوان في جميع شئونها، فلم تعد للزينة فقط، ولكنها استخدمت في علاج المرضى، كما أن لها ارتباطا بالمعتقدات والقيم والعادات، ولها تأثيرا على النفس الإنسانية، فالرسام يرسم لوحته الفنية بألوان زاهية للتعبير عن ذوقه الرفيع، وكذا الشاعر يختار ألوانه المفضلة لرسم صورته الشعرية؛ للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، كما أن الطب الحديث قد اعترف بأهمية الأشعة تحت الحمراء، وكذا الأشعة فوق البنفسجية، فلها عدة استخدامات في عالم الطب[20].

وبالرغم من أن الإنسان القديم كان لديه شعور قوي نحو الألوان، ولكن اختياره لها لم يكن قائمًا على الجمال فحسب، بل كان استخدامه لها بما يمليه عليه بعض الصوفيين والمعالجين والكهنة وغيرهم، فلم يكن يطلق العنان لخياله حتى يختار لونه المفضل للتعبير عن مشاعره وعواطفه[21]، ومن المؤكد أن النفس البشرية تستجيب لعملية تأثير الألوان على المشاعر والعواطف؛ ولذا يختلف الأفراد في عملية تفضيل الألوان. والعلاج بالألوان في عالمنا المعاصر أصبح من طرق العلاج بالطب البديل، كما أن أطباء علم النفس يعالجون مرضاهم بالألوان؛ ولذا تطلى غرفهم باللون الأخضر؛ لأنه يوحي بالنشاط والحيوية والحياة والطمأنينة، وكذا اللون الأصفر؛ لأنه مهدئ لمرضى الأعصاب، كما يرتدي الأطباء اللون الأبيض؛ لأنه رمز للشفاء والصفاء، كما أنهم يرتدون اللباس الأخضر في غرف العمليات؛ لما له من دور في تهيئة مشاعر المريض وأحاسيسه؛ لكي يشعر بالتفاؤل والأمل، ومما لا شك فيه أن لغتنا العربية في تطور مستمر، فظهرت ألفاظ لونية جديدة في عالمنا المعاصر، وبعض ألفاظ الألوان طرأ عليها تطور

دلالي، وبعضها الآخر أصبح نادرًا أو قليل الاستعمال، ولكن الألوان الأساسية ما زالت حية وشائعة، وبالدلالة القديمة نفسها.

رابعًا: أنواع الألوان

عرف العرب القدامى الألوان الأساسية، وكذا الألوان الفرعية، وبعض هذه الألوان ما زال شائعًا في لغتنا المعاصرة، ومنها النادر أو القليل الاستعمال، وبعضها الآخر لم يعد مستعملًا في حياتنا المعاصرة مع أنه كان شائعًا عند العرب القدامى.

ومن هذه الألوان: الكميت: للأسود والأحمر، والجون: للأبيض والأسود، والقُلبة: للحمرة، والحتمة: للسواد، والورس: للشديد الصفرة، والأدمة: للبياض، وصنفت الألوان إلى عدة أنواع مختلفة، وجاءت على النحو التالي[22]:

(1) الألوان الأساسية (الأصلية)

هي: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر والأزرق، وعددها (6)، وتعد الأكثر شيوعًا في التراث العربي قديمًا وحديثًا، وما زالت شائعة في لغتنا المعاصرة، وذكر (النمري) في كتابه (الملمع) أن الألوان الأساسية في اللغة العربية خمسة: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر، وقال أيضًا: "فإذا قال قائل: فأين الغبرة والزرقة، والصحمة والشقرة ...؟ قيل: هذه الألوان ليست نواصع وخوالص، وكل يرد إلى نوعه، فالغبرة إلى البياض، والسمرة إلى السواد، والزرقة إلى الخضرة، والصحمة إلى الصفرة، والشقرة إلى الحمرة[23]"، فهذه المقولة تؤكد أن العرب القدامى قد عرفوا الألوان الأساسية، وما يشتق منها من ألوان فرعية.

(2) الألوان الفرعية (الثانوية)

هي ألوان مختلطة أو ممزوجة من عدد من الألوان الأساسية، مثل: البرتقالي، والرمادي، والبني، والوردي، والفضي، والأسمر، والأشقر.

فاللون الرمادي خليط من الأبيض والأسود، والبني خليط بين الأحمر والأسود، والأسمر والرصاصي والأشقر كلها ألوان تنتمي إلى اللون الأسود، كما أن الوردي والبرتقالي والبني ألوان تنتمي إلى اللون الأحمر، وكذا الحال مع بقية الألوان. قال ابن سينا: "إن المعترضين بوجود اللونين: السواد والبياض قالوا: إذا خلط الأبيض والأسود حصلت الغبرة"[24].

وذكرنا أن بعض الألوان لا وجود لها لدى العرب القدامى، كالبرتقالي والأرجواني، فاللون البرتقالي لم يكن معروفًا في التراث العربي، وهو منسوب إلى فاكهة (البرتقال) المعروفة، التي هي مأخوذة من (برتغال)، فهي لم ترد في معاجم العرب القديمة[25].

(3) الألوان الساخنة (الحارة، الدافئة)

وهي: الأحمر والبرتقالي والأصفر، وسميت بهذا الاسم؛ لأنها تذكر بالنار، أو القتل، أو الدم.

(4) الألوان الباردة (الهادئة)

هي: الأخضر والأزرق والبنفسجي، وسميت بهذا الاسم؛ لأنها توحي بلون السماء، والماء، وهما مصدران للبرودة.

مما سبق يتضح أن لغة الألوان تحتل مساحة واسعة من لغتنا العربية، حتى أن اللون الواحد له عدة درجات؛ بناء على شدة درجة اللون، كأن يكون غامقا أو فاتحا.

وتناول (الثعالبي) في كتابه: (فقه اللغة) عدة أقسام للون الواحد في باب سماه (في ضروب من الألوان والآثار)[26]، كما أن (النمري) في كتابه: (الملمع في الألوان) تناول عددًا من الألوان، وجمع (130) لفظًا من ألفاظها[27].

وتمتاز لغتنا العربية بدقة الوصف، فالرجل كلما ازداد سواده قالوا: (أدلم) أي شديد السواد، وكلما ازداد اللون الأخضر قالوا: (أدهم)، وجاء في القرآن الكريم: ﴿ وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ﴾، الرحمن (62)، ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾، الرحمن (63)، ﴿مُدْهَامَّتَانِ﴾ الرحمن (64)، أي:

خضراوان، ومن شدة خضرتهما كانا كأنهما باللون الأسود، فاللغة العربية تناولت الألوان بأنواعها المختلفة، وبينت دلالتها بشكل دقيق لا مثيل له في اللغات الأخرى، وحضارتنا العربية والإسلامية قد تميزت باستخدام الألوان في العمارة والفنون المختلفة[28].

خامسًا: دلالة الألوان[29]

الألوان ليست لمجرد الجمال والفن والتجميل، والنظر بمتعة إلى جمال ألوان الطبيعة، ولكن لها دلالة تجعل المرء يفضل هذا اللون على ذلك اللون، ومرد هذا التفضيل إلى شعور الإنسان بالمتعة وراحة البال عندما يلقي نظرة على لون معين، وقد يشعر بالكآبة والملل عندما ينظر إلى اللون الآخر؛ فينفر منه. إن تفضيل اللون يعبر عن المشاعر الإنسانية، فالكل يختار لونه الذي يفضله، فالمشاعر والعواطف الإنسانية لها دور بارز في عملية تفضيل الألوان، وهذه المشاعر قد تختلف من فرد إلى آخر، وكذلك من مجتمع إلى مجتمع آخر، وقد تتغير دلالة الألوان عبر التاريخ، كما أن بعض الألوان لها دلالة ذات فرح وسرور وهدوء، بينما بعض الألوان توحي بالحزن والكآبة، ونشير باختصار إلى بعض دلالات الألوان، كما يلي[30]:

(1) اللون الأبيض: من الألوان المحببة لدى المسلمين، ويذكّر بالطهارة والنقاء؛ ولذا فهو لون لإحرام الحج والعمرة، وكفن الميت، كما يستعمل في مناسبات الفرح والسرور، مثل الزواج والأعياد، كما يرمز للأمن والسلام، كالراية البيضاء، والحمامة البيضاء، كما يطلق على المعدن النفيس، فيقال: (بيضاء) بمعنى الفضة، والعروس ترتدي الفستان الأبيض تفاؤلًا بالسعادة، والمولود يجعل مهده من القماش الأبيض كناية عن الطهر والنقاء، فهذا اللون يرتبط بالصفاء والطهارة، وفي المجال الطبي نجد كبسولات العلاج تكون غالبًا باللون الأبيض، ومن النادر أن تكون باللون الأسود؛ لأن اللون الأبيض يشعر بالنقاء والشفاء، فهو لون مريح للنفس، ويوحي بالمتعة والسرور.

(2) اللون الأسود: يسميه عليه بعضهم ملك الألوان، فهو يرمز للسلطة والقوة، وقد يذكرنا **بمناسبات الحزن والعزاء، كما يدل على التشاؤم والظلام والكآبة، ويعد من الألوان** المقدسة، فهو لون لسترة الكعبة المشرفة والحجر الأسود، وبعض رجال الدين يرتدون الثياب السود والعمامة السوداء، كما أن الشعراء يتغنون بالعيون السوداء.

(3) اللون الأحمر: يذكّر بالحب والورد، ويعبر عن المشاعر والعواطف، والبعض يكره هذا اللون؛ لأنه يذكّره بالقتل والموت والحرب والغضب، وهو من الألوان الساخنة التي تذكر بالحريق والنار. وإشارات المرور، ولوحات الطوارئ تُجعل باللون الأحمر للتحذير والتنبيه، فهو لون مثير حتى لدى الحيوان؛ ولذا يستخدم في حلبة مصارعة الثيران.

(4) اللون الأخضر: يوحي بالمتعة والسرور، ويرتبط بالخضرة ، وجمال الطبيعة، وهو من الألوان الهادئة والمحببة إلى العين والنفس، ويوحي بالتفاؤل والحياة؛ ولذا يستعمل في غرفة العمليات الجراحية، وابن الصحراء يفضل هذا اللون الذي يذكّره بالكلأ وفصل الربيع.

(5) اللون الأصفر: مستوحى من أشعة الشمس، فيوحي بالتوهج والإشراق والحيوية، كما يذكرنا بالأشياء الثمينة، كالذهب والزعفران، ولوحات الطرق تكتب باللون الأصفر للتهدئة وأخذ الحيطة والحذر، وكذا إشارات المرور الصفراء. ونشرب قهوتنا العربية بالدلة الصفراء، ولا نستسيغ شربها بالدلة الحمراء؛ لما لهذا اللون من أثر نفسي، مع أن طعم القهوة واحد في الحالتين، كما أنه لون مهدئ للأعصاب؛ ولذا تطلى به غرف مرضى الأعصاب، وابن الصحراء لا يحبذ هذا اللون؛ لأنه قد يذكره بالجدب والقحط والمرض، ولون الصحراء القاحلة.

(6) اللون الأزرق: يوحي بجمال السماء، وزرقة الماء، والاسترخاء على شاطئ البحر، ومن الشعراء من يتغنى بالعيون الزرقاء، وتطلى به بعض جدران المستشفيات؛ لتهدئة المرضى، فهو يساعد على التخفيف من التوتر والقلق، وقد يوحي بالخمول والكسل والبرودة.

سادسا: الألوان ودلالاتها المجازية[31]

تزخر لغتنا بألفاظ للألوان ذات دلالة حقيقية سبق بيانها، وأخرى مجازية للدلالة على معنى معين، ونشير إلى بعض من الدلالات المجازية لبعض الألوان، وذلك كالتالي:

(1) اللون الأبيض: له عدة دلالات مجازية، كقولهم: "فلان صحيفته بيضاء" أو "قلبه أبيض"، كناية عن النقاء، كما يقال: "يده بيضاء"، كناية عن الكرم والإنفاق، "ونهارك أبيض"، كناية عن حسن العاقبة، و"الأرض البيضاء"، التي لا حياة فيها، و"الأيام البيض"، هي أيام الـ (13، 14، 15) من كل شهر، و"كذبة بيضاء"، أي لا ضرر منها.

(2) اللون الأسود: يقال: "قلبه أسود"، كناية عن الحقد والشر والكراهية، ويقال: "نهارك أسود"؛ للدلالة على سوء العاقبة، كما يقال: "ليلة سوداء"، كناية عن سوء العاقبة أيضا، ويقال: "سواد المسلمين"، كناية عن كثرتهم، وفي عالم المال والأعمال نسمع عن (السوق السوداء)، وهي كناية عن المعاملات التجارية غير النظامية، والبعض يطلق عليها: (السوق الحرة)، وفي بعض الأنظمة يقولون: (القائمة السوداء)، وهي القائمة التي تشتمل على الممنوعين من السفر.

(3) اللون الأحمر: تقول العرب: "الموت الأحمر" ؛ للدلالة على هول الموقف، كما يقال: "القتال أحمر البأس"، كناية عن الشدة وسوء العاقبة، وكثرة القتلى، كمال يقال للتهديد: "العين الحمراء"، ويقال: "الجيش الأحمر"، و"الصليب الأحمر"، و"الهلال الأحمر"، و"حمر النعم"، أي أنفسها وأغلاها.

(4) اللون الأخضر: يقال: "فلان قلبه أخضر"، كناية عن الحياة والأمل والتفاؤل، كما يقال: "الراية الخضراء"، و"دربك أخضر"، و"الخط الأخضر"، و"الحزام الأخضر"، و"الضوء الأخضر"؛ للتعبير عن الأمان.

(5) اللون الأصفر: يقال: "وجهه أصفر"، كناية عن المرض، ويقال أيضًا: "عين صفراء"، كناية عن العين الحاسدة أو الحاقدة، ويقال: "الأصفران"، أي الذهب والزعفران.

(6) اللون الأزرق: يقال: "العفريت الأزرق"، و"الجني الأزرق"، كناية عن شدة الأذى.

مما سبق نرى أن اللون قد يطلق على أشياء لا لون لها على سبيل المجاز، وقد أشار الثعالبي في كتابه (فقه اللغة) إلى بعض الدلالات المجازية للألوان، كقوله: "عيش أخضر"، و"موت أحمر"، و"نعمة بيضاء"، و"يوم أسود"، و"عدو أزرق"[32].

وهذه المقولات تدل على عدة دلالات مجازية للألوان: فتدل على سعة العيش، وكثرة القتلى ورغد العيش، وعظم المصيبة، وكراهية العدو والحقد عليه. فالحب والموت لا لون لهما، لكن يعبر عنهما باللون الأحمر على سبيل المجاز لا الحقيقة، واللغات تستخدم ألفاظ الألوان للدلالات المجازية، وبعضها صار شائعًا فدخل في دائرة الحكم، وجرى مجرى الأمثال، فيضرب بها المثل، كقولهم: "يده بيضاء".

سابعا: الألوان وتعليمها لغير الناطقين بالعربية

من أهم أهداف هذه الدراسة توظيف لغة الألوان في تعليم اللغة العربية باعتبارها لغة شائعة ودارجة على ألسنة المجتمع، وهذه اللغة تجعل أمام المتعلم فرصة سانحة للاحتكاك بالمجتمع والانغماس فيه ثقافيًّا ولغويًّا؛ مما يؤدي إلى سرعة التعلم، وتحقيق مخرجات التعليم الجيد.

ومما لا ريب فيه أن لغة الألوان أصبحت جزءًا لا يتجزأ من لغتنا المعاصرة، فالكثير من ألفاظ الألوان نتداولها يوميًّا في المواقف الحياتية، ولذا فالمتعلم في أمس الحاجة إلى تعلم لغة الألوان حتى يتمكن من التواصل مع مجتمع اللغة.

وبعض ألفاظ الألوان أكثر شيوعًا في الاستعمال اليومي، وبعضها الآخر يدخل في دائرة النادر أو قليل الاستعمال، ومنها ما هو عديم التداول، ويمكن معرفته بالرجوع إلى المعاجم اللغوية

وكتب التراث، وتعد الألوان الأساسية الأكثر تداولًا، كما دخلت لغتنا العربية مجموعة من الألوان الحديثة التي لم تكن معروفة لدى العرب القدامى، مثل: البرتقالي، والبيج... إلخ، ولكنها أصبحت دارجة على ألسنتنا، وحالها كحال الألوان الأساسية. وقد قام د. أحمد مختار عمر باستخلاص ألفاظ الألوان من عدة قوائم تناولت ألفاظ الألوان، وجاءت الألفاظ الأساسية للألوان بناءً على درجة الشيوع على النحو التالي: الأبيض، الأحمر، الأسود، الأخضر، الأصفر، الأزرق[33]، وفي هذه الدراسة تم توزيع استبانة على عينة من الطلاب والطالبات، وبعد تحليل بيانات هذه الاستبانة تم التعرف على الألفاظ اللونية الأكثر شيوعًا، وأسباب تفضيل بعضها على بعض.

ويجب على خبراء تعليم اللغة العربية توظيف لغة الألوان، فهي لغة شائعة تؤدي إلى سرعة التعلم، ومن المعروف أن مبدأ الشيوع له دوره البارز في نجاح العملية التعليمية، وممارسة هذه اللغة مع المجتمع تشعر المتعلم بالمتعة والسرور؛ لأنه يمارس ما تعلمه في بيئة لغوية طبيعية؛ مما يساعد على زيادة دافعية المتعلم، وكسر حاجز الخوف من التحدث باللغة مع أصحابها؛ ولذا ينبغي التوسع في توظيف لغة الألوان في تعليم اللغة العربية عند انتقاء ألفاظ المقرر، وكذا اختيار المواقف اللونية في موضوعات هذا المقرر أو ذاك، كما يمكن توظيف الألعاب اللغوية في تعليم لغة الألوان حتى يكون الدرس فعالًا، وفي جو من المتعة والسرور بدلًا من تلك الدروس التقليدية التي يغلب عليها الحفظ والتلقين فتؤدي إلى الكآبة والملل، ويجدر بالمعلم انتقاء اللعبة اللونية الملائمة لمستوى طلابه، مع الحرص على اختيار الوسيلة التعليمية الأكثر فاعلية في إثارة الطلاب، وشد انتباههم، والعمل على خلق التنافس والحماس بينهم بروح الفريق الواحد، كأن يحضر المعلم معه بطاقات ملونة، أو مجسمات ذات ألوان مختلفة، أو مقاطع فيديو لتعليم الألوان، وهذه الألعاب من أفضل الطرق وأسهلها لإيصال المعلومة إلى الطالب، مع شعوره بالمتعة وتطبيق ما تعلمه نظريًّا، كما أنها تثير الفاعلية لدى الكبير والصغير، وكسر حاجز الخوف من ممارسة اللغة المتعلمة، وتؤكد الدراسة على السعي إلى اختيار الألعاب اللغوية المناسبة لسن

المتعلم، فبعض هذه الألعاب لا تتلاءم مع كبار السن، وينبغي على المهتمين بتعليم اللغة العربية إدراج الألعاب اللغوية في محتوى المقرر الذي يدرسه المتعلم، وعلى الجهات المعنية رصد ميزانية للعمل على توفير هذه الألعاب؛ لما لها من أهمية بارزة في تطوير مهارات تعلم اللغة، وتعد الألعاب اللغوية من أفضل السبل العلاجية لمن يعاني من ضعف في التحدث باللغة المتعلمة مع أصحابها، والمعلم الناجح هو من لديه القدرة على توظيف هذه الألعاب، وطريقة إجرائها، وشرح قوانين اللعبة اللغوية، وإعطاء المتعلم كافة التعليمات المتعلقة بهذه اللعبة، وهذا بالتأكيد يساعد على سرعة تعلم اللغة، بكل متعة وسرور.

والمعلم الناجح هو من لديه القدرة على اختيار الطريقة المناسبة لتدريس لغة الألوان، مع التركيز على مبدأي التدرج والشيوع مع مراعاة المحتوى الثقافي، فالألوان لها دلالات مختلفة بين الشعوب، فمثلًا في دول الخليج نجد الرجل يحبذ اللون الأبيض بينما الرجل في بعض الدول الأخرى يحبذ اللون الأسود، وهكذا، كما أن بعض الألوان القديمة لا تستعمل في لغتنا المعاصرة؛ ولذا ينبغي عدم التطرق إليها، وخاصة مع المستويات المبتدئة، وعلى المعلم أن يبدأ بتعليم الألوان الأساسية الأكثر استعمالا، ثم الأقل شيوعا.

وخلاصة القول أن لغة الألوان تعد لغة متداولة، وظاهرة اجتماعية، يحتاج إليها المتعلم في حياته اليومية؛ حتى يصبح قادرًا على ممارسة اللغة مع أبنائها، ومن المؤكد أن اللغة اللونية جزء لا يتجزأ من لغة المجتمع وثقافته.

المبحث الثاني: (الدراسة الميدانية)

في هذا الفصل إشارة إلى الدراسة الميدانية التي قام بها الباحث؛ بهدف التعرف على أهم العوامل المؤثرة في عملية تفضيل الألوان، ودورها في إثارة العواطف والمشاعر الإنسانية، التي تؤدي إلى الشعور بالمتعة والسرور، أو الكآبة والملل، عندما يقوم الفرد بعملية تفضيل الألوان؛

ليختار منها ما يحبذه، وتم تطبيق هذه الدراسة على عينة من طلاب وطالبات مراحل التعليم العام في المملكة العربية السعودية، ويتضح ذلك من خلال ما يلي:

أولًا: عوامل تفضيل الألوان

من المعروف أن للألوان دورها في تحليل الشخصية وإبراز خفاياها، فبعض هذه الألوان يذكرنا بالمتعة والسرور وبعضها الآخر يذكرنا بالحزن والكآبة والإثارة، وهذا مرده إلى عدة عوامل لها دورها البارز في عملية تفضيل الألوان، وهذه العملية تعبر عن مدى تفاعل الفرد مع اللون وانفعاله تجاهه، فاللون الأحمر قد يثير الانفعال والتوتر؛ لأنه قد يذكر بالدم والقتل، بينما اللون نفسه عند فرد آخر قد يذكره بالحب والورد.

فاختيار الألوان يتم بناء على ميول الفرد وحالته النفسية؛ ولذا يمكن دراسة سلوك الأفراد من خلال اختيارهم للألوان، ومن ثَمَّ القيام باستقراء عواطفهم ومشاعرهم؛ بهدف التعرف على شخصياتهم، ولذا يقوم علماء النفس بتصميم اختبارات للألوان لتحليل الشخصية والكشف عن سلوكها، كما أن المواقف التي يمر بها الإنسان في حياته لها تأثيرها في تفضيل لون دون آخر، وهذا ما تؤكده الدراسات الطبية والنفسية الحديثة. قال أحد الباحثين: "إن عملية الاختيار اللوني ذات أهمية بالغة في إثارة العاطفة وتهدئة النفس، وتدل على مدى أهمية اللون ذاته، حينما تفضل لونا على لون، وتوظف لونا دون لون، إذ إن اللون يوقظ الأحاسيس، ويبهر النظر، وهو أن يكون مثيرا للعاطفة أو مهدئا للنفس، ويظهر ذلك من خلال ما نفضل من ألوان، عندما نقوم بتزيين مسكن أو اختيار ملبس، بل هو قوة موحية جذابة تؤثر في جهازنا العصبي"[(34)].

ولذا اهتم علماء اللغات وعلماء علم النفس بتحليل مدلولات الألوان، فأجريت حولها الكثير من الدراسات والبحوث، كما أجريت بعض التجارب لمعرفة مدى تأثير هذه المدلولات على النفس الإنسانية، وتحليلها للتوصل إلى نتائج بأساليب علمية؛ لتوظيفها في الكشف عن شخصية الفرد وميوله ورغباته وسلوكه.

فكل لون من الألوان له دلالته النفسية سواء كانت إيجابية أم سلبية، ونبذل قصارى جهدنا للعمل على تجميل بيوتنا بأشجار الزينة، والورود ذات الألوان الزاهية؛ لأنها تثير إحساسنا بالمتعة والسرور، ومن المؤكد أن الضوء الذي تستقبله حاسة البصر يؤثر على مركز الإحساس العاطفي في المخ، ومن ثَمَّ يؤثر على الحالة المزاجية التي تؤثر على السمات الشخصية للفرد، ومن هنا تحدث عملية تفضيل الألوان[35].

وعملية تفضيل الألوان لها عدة عوامل، منها:

(1) الحالة النفسية (المزاجية) للفرد، فبعض الألوان توحي بالسعادة، أو الكآبة، فالألوان الدافئة: (الأحمر، والأصفر، والبرتقالي) قد تثير الإنسان، وعلى النقيض من ذلك الألوان الباردة: (الأخضر، والأزرق، والأسود)، فهي تعمل على تهدئة الحالة النفسية؛ ولذا سميت بالألوان الهادئة.

(2) المواقف الحياتية والخبرات السابقة للفرد لها دورها في تفضيل الألوان، فبعض الألوان تشعر الفرد بالكآبة والتشاؤم، وبعضها الآخر يشعره بالمتعة والراحة؛ بسبب خبرات ومواقف حياتية تعرض لها سابقا، فعند رؤيته للون ما فإنه يتذكر ذلك الموقف الذي تعرض له، سواء كان إيجابيا أم سلبيا.

(3) المستوى الثقافي والتعليمي والمعتقدات والعادات والقيم كلها لها دورها المؤثر في عملية تفضيل الألوان، فلكل مجتمع ثقافته وتقاليده، وسبقت الإشارة إلى أن دلالة الألوان قد تختلف من فرد إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر.

مما سبق يتضح أن بعض الألوان قد يوحي بالخوف والحزن والكآبة، كما أن بعضها قد يوحي بالسعادة والتفاؤل وتجدد الحياة، وهذا مرده إلى عدة عوامل سبق بيانها.

ثانيًا: الدلالة النفسية للألوان[36]

الألوان لها قدرة عجيبة على إحداث تأثيرات نفسية على شخصية الإنسان، فكل لون من الألوان إما أن يشعرنا بالسرور والسعادة، أو بالكآبة، أو بالكراهية، وكل واحد منا له لونه المفضل، والألوان لها ارتباطها الوثيق بالمشاعر والعواطف ومناسبات الأفراح والسرور ومواقف الحزن والألم، فهذه الألوان قادرة على تحليل شخصية الإنسان، فمن يفضل اللون الأبيض يشعر معه بالسعادة والسرور؛ لأنه رمز للطهارة والنقاء، ومن لا يفضله قد يشعر بالكآبة والتوتر؛ لأنه قد يذكره بالموت والقبر والكفن، وهكذا الحال مع بقية الألوان، والجدول التالي يبين بعض الدلالات النفسية للألوان، سواء كانت هذه الدلالات توحي بالمشاعر الإيجابية أم السلبية:

(جدول لبعض الدلالات النفسية للألوان)

م	اللون	المشاعر الإيجابية	المشاعر السلبية
1	الأبيض	نظافة، تفاؤل، شفاء، صفاء، إحرام، طهارة، سلام، زواج.	موت، قبر، كفن، مرض.
2	الأخضر	طبيعة، نشاط، هدوء، ربيع، حياة، تفاؤل، أمن.	فساد، ركود، برودة، غرفة العمليات.
3	الأصفر	تفاؤل، ثقة، جمال، هدوء، دفء، توهج، معدن الذهب.	هلاك، تنبيه، مرض، قحط، موت.
4	الأحمر	شجاعة، قوة، دفء، حماس، حب، ورد، سعادة.	موت، عدوان، خطر، نار، غضب، دم، إسعاف.
5	الأزرق	بحر، سباحة، لون، سماء، استرخاء، شاطئ.	برودة، ملل، كسل، مرض، خمول.
6	الأسود	جمال، فخامة، وضوح، الحجر الأسود، سلطة، الكعبة المشرفة.	حزن، عزاء، ظلم، برودة، خوف، تشاؤم، ظلام، حريق.

ثالثًا: وصف الدراسة الميدانية

يمكن أن نقدم وصفًا لهذه الدراسة الميدانية التي تم إجراؤها من خلال القيام بالأمور التالية:

(1) عينة الدراسة الميدانية

بلغ عدد أفراد عينة الدراسة (200) طالب وطالب في مرحلتي (المتوسطة والثانوية) من مراحل التعليم العام في المملكة العربية السعودية، وتكونت هذه العينة من (100) من فئة الذكور، ومن (100) من فئة الإناث.

(2) منهج الدراسة الميدانية

قامت الدراسة على المنهج الوصفي؛ بهدف وصف ظاهرة المدلولات النفسية للألوان، واستخدمت أسلوب تحليل المحتوى، وعملية الجمع والإحصاء، ومن ثم استخلاص النتائج.

(3) أداة الدراسة الميدانية

هذه الأداة عبارة عن استبانة تهدف إلى التعرف على المدلولات النفسية للألوان لدى أفراد العينة؛ ولذا اعتمد الباحث هذه الأداة، ورأى أنها الملائمة لموضوع هذه الدراسة، وبالفعل صممت استبانة خصصت لهذا الغرض، كما تم عرضها على مجموعة من المحكمين، وهي بعنوان: (استبانة التحليل النفسي لتفضيل الألوان لدى أفراد العينة)، فأما الفقرة الأولى من فقرات الاستبانة فهي تتضمن البيانات الشخصية التي تشمل: الجنس والعمر والمستوى الدراسي، وأما الفقرة الثانية فهي عبارة عن جدول للألوان الأساسية، وسُجّل أمام كل لون عبارة الشعور بالسرور أو الكآبة، وطلب من كل فرد من أفراد العينة أن

يضع علامة (✓) أمام ما يختاره من شعور إيجابي أو سلبي عند تفضيله للألوان، مع بيان سبب الشعور بالسرور أو الكآبة.

وفي الفقرة الثالثة طلب أيضًا من أفراد العينة إعادة ترتيب الألوان الأساسية حسب الأفضلية، وتم تصميم جدول لتسهيل عملية الإجابة عن أسئلة الاستبانة، كما هو مبين في أنموذج الاستبانة التالي:

(استبانة التحليل النفسي لتفضيل الألوان لدى أفراد العينة)

يرجى ملء الاستبانة للتعرف على الألوان الأساسية التي تفضلها وتشعرك بالمتعة، والألوان التي لا تفضلها وتشعرك بالكآبة:

أولًا: البيانات الشخصية

1- الجنس: (ذكر)، (أنثى) 2- العمر: (.....) 3- المستوى الدراسي: .....

ثانيًا: ضع علامة (✓) أمام العبارة التي تختارها من الجدول التالي مع بيان السبب:

م	اللون	العبارة	السبب
1	الأبيض	هذا اللون يشعرني: 1- بالسرور ( ) 2- بالكآبة ( )	لأن هذا اللون يذكرني بـ: .....
2	الأسود	هذا اللون يشعرني: 1- بالسرور ( ) 2- بالكآبة ( )	لأن هذا اللون يذكرني بـ: .....
3	الأحمر	هذا اللون يشعرني: 1- بالسرور ( ) 2- بالكآبة ( )	لأن هذا اللون يذكرني بـ: .....
4	الأصفر	هذا اللون يشعرني: 1- بالسرور ( ) 2- بالكآبة ( )	لأن هذا اللون يذكرني بـ: .....
5	الأخضر	هذا اللون يشعرني: 1- بالسرور ( ) 2- بالكآبة ( )	لأن هذا اللون يذكرني بـ: .....
6	الأزرق	هذا اللون يشعرني: 1- بالسرور ( ) 2- بالكآبة ( )	لأن هذا اللون يذكرني بـ: .....

ثالثًا: أعد ترتيب الألوان التالية، حسب أفضليتها لديك

الأبيض، الأسود، الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق

..... ، ..... ، ..... ، ..... ، ..... ، .....

رابعًا : أهم نتائج الدراسة الميدانية

بعد إجابة أفراد العينة عن أسئلة الاستبانة تم جمعها، ومن ثَمَّ تحليل محتواها وتصنيفها، والقيام بعملية الإحصاء، وفي النهاية توصلت الدراسة إلى استخلاص أهم النتائج التي جاءت في الجدول التالي:

(1) جدول نتائج التحليل النفسي لدلالة الألوان لدى أفراد العينة:

م	اللون	أسباب السرور	الذكور	الإناث	أسباب الكآبة	الذكور	الإناث
1	الأبيض	الزواج والفرح	29	35	القبر والكفن	8	13
		النظافة والجمال	25	22	الموت	6	4
		الشفاء والنقاء	23	21			
		التفاؤل والأمل	9	5			
		المجموع	**86**	**83**	**المجموع**	**14**	**17**
2	الأخضر	الطبيعة	34	28	الخمول والكسل	12	10
		الهدوء والراحة	20	18	الفساد والعفن	7	6
		الخضرة والربيع	15	23			
		الحياة والتفاؤل	12	15			
		المجموع	**81**	**84**	**المجموع**	**19**	**16**
3	الأصفر	معدن الذهب	25	35	المرض والفناء	12	13
		التوهج	24	21	القحط والفقر	10	5
		التفاؤل والأمل	15	11			
		الجمال والفخامة	14	15			
		المجموع	**78**	**82**	**المجموع**	**22**	**18**

م	اللون	أسباب السرور	الذكور	الإناث	أسباب الكآبة	الذكور	الإناث
4	الأحمر	الورد والزهور	31	33	الدم والموت	12	15
		الحب والمودة	29	35	الغضب والعنف	7	5
		الشجاعة	8	2	الخطر والنار	5	3
					الخوف	4	5
					السهر	4	2
		المجموع	**68**	**70**	**المجموع**	**32**	**30**
5	الأزرق	البحر والسباحة	26	30	المرض	19	22
		الشاطئ والاسترخاء	24	18	الخمول والكسل	11	12
		السماء والفضاء	15	16	البرودة	5	2
		المجموع	**65**	**64**	**المجموع**	**35**	**36**
6	الأسود	الجمال والفخامة	35	45	العزاء والحزن	23	25
		القوة والسلطة	9	15	الخوف والرعب	10	5
					الليل والظلام	8	3
					الحقد والظلام	8	3
					النار والحريق	4	2
					التشاؤم	3	2
		المجموع	**44**	**60**	**المجموع**	**56**	**40**

وبتحليل محتوى معلومات الجدول السابق تمَّ التوصل إلى عدد من النتائج التي تتضمن دلالات الألوان لدى أفراد العينة، وأسباب شعورهم بالسرور أو الكآبة عند تفضيلهم لهذه الألوان، ولعل من أهم هذه النتائج ما يلي:

1. اتفق أفراد العينة على أن الألوان الأساسية هي الأكثر شيوعًا، وجاءت مرتبة كالتالي: (الأبيض، الأخضر، الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأسود)، كما أن اللون الأبيض هو الأفضل

عند الرجال؛ لأنه يشعر بالفرح والصفاء، ولكن اللون الأخضر هو اللون المفضل لدى النساء؛ لأنه يشعر بالطبيعة والحياة والخضرة، والجميع قد يكره اللون الأبيض عندما يتذكر الموت وكفن الميت.

2. اتفق أفراد العينة على أن اللون الأسود هو الأقل شيوعًا؛ لأنه يشعر بالحزن والعزاء والألم.
3. الألوان لها تأثير على أفراد العينة؛ مما يؤدي إلى شعورهم بالسرور أو الكآبة للأسباب الواردة في هذا الجدول.
4. تفضيل الألوان لدى أفراد العينة مرده إلى إيحاء الألوان بالسرور أو الكآبة التي تختلف دلالتها من شخص إلى آخر.
5. قد يكون اللون الواحد مفضلا عند فرد ولكنه غير مفضل عند الفرد الآخر، كما أن الفرد نفسه قد يفضل هذا اللون، ولكنه قد لا يفضله عندما يذكره بالكآبة، وهذا مرده إلى عدة عوامل، ومنها العامل النفسي.
6. اتفق أفراد العينة على أن اللون الأحمر من الألوان المحبوبة؛ لأنه يشعر بالسرور والمتعة عند تذكر الحب والورد، ولكنه قد يشعر بالكآبة عن تذكر القتل والدم.
7. اتفق الجميع على أن اللون الأصفر يشعر بالسرور عند تذكر معدن الذهب، ويشعر بالكآبة عند تذكر المرض والقحط.
8. اتفق الجميع على أن اللون الأزرق يشعر بالسرور عند تذكر البحر والسباحة، وقد يشعر بالكآبة عند تذكر المرض.
9. اتفق الجميع على أن اللون الأبيض يكثر استعماله في مناسبات الفرح والسرور، ولكن اللون الأسود يكثر استعماله في مناسبات الحزن والعزاء.

(2) جدول نتائج تفضيل الألوان لدى أفراد العينة

م	اللون	تفضيل الذكور	عدم تفضيل الذكور	تفضيل الإناث	عدم تفضيل الإناث
1	الأبيض	86	14	83	17
2	الأخضر	81	19	84	16
3	الأصفر	78	22	82	18
4	الأحمر	68	32	70	30
5	الأزرق	65	35	64	36
6	الأسود	44	56	60	40

يتضح من الجدول السابق مدى تفضيل الألوان لدى أفراد عينة البحث التي جاءت على النحو التالي:

- اللون الأبيض هو أفضل الألوان لدى الذكور، بينما اللون الأخضر هو الأفضل لدى الإناث.
- ترتيب تفضيل الألوان لدى الذكور جاء كالتالي: (الأبيض، الأخضر، الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأسود).
- ترتيب تفضيل الألوان لدى الإناث جاء كالتالي: (الأخضر، الأبيض، الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأسود).
- الأخضر والأصفر والأحمر والأسود هي الأكثر شيوعًا لدى الإناث، بينما الأبيض والأزرق هما الأكثر شيوعًا لدى الذكور.

ومما سبق يتضح أن الدراسة الميدانية قد كشفت عن اللغة اللونية اليومية الشائعة المتداولة في المجتمع، ويمكن توظيف هذه اللغة اللونية في موضوعات مقرر تعليم اللغة العربية

لغير الناطقين بها، ومن المؤكد أن المتعلم في أمس الحاجة إلى التعرف على الألوان المتداولة حتى يتمكن من التواصل مع المجتمع في مواقفه الحياتية اليومية؛ مما يساهم في سرعة التعلم، مع التوصل إلى التعليم الجيد الذي يحقق الهدف المنشود من عملية التعلم .

خاتمة الدراسة:

توصلت هذه الدراسة إلى النتائج والتوصيات التالية:

- تؤكد الدراسة على أن آلية تفضيل الألوان لها علاقة وثيقة بحياة المجتمع، فهي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعتقدات والتقاليد والعادات والحضارة والثقافة، والمستوى التعليمي لأفراد هذا المجتمع، فالألوان ليست لمجرد الجمال والمتعة فقط، ولكنها تستعمل في كثير من أمور حياتنا أيضا.
- تؤكد الدراسة على أن اللون الواحد قد يوحي بالمتعة والسرور، وعلى النقيض من ذلك فمن الممكن أن يوحي بالكآبة والملل، وهذا مرده إلى العوامل النفسية التي تؤثر في الجسم والنفس، ومن الطبيعي أن يؤدي هذا التأثير إلى إثارة العواطف والمشاعر الإنسانية، إما بتفضيل اللون وإما النفور منه.
- تؤكد الدراسة على أن بعض ألفاظ الألوان عبر تاريخها قد طرأ عليها تغير وتطور دلالي، فدلالة بعض الألوان قد تختلف من شعب إلى آخر، ومنها ما أهمل في لغتنا المعاصرة، ودخل في دائرة النادر أو عديم الاستعمال، كما دخلت على لغتنا المعاصرة بعض ألفاظ الألوان الجديدة التي لم تكن معروفة في عربيتنا القديمة، ومازال بعضها دخيلا.
- تؤكد الدراسة على أن انتقاء الألوان للمنشآت السكنية والأسواق والمصانع يؤدي إلى زيادة في الإنتاج، واتساع رقعة سوق العمل؛ لأن بعض الألوان فيها شعور بالمتعة والسرور، وبعضها الآخر قد يشعر بالكآبة والملل، وهذا يؤثر على عملية الإنتاج.

- تؤكد الدراسة على أن بعض الألوان يثير الغضب والقلق، ويسمى الألوان الدافئة، كالأحمر المثير للحيوان أيضًا؛ ولذا نراه يستعمل في حلبة مصارعة الثيران، وبعضها الآخر يسمى الألوان الهادئة أو الباردة؛ كاللون الأزرق، فهو يساعد على الراحة والحد من التوتر والقلق؛ كما يستعمل اللون الأصفر في معالجة مرضى الأعصاب، واللون الأزرق واللون الأخضر يستعملان في المستشفيات وغرف العمليات، وقد اعترف الطب الحديث بدور الألوان في معالجة المرضى.
- تؤكد الدراسة على أن خبراء التربية والتعليم يؤكدون على طلاء جدران القاعات والفصول الدراسية بالألوان التي تجلب المتعة والسرور للطلاب، وتخفف من حدة التوتر والتشتت، وتشد الانتباه؛ مما يؤدي إلى زيادة دافعية التعلم، وخلق دروس تفاعلية تؤدي إلى سرعة التعلم، مع جودة في مخرجات التعليم، حتى نحصل على تعليم جيد.
- تؤكد الدراسة على أن نتائج تحليل مدلولات ألفاظ الألوان يستفيد منها الطبيب والمهندس ومصمم الديكور، ورجال المال والأعمال؛ للترويج لأعمالهم ومنتجاتهم التجارية، وما يتطلبه سوق العمل.
- تؤكد الدراسة على أن عملية تفضيل الألوان ترجع إلى تأثير مدلولات الألوان على النفس الإنسانية، وهذا يؤدي إلى إثارة المشاعر والعواطف لدى الفرد، ومن خلال تحليل هذه المشاعر يمكن كشف شخصية الفرد وسلوكه وميوله.
- كشفت نتائج أداة الدراسة عن لغة الألوان المتداولة في المجتمع السعودي، والأكثر شيوعًا، ويمكن توظيفها عند تأليف مقرر لتعليم العربية لغير الناطقين بها في المملكة العربية السعودية؛ لأن هذه اللغة المستعملة في حياة هذا المجتمع سيحتاج إليها المتعلم أثناء تواصله مع مجتمع هذه اللغة في حياته اليومية، وفي مواقف حية قد يتعرض لها.

- توصي الدراسة بالاستفادة من نتائج هذا البحث، وذلك بتوظيف لغة الألوان في تعليم اللغة العربية بوصفها لغة ثانية؛ لأن لغة الألوان تعد من اللغات المتداولة التي يحتاج إليها المتعلم في حياته للتواصل مع أهل اللغة في مواقف حياتية حية.
- توصي الدراسة الباحثين والمهتمين بتعليم اللغة العربية بالعمل على إجراء دراسات مماثلة لهذه الدراسة ، فما زال ميدان لغة الألوان ميدانا خصبًا للقيام ببحوث ودراسات تتناول بقية الألوان.

الهوامش والإحالات:

(1) عبد الباسط محمود الزيود، وظاهر محمد الزواهرة، دلالات الألوان في شعر بدر شاكر السياب، ديوان: (أنشودة المطر نموذجًا)، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 41، الجامعة الأردنية، عمان، 2014م: 589.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1995م، ل و ن.

(3) مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1983م، ل و ن.

(4) زين الدين محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المكتبة العصرية، بيروت، ط5، 1999م، ل و ن.

(5) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1999م: 460.

(6) أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 5، دار الفكر، بيروت، ط2، 1979م، ل و ن.

(7) أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود الآلوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2014م: 353/5.

(8) شيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن، رسالة ماجستير، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، تلمسان، الجزائر، 2018م: 5.

(9) المرجع السابق: 9.

(10) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997م: 91.

(11) نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، عمَّان، 2010م: 11، وعادل بن عبد الرحمن بن أحمد، قيم اللون بين النظرية

والتطبيق في التصميم المعاصر، قسم التصميمات الزخرفية، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 1422هـ: 2.

(12) شيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن: 110.

(13) أحمد مختار عمر، اللغة واللون: 147-167.

(14) للتوسع ينظر: شيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن: 56-62، ونجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم: 24، 25، والثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997م: 27 - 30.

(15) أبو الحسين مسلم، صحيح مسلم بشرح النووي، المطبعة المصرية بالأزهر، القاهرة، ط1، 1929م، 5/5.

(16) أبو عبد الله الحسين بن علي النمري، الملمع، تحقيق: وجيهة أحمل السطل، مجمع اللغة العربية، دمشق، ط1، 1976م: 1، وعاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية، مركز النبلاء، دمشق، ط1، 2000م: 232.

(17) للتوسع ينظر: فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية، ترجمة: صفية مختار، ومحمد الجندي، كلمات للترجمة والنشر، ومؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2017م: 115 - 118.

(18) للتوسع ينظر: المرجع السابق: 118، وأبو علي الحسين بن علي ابن سينا، القانون في الطب، المكتبة العلمية، بيروت، ط1: 1999م: 9، وما بعدها.

(19) فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية: 116.

(20) المرجع السابق نفسه، ص124.

(21) المرجع السابق نفسه: 11.

(22) للتوسع ينظر: شيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن: 21، 98 - 100، وفيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية: 161 - 168، وعاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية: 27، وما بعدها.

(23) النمري، الملمع: 2، وأحمد مختار عمر، اللغة واللون: 38، وعاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية: 21.

(24) عاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية: 22، و محمود شكري الآلوسي، رسالة الألوان، مج 1، ج 3، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، 1920م: 76.

(25) أحمد مختار عمر، اللغة واللون: 39.

(26) الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية: 27.

(27) للتوسع ينظر: النمري، الملمع: 1، عاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية: 17، 18.

(28) للتوسع ينظر: عياض عبد الرحمن أمين، الألوان في الإسلام - تأويل اللون في القرآن الكريم والحديث

النبوي الشريف، مجلة الأكاديمي، عدد 57، وزارة التعليم العالي، بغداد، 2011م: 75، وما بعدها.

(29) للتوسع ينظر: شيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن: 14- 35، وعاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية: 327، الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية: 27 - 30.

(30) للتوسع ينظر: المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم: 39-60، وشيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن: 36-40 .

(31) للتوسع ينظر: أماني جمال عبد الناصر/ خالد البيك، دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، رسالة ماجستير، غزة، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، 2010م: 19 - 21، وابن منظور، لسان العرب، س ود: 420، وح م ر: 316، وأحمد مختار عمر، اللغة واللون: 69، وشيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن: 23.

(32) الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية: 30.

(33) عمر، اللغة واللون: 54 - 56.

(34) عبد الباسط محمود الزيود، وظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب: 189.

(35) تهاني حسن العتيبي، الدلالات اللونية واللعب: 2.

(36) للتوسع ينظر: عمر، اللغة واللون: 183-186.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج(12)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1416هـ/1995م.

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج(5)، دار الفكر؛ بيروت، ط2، 1399هـ/1979م.

(3) أبو الحسين مسلم، صحيح مسلم بشرح النووي، ج(5)، المطبعة المصرية بالأزهر، القاهرة، ط2، 1347هـ/1929م.

(4) أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود الآلوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، مج(8)، تحقيق: علي عبد الباري عطية، ، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1435هـ/2014م.

(5) أبو عبد الله الحسين بن علي النمري، الملمع، تحقيق: وجيهة السطل، مركز النبلاء، دمشق، ط1، 1421هـ/2000م.

(6) أبو علي الحسين بن علي ابن سينا، القانون في الطب، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ/1999م.

(7) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

(8) أماني جمال عبد الناصر/ خالد البيك، دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 1431هـ/ 2010م.

(9) تهاني حسن العتيبي، الدلالات اللونية واللعب، إشراف: د. عائشة العازمي، د. ط، 1433هـ

(10) الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م.

(11) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1420هـ/1999م.

(12) زين الدين محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المكتبة العصرية، بيروت، ط5، 1420هـ/1999م.

(13) شيخاوي الياقوت، معاني الألوان في اللغة والثقافة والفن، رسالة ماجستير، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 1439هـ/2018م.

(14) عادل بن عبد الرحمن بن أحمد، قيم اللون بين النظرية والتطبيق في التصميم المعاصر، قسم التصميمات، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 1422هـ/ 2001م.

(15) عاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية، مركز النبلاء، دمشق، ط1، 1421هـ/2000م.

(16) عبد الباسط محمود الزيود، وظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، ديوان (أنشودة المطر أنموذجًا)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج (14)، الجامعة الأردنية، عمان، 2014م.

(17) عياض عبد الرحمن أمين، الألوان في الإسلام، تأويل اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، مجلة الأكاديمي، عدد (57)، وزارة التعليم العالي، بغداد، 2011م.

(18) فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية، ترجمة: صفية مختار، ومحمد الجندي، كلمات للترجمة والنشر، ومؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط2، 2017م.

(19) مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1403هـ/1983م.

(20) محمود شكري الآلوسي، رسالة الألوان، مج (1)، ج (3)، مقال في مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، 1920م.

(21) نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم، رسالة ماجستير جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، عمَّان، 2010م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

6 العـــدد السادس
يـــونيو 2020

ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل بمحافظة العارضة

دراسة معجمية دلالية

حسين سالم جابر اللغبي *

hussain19610208@gmail.com

ملخص:

تناول الباحث في هذا البحث ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل، وذلك بعد جمعها من سكان تلك القبائل، ثم قام بتدوينها وضبطها كما ينطقها أهلها، وبيّن معانيها، مع محاولة دعم تلك المعاني بأمثلة من لهجة سكان تلك القبائل، كما بيّن بعض سماتهم اللهجية، ثم قام بمقابلتها بجذورها الأصلية في المعاجم العربية وكتب اللغة، ومعرفة قربها من الفصحى أو بعدها عنها، من حيث دلالتها. وتكون هذا البحث من مطلبين: تناول المطلب الأول: ألفاظ الأدوات الزراعية الخاصة بالمحراث، وتناول المطلب الثاني: ألفاظ الأدوات الزراعية لغير المحراث، يسبقهما مقدمة، وتمهيد، وتعقبهما خاتمة تلخص أبرز النتائج التي توصل إليها البحث.

الكلمات المفتاحية: ألفاظ أدوات الزراعة؛ لهجة؛ العبادل؛ معجم؛ دلالة.

* طالب ماجستير (لغويات)- قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الملك عبدالعزيز- المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Words of agricultural tools In the dialect of the tribes of Al-Abad Mountains in Al-Ardah Governorate

Semantic lexical study

Hussain Salem Jaber Allaghabi*

hussain19610208@gmail.com

Abstract:

In this research, the researcher talk about the agricultural In this research, the researcher talk about the agricultural implements in the dialects of the tribes of Al-Abadal Mountains that he was collecting them from the inhabitants of those tribes and wrote it down. Then he explained its meanings with examples from the dialect of the tribes' inhabitants. Then he revised meanings with its original roots in Arabic dictionaries and knowing its proximity and distance it to Al-Fusha in terms of its significance, as it came under its roots in Arabic dictionaries. This research consisted of an introduction, and a preamble that defines the Al-Abadal region in terms of geography, and two sections, the first: the words of agricultural tools for the plow, and the second: the words of agricultural tools for the non-plow, and a conclusion that summarizes the most important results of the research.

Key Words: Words of agricultural tools, dialect, Al-Abad, Lexicon, indication.

* Master student (Linguistics) - Department of Arabic Language - College of Arts and Humanities - King Abdulaziz University - Saudi Arabia

المقدمة:

تُعدُّ جبال العبادل الواقعة شرق محافظة العارضة التابعة لمنطقة جازان من أهم الجبال في منطقة جازان؛ وذلك لموقعها الجغرافي الحدودي من ناحية، وطبيعتها الخلّابة من ناحية أخرى، ولسكان هذه الجبال لهجة خاصة بهم يستعملونها في حياتهم اليومية، كما هو حال كل القبائل، ورغم جهود بعض الباحثين في بحث لهجات منطقة جازان إلا أن جهودهم لم تتناول لهجة قبائل جبال العبادل تحديدًا؛ وذلك لما لمنطقة هذه القبائل من تضاريس وعرة، ولهجة يراها البعض من أهل منطقة جازان - وخاصة سكان الساحل- لهجة غريبة غير مفهومة؛ وذلك بسبب التباين الواضح بين اللهجتين: الساحلية والجبلية، فضلًا عن تفردها بسمات وظواهر لغوية لا توجد في تلك اللهجات الساحلية، وقد أشار محمد العقيلي إلى البون الشاسع بين لهجتي سكان الجبال وسكان السواحل والسهول، بقوله: "فبينما نجد في لهجة سكان السواحل والأودية القريبة منها فصاحة ووضوحًا وسهولة، نجد في لهجات القبائل التي تسكن الجبال في المخلاف وفي أطرافه غرابة وخشونة في استعمال كلمات غريبة، بلهجة لا يستطيع فهمها إلا من اختلط بأصحابها مدة طويلة من الزمن" (تاريخ المخلاف السليماني، ص:85-84).

وبناء على ذلك اختار الباحث دراسة ألفاظ هذه اللهجة، من خلال ألفاظ أدوات الزراعة؛ نظرا لأهمية الزراعة لدى سكان منطقة الدراسة؛ فهي من أهم مقومات الحياة بالنسبة لهم منذ القدم، ومما لا شك فيه أنها مفعمة بالكثير من الألفاظ.

أهداف الدراسة:

من خلال دراسة ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل يسعى البحث للوصول إلى:

- معرفة ألفاظ أدوات الزراعة عند سكان قبائل جبال العبادل.

- دراسة معاني الألفاظ والمقارنة بينها وبين معانيها في المعاجم اللغوية.

- معرفة ما عرض لبعض الألفاظ من تغير دلالي.

أهمية الدراسة:

تتلخص أهمية الدراسة في:

- تسجيل ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل ومعرفة معانيها؛ لما قد يحصل لها من الاندثار بسبب التطور الحضاري.

- معرفة الدلالة المعجمية لألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل من خلال الاستعمال، ومدى موافقتها لما ورد لها من دلالات في المعاجم العربية أو اختلافها عنه.

منهج الدراسة:

تناولت هذه الدراسة ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل ودراستها دراسة معجمية دلالية، وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التاريخي في جمع الألفاظ، معتمدًا في ذلك على السماع من سكان منطقة الدراسة، ودوّن الألفاظ مع الحرص على ضبطها ضبطًا صحيحًا دقيقًا كما ينطقها أهل منطقة الدراسة، وذكر معانيها، وبيّن مدى موافقتها لما ورد لها من دلالات في المعاجم العربية وكتب اللغة، أو اختلافها عنه.

التمهيد:

- جبال العبادل جغرافيًا

تقع جبال العبادل شرق محافظة العارضة التابعة لمنطقة جازان، على دائرة عرض (17°) شمال خط الاستواء، وعلى خط طول (43°) شرق خط غرينتش[1].

تُشكل جبال العبادل جزءًا مما يعرف بـ (قضاء العارضة) الذي "يقع في حوض وادي جازان الأعلى بين خط الحدود مع اليمن، وأقضية: أحد المسارحة والخوبة وأبو عريش. وتزيد مساحته عن (900كم^2)، ويضم: جبال العبادل، وسلا"[2]. يقول العقيلي: "جبال العبادل من جبال المنطقة، قرب حدودنا الشرقية الجنوبية، وتنسب إلى القبيلة التي تسكنها، وهي قبيلة العَبَادِل، بفتح العين والباء بعدها ألف فدال مكسورة"[3].

وتسكن جبال العبادل ثماني قبائل، هي: اللغوب، والأيتام، والجذم، والحروب، والكعوب، وسحار، وآل عطيف، وآل محمد[4].

ويحد جبال العبادل من الشمال: جبال قيس وسلا، ومن الجنوب: اليمن والخُشَل، ومن الشرق: اليمن، ومن الغرب: محافظة العارضة.

وتُعد جبال العبادل ثاني أعلى الجبال ارتفاعًا في محافظة العارضة، حيث يبلغ ارتفاعها (1507م)[5]، والمتأمل في تضاريسها يجد أنها تبدأ بالانخفاض كلما اتجهنا شمالًا وجنوبًا، حيث تبلغ أعلى ارتفاع لها في قمة جبل (القفرة) الذي يقع في قبيلة الأيتام، وتكثر فيها الأمطار؛ لذلك عمد السكان إلى بناء المدرجات الجبلية للحفاظ على التربة من الانجراف، والاحتفاظ بمياه الأمطار، ومن ثم زراعتها، يقول الشريف في تربة الجبال: "ففي المرتفعات العالية تزداد سرعة تشكلها وغناها بالمواد العضوية، ويدل على ذلك لون قطاعها العلوي الداكن بسبب كثرة الأمطار وكثافة النباتات الطبيعية، غير أن شدة تضرس السطح يعرضها لتعرية المياه الجارية والرياح، ويجعلها غير ناضجة، قليلة السمْك، كثيرة الحصى، ضعيفة الإمكانيات، وقد استطاع الإنسان استغلال بعضها بالزراعة منذ القدم بتحويلها إلى مدرجات جبلية، تنحني حول رؤوس الوديان العليا مع انحناء الأرض؛ حماية لها من الانجراف، وتخفيفا للجريان السطحي، وزيادة لرشح المياه بداخلها"[6].

كما تمتاز جبال العبادل بكثافة الغطاء النباتي وتنوعه؛ ويعود ذلك لكثرة الأمطار التي تهطل عليها ولطف مناخها. يقول الدكتور/ يحيى مسرحي واصفًا مناخ المرتفعات الجبلية في منطقة جازان: "لطف المناخ ضمن المناطق الجبلية يفسر لنا أحد أهم أسباب كثافة وتنوع الغطاء النباتي في المرتفعات وقلّته وشحّه في تهامة"[7]. فهذا التنوع في الغطاء النباتي وفّر لسكان هذه الجبال مناطق الرعي لحيواناتهم التي عاشت معهم منذ زمن، ويمكن القول إن أسباب البقاء في تلك الجبال مرتبطة بالزراعة وما تنتجه لهم من محاصيل، وتربية البهائم والاستفادة من ألبانها ولحومها، فقد عاشوا في بيئة منغلقة لم تَطلها أيادي الحضارة، عاشوا كما عاش أسلافهم منذ القِدم، إلّا أنهم رغم الصّعاب استطاعوا البقاء والعيش في تلك المرتفعات الجبلية الشاهقة، وحافظوا على ثقافاتهم وعاداتهم -ومن ذلك أيضًا- حفاظهم على اللسان أو اللهجة، حيث وفّر لهم العيش في تلك الجبال المرتفعة العزلة عن الألسن الأخرى والاحتكاك أو التّأثر بها.

المطلب الأول: ألفاظ الأدوات الزراعية الخاصة بالمحراث

أَلَبَة: (بفتح الهمزة واللام والباء)

وهو اسم لمحراث يتكون من عدة قطع خشبية وأخرى حديدية مُجتمع بعضها مع بعض، يُخصص لشق التربة من أجل بذر الحب فيها، ولا يقال له: (أَلَبَة) إلا إذا اجتمعت فيه جميع الأدوات والأجزاء التي يتكون منها، ولا يستعمل إلّا لشق التربة أثناء البذر فقط، فيقول المُزارع: شَرَعْك أَلَبَة وِجَرَفْك بَا؛ بمعنى: ركّبتُ أجزاء المحراث المخصص لشق التربة من أجل بذرها وشققتُ التربة بها.

ولفظة (أَلَبَة) ترتبط بالفصحى من حيث الدلالة على التجمع والاجتماع، حيث جاء في الصحاح: "أَلَب الإبلَ يَألِبها ويألُبها ألبًا جمعها وساقها. وأَلَبْت الجيش إذا جمعته. وتَأَلَّبُوا تجمعوا. وهم أَلْبٌ وإلْبٌ إذا كانوا مجتمعين"[8]. وكذلك جاء في المقاييس: "الهمزة واللام والباء يكون من التجمُّع والعطف والرّجوع"[9]. وجاء في لسان العرب: "أَلَبَ الشيء: تَجَمَّعَ"[10].

جِنَاب: (بكسر الجيم وفتح النون)

هو اسم للحبلين اللّذَين يمتدان على جانبي الثور من طرفي النير الموجود على رقبته إلى خشبة مُعترضة أمام المحراث، ويكون الثور بينهما. ويُطلقون عليهما اسم (جِنَاب)؛ لأنهما يمران بجَنْبَي الثور الأيمن والأيسر، فيقول المُزارع: مَدَّاك جِنَاب عَل جُنُوب ثَور؛ أي: مَدَدتُ الحبلين على جنبي الثور.

وقد ذكرت المعاجم العربية لفظة (جَنْب) بمعنى: شِقّ الشيء وجانبه، وكذلك جاء فيها لفظة (جِنَاب) للدلالة على ما صار إلى جَنْب الشيء وناحيته وشقه، حيث جاء في شمس العلوم: "الجَنْب: واحد الجُنُوب. قال الله تعالى: {وعَلى جُنُوبِكُمْ} قال الشافعي ومن وافقه: يصلي العليل الذي لا يقدر على القيام والقعود على جَنْبِه مضطجعًا"[11]. وجاء في مختار الصحاح: "الجَنْب معروف، قعد إلى جَنْبه وإلى جَانِبه بمعنى، والجَنْب والجانِب والجَنَبَة الناحية"[12]. وجاء في لسان العرب: "الجَنْبُ والجَنَبةُ والجانِبُ: شِقُّ الإنْسانِ وغيره...، وجانَبَه مُجَانَبةً وجِنَابًا: صارَ إلى جَنْبِه"[13]. وقال أيضًا: "الجَنَبُ: أن يعطش البعير عطشًا شديدًا حتى تلتصق رئته بِجَنْبِه من شدّة العطش... جَنِبَ البعير: أصابه وجع في جَنْبِه من شدة العطش"[14]. وجاء في تاج العروس: "الجَنْبُ، والجانِبُ والجَنَبَةُ مُحرّكة: شِقُّ الإنسان وغيره، وفي المصباح: جَنْبُ الإنسان: ما تَحْت إبطِه إلى كَشْحِه، تقول: قَعَدتُ إلى جَنْبِ فلانٍ وجانِبِه، بمعنى... وجانَبَه مُجَانَبةً وجِنَابًا بالكسر: صارَ إلى جَنْبِه"[15]. وجاء في القاموس المحيط: "الجَنْبُ، والجانِبُ والجَنَبَةُ : شِقُّ الإنسان وغيره... وجانَبَه مُجَانَبةً وجِنَابًا: صارَ إلى جَنْبِه"[16].

وبذلك يتضح أن لفظة (الجِنَاب) في الفصحى تُطلق على ما صار بجَنْبِ وشِقّ الشيء وجواره، وسبب تسمية (قبائل العبادل) لهذين الحبلين بال(جِنَاب) هو امتدادهما بجوار جَانِبي الثور، وقد يسمى الشيء باسم ما يجاوره، وجاء في الفصحى ما يُماثله، حيث جاء في الصحاح: "وفي الحديث: "اقتلوا من الحيّات ذا الطُّفْيَتَيْنِ والأبتر"، كأنّه شبّه الخطّين على ظهره بالطُّفْيَتَيْنِ. وربّما قيل لهذه الحية طُفْيَةٌ على معنى ذات طُفْيَةٍ. وقد يسمى الشيء باسم ما يجاوره"[17].

فهذه اللفظة (جِنَاب) فصيحة من حيث البناء والدلالة، غير أن (قبائل العبادل) خصّصوا دلالة اللفظة وحصروها في الحبلين اللّذَين يمتدان على جانبي الثور من طرفي النير، فقط دون غيرهما، وبذلك يكون اسم الـ(جِنَاب) في لهجة قبائل العبادل يوافق الفصحى من حيث الدلالة على ما يقع بجَانِب الشيء وشِقّه، ويُخالفها من حيث تخصيص الدلالة وحصرها في هذين الحبلين.

وجاء في بعض اللغات السامية بالدلالة نفسها، حيث جاء في العربية الجنوبية (ğnb) بمعنى جانب. وجاء في الآرامية (génab) بمعنى جَنَبَ أو نَحَّى، وفيها (gabbā) بمعنى جانب، وسقطت منها النون، والنون صوت خفي معرّض للسقوط. وجاء في السريانية (gabbā) بمعنى جانب. وجاء في المنداعية (gamba) وتحوَّلت النون إلى ميم لمجاورتها الباء، فكتبوها ميمًا. وجاء في الأكادية (gabbu) بمعنى جانِب، أو شق جسم الإنسان أو الحيوان. وجاء في الإثيوبية (gabo) بسقوط النون، بمعنى جانِب[18].

حَلِي: (بفتح الحاء وكسر اللام)

وهو اسم المحراث المكون من خشبة واحدة، ويكون على شكل حرف الحاء (ح) بسنّةٍ مقلوبة ظاهرة من الأسفل. فيقول المُزارع: عَمِلك بِلَاد بَحَلِي؛ أي: حرثتُ المَزارع بالمحراث المكوَّن من خشبة واحدة.

وهذه اللفظة (حَلِي) فصيحة من حيث البناء، وهي أيضًا فصيحة من حيث دلالتها على خشبة تُعد من أدوات المُزارع المُستخدمة في الحرث، حيث جاء في المحيط: "وأهل اليمن يسمون الخشبة الطويلة بين الثورين: الحَلِي"[19]. وكذلك جاءت في تاج العروس على أنها لفظة يمانية، فقال: "والحَلِي كغَنِي: الخشبةُ الطويلةُ بين الثورين؛ يمانيةٌ"[20].

كما جاءت في اللهجات اليمنية بالدلالة نفسها، لكنها بسكون اللام، قال الإرياني: "الحَلْيُ: خشبة آلة الحراثة إذا كانت قطعة واحدة"[21].

رِعْوَة: (بكسر الراء وسكون العين وفتح الواو)

هو اسم للخشبة المعترضة على رقبة الثور، وهي خشبة منجورة على شكل (قوس) أو حرف (د) تحتوي على أربعة ثقوب: اثنين بشكل عمودي كل واحد في جهة منها وهما الأقرب للحدبة يركب فيهما ما يُسمونه الـ(زُنُوْد)، واثنين بشكل أفقي يقعان في طرفيها كل واحد منهما في جهة منها يُربط فيهما حبلا النير (الجِنَاب)[22].

وتوضع هذه الخشبة على رقبة الثور، أو كما يقولون في لهجة العبادل: قَبِل (دُرْبَة)[23] ثَور؛ أي: أمام العضلة التي تكون في مقدمة ظهره فتسندها وتمنع انزلاقها إلى الخلف أثناء جر الثور للمحراث، فيقول المُزارع: حَطَّاك رِعْوَة عَل مَشْمَد ثَور قَبِل دُرْبَتُو؛ أي: وضعتُ النير على رقبة الثور أمام سنامه.

وهذه اللفظة فصيحة من حيث الدلالة على نير المحراث، مع اختلاف في البناء، قال ابن منظور: "الأُزْعُوَّةُ: بلغة أَزْدِ شَنُوءَة نِيرُ الفَدَّانِ يُحْتَرَثُ بها"[24]. وكذلك قال الزبيدي: "الأُزْعُوَّةُ، بالضم، والواو مُشدَّدة: نِيرُ الفَدَّانِ يُحْتَرَثُ بها، بلغة أَزْد شَنُوءَة"[25].

رَكِيب: (بفتح الراء وكسر الكاف)

هو اسم لقطعة خشبية صغيرة تركب في المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها، المُسمى في لهجة قبائل العبادل: الـ(أَلَبَة)[26]، وهي منجورة على شكلِ معين ومخرومة من النصف، حيث يقوم المُزارع بتركيبها في المحراث؛ من أجل زيادة قوة شد وتثبيت بقية الأجزاء المكونة له.

وتُعتبر هذه الخشبة (رَكِيب) من الأجزاء أو الأدوات التي يتكون منها محراث الـ(أَلَبَة).

وقد جاء في العين أن: "الرَّكيب: اسم للمُرَكَّب في الشيء، مثل الفص ونحوه"[27]. ومن هنا يتضح أن الرَّكيب في الفصحى يُطلق على ما يُركّب في الشيء دون تحديد، وأما في لهجة (قبائل العبادل) فقد خصّصوا دلالة (الرَّكيب) وحصروها في هذه القطعة الخشبية فقط دون غيرها،

فال(رَكِيب) في لهجة قبائل العبادل يوافق الفصحى من حيث الدلالة على ما يُركّب في الشيء، ويُخالفها من حيث تخصيص الدلالة وحصرها في هذه القطعة.

زُنُود: (بضم الزاي والنون)

هو اسم لعودين يركبان في ثقبي النير(رِعْوَة)[28] من الأسفل بشكل عمودي، ويستخدمان لتثبيت النير على رقبة الثور، ويُربط أحدهما إلى الآخر بحبلٍ صغير من تحت رقبة الثور، ويُطلقون على الواحد منهما: زَنْد، فيقول المُزارع: واستَلْك[29] بَيْن زُنُود بَحَبْل مِن أَتَاي رَقَبَة ثَوْر؛ أي: لاقيتُ بين عودي النير بحبلٍ مِن تحت رقبة الثور.

ولم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين: "الزَّنْدُ والزَّندة: خشبتان يستقدح بهما، العُلْيا: زَنْد، والسُّفلى: زَنْدة. والزَّندان: عظمان في الساعد، أحدهما أرقّ من الآخر. والمُزَنَّد: اللّئيم"[30]. وجاء في المحيط: "الزَّنْدُ والزَّنْدَةُ: خشبتان تُقدح بهما النار، ويقولون: زَنْدَانِ في مُرَقَّعَةٍ، وجمع الزَّنْدُ: أَزْنَادٌ، وزُنُدٌ، وزُنُودٌ، وأَزْنُدٌ"[31].

وقد أطلق عليهما أصحاب المعاجم اسم: (السَّمِيقان)، فقال الخليل: "والسَّميقان: في النِّير عُودان قد لُوقِيَ بين طرفيهما تحت غَبْغَب الثَّور شُدّا بخيط"[32]. وكذلك جاء في الصحاح: "السَميقانِ: خشبتان في النيرِ يُحيطان بعنق الثور كالطوق"[33].

سَاقَة: سايِقَة[34] (بفتح السين والقاف)

هو اسم لعود يكون في آخر المحراث المكون من خشبة واحدة (حَلِي)[35]، يُمسك به المُزارع أثناء الحراثة، وهو على شكل رقم (6)، بفرع قصير إلى الخلف من الأعلى يقبض عليه المُزارع أثناء جر الثور للمحراث، فيقول المُزارع: لِزِمْك بِسَاقَة حَلَي وَعَمِلْك؛ أي: أمسكتُ بالعود الموجود في آخر المحراث المتكون من خشبة واحدة وحرثتُ.

ولم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين: "السَّاقُ لكل شجرٍ وإنسان وطائر... والأسوق: طويل عظم الساق... والسَّاق: الذكر من

الحمام"[36]. وجاء في الصحاح: "السَّاقُ: ساقُ القدم والجمعُ سُوق... وامرأة سوقاء: حسنة السَاق، والأسوق: طويل الساقين. وساقُ الشجرة: جِذْعها. وساقُ حُرٍّ: ذَكَرُ القَماري"[37].

وهذه اللفظة (سَاقَة) تشترك من حيث البناء والدلالة مع بعض اللهجات اليمنية[38].

سَحْب: (بفتح السين وسكون الحاء)

وهو اسم للحديدة التي تثير وتجرف التراب في أسفل المحراث، حيث تكون على شكل حلقة من الخلف لتركب في أسفل المحراث، وهي حادة من الأمام ومائلة إلى الأسفل؛ كي تنزل في التربة حينما يجرّ الثور المحراث فتثيرها وتشقها وتجرفها، ويكون الـ(سَحْب) في كلا المحراثين: الـ(حَلِي – ألَبَة)[39]. فيقول المُزارع: سَحْب حَلِي بَقُل- وسَحْب ألَبَة بَقُل؛ أي: نزلَ في التربة وأثارها.

وقد جاءت هذه الأداة في المعاجم العربية باسم: (السِّنَّة والسِّكَّة)، فجاء في الصحاح: "السِنَّةُ أيضًا: السكّة، وهي الحديدة التي تُثار بها الأرض"[40]. كذلك جاء في شمس العلوم: السِّنَّة والسِّكَّة حديدة يحرث بها [41]. وجاء في اللسان: الحديدة التي تحرث الأرض يُطلق عليها السِّنَّة والسِّكَّة [42]. وكذلك جاء في مبادئ اللغة للإسكافي تحت (باب أدوات الزرع وأحواله) السِّنَّة والسِّكَّة: الحديدة التي يُثار بها الأرض [43].

ويرى الباحث أن لفظة (سَحْب) فصيحة من حيث الدلالة على جرّ الشيء وجَرْفه، وأن هذه التسمية (سَحْب) جاءت من انسحاب هذه القطعة في التربة، كما جاءت تسمية (السَّحَاب) من انسحابه في الهواء، قال الخليل: "السَّحْب: جرُّك الشيء، كسحب المرأةِ ذيلها، وكسَحْب الرياح التراب، وسمي السحاب لانسحابه في الهواء"[44]. وجاء في مجمل اللغة: "سَحَبْت ذيلي بالأرض سحبًا. وسُمِّيت السحابة لانسحابها في الهواء."[45] وجاء في لسان العرب: "السَّحْب: جرُّكَ الشيء على وجه الأرض، كالثوب وغيره. سَحَبَه يَسْحَبُه سَحْبًا، فانْسَحَبَ: جَرَّه فانْجَرَّ، والريحُ تَسْحَبُ التُّراب، والسحابةُ: التي يكون عنها المطر، سُمِّيَتْ بذلك لانْسِحابها في الهواءِ... ورجلٌ سَحْبانُ أي جُرَافٌ، يَجْرُف كُلَّ ما مَرَّ به؛ وبه سُمِّيَ سَحْبانُ."[46]

وقد جاءت في معجم اللهجات اليمنية بالبناء نفسه والدلالة نفسها كما هي في لهجة قبائل العبادل، يقول الإرياني: "السَّحْب: بفتح فسكون، من آلة الحراثة هو: السكة أو الحديد الذي ينغرز في التربة ويشق الأرض. والجمع: سحوب."[47]

وجاء في بعض اللغات السامية بالدلالة نفسها، حيث جاء في العربية الجنوبية(s3ḥb) بمعنى سُحِبَ، أو جُرِف (انجرف). وجاء في الكنعانية (sḥb) بمعنى سحب، جرّ. وجاء في البونية (hsḥb) بمعنى الكنّاس أو السّحاب الذي يسحب ما على وجه الأرض. وجاء في المؤابية(sḥb< و sḥbh>) بمعنى أسحب وأسحبه وأجُرُّه، والهاء في آخره هاء الضمير المعبر عن المفعولية. وجاء في العبرية (sāḥab) بمعنى سَحَب أو جَرَّ. وجاء في المنداعية (sḥb) بمعنى سحب. وجاء في الإثيوبية (saḥaba) ومضارعه (yésḥab) بمعنى سَحَب أو اقتلع[48].

سِلْفَة: (بكسر السين وسكون اللام وفتح الفاء)

هو اسم لفرع ظاهر من أسفل المحراث المتكون من خشبة واحدة الـ(حَلِي) تركبُ فيه السِّكَّة التي تثير الأرض الـ(سَحْب)، حيث يُنْجَر ذلك المحراث الـ(حَلِي) على شكل حرف الحاء المقلوب (ح)، والـ(سِلْفَة) فيه تُقابل سِنَّة الحاء المقلوبة.

ولا تكون الـ(سِلْفَة) إلّا في المحراث المُسمى: (الحَلِي) فقط، فيقول المُزارع: رَكِّبْك سَحْب بِسِلْفَة حَلِي؛ أي: ركبتُ السِّكَّة في الفرع الظاهر من أسفل المحراث المتكون من خشبة واحدة.

وهذه اللفظة (سِلْفَة) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين: "السُّلْفةُ: الطعام يُتعلل به قبل الغداء... والسُّلْفةُ: جِلد رقيق يُجعل بطانةً للخِفاف."[49] وكذلك جاء في المقاييس: "السُّلْفةُ: المُعجَّل من الطعام قبل الغداء."[50] وجاء في المحكم والمحيط الأعظم: "السَّلَفُ والسَّليفُ والسُّلْفَةُ: الجماعةُ المُتَقدِّمونَ، والسَّلْفُ: الجِرابُ الضَّخم، والسَّلَفُ: غُرْلَةُ الصَّبِيّ، والسُّلْفَةُ: جِلدٌ رقيق،

والسُّلْفَةُ: الطَّعام الذي يُتَعلَّلُ به قبل الغداء، والسُّلْفَةُ: ما تدَّخِرهُ المرأة لتُتْحِفَ به من زارها."[51] وجاء في لسان العرب: "والمرأة سِلْفَةٌ لصاحِبتها إذا تزوّج أَخَوان بامرأتين."[52]

شِرَع: (بكسر الشين وفتح الراء)

هو اسم لخشبتين تَركبان في أسفل المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها (أَلَبَة)[53]، تَركبُ وتُثبّتُ فيهما السِّكَّة التي تثير الأرض (سَحْب). وأثناء تركيب السِّكَّة فيهما تُوضع بينهما خشبة صغيرة -يطلقون عليها اسم الـ(فَارِق)- لتُفرّق إحداهما عن الأخرى.

وتُعتبر الخشبتان (شِرَع) من الأجزاء أو الأدوات التي يتكون منها محراث الـ(أَلَبَة).

فيقول المُزارع: رَكِّبْك سَحْب بِشِرَع أَلَبَة؛ أي: ركبتُ السِّكَّة في الخشبتين الراكبتين في أسفل المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها.

وهذه اللفظة (شِرَع) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين: "الشريعة والشرائع: هي الشِّرْعَة والجمع: الشِّرَع، الشِّرْعَة الوتر، ويُجمع على شِرَع."[54] وجاء في مجمل اللغة: "الشِّرَعُ: الأوتار، واحدها شِرْعَة. والشِّراع: شِراع السفينة، وشَرَعَ الطريق: تَبَيَّن، وشِراع البعير: عنقه إذا رفعها، والحيتان: الشُّرَّعُ: الرافعة رؤوسها."[55] وجاء في لسان العرب: "شَرَعَ فلان في كذا وكذا إذا أخذ فيه، وشَرَعَ الدين بمعنى: سَنَّه، وأظهره، وهذا شِرْعُ هذا، وهما شِرْعَان أي مثلان، والشِّرْعَة الوتر، وجمعه: شِرَع، والشِّراع: شِراع السفينة، وحيتان شُرَّع أي شَارِعات من غَمْرةِ الماء إلى الجلد، والشِّرَاع: العنق، والشَّرَع: ما يُشرع فيه، والشِّرْعُ: موضع."[56]

عَرْف: (بفتح العين وسكون الراء)

هو اسم لعود يركب في آخر المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها (أَلَبَة) [57]، يُمسك به المُزارع أثناء الحراثة، وهو مقوس على شكل حرف (ر) يُمسك المُزارع طرفه الأعلى أثناء

الحراثة، ويمر طرفه الأسفل من ثُقبٍ في آخر الخشبة الرئيسية من ذلك المحراث -ويسمى في اللهجة (قَتَب[58])- إلى أن يَركب في السِّكَّة. ويُعتبر هذا العود (عَرْف) من الأجزاء أو الأدوات التي يتكون منها محراث الـ(أَلَبَة).

فيقول المُزارع: لِزِمْك عَرْف أَلَبَة وِجَرَفْك؛ بمعنى: أمسكتُ بالعود المُركب في آخر المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها وشققتُ التربة من أجل بذرها.

وهذه اللفظة (عَرْف) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما قال الخليل: "عَرَفَ: عَرفتُ الشيء مَعرِفة، والعُرْف: المعروف، والعريف: القيّم بأمر قوم عرّفَ عليهم، والاعْتراف: الإقرار بالذنب، والعَرْفُ: ريح طيبة، والعُرْف: عُرْف الفرس، والعَرْفُ: نبات ليس بحمض ولا عضاهٍ، وهو من الثُّمام."[59]

عَمُود: (بفتح العين وضم الميم)

هو اسم لقضيب من الحديد يَركَبُ في المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها (أَلَبَة)[60]، بشكلٍ عمودي يشدّ ويثبتُ أجزاءه السفلية إلى الأعلى، حيث يكون طرفه السفلي على شكل خطّاف يُمسك بقطعة حديد أخرى تحيط بجميع أجزاء المحراث من الأسفل ويشدها إلى الأعلى بشكل عمودي، وله عدة ثقوب مدرجة من الأعلى إلى الأسفل بشكل أفقي، وبعد شده يُقْفَل عليه بمسمار صلب -يطلقون عليه في اللهجة اسم (مِيل)- يركب في أحد الثقوب الموجودة فيه بعد مروره بفتحة الـ(زَكِيْب) [61]، فتبقى أجزاء المحراث ثابتة ومتماسكة.

ويُعتبر هذا القضيب (عَمُود) من أهم الأجزاء أو الأدوات التي يتكون منها محراث الـ(أَلَبَة).

فيقول المُزارع: بَدَعْك عَيَّنْك عَمُود أَهَو مَيْد شَدَّانُو قَبِل مَا أَجْرُف؛ أي: بدأتُ بتفقّد القضيب الذي يشدّ ويثبّتُ أجزاء المحراث أَهُوَ بحاجة لشدّه قبل أنْ أشق التربة من أجل بذرها أم لا.

وقد جاء اسم (العَمُود) في المعاجم العربية للدلالة على قوام الأمر الذي لا يستقيم إلا به، وقيل هو قضيب من حديد، فجاء في العين: "عَمودُ الأمر: قوامُه الذي لا يستقيم إلا به."[62] وجاء في لسان العرب: "العَمود: قضيب الحديد."[63]

وبذلك تبين أن اسم (عَمُود) فصيح من حيث البناء، وهو أيضًا فصيح من حيث دلالته على قوام الأمر الذي لا يستقيم إلا به، وكذلك دلالته على القضيب المصنوع من الحديد، غير أنه لم يرد في المعاجم العربية بوصفه أداة من أدوات المحراث.

عِيَان: (بكسر العين وفتح الياء)

وهو اسم لقطعة حديد على شكل مثلث مُجوّف تركب في المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها (أَلَبَة)[64]، تُحيط بأجزائه السفلية وتجمعها في داخلها، ثم يُمسك بها خطّاف الـ(عَمُود) ويشدها للأعلى.

وتُعتبر هذه القطعة (عِيَان) من الأجزاء أو الأدوات التي يتكون منها محراث الـ(أَلَبَة). فيقول المُزارع: رَكَّبْك شِنْكَار عَمُود بِعِيَان وِشَدَّاكُو سَا رَاك؛ بمعنى: ركّبتُ خطّاف القضيب الذي يشدّ ويُثبتُ أجزاء المحراث في قطعة الحديد الجامعة لأجزائه السفلية وشددتُه إلى الأعلى.

وقد جاءت لفظة (عِيَان) في الفصحى للدلالة على قطعة حديد تكون في الآلة التي يُحرث بها (الفَدَّان)[65]، فجاء في الصحاح: "العِيانُ حديدة تكون في متاع الفدَّان، والجمع عينٌ."[66] وجاء في تاج العروس: "العِيَانُ: عِيَانُ الفَدَّان وحَلْقَتُهُ."[67] وكذلك جاءت في المخصص تحت باب (آلات الحرث والحفر) على أنها حديدة في الفدان.[68] وكذلك أوردها المبرد في المقتضب.[69]

وبذلك تبين أن اسم الـ(عِيَان) فصيح من حيث البناء، وكذلك من حيث الدلالة على قطعة من الحديد تكون في الآلة التي يُحرث بها.

قَادِمَة: يَادِمَة (بفتح القاف وكسر الدال وفتح الميم)

هو اسم لخشبة مُعترضة أمام المحراث يُشدّ حبلي النير (جِنَاب) إلى طرفيها، حيث تحتوي على ثقبين نافذين كل واحد في طرف منها؛ ليُربط فيهما حبلا النير، كل حبلٍ منهما يربط بالثقب الذي يُقابل جهته منها، ثم يُشدّ المحراث إليها عن طريق حبل يَصِل بينهما. والغاية منها (قَادِمَة) ومن جعلها في المُقدّمة (أمام المحراث)؛ هو تفريق حبلي النير عن جسم الثور أثناء جرّه للمحراث فلا يُجرح، فيقول المُزارع لصاحبه: إِبْدَع هَب قَادِمَة قَبِل حَلِي وُارْبُط جِنَاب سِيًّا مَيْد إِنَّا تُورِعِنَّه لا يِمَزِّقِن جُنُوبُو؛ بمعنى: ابْدَأ بوضع الخشبة المعترضة أمام المحراث المتكون من خشبة واحدة واربطْ حبلي النير إليها لكي تمنعهما من جرح جَنْبَيْه.

وقد جاءت لفظة (قَادِمة) في المعاجم العربية للدلالة على المُقَدِّمَة، فجاء في الصحاح: "والقادمتان والقادمان: الخلفان المتقدمان من أخلاف الناقة يَليانِ السُرَّة.

وفي قادِمة الرَّحل ست لغات: مُقْدِمٌ ومُقْدِمَةٌ بكسر الدال مخفَّفةٌ، ومُقَدَّمٌ ومُقَدَّمَةٌ بفتح الدال مشدَّدة، وقادِمٌ وقادِمَةٌ."[70] وجاء في أساس البلاغة: "وقدَم قومَه يقدُمهم، ومنه: قادِمة الرّحل: نقيض آخرته. وقدّمته وأقدمته فقدّم وأقدَم بمعنى: تقدّمَ. ومنه مُقدِّمة الجيش."[71] وجاء في لسان العرب: "قَادِمة الرَّحل؛ هي الخشبة التي في مُقَدِّمة كَوْر البعير بمنزلة قَرَبوس السرج."[72] وجاء في القاموس المحيط: "ومُقَدِّمَةُ الجيش: مُتَقَدِّموه، وكذا قادِمَتُهُ وقُداماه، ومن كل شيءٍ أولُه، والناصية، والجبهة."[73] وجاء في المخصص: "قَادِمَة العسكر وقُدَاماهم: مُقَدِّمَتُهم."[74]

وبذلك تكون لفظة (قَادِمَة) الدالة على الخشبة الواقعة في مُقَدِّمَة (أمام) المحراث فصيحة من حيث البناء والدلالة؛ لأن وقوعها في مُقدِّمَة المحراث هو سبب تسميتها بالـ(قَادِمَة)، وهو جزء من دلالة جذرها في العربية الفصحى.

قَتَب: يَقتَب (بفتح القاف والتاء)

وهو اسم للخشبة الرئيسية في المحراث المُخصص لشق التربة من أجل بذرها (أَلَبَة)[75]، ويصل طولها إلى متر ونصف، وتحتوي على ثلاثة ثقوب عمودية، الأول: في مقدمتها يُربط به الحبل الذي يَصِلها بالخشبة المعترضة في المُقدّمَة أمام المحراث (القَادِمَة)، والثاني: في نصفها يركب فيه القضيب الذي يشدّ ويثبت أجزاء المحراث (العَمُود)، والثالث: وهو أوسعها، يكون في آخرها يمرّ منه العود الذي يُمسك به المُزارع أثناء الحراثة (العَرْف).

وتُعتبر هذه الخشبة (قَتَب) من الأجزاء أو الأدوات التي يتكون منها محراث الـ(أَلَبَة).

وهذه اللفظة (قَتَب) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين: "القَتَب: إكاف الجَمَل، والتذكير فيه أعم من التّأنيث، والقَتَبُ قَتَبٌ صغيرٌ على البعير السَّاني، وأقْتَبتُ البَعِير: شددتُ عليه القَتَبَ، والَبْعوجُ تُجرُّ أقتَابُه أي أمعاؤه. والقَتوبةُ: إبلٌ يُوضع عليها أقتابُها لنقل أحمال الناس."[76]

قَاوِد: يَاوِد (بفتح القاف وكسر الواو)

هو اسم الحبل الذي يُقَاد ويُجُرّ به المحراث من الأمام، وذلك بعد ربط طرفه الأول في مُقدّمة المحراث، وربط طرفه الآخر في الخشبة المُعترضة أمام المحراث -بعد وصلها بالحبلين اللّذَين يمتدان على جانبي الثور من طرفي النير المُثبّت على رقبته- فيسير الثور ويَقُود المحراث خلفه، فيقول المُزارع: رَبَطْك قَاوِد حَلِي سَا قَادِمَة مَيْد إِنْ ثَوْر يَجُرُّو؛ أي: ربطتُ الحبل الذي يُقاد ويُجر به المحراث المتكون من خشبة واحدة إلى الخشبة المُعترضة أمام المحراث لكي يَجُرّه الثور.

وقد ذكرت المعاجم العربية تحت الجذر (قود) بعض الدلالات التي ترتبط بمعنى قود الشيء من الأمام وجَرّه، والحبل الذي يُقاد به الشيء، فجاء في العين: "القَوْد: نقيض السّوْق، يقودُ الدّابّة من أمامها (ويسوقُها من خَلْفِها). والقِيادُ: الحَبْل الذي تقود بِه دابَّةً أو شيئًا... والمقْوَدُ:

خَيْط أو سَيْرٌ في عُنُق الكَلب أو الدَّابَّة يُقَاد بِه."[77] وجاء في الصحاح: "والمِقْوَدُ: الحبل يُشَدُّ في الزمام أو اللجام تُقاد به الدابة."[78] وجاء في لسان العرب: "قُدْتُ الفرس وغيره أَقُودهُ قَوْدًا ومَقادَة وقَيْدُودة، وقاد البعيرَ واقْتادَه: معناه جَرَّه خلفه."[79] وكذلك جاء في تاج العروس: "قاد البعير واقتاده: جرَّه خَلفَهُ."[80]

وبذلك تبين أن لفظة (قَاوِد) ذات أصل فصيح، ولها الدلالة نفسها، حيث أطلقوا عليها هذا الاسم؛ لأنها الحبل الذي يُقَاد به المحراث ويُجرّ من الأمام.

مَحَر: (بفتح الميم والحاء)

هو اسم لخشبتين مسطحتين تُثبّتُ الواحدة منهما فوق الأخرى، وفيهما عود يكون في النصف يمسك به المزارع، وتُستخدم هذه الأداة في نقل التربة من الأماكن المرتفعة في المزرعة إلى الأماكن المنخفضة، حيث يقوم الثور بجرّها ويُمسك المزارع بالعود الموجود فيها ويسير خلفها، فتحمل التراب معها من المكان المرتفع إلى المكان المنخفض، فيقول المُزارع: شَلَّاك تُرَاب مِن مَوْضِع رَفِيْع سَا مَوْضِع حَثِيل بِمَحَر؛ أي: حملتُ التراب من المكان المرتفع إلى المكان المنخفض بالخشبتين المسطحتين.

وهذه اللفظة (مَحَر) فصيحة من حيث البناء والدلالة، حيث جاءت في المحكم –بكسر الميم- قال ابن سيدة: "المِحَرُّ: شَبَحَةٌ فيها أسنان، وفي طرفها نَقْرانِ يكون فيهما حبلان وفي أعلى الشَّبْحَة نَقْرَان فيهما عود معطوف. وفي وسطها عود يُقبض عليه، ثم يوثق بالثورين فتُغْرَزُ الأسنان في الأرض حتى تحمل ما أُثير من التُّراب إلى أنْ يأْتيا به المكان المنخفض."[81]

كما تشترك لفظة (مَحَر) في لهجة قبائل العبادل مع اللهجات اليمنية من حيث البناء (بفتح الميم) والدلالة نفسها، وذلك كما جاء في معجم اللهجات اليمنية للإرياني.[82]

مَخْرَش: (بفتح الميم وسكون الخاء وفتح الراء)

هو اسم لصفيحة من حديد تُقتلع بها بقايا النباتات والحشائش من الأراضي الزراعية، وهي مسننة بأسنان مدببة من الأسفل، ويصل طولها إلى المتر تقريبًا. وقد اشتقّوا هذه الاسم من الفعل (خَرَشَ) وجعلوه اسما للآلة التي يُؤدى بها الفعل، فقالوا: (مَخْرَش)، يقول المُزارع: مِعِي مَخْرَش أَخْرُش بُو؛ أي: لديّ صفيحة من حديد مسننة بأسنان مدببة من الأسفل أقتلع بقايا النباتات والحشائش بها.

ولفظة (مَخْرَش) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاءت (بكسر الميم): (المِخْرَش، والمِخْرَشةُ، والمِخْرَاش) للدلالة على آلة الخرّاز، أو عصا مُعوجة الرأس، فجاءت في المحيط -بكسر الميم- قال ابن عباد: "المِخْرَش: خشبة يَخُطُّ به الخرّاز."[83] وجاء في المحكم والمحيط الأعظم -بكسر الميم- :"المِخْرَش، والمِخْرَاش: خشبة يخطّ بها الإسكاف."[84] وجاء في لسان العرب -بكسر الميم-: "المِخْرَش والمِخْرَاش: خشبة يَخُطّ بها الإسكاف، والمِخْرَشةُ والمِخْرَشُ: خشبة يَخُطّ بها الخرَّاز، أي: ينقش الجلد ويسمى المِخَط، والمِخْرَشُ والمِخْرَاشُ أيضًا: عصا مُعوجّة الرأس كالصّولجَان."[85]

مَكَم: (بفتح الميم والكاف)

هو اسم لخشبة مستطيلة الشكل يستخدمها المُزارع لتفتيت كتل الطين المتماسكة، وإزالة أثر المحراث من المَزارع لتكون على مستوى واحد قبل بذرها، حيث يقوم المُزارع بوصلها وشدها إلى النير عن طريق ثقب يكون في نصفها من الأمام، ثم يَقِف عليها مُمسكًا بذيل الثور، فيبدأ الثور بجرّها في المزرعة، فتُفَتّت كتل الطين الصلبة، وتُزيل أثر المحراث، فتصبح تربة المزرعة على مستوى واحد، ويُقال للأرض بعد ذلك: مَكْمُومة؛ أي: مُستوية.

وهذه اللفظة (مَكَم) فصيحة من حيث البناء والدلالة، حيث جاء في المحيط –بكسر الميم- : "المِكَمُّ: المِسْفَنُ الذي تُكَمُّ به الأرضُ إذا بُذرتْ."[86] وجاء في لسان العرب –بكسر الميم-: "والمِكَم: الشوف الذي تسوّى به الأرض من بعد الحرث... كمَمْتُ الأرض كَمًّا، وذلك إذا أثاروها ثم عفوا آثار السن في الأرض بالخشبة العريضة التي تُزَلّقها، فيقال: أرض مَكْمُومة."[87] وجاء في شمس العلوم - بكسرالميم-: "السَّلَفُ من آلة الحرث: خشبة تشد إلى النير ويقف عليها إنسان ثم يجذبها الثوران ليسوي بها الأرض للزرع ويسميها بعض أهل اليمن: المِكَمَّ، وبعضهم يسميها: المِدْسمَ."[88]

المطلب الثاني: ألفاظ الأدوات الزراعية لغير المحراث

أَجَب: (بفتح الهمزة والجيم)

وهو اسم لوعاء مصنوع من سعف النخل أو الدَّوْم تُنْقَلُ فيه السنابل (القليلة) -بعد قطعها وفصلها عن القصب- حملًا بالأيدي إلى موضع الخبط والدوس المعروف في اللغة باسم: (الجَرِين)، حيث يُنسج هذا الوعاء من خُوصِ (ورق) النخل أو الدَّوْم، والمعروف في لهجة قبائل العبادل باسم: (طُفِي)[89]، ويُخصص هذا الوعاء لنقل السنابل القليلة فقط، ويطلقون على الجمع منه: آجَاب. يقول المزارع: مِعِي قَلِيل أَمْطَاو شَلَّيْكُوْن بَأَجَب سَا مِجْرَان؛ أي: لديَّ القليل من السنابل وحملتُها بالوعاء المصنوع من السعف إلى الجَرين.

وجذر (أجب) لم أجده -فيما بحثتُ- في المعاجم العربية.

تَهْيَاب: (بفتح التاء وسكون الهاء وفتح الياء)

هو اسم لمجسم يُصنع من الخشب كهيئة رجل لتُذْعَرُ وتُستطرد به الحيوانات والطيور من المَزارع، حيث يصنعه المُزارع كهيئة رجل، ويلبسه لباس البشر، ثم ينصبه في مكان بارز في المزرعة؛ لتراه الحيوانات والطيور فتفزع وتبتعد عن المزرعة، فيقول المُزارع: أَرَزَاك تَهْيَاب بِبِلَاد يِبْهِز طِيُور وَأَرْبِح؛ أي: نصبتُ مجسما كهيئة الرجل في المزارع يُخيف الطيور والقرود.

فاشتقوا هذا المُسمّى (تَهْيَاب) بوزن (تَفْعَال) من الجذر (هيب) الذي يدل على الخوف والمهابة، جاء في المقاييس: "الهاء والياء والباء كلمةُ إجلالٍ ومخافة. من ذلك هابَه يَهابُه هَيْبةً."[90] وجاء في الصحاح: "تَهَيَّبْتُ الشيءَ، وتَهَيَّبَني الشيءُ، أي خفته وخوَّفني. وهَيَّبْتُ إليه الشيء، إذا جعلته مَهيباً عنده. ورجلٌ مَهيبٌ، أي تهابه الناس."[91] وجاء في القاموس المحيط: "هابَهُ يَهابُهُ هَيْباً ومَهابَةً: خافَهُ كاهْتابَهُ، وهو هائِبٌ وهَيوبٌ وهَيَّابٌ وهَيِّبٌ وهَيْبانٌ وهَيِّبانٌ، بكسر المُشَدَّدَة وفَتْحِها، وهَيَّابَةٌ: يَخافُ الناسَ."[92]

وبذلك يتضح أن دلالة لفظة (تَهْيَاب) تتطابق مع دلالة جذرها (هيب)، فهي أيضًا تدل على المهابة والخوف.

وجاء اسم هذه الأداة (تَهْيَاب) في بعض المعاجم العربية بمسميات عديدة، منها: (اللَّعين، والرَّجل اللَّعِين) ووضعوها تحت جذر (لعن)؛ لدلالة هذه الجذر على الطرد والإبعاد، فجاء في العين: "اللَّعِينُ: ما يُتَّخذ في المَزارع كهيئة رجل."[93] وجاء في الصحاح: "الرَّجلُ اللَّعِين: شيءٌ يُنصَبُ وسطَ الزَّرع، تُستَطرَدُ به الوحوش."[94] وجاء في تاج العروس: "اللَّعِينُ: ما يُتَّخَذُ في المَزارع كهَيْئَةِ رَجُلٍ، أو الخيال تُذْعَرُ به الطُّيور والسِّباع."[95]

جَمِير: (بفتح الجيم وكسر الميم)

وهو اسم الحَجَر المستعمل في دياس السنابل الكثيرة، حيث تسحبه الثيران وتدور به في الجَرين فوق السنابل ليتم فصل الحب عنها، وهو بحجم الوسادة، ولا يستخدم إلّا إذا كانت السنابل كثيرة، فيقول المُزارع: مِعِي أَمْطَاو بَاسِل وِدَوَّسْكُون بِجَمِير؛ أي: لديّ سنابل كثيرة ودستُها بحجرٍ تسحبه الثيران.

وهذه اللفظة (جَمِير) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما قال الجوهري في الصحاح: "وهذا جَميرُ القوم،

أي مُجتمعهم. وابنا جَميرٍ: اللّيلُ والنّهار، سمّيا بذلك للاجتماع، كما سميا ابنا سَميرٍ لأنَّه يُسمَر فيهما. وأمَّا ابنُ جَميرٍ فالليلُ المظلم."[96]

خِزَام: (بكسر الخاء وفتح الزاي)

هو اسم الحبل الذي يُوضع في أنف الثور بعد ثقبه، ويكون ذلك الحبل على شكل حلقة في أنف الثور، ويستخدمه المُزارع في توجيه الثور أثناء الحراثة كما يُريد، عن طريق شدّه إلى الجهة التي يُريد، وذلك بعد وصله بحبلٍ آخر يمسك به المُزارع، ولا يكون ذلك إلّا مع الثور المبتدئ بأعمال الحراثة، والفعل منه: خَزَم يَخْزِم، والثور: مَخْزُوم، فيقول المُزارع: خَزَمْك أَنْف ثَوْر وهَبَيْك بُو خِزَام؛ أي: ثقبتُ أنف الثور وجعلتُ فيه حبلًا.

وهذه اللفظة (خِزَام) فصيحة من حيث البناء والدلالة، وقد جاءت بالفصحى بالتّأنيث للدلالة على ما يوضع في أنف البهيمة بعد ثقبها، حيث جاء في العين: "والخِزامة: بُرَةٌ في أنف الناقة يُشد فيها الزِّمام."[97] وكذلك جاء في ديوان الأدب.[98] وجاء في تهذيب اللغة: "الخِزَامَةُ: هي الحلقة التي تُجعل في أنف البعير، فإن كانت من صُفْرٍ فهي بُرَةٌ، وإن كانت من شَعْر فهي خِزَامةٌ. وقال غيره: كلُّ شَيء ثَقَبْتَهُ فقد خَزَمتَهُ."[99] وكذلك جاء في لسان العرب: "الخِزامةُ حلقةٌ من شعر تجعل في أنف البعير يُشد بها الزِّمام."[100]

رِحَاو: (بكسر الراء وفتح الحاء)

هو اسم لحجرين مستديرين أحدهما فوق الآخر يستعملان لطحن حبّ الذرة، حيث يُوضع الحبّ بينهما، ثم يُدار الحجر الأعلى منهما فيُطحن الحبّ بينهما، فيقول المُزارع: طَحَنْك حَبْ بِرِحَاو؛ أي: طحنتُ حبوب الذرة بالرَّحى.

وهذه اللفظة فصيحة من حيث الدلالة على (الرَّحَى) المعروفة لطحن الحب، غير أن قبائل العبادل (تكسر الراء وتمد حرف الحاء) (رِحَاء) وقلبت الهمزة واوًا فقالوا: (رِحَاو)، قال الجوهري:

"الرَّحى: معروفة، وهي مؤنثّة، وَالألف منقلبة من الياء. تقول: هما رَحَيانِ. وكلٌّ من مدَّ قال: رَحاءٌ مثل عطاء...ورَحَوْتُ الرَّحى ورَحَيتُها، إذا أدرتَها."[101]

وجاءت في تاج العروس تحت جذر (رحو): "الرَّحَا: (معروفةٌ) مُؤَنَّثَةٌ (وهي الحجرُ العظيمُ المُسْتديرُ الذي يُطْحَنُ به) (وهما رَحَوَانِ) بالتَّحريكِ، والياءُ أعلى."[102] وكذلك قال ابن سيده في المخصص: "والرَّحا: التي يُطحَن فيها، تُكتب بالألف والياء لأنه يُقال: رَحَوْت الرَّحا ورَحَيْتُها، وقَالوا: رَحَوَان ورَحَيَان، وجمعها أَرْحَاء فهذا هو الجمع المشهور."[103]

وجاءت في بعض اللغات السامية بالدلالة نفسها، حيث جاء في الآرامية (riḥéyā) بمعنى رحى أو مطحنة. وجاءت في السريانية (raḥyā) بمعنى حجر الرحى، أو الرحى نفسها.[104]

زَرْب: (بفتح الزاي وسكون الراء)

هو اسم لفروع الشجر الشائكة المُستخدمة كسور للمَزارع بعد قطعها، حيث يقوم المُزارع بقطعها واستخدامها أداةً لحماية المَزارع البعيدة عن المنازل من دخول الحيوانات إليها وإتلاف المحاصيل، ولا يطلق على تلك الفروع الشائكة (زَرْب) إلا بعد قطعها، ويطلقون على الواحدة منها: زَرْبَة. فيقول المُزارع: هَبَيْك عَلْ بِلَاد زَرْب؛ بمعنى: سوّرتُ المَزارع بفروع الأشجار الشائكة. ويقول: بِلَاد مِزَرَّبْ؛ أي: المَزارع مُسَوَّرة بفروع الأشجار الشائكة.

ويُقال أيضًا -في لهجة قبائل العبادل- (مَزْرَبْ) للدلالة على حظيرة الضأن والماعز فقط، فهناك فرق في الدلالة بين لفظتي (زَرْب) و(مَزْرَبْ) في لهجة قبائل العبادل، فالأولى: لفروع الأشجار الشائكة –بعد قطعها- التي تجعل سوراً لتمنع الحيوانات من دخول المزارع، والثانية: اسم مكان لحظيرة الضأن والماعز سواء بُنيت من الحِجَارة أو الخشب أو الحديد.

وقد جاء (الزَّرْب) في المعاجم العربية للدلالة على حظيرة الغنم، فجاء في العين: الزَّرب حظيرة الغنم.[105] وجاء في شمس العلوم أن العامة يطلقون (الزَّرْب) على ما يُتّخذ من الشوك

والحطب كحائط، قال نشوان الحميري: "والعامة يجعلون الزَّرْبَ ما وُقِيَ به الحائطُ من شوك أو حطب أو حشيش، والجمع: أزرابٌ وزروب، قال جرير:

قال ابن صانعة الزروبِ لقومه لا أستطيع رواسي الأعلام."[106]

وقد علق المحقق في الحاشية بقوله: الزَّرْب في اللهجات اليمنية تدل على فروع الشجر الشائك تُقطع وتجعل حول المَزارع حماية لها، والواحدة منه: زربة.[107]

وأوردها الإرياني –أيضًا- في معجمه عن اللهجات اليمنية بالدلالة نفسها.[108]

وبذلك اتضح أن لفظة (زَرْب) معروفة ومستعملة عند العرب بالدلالة نفسها منذ القدم، كما أن لهجة قبائل العبادل تشترك مع اللهجات اليمنية من حيث دلالة هذه اللفظة.

شَرِم: (بفتح الشين وكسر الراء)

هو اسم للمِنجَل المُستخدم في قطع الزرع وحصاده، وهو مصنوع من الحديد على شكل قوس، وله أسنانٌ حادة كالمنشار، وله مقبض من خشب، يُستخدم في قطع الزرع وحصاده، فيقول المُزارع –آمرًا-: حُشْ زَرْع بِشَرِم؛ أي: أقطع الزرع بالمِنجَل.

وقد جاءت لفظة (شَرْم) في المعاجم العربية بمعنى: القطع، فجاء في العين –بسكون الراء-: "الشَّرمُ: قطع من الأَرْنَبة، وقطع من ثَفَرِ الناقة."[109] وكذلك جاء في تهذيب اللغة: "الشَّرْمُ: قطع ما بين الأرْنَبة، وقَطْعٌ في ثَفَرِ النّاقة."[110]

وجاءت –بالياء- (الشريم) في (معجم شمس العلوم) للدلالة على: حديدة كالمنشار لقطع الشجر، قال نشوان الحميري: "الشَّريم: حديدة مشرمة على هيئة المنشار يقطع بها الشجر."[111] وجاء في الحاشية أن (الشَّرِيم)، بوصفه اسم أداة، لم يرد في المعاجم، وأن هذه اللفظة من اللهجات اليمنية، وتُطلق على المنجل الذي يستخدم للحصاد وحش الحشائش.[112]

وبذلك تبين أن لفظة (شَرِم) في لهجة قبائل جبال العبادل فصيحة، كما أنها تشترك مع اللهجات اليمنية في حملها الدلالة نفسها، حيث قال الإرياني في معجمه عن اللهجات اليمنية: (الشَّرِيْم) -بفتح فكسر فسكون- هي: المنجل المستخدم في حصاد الزرع في اللهجات اليمنية.[113]

طَخْب: (بفتح الطاء وسكون الخاء)

هو اسم لوعاء مصنوع من الجلد تُنقل فيه أَرْوَاث البهائم إلى المَزارع حملًا على الجِمال؛ حيث يستخدم –الرّوث- سمادا للمَزارع، ويجمعونه على: طُخُوْبَة، فيقول المُزارع: حَمَّلْك جَمَل طَخْب مَلِي دِمِن سَا بِلَاد؛ أي: حَمَّلتُ الجمل وعاءً مملوءًا بروث البهائم إلى المَزارع.

وجذر(طخب) لم أجده في المعاجم العربية.

عَجْرَة: (بفتح العين وسكون الجيم وفتح الراء)

هو اسم لوعاءٍ يُصنع من سعف النخل أو الدّوم تُنْقَلُ فيه السنابل (الكثيرة) -بعد قطعها وفصلها عن القصب- إلى موضع الخبط والدوس (الجَرِين) حملًا على الجِمال، ويُخصص هذا الوعاء لنقل السنابل الكثيرة فقط؛ وذلك لكبر حجمه، حيث يُصنع بشكلٍ أسطواني بقطرٍ يصل إلى حوالي المتر، وبعمقٍ يصل إلى حوالي المتر أيضًا، أمّا في حال كانت السنابل قليلة فيُستخدَم الوعاء المُسمى: (الأجَب) [114]؛ لنقلها حملًا بالأيدي. فيقول المُزارع: مِعِي بَاسِل أَمْطَاو هَبَيْكُون بَعَجْرَة وَحَمَّلْكَا عَل جَمَل يِهِش بَا سَا مِجْرَان؛ أي: لديّ الكثير من السنابل وضعتُها في الوعاء المُخصص لنقل السنابل الكثيرة وحَمَّلْتُها على الجمل ليذهبَ بها إلى الجَرِين.

وهذه اللفظة (عَجْرَة) فصيحة من حيث البناء، ولكن لم أجد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين (العُجْرَةُ) بضم العين: "الأعجر: الضخم الوسط من الناس، وقد عَجِرَ يَعْجَرُ عَجَرًا، والعُجْرَةُ: موضع العَجَر منه... والعُجْرَةُ: خروج السُّرّة... والعُجَرُ جمع عُجْرَة وهي: كل عقدة في خشبة أو غيرها."[115]

فِدَامَة: (بكسر الفاء وفتح الدال والميم)

هو اسم لشبكة مصنوعة من الحبال أو من سعف النخل أو الدّوم، توضع على فم الثور أثناء الدياس، أو أثناء حرث الأرض المزروعة لتفريق التربة عن جذور الزرع؛ وذلك لكيلا يتناول أو يأكل السنابل أو الزرع، فيقول المُزارع: فَدَمْك ثَوْر بِفِدَامَة؛ بمعنى: غطّيتُ فم الثور بالفِدَامَة.

وهذه اللفظة (فِدَامَة) فصيحة من حيث البناء والدلالة، حيث جاء في العين: "والفِدامُ شيء تَشُدُّه العجم على أفواهِها عند السَّقْي، الواحدة فِدامَة، والفِدامُ: مصفاة الكوز والإبريق ونحوه."[116] وجاء في شمس العلوم: "الفِدام: كاللثام، يجعل على الفم عند تحريك التراب وإثارته. والفِدام أيضًا: يجعل للثور على فمه عند دياس الطعام لئلا يتناول منه، ويقال: الفِدامَة، بالهاء أيضا."[117] وجاء في لسان العرب: "فَدَّم البعيرَ: شدَّد على فيه الفِدامة."[118]

مَخْبَط: (بفتح الميم وسكون الخاء وفتح الباء)

هو اسم للعود المُستخدم في ضرب سنابل الذرة (القليلة) بعد حصادها وجمعها؛ وذلك من أجل فصل الحب عنها، ويصل طوله إلى ثلاثة أمتار.

وقد اشتقّوا هذه الاسم من الفعل (خَبَطَ) بمعنى ضرب، وجعلوه اسما لآلة الخبط فقالوا: (مَخْبَط) -بفتح الميم لا بكسرها- على وزن (مَفْعَل)، ويجمعونه على: (مَخَابِط) على وزن (مَفَاعِل)، فيقول المُزارع: مِعِي حِنِينَة أَمْطَاو وخَبَطْكُون بِمَخْبَط؛ أي: لديَّ القليل من السنابل وضربتُها بالعود المستخدم في ضرب السنابل القليلة.

وهذه اللفظة (مَخْبَط) فصيحة من حيث البناء والدلالة، وقد ذكرتها المعاجم العربية بكسر الميم (مِخْبَط) على أنها العصا التي يُخبط ويُضرب بها، وجاء الجمع منها على (مَخَابِطَ)، فجاء في العباب الزاخر: "المِخْبَط: العصا التي يخبط بها الورق."[119] وجاء في لسان العرب: "المِخْبَطة: القضيب والعصا... وفي الحديث: فضَرَبَتْها ضَرَّتُها بمِخْبَط فأسقطتْ

جنينًا؛ المِخْبَطُ، بالكسر: العصا التي يُخبط بها الشجر."[120] وجاء في القاموس المحيط: "المِخْبَط كمِنْبَرٍ: العصا يُخْبَط بها الورق، والخَبَطُ، محرّكة: ورقٌ يُنْفَضُ بالمَخَابِطِ."[121] وكذلك جاء في تاج العروس، قال الزبيدي: "والمِخْبَط كمِنْبَرٍ: العصا يُخْبَط بها الورق، ومنه الحديث: «فَضَرَبَتْهَا ضَرَّتُهَا بمِخْبَطٍ فَأَسْقَطَتْ» والجمعُ المَخَابِطُ... والخَبَطُ، مُحَرَّكَةً: ورق الشَّجَر يُنْفَضُ بالمَخَابِطِ، أي: العِصِيّ."[122] وجاء في المعجم الوسيط: "المِخْبَطُ: ما يُخبط به الشجرُ، وجمعه: مَخَابِط."[123]

مَدْفَن: (بفتح الميم وسكون الدال وفتح الفاء)

هو اسم للحفرة التي تُحفظ وتُخزّن فيها حبوب الذرة طوال العام، حيث يقوم المُزارع بحفر حفرة بعمقٍ يصل إلى ثلاثة أمتار، وقطرٍ يصل إلى مترٍ، ويضع حبوب الذرة فيها ويغطيها بحجرٍ دائري يطلقون عليه اسم الـ(جِلَّايَة)[124]، وتبقى فيها لعام أو أكثر، ويطلقون على الجمع منها: مَدَافِن، ويطلقون على الحبّ الذي يكون بداخلها: دِفِيْن، والفعل منها: دَفَنْ يَدْفِن، فيقول المُزارع: دَفَنْك حَب بِمَدْفَن؛ أي: دفنتُ حبّ الذرة في الحفرة المستخدمة لتخزينه.

وقد أطلقوا على تلك الحفرة اسم (مَدْفَن)؛ لدفن الحَبّ فيها، وقد جاء في الفصحى ما يُماثله، حيث سُمِّي القبر (بالمَدْفَن)؛ لدَفْن الإنسان فيه، قال الأزهري: "القبر: مَدْفَن الإنسان."[125] أمّا ابن دريد فقال: "المَدافِن: المواضع التي تُدفن فيها الكُنُوز وغيرها."[126] وقال الزبيدي: "والمَدْفَنُ: موضِعُ الدَّفْن، والجمع: المَدافِن."[127] وقال الخليل: "الدَّفين: المدفون."[128]

وبذلك تكون هذه اللفظة (مَدْفَن) فصيحة من حيث البناء والدلالة.

وجاء في بعض اللغات السامية بالدلالة نفسها، حيث جاء في العربية الجنوبية (mdfn) بمعنى مَدْفن. وجاء في الإثيوبية (dafana) ومضارعه (yédfén) بمعنى غطّى أو سَتَرَ أو أخفى أو دفنَ. وجاء في السوقطرية (defon) بمعنى دفنَ أو قَبَرَ.[129] وجاءت كلمة (مدفن) في النقوش السبئية للدلالة على: "حفرة لخزن الحبوب."[130]

مِهْجَان: (بكسر الميم وسكون الهاء وفتح الجيم)

هو اسم لبساط مصنوع من سعف النخل أو الدَّوْم بشكل دائري، يوضع تحت الرحى أثناء طحن حبوب الذرة؛ ليسقط عليه الدقيق فلا يقع منه شيء في التراب، ويصل قطره إلى مترين، فيقول المُزارع: بَدَّاك مِهْجَان أَتَاي رِحَاو؛ أي: بسطتُ البساط تحت الرحى.

وهذه اللفظة (مِهْجَان) بهذا البناء لم أجدها - فيما بحثتُ- في المعاجم العربية، ولم يرد تحت جذرها ما يتوافق أو يتقارب مع معناها في لهجة قبائل العبادل، وإنما جاء في العين: "الهاجِنُ: العَناقُ التي تَحمِلُ قبل وقت السِّفاد، والجميعُ :الهواجن، والهِجان من الأبل: البيضُ الكِرامُ. ناقة هِجانٌ وبعيرٌ هِجانٌ، ويُجْمَعُ على الهَجائن، والهَجينُ: ابن العربيّ من الأُمَةِ الرّاعية التي لا تُحْصَن، فإذا حُصِنَتْ فليس ولدُها بهَجينٍ، والجميع: الهُجَناء. والاسمُ من الهَجين: هَجانة وهُجْنة، وقد هَجُنَ هَجانةً وهُجْنَة. والهُجْنَةُ في الكلام: ما يَلْزَمُكَ منه عيبٌ."[131] وجاء في لسان العرب: "الهُجْنة من الكلام: ما يَعيبُك، والهَجين: العربي ابن الأمَة لأنه مَعِيب، وقيل هو ابن الأمة الراعية ما لم تُحَصَّن، فإذا حُصِنَتْ فليس ولدُها بهَجينٍ، والهِجَان: من الإبل البيضاء، وامرأة هِجَان وناقة هِجَان أي كريمة، والهِجَان الخيار من كل شيء، وأرض هِجَان: بيضاء لينة التراب، الهاجِنُ: العَناقُ التي تَحمِلُ قبل أن تبلغ أوان السِّفَاد."[132]

ولفظة (مِهْجَان) دارجة في لهجات منطقة جازان، حيث قال العقيلي: "المِهْجَان -بفتح الميم وسكون الهاء وفتح الجيم بعدها ألف وآخره نون-: أداة تصنع من السعف مدورة كبيرة توضع تحت المطحنة."[133]

وَشْف: (بفتح الواو وسكون الشين)

هو اسم لِمِخْذَفَة مصنوعة من سعف النخل أو الدَّوْم تُرمى بها الحِجَارة؛ حيث يستخدمها المُزارع في قذف الحجارة على الحيوانات والطيور التي تهاجم المحاصيل في المَزارع لتبتعد عنها،

وتتميز هذه الأداة بقذف الحجارة إلى مسافاتٍ طويلة، والفعل منها: أَوْشَف يُوْشِف، فيقول المُزارع: أَرَيْك هَوْش بَيْنُو وِشَلَّاك وَقَل وأَوْشَفْك عَلِيهِن بِوَشْف؛ أي: رأيتُ الماشية تأكل الزرع وأخذتُ الحجارة وقذفتُها عليها بالمِخْذَفَة.

وجذر (وشف) لم أجده -فيما بحثتُ- في المعاجم العربية.

وقد وردت هذه الأداة في المعاجم العربية باسم: (المِخْذَفَة أو المِقْلَاع)، حيث جاء في الجمهرة: "المخذفة: التي تسميها العامة المِقْلاع وهو الذي يجعل فيه الحجر ويرمى به لطرد الطير وغير ذلك."[134] وجاء في تهذيب اللغة: "والمِخْذَفَةُ هي القَذَّافةُ: تُرمى بها الحجارة."[135] وجاء في مجمل اللغة: "المِخْذَفَةُ التي يُقال لها المِقْلاع."[136] وجاء في لسان العرب: "المِخْذَفةُ :المِقْلاعُ وشيء يُرمى به. ابن سيده: والمِخْذفة التي يوضع فيها الحجر ويُرمى بها الطير وغيرها مثل المِقلاع وغيره."[137]

الخاتمة والنتائج:

بعد الانتهاء من دراسة ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل توصل الباحث إلى النتائج التالية:

- أكدت الدراسة أن أغلب ألفاظ أدوات الزراعة في لهجة قبائل جبال العبادل فصيحة من حيث البناء والدلالة.
- القليل من ألفاظ أدوات الزراعة مع دلالة فصاحتها أصابها شيء من الانحراف اليسير في بنيتها، كحذف حرف، أو زيادة حرف، أو إبدال، أو تغيير في الحركة.
- بعض الألفاظ ذات بنية عربية فصيحة، غير أن دلالتها قد تغيرت، إما إلى التخصيص، أو التعميم، أو غير ذلك.
- الكثير من ألفاظ لهجة قبائل جبال العبادل تشترك في الدلالة مع اللهجات اليمنية على وجه الخصوص.

- بعض ألفاظ لهجة قبائل جبال العبادل تشترك في الدلالة مع بعض اللغات السامية.
- القليل من الألفاظ ليس لها جذور في المعاجم العربية، ولم تذكرها المعاجم والكتب المتخصصة، وهي: (أجب- وشف- طخب).
- لهجة قبائل جبال العبادل تكاد تكون اللهجة الوحيدة في منطقة جازان التي لا تستعمل الطمطمانية، على الرغم من قربها ومجاورتها لبعض القبائل التي يتحدث سكانها بتلك الظاهرة اللهجية.
- يُنطق حرف القاف في لهجة قبائل جبال العبادل بصوت بين حرفي القاف والكاف في جميع ألفاظ اللهجة التي تحتوي على حرف القاف.
- فتح ميم اسم الآلة التي على صيغة (مِفْعَل)، وذلك مثل: (مَخْرَش- مَخْبَط- مَبْرَد- مَعْوَل...إلخ).
- تُبدل الصاد في أغلب الألفاظ التي تحتوي على (ص) إلى (س + ت)، وذلك مثل: صِيب (ستِيب)، صَرَبَ (ستَرَب)، صَعْب (ستَعْب)، صَوم (ستَوم)، أَصْفَر (أَستْفَر)، صَدِر (ستَدِر)، صَادِق (ستَاقِد).
- تُقابل الكاف الساكنة تاء الفاعل في جميع الألفاظ، عدا الألفاظ المنتهية بقافٍ، أو كاف، فإنه لا يقابلها شيء وتفهم من خلال السياق.
- لا تستخدم اللهجة صيغة المثنى، وإنما تستخدم لفظ الجمع للمثنى، وهو مطرد في جميع ألفاظها، وذلك مثل: (شرع- زنود...).
- تستعمل اللهجة حرف (سَا) بمعنى حرف الجر (إلى).

الهوامش والإحالات:

1. هيئة المساحة الجيولوجية السعودية، المملكة العربية السعودية حقائق وأرقام، هيئة المساحة الجيولوجية السعودية، جدة، 2012م: 48.
2. عبد الرحمن صادق الشريف، جغرافية المملكة العربية السعودية إقليم جنوب غرب المملكة، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1984م: 179/2.

3. محمد بن أحمد العقيلي، المعجم الجغرافي للبلاد العربية- السعودية -مقاطعة جازان- المخلاف السليماني، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، د.ط، 1969م: 151/1، 152.
4. موسى بن محمد الجذمي العبدلي، مختصر تاريخ سراة خولان، جبال العبادل في منطقة جازان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2019م: 199/1.
5. هيئة المساحة الجيولوجية السعودية، المملكة العربية السعودية حقائق وأرقام: 48.
6. عبد الرحمن صادق الشريف، جغرافية المملكة العربية السعودية، إقليم جنوب غرب المملكة: 66/2، 67.
7. يحيى بن سليمان جابر مسرحي، الدليل المصور للنباتات البرية في منطقة جازان، مكتبة الملك فهد الوطنية، جدة، د.ط، 2012م: 5.
8. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1987م: 88/1.
9. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، د.ط، 1979م: 129/1.
10. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ: 215/1.
11. نشوان بن سعيد الحميري، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم،تحقيق: حسين بن عبدالله العمري، مطهر بن علي الإرياني، يوسف محمد عبدالله، دار الفكر، دمشق، 1999م: 1179/1.
12. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2003م: 73.
13. ابن منظور، لسان العرب: 275/1.
14. المرجع نفسه: 280/1.
15. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د.ط، 1994م: 183/2-184.
16. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ط8، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، 2005م: 69.
17. الجوهري، الصحاح: 2413/6. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 10/15. وينظر: الزبيدي، تاج العروس: 499/38-500.

18. يحيى عبابنة وآمنة الزعبي، معجم المشترك اللغوي العربي السامي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، د.ط، د.ت: 2010م، 372-373.
19. الصاحب إسماعيل بن عبّاد، المحيط في اللغة، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، عالم الكتاب، بيروت، 1994م: 206/3.
20. الزبيدي، تاج العروس: 474/37.
21. مطهر علي الإرياني، المعجم اليمني في اللغة والتراث، دار الفكر، دمشق، 1996م: 196.
22. ينظر: لفظة (جِنَاب).
23. (دُرْبَة) لفظة فصيحة، وقد ذكرها الزبيدي في تاج العروس (404/2) تحت جذر (درب) وقال: "الدُّرْبَةُ: سنام الثور الهجين".
24. ابن منظور، لسان العرب: 327/14.
25. الزبيدي، تاج العروس: 167/38.
26. ينظر: لفظة (أَلَبَة).
27. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين مرتبًا على حروف المعجم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2003م: 144/2. وينظر: الجوهري، الصحاح: 139/1. وينظر: الحميري، شمس العلوم: 2612/1. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 432/1.
28. انظر لفظة (رِغْوَة).
29. أصلها (واصَلْتُ) غير أن اللهجة تُبدل الصاد في أغلب الألفاظ التي تحتوي على (ص) إلى (س + ت).
30. الفراهيدي، العين: 196/2.
31. ابن عبّاد، المحيط في اللغة: 30/9-31. وينظر: ابن فارس، المقاييس: 28/3. وينظر: الرازي، مختار الصحاح: 159. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 195/3-196.
32. الفراهيدي، العين: 277/2.
33. الجوهري، الصحاح: 498/4. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 163/10. وينظر: الزبيدي، تاج العروس: 465/25.
34. نطق القاف في لهجة قبائل العبادل يكون بصوت بين القاف والكاف في جميع اللهجة، وهو ما اسماه مجمع اللغة الافتراضي (القيف) بقراره العاشر، ينظر:

http://almajma3.blogspot.com/2014/04/blog-post.html.

ثم أتى القرار الحادي عشر برسم (القيف) بقاف منقوطة من الأسفل (ڧ)، ينظر:

http://almajma3.blogspot.com/2014/05/blog-post_10.html.

كما أشار إليه عبدالرزاق الصاعدي في كتابه: فوائت المعاجم: 30/1، وقد اختار الباحث رسمها قافًا منقوطة من الأسفل (ڧ) للدلالة على نطقها بين القاف والكاف، في جميع الألفاظ التي تحتوي على حرف القاف.

35. ينظر: لفظة (حَلِي).
36. الفراهيدي، العين: 294/2-295.
37. الجوهري، الصحاح: 498/4-499. 225. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 168/10-169. وينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط: 895.
38. يحيى عبدالله يحيى داديه، ألفاظ الزراعة والري في لهجة منطقة عتمة بمحافظة ذمار، رسالة ماجستير، جامعة عدن، اليمن، 2009م: 130.
39. ينظر: (حَلِي - ألَبَة).
40. الجوهري، الصحاح: 2140/5.
41. الحميري، شمس العلوم: 2907/1.
42. ابن منظور، لسان العرب: 221/13.
43. محمد بن عبدالله الخطيب الإسكافي، مبادئ اللغة، تحقيق: عبدالمجيد دياب، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د.ط، 1999م: 257.
44. الفراهيدي، العين: 219/2.
45. أحمد بن فارس بن زكريا المعروف بابن فارس، مجمل اللغة، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط2، 1986م: 489.
46. ابن منظور، لسان العرب: 461/1.
47. الإرياني، المعجم اليمني في اللغة والتراث: 426-427.
48. عبابنة والزعبي، معجم المشترك اللغوي العربي السامي: 738-739.
49. الفراهيدي، العين: 265/2.

50. ابن فارس، المقاييس: 95/3.
51. علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2000م: 500/8-501.
52. ابن منظور، لسان العرب: 160/9.
53. ينظر: لفظة (أَلَبَة).
54. الفراهيدي، العين: 323/2-324.
55. ابن فارس، مجمل اللغة: 526.
56. ابن منظور، لسان العرب: 176/8-179.
57. ينظر: لفظة (أَلَبَة).
58. ينظر: لفظة (قَتَب).
59. الفراهيدي، العين: 135/3-136. وينظر: ابن فارس، مجمل اللغة: 661. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 240/9-241.
60. ينظر: لفظة (أَلَبَة).
61. ينظر: لفظة (رَكِيْب).
62. الفراهيدي، العين: 227/3. وينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: 36/2.
63. ابن منظور، لسان العرب: 306/3. وينظر: الزبيدي، تاج العروس: 420/8.
64. ينظر: لفظة (أَلَبَة).
65. قال الفيومي في المصباح المنير: "الفَدَّان: بالتَّثقيل آلة الحَرْث." مادة (فدن): 465. وقال ابن منظور: "الفدَانُ، بالتَّخْفيفِ، الآلة التي يُحرث بها": 321/13. وكذلك جاء في تاج العروس للزبيدي:499/35.
66. الجوهري، الصحاح: 2172/6.
67. الزبيدي، تاج العروس: 114/18.
68. علي بن إسماعيل بن سيده، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، 1996م: 96/3.
69. محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، 1994م: 271/1.

70. الجوهري، الصحاح: 2008/5.
71. محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1982م: 357.
72. ابن منظور، لسان العرب: 469/12.
73. الفيروزآبادي، القاموس المحيط: 1147.
74. ابن سيده، المخصص: 118/2.
75. ينظر: لفظة (ألَبَة).
76. الفراهيدي، العين: 357/3. وينظر: محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، 2001م: 69/9. وينظر: الجوهري، الصحاح: 198/1. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 661-660/1.
77. الفراهيدي، العين: 441/3.
78. الجوهري، الصحاح: 528/2.
79. ابن منظور، لسان العرب: 370/3
80. الزبيدي، تاج العروس: 76/9.
81. ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: 523/2. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 184/4. وينظر: الزبيدي، تاج العروس: 592/10.
82. الإرياني، المعجم اليمني في اللغة والتراث: 170.
83. ابن عبّاد، المحيط في اللغة: 223/4.
84. ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: 23/5.
85. ابن منظور، لسان العرب: 293/6.
86. ابن عباد، المحيط في اللغة: 152/6.
87. ابن منظور، لسان العرب: 527/12.
88. الحميري، شمس العلوم: 3154/1.
89. أورد ابن سيده في المخصص -نقلًا عن أبي حنيفة-: "الدوم واحدته دومة - وهِي شَجَرَة الْمقل وبهَا سميت المَرْأة وهِي تعبل وتسمو ولها خُوص كخوص النّخل وتخرج أقناء كأقناء النَّخْلَة فِيها المفل ويُقَال لخوصها الطُّفِي واحدته طفية، وينسج من خُوْصِها حصر تسمى الطفي باسم الخوص والأبلم": 229/3.

90. ابن فارس، المقاييس: 22/6.
91. الجوهري، الصحاح: 239/1.
92. الفيروزآبادي، القاموس المحيط: 145.
93. الفراهيدي، كتاب معجم العين مرتبًا على حروف المعجم: 90/4.
94. الجوهري، الصحاح: 2196/6.
95. الزبيدي، تاج العروس: 119/36-120.
96. الجوهري، الصحاح: 617/2. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 146/4-147.
97. الفراهيدي، العين: 406/1.
98. إسحاق بن إبراهيم الفارابي، ديوان الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 2003م: 472/1.
99. الأزهري، تهذيب اللغة: 99/7.
100. ابن منظور، لسان العرب: 174/12.
101. الجوهري، الصحاح: 353/6.
102. الزبيدي، تاج العروس: 133/36.
103. ابن سيده، المخصص: 467/4.
104. عبابنة والزعبي، معجم المشترك اللغوي العربي السامي: 647.
105. الفراهيدي، العين: 178/2. وينظر: الأزهري، تهذيب اللغة: 137/13. وينظر: ابن عبّاد، المحيط في اللغة: 46/9. وينظر: الجوهري، الصحاح: 142/1.
106. الحميري، شمس العلوم: 2779/1.
107. المرجع نفسه: 277/1.
108. الإرياني، المعجم اليمني في اللغة والتراث: 385.
109. الفراهيدي، العين: 327/2.
110. الأزهري، تهذيب اللغة: 247/11. وينظر: ابن فارس، مجمل اللغة: 527.
111. الحميري، شمس العلوم: 3430/1.
112. المرجع نفسه: 3430/1.

113. الإرياني، المعجم اليمني في اللغة والتراث: 487.

114. ينظر: لفظة (أجَب).

115. الفراهيدي، العين: 100/3. وينظر: ابن فارس، المقاييس: 231/4. وينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: 310/1. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 542/4-543. وينظر: الزبيدي، تاج العروس: 532/12.

116. الفراهيدي، العين: 308/3. وينظر: الرازي، مختار الصحاح: 270.

117. الحميري، شمس العلوم: 5125/1-5126.

118. ابن منظور، لسان العرب: 451/12.

119. الحسن بن محمد بن الحسن الصغاني، العباب الزاخر واللباب الفاخر، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، 1979م، حرف الطاء: 46.

120. ابن منظور، لسان العرب: 282/7.

121. الفيروزآبادي، القاموس المحيط: 664.

122. الزبيدي، تاج العروس: 232/19.

123. إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط4، 2004م: 216.

124. ينظر: لفظة (جِلَّايَة).

125. الأزهري، تهذيب اللغة: 119/9. وينظر: ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: 391/6. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 68/5.

126. أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1987م: 673/2.

127. الزبيدي، تاج العروس: 20/35.

128. الفراهيدي، العين: 36/2. وينظر: الأزهري، تهذيب اللغة: 99/14. وينظر: ابن منظور، لسان العرب: 155/13.

129. عبابنة والزعبي، معجم المشترك اللغوي العربي السامي: 576.

130. بستون وآخرون، المعجم السبئي، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1982م: 35.

131. الفراهيدي، العين، 295/4. وينظر: ابن دريد، جمهرة اللغة: 498/1.

132. ابن منظور، لسان العرب: 431/13-434.

133. محمد أحمد العقيلي، معجم اللهجات المحلية لمنطقة جازان، تهامة، جدة، د.ط، 1893م: 159.

134. ابن دريد، جمهرة اللغة: 582/1.

135. الأزهري، تهذيب اللغة: 142/7.

136. ابن فارس، مجمل اللغة: 281.

137. ابن منظور، لسان العرب: 61/9.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس، عبدالحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط4، 2004م.

2- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، د.ط، 1979م.

3- أحمد بن فارس، مجمل اللغة، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط2، 1986م.

4- أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، 2010م.

5- إسحاق بن إبراهيم الفارابي، ديون الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 2003م.

6- بستون وآخرون، المعجم السبئي. مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1982م.

7- جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ

8- الجوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.

9- الحسن بن محمد بن الحسن الصغاني، العباب الزاخر واللباب الفاخر، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، 1979م.

10- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب معجم العين مرتبًا على حروف المعجم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2003م.

11- الصاحب إسماعيل بن عبّاد، المحيط في اللغة، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، عالم الكتاب، بيروت، د.ط، 1994م.

12- عبد الرحمن صادق الشريف، جغرافية المملكة العربية السعودية إقليم جنوب غرب المملكة، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1984م.

13- علي بن إسماعيل بن سيده، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، 1996م.

14- علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2000م.

15- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005م.

16- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، 2003م.

17- محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، 2001م.

18- محمد بن أحمد العقيلي، معجم اللهجات المحلية لمنطقة جازان، تهامة، جدة، د.ط، 1893م.

19- محمد بن أحمد العقيلي، المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية مقاطعة جازان المخلاف السليماني، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، د.ط، 1969م.

20- محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1987م.

21- محمد بن عبدالله الخطيب الإسكافي، مبادئ اللغة، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د.ط، 1999م.

22- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1982.

23- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د.ط، 1994م.
24- محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، 1994.
25- مطهر علي الإرياني، المعجم اليمني في اللغة والتراث، دار الفكر، دمشق، د.ط، 1996م.
26- موسى بن محمد الجذمي العبدلي، مختصر تاريخ سراة خولان- جبال العبادل في منطقة جازان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2019م.
27- نشوان بن سعيد الحميري، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبدالله العمري، مطهر بن علي الإرياني، يوسف محمد عبدالله، دار الفكر، دمشق، د.ط، 1999م.
28- هيئة المساحة الجيولوجية السعودية، المملكة العربية السعودية حقائق وأرقام، هيئة المساحة الجيولوجية السعودية، جدة، 2012م.
29- يحيى سليمان جابر مسرحي، الدليل المصور للنباتات البرية في منطقة جازان، مكتبة الملك فهد الوطنية، جدة، د.ط، 2012م.
30- يحيى عبابنة، وآمنة والزعبي، معجم المشترك اللغوي العربي السامي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، د.ط، 2010م.
31- يحيى عبدالله يحيى داديه، ألفاظ الزراعة والري في لهجة منطقة عتمة بمحافظة ذمار، رسالة ماجستير، جامعة عدن، اليمن، 2009م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد السادس 6
يونيو 2020

الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة: أسبابه ومظاهره

د. هند بنت عبدالرزاق المطيري*

al-adeeebah000@homail.com

الملخص:

تتناول هذه الدراسة المعنونة بـ(الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة: أسبابه ومظاهره) ملمحا بارزا من ملامح شعر عمر بن أبي ربيعة، رائد الغزل الحسي في الثقافة العربية، لم يحظ بعناية الدارسين من قبل، بالرغم من قدم الإشارة إليه في كتب الأخبار. ذلك الملمح هو ما اصطلح أبو الفرج الأصفهاني على تسميته بـ(الابتيار). وقد خصّ صاحب الأغاني عمر بن أبي ربيعة بهذا المصطلح، الذي عرّفه بأنه: أن يفعل الإنسان الشيء فيذكره ويفتخر به. وقد سعت الدراسة إلى مناقشة هذا الملمح المميز في شعر الشاعر، الذي لم يتنبه إليه دارسو شعر عمر، متتبعة أسبابه وبواعثه؛ من حياة الشاعر وأخباره من جهة، ومن مواضعات الثقافة العربية من جهة أخرى. ثم قصدت الدراسة -بعد ذلك- استجلاء مظاهر هذا الابتيار في نماذج من شعر عمر بن أبي ربيعة، منتهية إلى أن هذا الابتيار كان ابتيارا نفسيا لا واقعيا.

الكلمات المفتاحية: الابتيار؛ الشعر؛ الثقافة؛ عمر بن أبي ربيعة.

* أستاذ الشعر العربي القديم المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Ibtiyar in the Poetry of ʿUmar Ibn AbīRabīʿah: Its Causes and Manifestations

Dr. Hind AbdulrazaqAL-Mutairi*

al-adeeebah000@homail.com

Abstract:

The current study in its title "The Ibtiyar in the Poetry of ʿUmar Ibn AbīRabīʿah: Its Causes and Manifestations" deals with a prominent feature of the poetry of ʿUmar Ibn AbīRabīʿah, the pioneer of sensory *Ghazal* in classical Arabic literature. However, this feature has not been studied carefully, despite the old reference of it in some classical narrative books. This feature was called by **Abū al-Faraj al-Iṣbahānī***Ibtiyar* in describing, particularly the Poetry of ʿUmar Ibn AbīRabīʿah, and he defined this term as "when a person does something, mentions it, and be proud of it". This study seeks to discuss this distinctive feature of the poet's poetry since those who have studied Umar's poetry did not notice it. It will trace its causes and motivations from the life of the poet himself and from the anecdotes that were narrated about him on the one hand, and from the traditions of the Arab culture on the other hand. Then, the study will try to clarify the manifestations of this poetic feature through analyzing samples of ʿUmar Ibn AbīRabīʿa's poetry, concluding that this feature of *Ibtiyar* was psychological, rather than a realistic one.

Key Words: The Ibtiyar, Poetry, Culture, ʿUmar Ibn AbīRabīʿah.

* Assistant Professor of Classic Arabic Poetry. Department Of Arabic Language and Literature, College Of Arts, King Saud University., Saudi Arabia.

المقدمة:

يعد عمر بن أبي ربيعة المخزومي رائد الغزل الصريح في الشعر العربي القديم دون منازع، وهي ريادة لم تتأت من التميز الشعري أو الخروج على متعارف العرب في أشعارها؛ فنيّا وموضوعيا، إنما جاءت من اشتغال الشاعر بهذا النوع من الشعر دون سواه، وابتكاره فيه لأساليب لم تعرف عند السابقين من شعراء الغزل.

تلك الريادة لم تكن أبدا موضع خلاف بين الدراسين، الذين جعلوا ابن أبي ربيعة عَلَمًا لهذا الغرض الشعري. يأتي ذلك منذ أقدم الدراسات التي تناولت الشاعر وشعره، وهي دراسات أخذ بها الباحثون المتأخرون بعدهم. لكن تلك الدراسات –على كثرتها- لم تعن بالبحث عن الأسباب الشخصية والخاصة جدا، التي أدت إلى تلك الريادة المطلقة في هذا الباب. ومن ذهب يبحث عن تلك الأسباب فقد ذهب إلى الحديث عن أسباب عامة، تتعلق بالعصر الأموي وبظروف البيئة الحجازية، مما يتفق فيه الشاعر مع آخرين من عصره، اشتهروا مثله بهذا النوع من الغزل، لكنهم لم ينالوا الريادة التي نالها، كالأحوص والعرجي، أو بحث في أسباب أخرى خاصة، تتعلق بثراء أسرة الشاعر ومكانتها، وهي مما خضع له شعراء آخرون، منهم المتقدم في حديث الغراميات مثل امرئ القيس بن حجر، والمعاصر مثل العرجي.

وشعر عمر بن أبي ربيعة يتميز عن شعر هؤلاء جميعا، مثلما تميزت أخباره الغرامية، التي شكك بعض الباحثين في صدقها الواقعي[1]، ما يجعل شعره الذي يُحاكيها واقعا بين زاويتي الابتيار والابتهار، على ما ورد عند أبي الفرج الأصفهاني الذي تناول أخبار عمر بن أبي ربيعة، وذكر أنه كان (يبتار) في شعره، أي أنه يفعل ثم يقول ما فعل. هذا الابتيار هو ما يعني الدراسة، وما تحرص على تفسيره، وتحديد الزاوية الخاصة به، وهي زاوية شخصية ينفرد بها عمر بن أبي ربيعة عن سابقيه ومعاصريه.

إن البحث في أسباب هذا الابتيار ومظاهره في شعر عمر بن أبي ربيعة هو ما تسعى الدراسة إلى استجلائه؛ مستعينة بالمنهجين الاستقرائي والوصفي، بحيث تتبع الظاهرة في الأخبار والأشعار، ثم تصف مظاهرها وتجلياتها في الشعر خاصة، مع الاسترشاد–في أثناء ذلك- بالدراسات النفسية للأدب؛ لما لها من الاختصاص في دراسة أحوال الشخصية، وما يعترضها من المؤثرات.

الابتيار: المصطلح والاشتهار النقدي

ورد مصطلح (الابتيار) وصفا لشعر عمر بن أبي ربيعة في رواية لأبي الفرج الأصفهاني في الأغاني، بقوله: "أخبرني الحِرْمي بن أبي العلاء قال: حدّثنا الزبير بن بكار قال: أدركت مشيخة من قريش لا يزِنون بعمر بن أبي ربيعة شاعرا من أهل دهره في النسيب، ويستحسنون منه ما كانوا يستقبحونه من غيره من مدح نفسه والتحلي بمودته والابتيار في شعره. والابتيار: أن يفعل الإنسان الشيء فيذكره ويفتخر به، والابتهار: أن يقول ما لم يفعل"[(2)].

ولم ترد مفردة ابتيار في مادة (ب و ر) في المعاجم العربية، لكن ابن منظور يذكر الابتيار في مادة (ب هـ ر)، يقول: "وبهرها بهُتان: قذفها به. والابتهار: أن ترمي المرأة بنفسك وأنت كاذب، وقيل: الابتهار أن ترمي الرجل بما فيه، والابتيار أن ترميه بما ليس فيه". ثم عاد -معلقا على حادثة لغلام ابتهر امرأة، في عهد عمر بن الخطاب، فرفع أمره إلى عمر فلم يوجد الثبت فدرأ عنه الحد- قائلا: "قال أبو عبيدة: الابتهار أن يقذفها بنفسه فيقول: (فعلت بها) كذبا، فإن كان صادقا قد فعل فهو الابتيار على قلب الهاء ياء؛ قال الكميت:

قبيحٌ بمثْلي نَعْتُ الفَتَا ة، إمّا ابْتِهارا وإمّا ابْتِيارا"[(3)]

ويلاحظ على ما أورده صاحب اللسان أنه يضطرب اضطرابا كبيرا في المصطلحين، فـ(الابتيار) يأتي مرة موافقا لمعنى الكذب؛ في قوله: "الابتيار أن ترميه بما ليس فيه"، ومرة موافقا لمعنى الصدق، في قوله: "فإن كان صادقا قد فعل فهو الابتيار على قلب الهاء ياء". ثم يضطرب

ابن منظور في دلالة الابتهار أيضا، إذ يقول: "وقيل: الابتهار أن ترمي الرجل بما فيه"، ثم يقول نقلا عن أبي عبيدة: "الابتهار أن يقذفها بنفسه فيقول: (فعلت بها) كذبا". ويقول في موضع آخر: "الابتهار قول الكذب والحلف عليه، والابتهار ادعاء الشيء كذبا...، وابتهر فلان بفلانة: شُهِرَ بها". ثم يقول معلقا على قول عمر بن أبي ربيعة:

ثمّ قالوا: تُحِبُّها؟ قُلْتُ: بَهْرًا عَدَدَ الرّمْلِ والحَصَى والتُّرابِ

"وقيل: معنى بَهْرا في هذا البيت جَمًّا، وقيل: عَجَبا". فالبهر هنا في البيت ليس الكذب، بل الصدق في وصف فرط الحب (جمّا)، وهو العجب الذي قد يدل على معنى الإعجاب، كما يدل على معنى التعجيب والإتيان بالعجائب.

وعلى هذا المعنى الأخير يأتي قبله تعليق ابن فارس على بيت عمر بن أبي ربيعة السابق، إذ يقول في مادة (بهر): "فقال قوم: معناها بهرا لكم، وقال آخرون: معناها حُبًّا قد غلب وبَهَر. وقال آخرون: معناه قلت ذلك مُعْلنا غير كاتم له. قال: ومنه ابتُهر فلان بفلانة إذا اشتهر بها. ويقال ابتُهر بالشيء شُهِر به وغلب عليه. ومنه القمر الباهر، أي الظاهر"[4].

فالابتهار،فيما رواه ابن فارس، ليس الكذب بل الاشتهار بالشيء، وهو الحب الغالب على الشخص حتى يصير شهرة له. ومن المعلوم أن شعراء الغزل العذري، الذي يشكل الاتجاه المعاكس لاتجاه عمر بن أبي ربيعة، يشتهرون بمحبوباتهم ويعرفون بهن، ولم يقل قائل في هذا الاشتهار أنه رمى المرأة بما ليس فيها، أو أنه من الكذب.

ويزيد الزبيدي في تاج العروس في مادة (ب و ر) دلالة (الاختبار)، بقوله: "والبَوْرُ (الاختبار) والامتحان، (كالابتيار)، وبَارَه بَوْرًا وابْتاره، كلاهما اختبره. ويقال للرجل إذا قَذَفَ امرأة بنفسه أنه فَجَرَ بها، فإن كان كاذبا فقد ابتهرها، وإن كان صادقا فهو الابتيار، بغير الهمزة، افتعالٌ من: بُرْتُ الشيء أبُورُهُ: اختبرته". ثم يأتي الزبيدي ببيت الكميت الذي أورده سابقوه:

قبيحٌ بمثْلي نَعْتُ الفَتَا ة، إمّا ابْتِهارا وإمّا ابْتِيارا"

ويقول معلقا عليه: "يقولُ: إمّا بهتانا، وإما اختبارا بالصدق؛ لاستخراج ما عندها"[5].

ويقول الزبيدي أيضا: "و(بَارهُ) يَبُورُه بوْرًا: (جَرَّبَه)، واختبره، ومنه الحديث: "كنا نَبُورُ أولادنا بحُبِّ علي رضي الله عنه"، (و) من المجاز: بار (النَّاقة) يَبُورُها بَوْرًا، إذا (عَرَضَها على الفَحْلِ لِيَنْظُرَ: ألاقِحٌ) هي (أم لا؛ لأنها إذا كانت لاقِحا بَالت في وجهه)، أي الفَحْلُ، إذا تَشَمّمَها"[6]. ويذكر الزبيدي قبلها، من المجاز أيضا (ابتارها) إذا نكحها[7]، ثم يذكر: "بار (الفحلُ الناقةَ) وابتارَها، إذا (تشمّمَها، ليعرف لِقاحها من حِيالها)"[8].

وجاءت مادة (بهر) عند الزبيدي بزيادة على المعنى الذي ورد عند ابن منظور وابن فارس أيضا. ونخص هنا من المادة ما له صلة ببيت عمر بن أبي ربيعة السابق، إذ يقول في مادة (بهر): "والبَهْرُ الحُبُّ، هكذا في النُسخ، والذي نُقل عن ابن الأعرابي أنه قال: والبَهْرُ الخَيْبةُ. والبَهْرُ الفَخْرُ، وأنشد بيت عمر بن أبي ربيعة،... وبيت عمر بن أبي ربيعة الذي أشار إليه هو قوله:

ثمّ قالوا: تُحِبُّها؟ قُلْتُ: بَهْرا عَدَدَ الرّمْلِ والحَصَى والتُّرابِ

وقيل: معنى (بَهرًا) في هذا البيت جمّا، وقيل: عَجَبا. قال أبو العباس: يجوز أن كل ما قاله ابن الأعرابي في وُجُوه البَهْرِ أن يكون معنى لما قال عُمرُ، وأحسنها العجب"[9]. ثم قال: "والبَهْرُ (القذْفُ والبُهتان)، يقال: بهرها ببهتان إذا قَذَفَها به"[10]. "(وابْتَهَرَ) الرجلُ (ادّعى كذبا)...، قالوا: الابتهار قول الكذب، والحلف عليه. وفي المحكم: الابْتِهارُ: أن ترمي المرأة بنفسك وأنت كاذب...، قال: الابْتِهَارُ أن تقذفها بنفسك فتقول: فعلتُ بها، كاذبا، فإن كان صادقا قد فَعَلَ فهو الابْتيارُ، على قلب الهاء ياء،...، قيل: (ابتهر) إذا (رماه بما فيه)، وابْتَأرَ إذا رماه بما ليس فيه"[11].

والزبيدي فيما سبق من تأصيله للمادتين، يزيد على معنى (الابتيار) دلالة الاختبار، التي تقضي بالتحقق من صدق المرأة في الحب، واختبار الأبناء في محبة علي رضي الله عنه، واختبار الفحل للناقة. كما يزيد عليها أيضا دلالة النكاح، الذي يكون للبشر أيضا، ويكون بعد اختبار

المحبة أو اختبار صحة النسب وغيرها مما يسبق النكاح. كما يزيد الزبيدي على دلالة الابتهار معاني: الحب، والخيبة، والفخر، والعجب، ويذهب إلى استحسان الأخيرة، على أنها ما قصده عمر بن أبي ربيعة في جوابه لمن سأله عن الحب (قلت بَهْرا).

تلك الزيادات في مادة (بهر) وردت عند الفيروزآبادي قبله، إذ يقول في مادة بهر : "البَهْرُ بالضم... البعد والحب والكرب والقذف والبهتان والتّكليف فوق الطاقة والعَجَب، وبُهرا له أي تعسا، وبَهَرَ القمر كمنع، غلب ضَوْؤهُ الكواكب"[12]. ويورد صاحب القاموس الاختبار في مادة (بور)، يقول: "البَوْرُ الأرض قبل أن تصلح للزرع أو التي تُجَمُّ لتزرع من قابل، والاختبار كالابتيار والهلاك، وأباره الله، وكسَادُ السوق كالبوار فيهما"[13].

إن دلالة الاختبار في مادة (بور) كانت قد وردت عند ابن فارس أيضا، مع أنه لم يذكر (الابتيار) في تلك المادة -وهو ما فعله ابن منظور من بعده- إذ يقول: "الباء والواو والراء أصلان: أحدهما هلاك الشيء، والآخر ابتلاءُ الشيءِ وامتحانه"[14].

وخلاصة القول في الدلالة المعجمية لمفردة (الابتيار) أنها تدل على الاختبار، وعلى الهلاك والفساد والكساد، الذي قد يكون ناتجا عنه، كما تدل على صدق المختبر فيما وصل إليه علمه من حقيقة الشيء أو عدمها. كما أن (الابتهار) يدل على المشقة، التي قد يكون الحب والبعد والتكلف والعجب والشهرة بالشيء سببا لها، كما قد يكون القذف والبهتان سببا آخر، لما فيهما من مشقة الادعاء، ومشقة دفع هذا الادعاء.

هذا ما يخص الدلالة المعجمية، أما الاشتهار النقدي، فقد بدا للباحثة أن النقد القديم لم يعن بتحديد المصطلحين، ولم يأت على شيء منهما في حديث النقاد عن الصدق والكذب في الشعر خاصة[15].

وهنا يمكن القول: إن صاحب هذين المصطلحين، وصفا للشعر، هو أبو الفرج الأصفهاني، الذي تكفل بتعريفهما، فجعل (الابتيار): أن يفعل الإنسان الشيء فيذكره ويفتخر به، أما (الابتهار) فهو: أن يقول ما لم يفعل.

وقد خص الأصفهاني بالمصطلح الأول شعر عمر بن أبي ربيعة، فعمر يبتار في شعره، أي يقول ما فعل، فما معنى (بهرا) في بيت عمر بن أبي ربيعة؟

يبدو للباحثة أن (بَهرا) هنا تعني كذبا وفق مصطلح الأصفهاني، ليس لأنه ذهب إلى أن عمر كان يفعل الشيء فيذكره ويفتخر به فحسب، بل لأن الشاعر في البيت يجعل من العدد وصفا لحبه (عدد الرمل والحصى والتراب)، والحب لا يقاس بالكمّ والعدد، بل بالكيف، وهو ما لا يظهر في شعر عمر، الذي درج في شعره على أن يكون معشوقا لا عاشقا، إلا أن يكون قد أراد بهذا الوصف عدد قصائده التي نظمها في النساء، فإنه في هذا يكون صادقا.

وعامة، فإن بيت عمر هذا معيب عند القدماء، جاء في الأغاني: "قال إسحاق: قال الأصمعي: عمر حُجّةٌ في العربية، ولم يؤخذ عليه إلا قوله:

ثمّ قالوا: تُحِبُّها؟ قُلْتُ: بَهْرًا عَدَدَ الرّمْلِ والحَصَى والتُّرابِ

وله في ذلك مخرج، إذ قد أتى به على سبيل الإخبار. قال: ومن الناس من يزعم أنه قال: قِيْلَ لي هَلْ تُحِبُّها قُلْتُ: بَهْرا"[16]. وقال المبرد في الكامل: "وقالوا: أراد (أتحبُّها)، وهذا خطأ فاحش، إنما يجوز حذف الألف إذا كان في الكلام دليل عليها"[17].

وبعيدا عن هذا الجدل النحوي، فإنه مادام النظر قد خلص إلى الأخذ بمصطلح الأصفهاني في وصف شعر عمر بن أبي ربيعة، وأنه يبتار في شعره، فقد بقي السؤال عن حدود هذا الابتيار، وهل كل ما قال عمر بن أبي ربيعة من الشعر كان ابتيارا؟

الإجابة عن هذين السؤالين هي ما تسعى إليه الدراسة، وذلك بالكشف عن أسباب الابتيار ومظاهره في شعر عمر بن أبي ربيعة، على ما سيأتي بيانه في محاور هذه الدراسة تباعا.

أسباب الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة:

الحديث عن أسباب الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة ليس حديثا عن أسباب انتشار الغزل الصريح في البيئة الحجازية؛ لأن ذلك مما تكفل به الدارسون من قبل. وقد سبق أن وصفت الدراسةُ تلك الأسباب التي أتى عليها الدارسون بالعمومية والبعد عما هو شخصي وخاص. ولأن الدراسة الحالية تسعى إلى استجلاء الجوانب التي لم يقف عندها الدارسون، فإنها ستحرص على تجنب المذكور والمكرور في سبيل البحث عن الخاص والفريد، ومنه:

1- ازدراء الثقافة العربية لبعض القيم بحسب الجنس

لقد كان من طبيعة العرب الميل إلى تقسيم الفضائل والمحاسن التي تمجدها الثقافة العربية، ويحتفي بها الشعر، بحسب الجنس الذي تكون وصفا له، فما يمتدح به الرجل عادة قد يكون مما يعاب عند وصف النساء به، يقول الحصري في زهر الآداب: "والتصرف في النساء ضيق النطاق، شديد الخناق، وأكثر ما يمدح به الرجال ذمّ لهن، ألا ترى أن الجود، والوفاء بالعهود، والشجاعة والفطن، وما جرى في هذا السنن، من فضائل الرجال، ولو مدح النساء به لكان عيبا عليهن وذمًّا لهن"[(18)]. ولذا فمن البديهي القول بأن أضداد بعض القيم التي احتفى بها العرب في جنس من الجنسين، كانت مما يستهجنونه ويزرون على من اتصف به من غير جنسه.

وقد نهض الوعي العربي بتحديد قيم المفاخرة التي تكون للرجل دون المرأة، وهي قيم ترتبط بوظيفته في المجتمع؛ لذا "كانت قوة البنية العنصر الحسي الأبرز في تقويمه، لما لذلك من علاقة بمهام القتال، أما بقية عناصر تقويمه فمرتبطة، بهذا الشكل أو ذاك، بالمهمة الخطيرة التي تتجسد في الدفاع عن القبيلة، وتأمين وجودها"[(19)]. ومن هنا كانت أصول الفضائل التي يمدح بها

الرجال عند قدامةبن جعفر، "على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة"[20]. وقد أفاض قدامة في فروع تلك المعاني التي يمتدح به الرجال، وهي معان نفيسة، من مدح بها فقد أصاب ومن مدح بغيرها فقد أخطأ. ويبدو أن الفخر والمفاخرة داخلة في باب المديح عند قدامة الذي جعل أغراض الشعر التي يحوم حولها الشعراء ويرومونها: المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه[21]؛ فكيف تكون الحال مع الحسن والجمال، حين يروم الرجل الافتخار بها؟

لقد قصرت الثقافة العربية الوصف بالجمال على الطبيعة والمرأة. و"إنما كان حظ المرأة من إعجابهم أعظم جدا من حظ الطبيعة، ولذلك اتخذوها للجمال رمزا"[22]. وقد نأت الثقافة العربية بشدة عن وصف الرجل بالحسن، أو حتى بالحرص على طلبه بالتزين والتدهن والتطيب، لأن ذلك من شأن النساء. يقول الشنفرى الصعلوك، نافيا عن نفسه أن يكون متشبها بالنساء في طلب الزينة:

وَلَا خَالِفٍ دَارِيّةٍ مُتَغَزِلٍ يَرُوحُ وَيَغْدو دَاهِنًا يَتَكَحَلُ[23]

فالشاعر، وهو صعلوك جاهلي متمرد على قيم المجتمع، مازال يتبنى المواضعات الاجتماعية المتعلقة بالفرق بين الجنسين في النظر إلى تجمل الرجل وتزينه. ثم يأتي عمرو بن معدي كرب ليؤكد الوعي العربي الإسلامي بمفهوم الجمال، حين يقول:

لَيْسَ الجَمَالُ بِمِئْزَرٍ فاعلم وإن رُدّيْتَ بُرْدَا
إنّ الجَمَـالَ مَعَـادِنٌ وَمَنَاقِبٌ أَوْرَثْنَ مَجْدَا[24]

فالرجل يتزين بالفضائل الخُلقية والمناقب الحميدة التي تورثه الذكر الحسن، أما جمال الوجه فلا يزيد في رجولته ولا ينقص. هذا ما كانت عليه الثقافة العربية عامة في موقفها من جمال الوجه للرجل وللمرأة، فالجمال والحسن من صفات النساء؛ لذا لا يحمد للرجل أن يتغنى بحسنه وجمال وجهه أبدا.

وإذا أراد الرجل أن يجتذب النساء فلابد أن يختار من الصفات ما يجذبهن إليه، وهنا يحدد قدامة بن جعفر ما يكون مقبولا في الغزل، إذ يقول: "والذي يميلهن إليه هو الشمائل الحلوة والمعاطف الظريفة والحركات اللطيفة والمزاح المستغرب"[25]. فقدامة هنا لا يذكر جمال الوجه والوسامة والحسن فيما يجذب النساء إلى الرجال.

لكن القرآن الكريم يذكر ذلك ويجليه في قصة يوسف عليه السلام، فزليخة؛ امرأة العزيز تعلقت يوسف لجماله وبهائه وحسنه، ونساء المدينة وجدن ذلك عذرا مقنعا، حين جمعتهن لينظرن بأمّ العين أيَّ حُسْنٍ وقعت عليه عيناها؛ فوقع قلبها في شركه. يقول ابن كثير في شرح قوله تعالى: [وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ][26]. وذلك أنها أحبته حبّا شديدا لجماله وحسنه وبهائه"[27]. وقد أثبتت زليخة تلك الفتنة التي وقعت فيها بسبب جمال يوسف لنسوة المدينة اللاتي رأينه وأكبرنه وقطعن أيديهن، [وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ][28].

وقد اتخذت الثقافة الإسلامية –فيما بعد- موقفا سلبيا من جمال الرجل، فتشدد الفقهاء في الدعوة إلى تجنب صحبة المردان من الرجال، وعلى كفّهم عن حضور المجالس، حتى مجالس الذكر منها، حتى لا يفتتن بهم. وقد ذهب ابن تيمية إلى أنه قد "قدم وفد عبد القيس على النبي -صلى الله عليه وسلم- وفيهم غلام أمرد ظاهر الوضاءة، فأجلسه النبي -صلى الله عليه وسلم- وراء ظهره وقال: كانت خطيئة داوود في النظر"[29].

وكان غزل المرأة بالشاب الجميل مجرّما عند الخلفاء الراشدين، فقد بلغ عمر بن الخطاب "أن شابا يقال له (نصر بن حجاج) تغنت به امرأة فأخذ شعره، ثم رآه جميلا فنفاه إلى البصرة، وقال: "لا يكون عندي من تغني به النساء"[30]. وهذا المصير هو ما صار إليه عمر بن أبي ربيعة – أيضا- حين "سيّره عمر بن عبد العزيز إلى الدَّهْلَك"[31].

وقد كان عمر بن أبي ربيعة جميلا حسن الوجه، أيضا، يقول أبو الفرج في أخبار الشاعر: "حجّت امرأة من بني أميّة يقال لها أُمّ الحَكَم، فقدمت قبل أوان الحجّ معتمِرةً، فبينا هي تطوف على بغلة لها إذ مرّت على عمر بن أبي ربيعة في نَفَرٍ من بني مخزوم وهم جلوسٌ يتحدثون، وقد فرعهم طولا وجهرهم جمالًا وبهَرهم شارةً وعارضةً وبيانا"[32]. وكان عمر فوق حسنه معنيًّا بحسن هندامه وطلته، يقول صاحب الأغاني: "وكان عمر يَقْدم فيعتمر في ذي القعدة ويُحلُّ، ويلبس تلك الحُللَ والوَشْيَ، ويركب النجائب المخضوبة بالحناء عليها القطوع والديباج، ويُسْبِل لِمّته، ويلقى العراقيات..." [33]. إن هذا الربط بين جمال عمر ولقاءاته بالنساء يأتي في غير موضع من الأغاني، فما سره إن لم يكن هو لبّ العناية وأصل الفتنة؟

وكان عمر -فوق ذلك مفتونا- بالحسن والجمال في الرجال يتتبعه، حتى في سني هرمه وشيبته، وقد وردت أخبار تدل على ذلك في الأغاني، منها -على سبيل المثل لا الحصر- لقاؤه وقد أسنّ بمصعب بن عروة بن الزبير وأخيه عثمان في مكة بعد الطواف، وما دار بينهم من حديث، جاء فيه: "إني رأيتكما فراقني حُسنكما وجمالكما، فاستمتعا بشبابكما قبل أن تندما عليه"[34]. ومنه أيضا ما رواه صاحب الأغاني نقلا عن المغيرة بن عبد الرحمن عن أبيه: "حججت مع أبي وأنا غلام وعلي جُمّة، فلما قدمت مكة جئتُ عمر بن أبي ربيعة، فسلمتُ عليه وجلست معه، فجعل يمدّ الخصلة من شعري ثم يُرسلها فترجع على ما كانت عليه، ويقول: واشباباه! حتى فعل ذلك مرارا"[35]. ومنه أيضا: "رأى عمر بن أبي ربيعة رجلا يطوف بالبيت وقد بهر الناس بجماله وتمامه، فسأل عنه فقيل له: هذا مالك بن أسماء بن خارجه، فجاء فسلم عليه وقال له: يا أخي، ما زلت أتشوقك..."[36]. ومنه ما ورد في رواية عن الحرمي عن أبي عصيدة قال: "ذكر ابنُ الكلبي أن عمر بن أبي ربيعة كان يُساير عروة بن الزبير ويُحادثه، فقال له: وأين زينُ المواكب؟ يعني ابنه محمد بن عروة، وكان يسمى بذلك لجماله، فقال عروة: هو أمامك؛ فركض يطلبه، فقال له عروة: يا أبا الخطاب، أولسنا أكفاءً كِراما لمحادثتك ومسايرتك، فقال: بلى بأبي أنت وأمي! ولكني مُغْرى بهذا الجمال أتبعه حيث كان، ثم التفت إليه وقال:

إنّي امْرؤ مُوْلَعٌ بالحُسْنِ أتْبعُهُ لا حظّ لي منهُ إلا لَذَّةُ النّظرِ"[37]

والشاعر في هذه الأخبار إنما يحنّ إلى شبابه، وما كان عليه من الحسن والجمال. هذا ما تؤكده الأخبار السابقة في تركيزها على الجمال بطريقة مباشرة، سواء كان بلفظه أم بذكر بعض لوازمه، مثل الجمّة والخصلة من الشعر، وهي أخبار تؤكد شعور عمر بن أبي ربيعة بتميزه في هذا الجانب على أقرانه. ولأنه لا يستطيع، ولا يملك –بحكم معايير المفاخرة الذكورية المحمودة في الثقافة العربية- أن يقول شيئا عن نفسه في هذا الباب فقد جعل المرأة تتكلف في شعره ما لا تتكلفه النساء عادة من الثناء عن حسن الرجل وجماله. وفي أخبار مواعدة النساء للشاعر ما يدل على اشتغالهن بحسنه عن كل شاغل آخر من فروسية، وفتوة، وقوة جسدية، وغير ذلك مما هو في العادة ضالة المرأة فيمن تقع في حبه، على ما يظهر في شعر الفرسان في مختلف العصور.

ويبدو أن القدماء كانوا قد عابوا عمر في حديثه عن ولع النساء بحسنه وجماله، وعدم جريانه على سنة الشعراء في الغزل، فقد روى صاحب الأغاني نقلا عن ابن أبي عتيق تعليقا على أبيات له في النسيب: "أنت لم تنسب بها، وإنما نسبت بنفسك"[38]. وجاء في الكامل للمبرد تعليق على أبيات أخرى لعمر: "أردت أن تنسب بها فنَسَبتَ في نفسك، أهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بالخفر، وأنها مطلوبة ممتَنِعة"[39]. ومثله قول بديح في خبر طويل في الأغاني: "والله ما بالى ابنُ أبي ربيعة أوقع عليهن أم وقعن عليه"[40].

ولأن عمر يشبه النساء في حسنه ودله، فقد "كان عمر جميلا، حببه جماله إلى قلوب النساء وساعده في الوصول إليهن، وكان لبّاسًا حسن الزّي والشارة، إذا لبس ثوبا شُهر به"[41]. وقد أحس ذلك في نفسه، إلا أنه لم يشع عند العرب غناء الرجل بجماله وحسنه مباشرة، أو مفاخرته لأقرانه بأنه الأجمل والأصبح والأبهى، فقد اضطر إلى أن يجري ذلك على ألسنة النساء اللواتي تشكل قيمة الجمال محور عنايتهن وبؤرة نظرهن[42].

وهنا يمكن القول: إن المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة كانت وسيلة يخفي خلفها ما يحسه من إعجاب بحسنه وجماله، بعد أن اضطرته المواضعات الثقافية في معايير المفاخرة الذكورية إلى هذا النوع من الإعلان عن جماله وحسنه على لسان النساء، فكان غاية ما يظهرن عند ذكره، هذا الحسن الذي اشتهر به. وهذا هو ما ذكره صاحب الأغاني في خبر الابتيار في شعر عمر، حين قال رواية عن مشيخة قريش: "ويستحسنون منه ما كانوا يستقبحونه من غيره من مدح نفسه والتحلي بمودته".

وفي أخبار عمر في الأغاني ما يشبه قصة يوسف مع زليخة، إذ كانت النساء يجتمعن لرؤيته، ويحتلن لذلك الحيل، وأدل شيء على ذلك ما رواه صاحب الأغاني عن عمر لما أسنّ وتقدم به العمر، ومازالت النساء يتعشقنه ويفتتن به، وفي ذلك أنه مرّ يوما بعجوز وقد أسنّ وضعف، وكانت إلفا له في الماضي، فجلس عندها يحادثها، وبينا هما كذلك إذ أطلعت رأسها من البيت، وقالت: يا بناتي، هذا أبو الخطاب عمر بن أبي ربيعة، فإن كُنتنّ تشتهين أن ترينه فتعالين. فجئن إلى مضرب قد حجزن به دون بابها فجعلن يثقبنه ويضعن أعينهن عليه يبصرن[43].

وهكذا كانت فتنة عمر بن أبي ربيعة في نفسه وفي غيره طاغية، تشهد عليها أشعاره وأخباره، وكلاهما يؤكد أن عمر كان جميلا، وكان يقول إنه جميل، وهذا من الابتيار.

2- نشأة عمر بن أبي ربيعة بين النساء وأثر ذلك على شخصيته

ولد عمر بن أبي ربيعة في مكة[44]، لأب مخزومي قرشي موسر، هو عبد الله بن أبي ربيعة، وهو من أكثر قريش مالا، وكان متجره في اليمن، ولأم حضرمية، يقال لها (مَجْد) [45]. وكان عمر قد ولد في نهاية خلافة عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، وقيل يوم مقتله تحديدا، حتى قيل في ذلك: "أي حقّ رُفع وأي باطل وضع؟"[46]. وكان عبد الله بن أبي ربيعة مشغولا عن تربية ابنه عمر بتجارته وولايته على الجند؛ منذ عصر النبي، صلى الله عليه وسلم، إلى عهد عثمان، حيث كانت وفاته[47].

ولأن الوالد مشغول دائما، فقد تحملت الأم مسؤولية تربية ابنها الوحيد، "فبالغت في الاهتمام به وتدليله وتزيينه، وترك الحبل له على الغارب كما تفعل أمّ شابة غنية بوحيدها الصغير الجميل"[48]. وقد أثرت هذه التربية الأنثوية على عمر بن أبي ربيعة، فطبعته بشيء من طابعها، يسر له سبيل ما كان عليه من التفرد في الغزل، والريادة فيه، يقول العقاد في ذلك: "وربما رشحه للسبق في هذه الصناعة جانب أنثوي في طبعه يظهر للقارئ من أبياته الكثيرة، التي تنم عن ولع بكلمات النساء واستمتاع بروايتها والإبداء والإعادة فيها، مما لا يستمريه الرجل الصارم الرجولة، وأدل من ولعه بكلمات النساء على الجانب الأنثوي في طبعه أنه كان يشبههن في تدليل نفسه وإظهار التمنع لطالباته"[49].

وقد كان عمر -في طفولته- محاطا بالنساء من كل وجهة، حيث "تعاونت أمه مع جواريها اللاتي امتلأ بهن البيت لتهب طفلها ما يحتاج إليه من راحة، وحياة هادئة مستقرة منعمة مترفة، فحُمِل على كفوف الراحة واستشعر الدلال منذ صغره، وعملت الجواري على استرضائه، والتقرب إليه؛ لأن في ذلك ما يقربهن إلى أمه ويعزز مكانتهن في البيت"[50]. وفي بيته كان يلتقي عمر بصواحب أمه، أو يذهب إلى بيوتهن برفقتها، فـ"إلى جانب الجواري جماعات أخرى من النساء الفارغات اللواتي كن يحضرن إلى بيت عمر ليستمتعن بقضاء أوقات فراغهن مع أمه، فيتبادلن معها أطراف الحديث والحكايات، ومما لا شك فيه أن عمر كان يجلس في أحضان أمه حينا، وصاحباتها حينا آخر"[51].

وقد طبعت تلك التربية الأنثوية الشاعر بطابعها، من حيث الاهتمام بالزينة، والافتتان بالجمال والحسن، على ما كان في سيرته، والميل إلى مجالسة النساء والأنس بحديثهن، يقول علي عطوي: "ولعل هذا التحنان الزائد من قبل الأم، والحرص على حياته قد أثر في شخصية عمر تأثيرا كبيرا، فأصبح بحكم ملازمته لأمه يأنس بمجالسة النساء، أكثر من مجالسة الرجال، وهذا هو السر الكامن في نفسيته المخنثة"[52].

إذن فهؤلاء النسوة اللاتي يصفهن الشاعر في شعره، ولا يمكن القطع بأنهن محبوباته، هن صواحب أمه، وجليسات طفولته، من الأسر المنعمة، ومن بنات الأشراف، اللواتي كان يدخل عليهن، فيدللنه ويثنين على وسامته وحسنه. ومن الطبيعي أن تنعكس صورتهن، التي اختزنتها ذاكرته الطفولية، على نساء قصائده، فتأتي صورهن في شعره حين شبّ واكتملت شاعريته، أو لعلهن صورته الجميلة في أحاديثهن المختزنة في ذاكرته، فهو بوصفه لهن إنما يصف نفسه على ألسنتهن.

لقد اختص عمر بن أبي ربيعة في شعره طبقة النساء المترفات المنعمات، "فالمرأة في شعره هي دائما تلك الارستقراطية المترفة المنعمة، التي تبالغ في العناية بجمالها وزينتها، والتي يُسّرتْ لها أسباب الحياة، بل أسباب الترف والنعمة"[53]. وليس من طبيعة الحب أن يعترف بالطبقية، فلو أحب الشاعر جارية ما منعه مانع من أن يتغزل بها ويظهر كلفه بها وتشوقه إليها، ولعل في (بشار بن برد) وصاحبته (عبد) خير شاهد على ذلك. وهذا يعني أن عمر لم يكن يتغزل بالنساء، كما ظن الباحثون، إنما كان يصف مكنونات من طفولته المخزونة في اللاوعي، بعد أن بدأت في التشكل في ذاكرته الشعرية، "وكأنما كان عمر يستمد من واقع حياته مادة خصبة غنية، يدفها إلى مخيلته القصصية البارعة، لتخرج منها ألوانا من القصص، فيها شيء من الواقع وشيء أكثر من الخيال"[54].

وقد تنبه كثير من الباحثين إلى ما تميز به غزل عمر بن أبي ربيعة من تصوير للمرأة الحجازية، ليس على مستوى الملاحظة الخارجية لما يظهر للرجال الأجانب، أو يُعلم بالرواية والنقل، في مجتمع مسلم تلتزم فيه المرأة بضوابط الدين، بل على مستوى تصوير الشعور والهواجس، مما لابد فيه من الخبرة والمصاحبة. وقد "ساعده في ذلك اتصاله بالمجتمع النسائي في عصره، وما أتاحه له من فهم نفسية المرأة المعاصرة له فهما دقيقا، والخبرة القريبة بعواطفها وأحاسيسها، وما يدور في أعماقها من نزعات، وما يسيطر على حياتها من دوافع وأهواء، وما يجري

على لسانها من عبث ومجون". والباحثون يرجعون ذلك إلى الاختلاط في المجتمع الحجازي في العصر الأموي، ويغالون في وصف هذا الاختلاط، حتى ليظن ظان أن المرأة الحجازية الحرة، في عصر الشاعر كانت متهالكة غاية التهالك[55]، لا يضبطها دين، ولا تسترها عفّة، ولا يمنعها حياء. فكيف لو أن هذا الشعر في وصف الجواري والإماء؟ هل كان سينتهي إلى غاية إلا انتهاك المحظورات الدينية والعرفية؟.

مثل هذا الاعتقاد، مخالف ومناف لطبيعة المرأة العربية الحرة، منذ جاهليتها، فكيف وهو يصور نساء الخلفاء وعقيلات الأسر العربية العريقة، وفي زمن من أزمنة الإسلام الأولى، حتى لقد تعجب العقاد في كتابه عن عمر بن أبي ربيعة من هذا الغزل بين الرجل والمرأة، في أخبار ذلك العصر؛ لأنه بلغ من السهولة ما تستغرب أن تراه في حاضرة من حواضر العصر الحديث[56].

والحق أنه ليس لهذا الغلو، في وصف حال الاختلاط في المجتمع الحجازي، مبرر إلا الرغبة في فهم ما يدور في الشعر من أحداث، وما يذكره الشعراء من قصص، يجتهد الرواة في البحث عن مكان له في الواقع، وكأنه حقيقة محضة، لا خيالات شعراء.

وعمر حين يتحدث عن مجالس النساء بذاك القدر من المعرفة، إنما يتحدث عن النساء في ذاكرته الطفولية، إذ ليس من المستبعد، أن تختزن ذاكرة الطفل الصغير المدلل، الذي يرافق أمه إلى مجالس سيدات المجتمع، أحاديث كثيرة عن الرجال والحب وخطرات النفس والهوى، ثم تكون تلك الحكايات والأحاديث والمسامرات مادة لشعره لاحقا. "يقول مورينو: ليس بين الحقيقية والخيال صراع، فكلاهما عنصر فعّال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث، ذلك العالم الدرامي النفسي"[57]. وعليه فإنه حين يقول عمر بن أبي ربيعة إن النساء قلن عنه كذا وكذا، فإن ذلك قد حصل بالفعل، لكن في طفولته، لا في شبابه، فاختزن لاوعيه ذلك، فظهر في شكل حوارات ومطارحات غرامية، بعد أن تدخلت ملكة الشاعر في صياغته وإعادة تشكيله.

وإذا كانت حوارات هؤلاء النسوة قد تسربت إلى ذاكرة الطفل الغضة فصنعت كل تلك الحكايات، فإن ثناءهن على وسامته وحسنه قد علقت أيضا في ذاكرته وأثرت على نفسيته؛ فخلقت عنده تلك النرجسية العالية التي يتردد صداها في شعره، وهي نرجسية تتعلق بالجمال والحسن أيضا. والحسن من أوصاف النساء، مثلما النرجسية، التي كانت في أول ظهورها الاصطلاحي تدل على المرأة دون الرجل، "ورد في كتابات هاينز كوهت (Kohut1981-1913) عن النرجسية وسيكولوجية الذات psychology Self ذكر وصف المرأة في مرحلة الشعور بتعاظم الذات"[58].

و"نَرْجِسية Narcissism الاشتقاق هنا من الأسطورة الإغريقية حول نرجس Narcissus الشاب الذي وقع في غرام صورته التي رآها منعكسة من سطح المياه، واستخدم فرويد تعبير النرجسية Narcissism لمفهوم الحب المرضي للذات، واضطراب الشخصية النرجسية يعني الأنانية"[59]. فالنرجسية –بحسب فرويد- حب مرضي للذات، يؤدي إلى بها إلى الأنانية، التي تظهر في شعر عمر بن أبي ربيعة في صورة قصص فضائحي لسيدات المجتمع، وإن كان مِن الباحثين مَن ذهب إلى أن هذا السلوك كان مشفوعا بدوافع سياسية، وأن "الغزل عنده كان نوعا من التعويض، وأنه كان صورة أخرى للسياسة التي أهملته، وأنه حين فاته أن يكون عبد الملك في الشام، فلم يفتْه أن تكون له على هؤلاء النسوة تلك السيطرة التي يحلم بها"[60]. وذهب آخر إلى أبعد من ذلك، فظن أن مفاخرة عمر بمغامراته النسائية وحديثه عنها بعد انتهائها مباشرة، يدل على أنه "حقق مراده بالانتقام من خصومه السياسيين باختراق بيوتهم، ووصوله إلى نسائهم في عقر دارهم، وهم غافلون، وبيان ما كانت عليه هذه النسوة من رغبة فيه، ورضاهن عن كل ما يأتيه من أجل مزيد من تبكيت الخصم وإحراجه"[61].

والأمر على خلاف ذلك، فقد تعاظمت نفسه بفعل إطراء النساء عليه في طفولته، فصارت تلك الصورة من مخزونات ذاكرته تتراءى له كلما نظر إلى وجهه في المرآة، فرأى ذاك الفتى الجميل

الذي تثني النساء على حسنه وجماله، فتتعاظم صورته في نفسه، فتظهر نرجسيته، "ومن هنا كان يمكن الزعم أن عمر بن أبي ربيعة كان من هؤلاء الشعراء المصابين بتلك العقدة النفسية التي طبعت شعره بشكل ذاتي، فكان غزله يدور في الغالب على نفسه"[62].

وهنا –أيضا- كان عمر يبتار في شعره فيقول إنه قد قيل له كذا وكذا، وما ذاك إلا مخزون ذاكرة الطفل لما بدا على السطح في شبابه، فكان صورة لما كان يرى عليه نفسه من الجمال والحسن في ثناء النساء عليه، في هذا الجانب بالذات، حين كان طفلا.

هكذا "فتن عمر بنفسه، وقضى حياته مشغولا بصورته الجميلة التي كانت تعكسها عيون صاحباته المشغوفات به، كما عكستها من قبلهن عينا أمه التي قضت حياتها مشغولة به وبجماله"[63].

مظاهر الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة:

بعد أن خلصت الدراسة إلى أن عمر يبتار في شعره، فيقول فعلت أو قيل لي، وقد حصل ذلك بالفعل، بقي سؤال عن مظاهر الابتيار في شعره. وهنا ستحرص الدراسة على البحث عن الجديد، وألا تتقاطع مع سابقاتها، إلا فيما يضيء هذا الذي خرجت به. وهنا يمكن الوقوف عند مظهرين من مظاهر الابتيار في مضامين شعره، هما:

1- الابتيار في المضامين

لعل مما لا يخفى على أي متتبع لحياة عمر بن أبي ربيعة كثرة القصص التي ترافق نصوصه وتلازمها ملازمة السبب للنتيجة، حتى جاء معظم شعره مسبوقا بأخبار تؤكد مناسبة القول وتشهد له بالصدق، "ولعل هذا ما جعل القصص يكثر حول عمر، فمخيّلة القصاص لعبت -منذ حياة عمر نفسه- بأخباره؛ ومن هنا كثر القصص عن عمر واختلطت صورته على الرواة القدماء أنفسهم كما اختلطت على الباحثين المحدثين"[64]. ولعل أكبر دليل على الوضع في مضامين هذا القصص ما يلاحظ عليه من الاشتراك في عدد من المقومات، منها، فيما يخص الابتيار تحديدا:

أ- جمال النساء اللائي يتغزل الشاعر بهن

وقد لفت هذا المنحى نظر الباحثين، فذهب أحدهم إلى "أن أكثر النساء اللواتي وصفهن لا يختلفن الواحدة عن الأخرى، فهنّ متشابهات في أوصافهن يصلحن جميعا أن يكن مثال الجمال المرغوب عند العرب"[(65)].

والمتتبع لأخبار عمر وصواحبه في الأغاني يثيره هذا الإصرار عند رواة الأخبار على جمال أولئك النسوة، وكأن عين الشاعر لا تقع إلا على الجميلات الحسان، تستوي في ذلك المجهولات من النساء، في مثل: "قدمت امرأةٌ مكة وكانت من أجمل النساء، فبينا عمر بن أبي ربيعة يطوف إذ نظر إليها فوقعت في قلبه"[(66)]. ومثل: "بينما عمر بن أبي ربيعة يطوف بالبيت إذ رأى امرأة من أهل العراق فأعجبه جمالها"[(67)]، ومثل: "يا أبا الخطاب، مرّت بي أربع نسوة قُبيل العشاء يُردن موضع كذا وكذا، لم أر مثْلهنّ في بدو ولا حضر"[(68)]، والمعروفات أيضا، ومنه، في خبر غزله بزينب الجمحية: "أن ابن أبي عتيق وصفها عنده يوما فأطْراها، ووصف عقلها وأدبها وجمالها"[(69)]، ومنه: "حج أبو الأسود الدُّؤلي ومعه امرأته وكانت جميلة، فبينا هي تطوف بالبيت إذ عرض لها عمر بن أبي ربيعة"[(70)]، ومنه عن إسماعيل بن أمية في بغوم المغنية -بعد أن أسنّت- قوله لمسعر بنِ كِدام: "هذه (بغوم) عمر بن أبي ربيعة...، انظر كيف صارت، وما كان بمكة أجمل منها"[(71)]. وغير ذلك كثير في أخباره المبثوثة في الأغاني، وكأنما "أدرك القدماء حب عمر للجميلات، فكانوا إذا ذكروا نسيبه وأخباره، مع النساء اللواتي تغزل بهن، ذكروا قبل كل شيء عن المرأة أنها جميلة، رآها عمر فراقه جمالها فتبعها وتغزل بها"[(72)].

ولا شك أن هذا الإصرار يلفت الانتباه ويثير الذهن، فعمر عاشق للجمال، لا تفوته جميلة ولو كانت زوج رجل نسيب حسيب، وهذا ما لا يمكن تصوره في مجتمع عربي قديم أو حديث، إلا إن كان مما يتزيد فيه الإخباريون لإزجاء بضاعتهم، وتحقيق مقومات التشويق والإثارة فيها، "ومن يقف على مدى ما صنعه الرواة في أخبار عمر من تلفيق لأسماء فتيات ونساء تغزل فيهن يعرف إلى أي حد تصاب الرواية الأدبية في كتاب الأغاني بالاضطراب"[(73)].

هذا الجمال الذي يصفه الرواة، ويصوره الشاعر في شعره، هو –في الواقع- صورة لما حفظته ذاكرته من كلمات الإطراء على الطفل الجميل المدلل؛ تحولت بمرور الزمن إلى تغزل بالذات وإعجاب بها، فعمر "لم يختلف عن غيره من شعراء الغزل إلا بتصريحه بهذا الحب لنفسه، وإعجابه بها"[74].

وهذا في الواقع أثر من آثار شخصيته النرجسية المتعالية، التي تضع مقاييسها الخاصة للأشياء والأشخاص ولا تقبل التنازل عنها. هكذا يبدع عمر بن أبي ربيعة في صناعة صورة الآخر في شعره، "فهو ينتقي الآخر كما يحب ويشتهي، فالمرأة لوحة يرسمها بعد أن يختارها وفقا لحالته النفسية"[75]؛ لتغدو صورة موافقة للمقاييس المثالية للجمال الذي يرتضيه في نفسه وفي الأشياء والأحياء من حوله.

إن هذا الإصرار على جمال النساء، يجعل من شعر عمر لوحة جميلة للمرأة العربية، من رأسها إلى أخمص قدميها. وعمر في هذا كله يبتار أيضا، لأنه يصف انعكاس جماله وأنوثته على هؤلاء النسوة اللاتي يمتزن بالجمال دائما، ومنه في جمال الثغر، قوله [بحر المتقارب]:

وإذْ هِـي تَضْحَـكُ عـن نَيّـرٍ لذِيْـذِ المُقَبَّـلِ عَـذْبٍ خَصِـرْ
شَـتِيْتِ المَراكِـز، أَحْـوَى اللّثَـاتِ كَـدُرّ تَنَضّـدَ فِيْـه أُشُـرْ[76]

وفي جمال القدّ واستواء الخلقة واكتناز الأرداف، وجمال الجيد والعين، وفي التنعم والرغد [بحر الطويل]:

مُتَبَّلَـةٌ صَفْـرَاءُ مَهْضُومَـةُ الحَـشا غَـذَاهـا سُـرُورٌ دَائِـمٌ وَنَعِيـمُ
قَدِ اعْتَدَلَتْ فَالنِّصْفُ مِنْ غُضْنِ بَانَةٍ وَنِصْـفٌ كَثِيْـبٌ لَبَّدَتْـهُ سَجُـومُ
مُنَعّمَـةٌ أهْـدَى لَهَـا الجِيْـدَ شَـادِنٌ وأَهْدَى لَهَا العَيْنَ القَتُولَ بَغُومُ[77]

وغير ذلك كثير لا يمكن حصره، وكأنما قسّم عمر صورة جماله المثالية في جسوم كثيرة، فغدا علما على الجمال والتغزل بالذات، وهذا ما منح شعره تلك الخصوصية التي امتاز بها عمن سبقه ومن أتى بعده من الشعراء. فالمرأة التي يصفها عمر بن أبي ربيعة في شعره ليست المرأة الواقعية، إنما هي أنموذج فريد من صنعه، وضع فيه كل المحاسن التي وصفها شعره ووقف عندها دارسوه بالشرح، معتقدين أنه يقصدها على سبيل التحقيق، فتحدثوا عن جمالها الباذخ الذي لا يمكن أن يكون لامرأة من لحم ودمّ[78]. وذهب بعضهم إلى إحصاء أسماء النساء في شعره، فإذا (هند) أكثرهن حضورا من الأخريات، في إصرار على الاعتقاد بالصدق التاريخي لما قاله الشاعر عن هؤلاء النسوة[79]. والحق أن من يسمع إطراء عمر لنفسه في الأغاني[80]، لا يشك في أن تلك المرأة الحسناء التي وصفها هي ذاته هو. وهذا –أيضا- ضرب من الابتيار، لكنه ابتيار نفسي بالدرجة الأولى.

ب- نوال الشاعر من النساء في كل حادثة

لا يمكن أن يتصور الطفل المدلل أن يطلب شيئا ولا يحصل عليه، فالطفل المدلل أو الوحيد الذي يلقى من العناية أكثر مما يجب، يكون مستغرقا في اهتماماته وأموره الخاصة، بما يجعله عاجزا عن الاهتمام بمشاعر الآخرين وشؤونهم، عاجزا عن تقدير الأمور والأشياء من وجهة نظر الغير، بل من وجهة نظره وحده. وتنشأ هذه الظاهرة من اعتقاده أنه مركز الكون والعالم بأسره، وأن كل شيء خلق من أجله[81]. وهذا هو ما حصل مع عمر بن أبي ربيعة في طفولته، وتجسد في غزله لاحقا، فالنساء وإن تمنَّعنَّ فإنهن ينتهين إلى ابتذال أنفسهن وإجابته لما يطلب؛ لأن أحدا لا يمكن أن يقول له: (لا). وذلك أثر من آثار تربيته وتنشئته، فعمر بن أبي ربيعة "ليس من السهل أن يوجد مرارا، إذ لا بد للشاعر من ظروف كثيرة تحوله من عالم العاشقين إلى عالم المعشوقين، ولابد أن يكون له ثراء عمر، وأن تكون له أمه التي عاشت له، وعاشت تعشقه"[82]، وتلبي كل ما يطلب.

تلك التربية القائمة على الدلال جعلت من عمر نرجسيا، متضخم الأنا، "وحسب "نيميا" يتصف الأفراد النرجسيون بأن لديهم طموحات وأهدافا غير واقعية، ولا يتحملون مواقف الفشل ولا يتقبلون عيوب ذواتهم، ولديهم رغبة حادة لا تشبع في أن يكونوا موضعا للإعجاب"[83]. وهو ما يظهر في أخبار عمر بن أبي ربيعة، وفي قصائده، فهو مرغوب دائما، تسعى إليه الفاتنات، فتعاون إحداهن الأخرى على تحقيق مآربه وتلبية مطالبه.

وتشيع في شعره لذاك حوارات فيها البطلة ومعاوناتها، قلما يخلو منها نص من نصوص الديوان، يقول [بحر الطويل]:

فَقَالَـتْ لأُخْتِهَـا: أعِيْنَـا علـى فَـتَىً ... أَتَـى زَائِـرًا، والأَمْـرُ للأَمْـرِ يُقْـدَرُ

فَأَقْبَلَـتا، فارْتاعَتـَا، ثُـمّ قَالَـتَا: ... أَقِلّي عَلَيْكِ اللَّوْمَ فالخَطْبُ أيْسَرُ[84]

ويقول [بحر الطويل]:

وَقَالَـتْ لأَتْـرابٍ لَهَـا: ابْـرُزْنَ، إنّني ... أظُـنُّ أبَـا الخَطّـابِ منّـا بِمَحْضَـرِ

قَرِيْبـا عَلَى سَـمْتٍ مِـنَ القَـوْمِ تُتّقى ... عُيُونُهُـمُ مِـنْ طَائِفِيـنَ وَسُمّـر[85]

ويقول [بحر الطويل]:

وقَالَـتْ لأَتْـرابٍ لَهَـا تُشْـبِهُ الـدُّمَى: ... تَنَكَّبْـنَ شَـيْئا والدُّمُـوعُ سُـجُوْمُ

وقَلَـتْ لَهُـنّ: ارْبَعْـنَ شِـيئًا لَعَـلّني ... وإنْ لَامَنِي فِيْمـا ارْتَأَيْـتُ مُلِيـمُ[86]

وعمر في حواراته ينجح في تصوير مشاعر المرأة، "إذ كشف عن خفايا نفسها، وما يعتلج في صدرها نحو الرجل، فهو لم يكن معنيا بتصوير عواطفه، ولواعج حبه قدر عنايته بتصوير جوى المرأة، وفرط افتتانها به"[87].

وعمر بن أبي ربيعة في غزله، يُصور امرأة مستجيبة مجيبة دائما، وهذا ما تسنده الأخبار والمرويات أيضا، فكلثم بنت سعد المخزومية، تضرب رسول عمر إليها، وترده عدة مرات، وتمتنع عن قبول رسائله، ثم تستسلم لسحره وتجيبه، يقول واصفا كتابها إليه [بحر الكامل]:

وَلَقَـدْ قَرَأْتُ كِتَابها فَفهمتُه لَوْ كَانَ غَيْرُ كِتَابِها لَمْ أفْهَمِ

عَجَمَتْ عَلَيْه بِكَفِهَا وَبَنَانِهَا مِنْ مَاءِ مُقْلَتِهَا بِغَيْرِ المُعْجَمِ[88]

وكلثم في الخبر، تنتهي -بعد مماطلة- إلى استقبال عمر والتزين له، وحبسه في بيتها شهرا، لا يدري أهله أين هو[89]. أما الثريا بنت علي بن أمية الأصغر فتدخل إلى فراشه لميعاد كان بينهما، فتجد أخاه الحارث مستلقيا في فراشه، وقد خرج هو إلى المسجد مع المغرب، فتلقي بنفسها عليه تقبّله، لا تشكّ في أنه عمر[90]. ومع أن الثريا تتزوج من رجل آخر في نهاية القصة، إلا أن عمر يستمر في مراسلتها، وتجيبه، تقول مجيبة وواصفة رسالة وصلتها منه [بحر الطويل]:

أَتـاني كِتَـابٌ لَـمْ يَـرَ النّـاسُ مِثْلَـهُ أُمِـدَّ بِـكَافُـورٍ ومِسْـكٍ وَعنـبْرِ

وَقِـرْطَاسُـهُ قُوْهِـيَّـةٌ وَرِبَـاطُـه بِعقْدٍ مِنَ اليَاقُوتِ صَافٍ وَجَوْهَرِ[91]

وغير ذلك من الأخبار التي لا يتدخل في تجريم محتواها وتحريمه عرف ولا دين ولا دولة، وكأنها حق مشروع للشاعر وصواحبه دون غيرهم.

وعمر في شعره ينال –أيضا- ويحقق ما يصبو إليه من صواحبه، يقول [بحر الكامل]:

حَتَى إذَا أُمِـنَ الرّقِيْـبُ وَنُوّمَـتْ عنّـا عُيُـونُ سَوَاهِـرِ الأعْـداءِ

خَرَجـتْ تـأطَرُ في ثَـلاثٍ كَـالدُّمى تمْشـي كَمَشْـي الظّبْـيةِ الأَدْمَـاء

جـاءَ البَشِيـرُ بأنّهـا قَـدْ أقْبَلَـتْ ريـحٌ لَهـا أَرَجٌ بِكُـلِ فَـضَـاءِ

قَالَـتْ: لِرَبّي الشّكْـرُ، هَـذِي لَيْلَـةٌ نَـذْرًا أُؤَدِّيـهِ لـهُ بِوَفَـاء[92]

ويقول [بحر الطويل]:

ونَاهِـدةِ الثّـدْيِيـنِ قُلْـتُ لَهَا:اتّـكِي عَلَى الرّمْـلِ مِـنْ جَبَّانَـةٍ لَـمْ تَوَسَـدِ

فَقَالـتْ: عَلى اسْمِ اللهِ، أمْرُكَ طَاعَةٌ وإنْ كُنْـتُ قـدْ كُلّفْـتُ مَـا لَـمْ أُعـوَّدِ

فَمَـا زِلْـتُ فِـي لَيـْلٍ طَويـلٍ مُـلَـثّمًا لَذِيْـذَ رُضَـابِ المِسْـكِ كَالمُـتَشَهِدِ

فلمّـا دَنـا الإصْـبَاحُ قَالـتْ فضحتـني فَقُمْ غيرَ مَطْرُودٍ، وإنْ شِئْتَ فَازدَدِ[93]

والحوارات بين الشاعر وصاحبتيه في النصين تصور الشاعر مرغوبا مطلوبا، فالمرأة في الأبيات الأولى تشكر ربها أن حقق أمنيتها بلقائه، وتقسم أن تفي بنذر النوال الذي كانت قد عقدته إن أجابها إلى مرادها منه. وفي الثانية تستجيب لأمره طائعة، وتذكر اسم الله على ما متعها به من نوال الأمنية وتحقق الحلم.

وعمر في شعره يتحدث عن وقوعه في المحظورات، معلنًا غير كاتم، ومع ذلك لم تقف ضده كل مؤسسات المجتمع الشعبية والرسمية، فلم يُقَم عليه حدّ القذف في الأعراض، ولم يُجلد ويوقف على البُلُس، مثلما حصل لمعاصره الأحوص[94]، وكأنما صدق فيه وحده حكم القاضي الجرجاني للشعراء، حين أعلن أن "الدين بمعزل عن الشعر"[95]. وهذا في حد ذاته مثير للتساؤل.

ويمكن أن نرد هذا الموقف المتهاون من السلطة تجاه الشاعر إلى ما أدركه القدماء من حب عمر بن أبي ربيعة لنفسه، فصار حديثه عن عشق النساء له حديثا عن حبّه لنفسه، لا حكاية لواقع تاريخي محدد، فالشاعر حين ينظم في حدث، لا يصور حقيقة الفعل بل تصوره له، مما يحقق ضربا من اللذة الفكرية التخييلية، تغني عن اللذة الجسدية الحقيقة. وهذا ما يظهر في كثير من الصور الشعرية في شعر عمر، إذ "يعتمد على المخزون اللاشعوري، وفي هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة"[96].

وعمر بن أبي ربيعة يصرّح في غير موضع من أخبار الأغاني بأنه ما وقع في حرام ولا ارتكب محظورا، وأنه على سنة الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون[97]. وقد حفّزت هذا النوع من الغزل نرجسية عمر ورغبته في المخالفة التي تجعله مختلفا عن غيره من الشعراء، مشارا إليه بالبنان دائما. "وقد شكل الوعي و(اللاوعي) عند الشاعر مادة غنية لنقل تلك الأحداث وتوظيفها في

نصوصه الأدبية، فالعواطف المخزونة في (لاوعي) الشاعر يمكن أن ينقلها إلى الوعي بكيفيات كثيرة"[98]، هي ما ولّد هذا القصص وتلك الحوارات التي ظهرت في شعره.

هنا تأتي نرجسية عمر لتصنع هذا النوع من الابتيار الذي يقول فيه إنه قد فعل، وإنما فعله شعريّ لا واقعي؛ لأنه ببساطة يبحث عن التميز بالمباينة والمفارقة والمخالفة، فلن يكون عمر الذي يتحدث الناس عنه وعن شعره ومغامراته لو لم يكن قال ما قاله.

2- الابتيار في الشكل

شكلت مضامين غزل عمر بن أبي ربيعة– على ما اتضح سابقا- أنموذجا جديدا يختلف عن الغزل في عصره وفي العصور السابقة له. وإذا كان من الباحثين من عدّ عمر بن أبي ربيعة، في حواراته الغرامية وقصصه الشعري، وريثا لمدرسة امرئ القيس، وأنه "قد تقدم بسبب من رقيه الزمني، وتوفر أسباب الحضارة له حتى سبق أستاذه وتفوق عليه" [99]، فإن عمر قد تجاوز أستاذه الجاهلي كثيرا، فأتى بما لم يأت به الأوائل، ساعده على ذلك اعتماد أساليب جديدة في الوصف والحوار لم تعهد عند سابقيه. ومع أن شعر عمر بن أبي ربيعة لا يتميز بمعجم خاص متفرد، إلا أنه تفرد بلغة خاصة في الغزل؛ لغة يغذيها الابتيار النفسي، الذي عرف به الشاعر، فإذا هي مزيج من مخزونات الطفولة ومكتسبات التربية. ويمكن الوقوف عند مظهرين من مظاهر الابتيار النفسي في لغة عمر بن أبي ربيعة، هما:

أ- اختيار لغة الأنوثة بدلا من لغة الفحول

يقول العقاد معلقا على قول عمر بن أبي ربيعة: "كنت وأنا شاب أُعشق ولا أَعشق"[100]: "وهذا حديث من هو عاشق لنفسه قبل أن يكون معشوقا لغيره، ففيه خليقة المرأة أن تشعر بجنسها مطلوبة ولا تشعر بجنسها طالبة، وما من شاب يبلغ من العمر أن تعشقه المرأة إلا قد بلغ من العمر أن يعشقها، ما لم يمنعه مانع من عرف أو زهادة، فإن لم يكن هذا المانع ففي انتظاره أن يُطلب معشوقا قبل أن يطلب عاشقا أنوثة لا ترضاها طبائع الفحول"[101].

وعمر فيما يبدو ليس من أولئك الفحول الأقوياء، فقد نشأ في كنف أمّه مدللا منعما، بعيدا عن قسوة الأب التربوية، وعليه فليس يستغرب أن يصير على هذه الصورة الأنثوية الرقيقة. ففي في حواراته –مثلا- يتلذذ عمر بذكر اسمه وتكراره على لسان صواحبه، يقول العقاد في هذا الملمح: "ولعل جانب الأنوثة فيه لا يظهر من شيء كما يظهر من تدليل اسمه بين تلقيب وكناية وتسمية، كما يُعهد في أحاديث النساء، فهو تارة أبو الخطاب، وتارة المغيري، وتارة عمر الذي لا يخفى كما لا يخفى القمر، وأشباه ذلك من الأنثويات التي يقارب بها المرأة في المزاج ويسايرها في الحديث"[102].

والواقع أن الأنوثة هنا تظهر في تلذذ العاشق بذكر اسم محبوبته، على عادة الشعراء، لكن المحبوبة هنا مختلفة، إذ هي (أناه) التي عشقها كما لم يعشق امرأة قط. هذه الأنا المتضخمة هي التي يتكرر ذكرها وتحضر في كل مكان، وكأنما تمثل للعاشق في كل سبيل. يقول [بحر البسيط]:

وَقَوْلِهَا وَدُمُوْعُ العَيْنِ تَسْبِقُها فِي نَحْرِهَا: دَيْنُ هَذا القلبِ مِنْ عُمَرِ[103]

ويقول [بحر الطويل]:

قِفِي فَانْظُرِي أَسْمَاءُ هَلْ تَعْرِفِنَه أَهَذا المُغِيْرِي الّذي كَانَ يُذْكَـرُ[104]

ويقول [بحر البسيط]:

وَقَالَتْ لأُخْتِها: اذْهَبا في حَفِظَةٍ فَزُورَا أَبَا الخَطَابِ سِرًّا وَسَلّما[105]

وقد أسعفه في خلق تلك اللغة المؤنثة دخوله مجالس النساء في طفولته الأولى، ودلالهن وممازحتهن له، فصار يتحدث بلسان طفولته عن شبابه؛ فإذا هو الأعطر والأشهر، لا الأشد ولا الأقوى، يقول واصفا نفسه على لسان صواحبه [بحر الكامل]:

قَالتْ: أَبُو الخَطّابِ أَعْرِفُ زَيّه ورَكُوبَهُ لا شَكّ غَيْرَ مِرَاء[106]

ويقول [بحر الرمل]:

وَرُضَابُ المِسْكِ في أَثْوَابِه مَرْمَرَ الماءَ عليْه فَنَضَر[107]

فعمر لا يعنيه أن يشتهر بقوة أو حمل سلاح، مثلما هي حال الكثيرين من شباب بني أمية في زمانه، وحال شباب العرب في عصورهم المختلفة؛ لأن نفسه لا تنطوي على مطامع سياسية، ولم يجد من الشظف ما يكلفه العناء والمشقة؛ لذا تجده يقنع من الشهرة بأن يشتهر بالجمال والوسامة والتأنق، وإن تجاوز ذلك فليشتهر بالمغامرة، لكن مغامراته لا تكون إلا في عالم النساء، "وكلها، عند هذا الفتى القرشي، في حياته الهازلة، ذات معنى سلبي يقابل معاني الحياة الجادة عند أولئك الذين كانوا يبنون الحياة ويصوغون المجتمع"[108]. ولعل قصيدته الرائية وحدها تكفي للكشف عن هذا الجانب، فعمر فيها يصور اقتحامه لليل وتجشمه مشقة مواجهة الحي والحراس. وعمر في مغامراته يحقق النصر دائما، فهو في الرائية -مثلا- ينتهي إلى سرير (نعم) ويقضي منها ما جاء طالبا له. تلك المغامرة -في الواقع- لا قيمة لها حين تقاس بمقاييس المغامرات البطولية التي ينجو الشاعر فيها بنفسه من الأعداء المترصدين. يقول واصفا تلك المغامرة [بحر الطويل]:

ولَيْلـةَ ذِي دَوْرَانَ جَشّـمني السُّـرَى وقـدْ يجشَـمُ الهَـوْلَ المُحـبُّ المُغَـرَّرُ
فَبِـتُّ رَقِيْـبًا للرِّفَـاقِ عَـلى شَـفَـا أُحـاذِرُ منْـهُم مَـنْ يَطُـوفُ وَأَنْظُـرُ

.....

فَلمّا فَقَدْتُ الصّوتَ منْهُم وأُطْفِئتْ مَصَابيـحُ شُـبّتْ بالعِشَـاءِ وأَنْـوُرُ
غَـابَ قُميـرٌ كُنـتُ أرجُـو غيَـابَهُ وَرَوّحَ رُعْـيَـانٌ وَنَـوّمَ سُمّـرُ

.....

فَحَيّـتْ إذا فَاجَأتُهـا، وتَوَلّهـتْ وكَادتْ بِمَخْفُوضِ التّحيةِ تَجْهَرُ[109]

ومن أنثويات عمر التي لم يسبق إليها أنه جعل المرأة -البطلة في مغامراته الغرامية- عاشقة له، "إذ قلما يشكو من هجر أو يتألم لصَدّ، فقد تحول بشعره يملأه تيها بنفسه، ويقال إنه كان

جميلا، وكأنما انعكست فيه صورة الحب، فهو لا يشكو الغرام والعشق، بل محبوبته هي التي تشكو من ذلك"[110]. فنساء عمر هنّ اللواتي يتمنين لقاء المغيري المُشهر، ويتحيّن له الفرص، ثم هنّ–بعد ذلك- يتألمن ويبكين فراقه وهجره، في صورة هي عكس الصورة النمطية للغزل، حيث يسعى الرجل في طلب المرأة ويبكي فراقها. يقول واصفا جواب امرأة، كان قد وعدها بزيارة أرضها [بحر الرمل]:

فأَجَابَتْ: هَـذِهِ أُمْنِيَـةٌ لَيْتَ أنَّا نَشْتَرِيهَا بِثَمَنْ[111]

ويقول في تشوق أخرى للقائه، بعد عقده العزم على هجرها [بحر الخفيف]:

كَيْفَ لِي اليَوْمَ أنْ أَرَى عُمَرَ المُر سِلَ بالهَجْرِ قَبْلَ أنْ يَلْقَاني؟[112]

ويقول واصفا بكاء ثالثة لفقده، وطول تشوقها له [بحر المتقارب]:

وكَفّتْ سَوابِقَ مِنْ عَبْرةٍ عَلَى الخَدِّ جَالَ بِهَا الإِثْمِدُ[113]

ويقول على لسان رابعة، كان قد فارقها على وعد باللقاء [بحر الكامل]:

اذْهَبْ فَدَيْتُكَ غَيْرَ مُبْتَعِدٍ لاَ كَانَ هَذا آخرَ العَهْدِ[114]

والشواهد سوى ذلك كثيرة، وهي تؤكد في مجملها، أن عمر لم يكن معنيّا بالحفاظ على صورة الرجل الذي ترتضيه الثقافة العربية، الرجل الأنموذج، الذي لا يتجمل ولا يحفل بالزينة، ولا يدلل نفسه ويملّح اسمه كالنساء، والذي يبكي ويتألم دائما؛ لأنه يعاني من أجل المرأة، حاميا ومدافعا عنها مرة، ومتوجّدا متوجعا من عشقه لها مرات ومرات. بل لعل الصورة التي تعني عمر، هي تلك التي حاولت الثقافة طمسها وتعمية العين عنها، صورة الرجل الجميل الوسيم الأنيق. ولأنه لا يستطيع أن يعترض بشكل مباشر سافر على تلك المواضعات الثقافية، فقد ترك الاعتراض عليها لفنّه وشعره، فجاء بتلك الأساليب الأنثوية، ليؤكد احتفاء الشاعر بهذا الجانب من جوانب شخصيته.

هكذا يبتكر عمر في غزله لغة خاصة لأداء المضامين الخاصة التي ابتدعها ابتداعا. وهو في ذلك يخالف عرف الغزليين من الشعراء الذي جعلوا من فروسيتهم وقوتهم وجسارتهم على الأعداء سبيلا لكسب محبة النساء.

ب- التحول من ضمير المفرد إلى ضمير الجمع

لقد درج شعراء الغزل في كافة عصورهم على استخدام ضمير المفرد في أثناء حديثهم عن المرأة، لكن عمر يخالف في هذا العرف، على عادته في مخالفة السائد والقار، فيتحدث عن النساء بلغة الجمع، على ما مرّ سابقا، يقول عن أحاديث النساء الجماعية في الحب [بحر الخفيف]:

ثم قالت لسربها سائليه أيريد الرواح أم هو غادي؟[115]

ويقول واصفا جمعا من الجميلات [بحر المتقارب]:

فَحُورٍ كَمِثْلِ ظِبَاءِ الخَرِيْـ فِ أخرجْنَ يَمْشِينَ مشْيًا قَطُوفا[116]

وليس ذلك كل شيء، بل إنه ليتحول من ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة كثيرا، إذ "قلما تعرف له قصيدة لا يضطر فيها إلى تحويل الضمير إلى الجمع"[117]، ومن ذلك قوله [بحر الخفيف]:

سَكَنَتْ مُشرفَ الذَّرَى، ثُمّ قَالَتْ: لا تَزُرْنا ولا نَزُورك سَبْتا[118]

وقوله [بحر البسيط]:

قَالَتْ:بِدَائِكَ مُتْ، أوعَشْ تُعالِجُهُ فَمَا نَرَى لَكَ فِيْمَا عِنْدَنَا فَرَجَا[119]

وقوله [بحر الكامل]:

يَا سُكْنُ حُبُّك إذْ كَلِفْتُ بِحُبّكُم عَرَضا أَرَاهُ وَرَبِّ مَكّةَ مُمْرِضي[120]

وقوله [بحر المنسرح]:

تَقولُ: إنْ لَمْ نَزُرْكَ مِنْ حذرِ الـ كَـــاشِـــح، والحَاسِدِيْنَ لمْ تَزُرِ[121]

وقوله [بحر الطويل]:

وفِي جَوْفِهِ مِنّي إليْكَ تَحِيةٌ فَقَدْ طَالَ تِهْيامِي بِكُم وَتَذَكُّري[122]

تلك الحوارات، التي لا نكاد نجد لها مثيلا في ثقافة العرب الغزلية، تدلّ على ما سبق أن خلصت إليه الدراسة من أن ذاكرة الشاعر الطفولية كانت قد حفظت تلك الأحاديث الجماعية للنساء في مجالس طفولته ثم عادت لتبتكر منها حوارات غزلية جماعية، لم تكن مما اعتاده الشعراء، إذ ليس من عادتهم الحديث عن معشوقاتهم بضمير الجمع.

هكذا كانت لغة عمر بن أبي ربيعة؛ لغة فيها ضرب من الابتيار النفسي، يكشف رواسب شخصيته التي خلقتها تربيته، ورفدتها بلاغته وموهبته، فصار يستعير لسان النساء ليصف نفسه، وليصنع نساء قصائده؛ متمثلا في ذلك واقعا كان قد حصل بالفعل، في نفسه ووجدانه، لا في زمانه ومكانه.

الخاتمة:

اشتغلت هذه الدراسة على ظاهرة الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة، متتبعة هذا المصطلح في القواميس والمعاجم اللغوية. ثم بحثت عن أسباب الابتيار وبواعثه من حياة الشعر ومن مواضعات الثقافة، منتهية إلى الكشف عن بعض مظاهره في شعر عمر بن أبي ربيعة، على مستوى المضمون والشكل، وخلصت إلى عدد من النتائج، منها:

1. أن الابتيار مصطلح يدل على ما يفعله الشخص ثم يصرح به مفاخرا، على ما هو ظاهر في كثير من نصوص الشاعر والأخبار التي ترافق تلك النصوص، صحيحة كانت أو متخيلة.
2. أن الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة كان وسيلة لمخالفة السائد والقار في الثقافة العربية عامة، وفي الثقافة الشعرية خاصة. وقد لجأ إليه الشاعر رغبة في المباينة والاختلاف.

3. أن الابتيار في شعر عمر بن أبي ربيعة نفسي وليس واقعيا، نتج عما أحسه في نفسه من التميز على المستويين الشخصي والاجتماعي.
4. أن تنشئة الشاعر لعبت دورا كبيرا في تعاظم إحساسه بتميزه، مما أدى إلى تميز أشعاره وأخباره بهذا الابتيار الذي عرفت به.
5. أن الحديث عن جماعات النساء في شعر عمر بن أبي ربيعة إنما كان انعكاسا لما كان يحصل في مجالس طفولته، ما أدى إلى هذا الحديث الجماعي، الذي انعكس بدوره على الضمائر في شعره.
6. أن عمر بن أبي ربيعة يبتار في شعره، بحسب وصف الأصفهاني، لكن بكيفيات أخرى صوّرها خياله الشعري، ولا علاقة لواقعه الحقيقي في شبابه، بكثير مما جاء في شعره.

أخيرا، فإن الدراسة وهي تنتهي إلى تلك النتائج، التي لا تجزم بصحتها، فإنها تفتح الباب أمام قراءة جديدة للأدب العربي القديم، تتجنب السائد والمكرور في الدراسات السابقة، وتبحث عما لم يحظ بالبحث، في سبيل الكشف عن غنى الشعر العربي بالدلالات، مع الإفادة مما طرحته العلوم الإنسانية الأخرى، من النظريات، لا سيما علم النفس.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: يوسف خليف، في الشعر الأموي - دراسة في البيئات، مكتبة غريب، القاهرة، د. ط، د.ت: 160.
(2) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار صادر، بيروت: د. ط، د.ت: 94/1.
(3) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة: ب هـ ر.
(4) أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1979: 308/1.
(5) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: إبراهيم الترزي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1972: 253/10.

(6) المرجع السابق: 257/10.

(7) المرجع السابق: 256/10.

(8) المرجع السابق: 10/ 258.

(9) المرجع السابق: 10/ 261-262.

(10) المرجع السابق: 162/10.

(11) المرجع السابق: 268/10.

(12) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تصحيح: الشيخ محمد التركزي الشنقيطي، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1978: 378/1.

(13) المرجع السابق: 377/1.

(14) ابن فارس، مقاييس اللغة: 316/1.

(15) ينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، ط1، 1989م: 88/2-89. فقد ذكر مقولات النقاد القدماء في الصدق والكذب، ولم يرد (الابتيار، والابتهار) وصفا للشعر عند أحدهم. وينظر -أيضا- كتاب أول المشتغلين بالقضية من القدماء، أعني محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2005، حيث ذكر الصدق في أصول المثل الأخلاقية عند العرب، ثم جعل التنزه من الكذب والاستكثار من الصدق فروعا لتلك الخلال المحمودة في الشعر، ولم يذكر (الابتيار والابتهار): 18.

(16) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 72/1.

(17) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1997: 466/2.

(18) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت: 404/2.

(19) فؤاد المرعي، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية، دمشق، ط1، 1989: 91.

(20) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ: 20.

(21) المرجع السابق: 17.

(22) كمال اليازجي، في الشعر العربي القديم: الأضداد الخلقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د.ت: 104.

(23) الشنفرى الأزدي، ديوانه، تقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996: 57. الخالف: المتخلف عن القتال. يتغزل: يحدّث النساء ويُراودهنّ.دارية: ملازما داره. الداهن: الذي يدهن نفسه بالطيب.

(24) عمرو بن معديكرِب الزّبيدي، شعر عمرو بن معدي كرِب الزّبيدي، جمع: مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية،دمشق، د.ط، 1985: 79-80.

(25) قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 43.

(26) سورة يوسف، الآية: 23.

(27) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998: 431/2.

(28) يوسف، الآية: 31.

(29) لتفاصيل أكثر حول الموضوع، ينظر: أحمد بن تيمية، مجموع الفتاوى، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم وابنه محمد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ط.1، بيروت، 2004: 377/15.

(30) المرجع السابق: 251/35-252.

(31) عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: حسن تميم، محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط5، 1994: 371.

(32) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 212/1.

(33) المرجع السابق: 153/1.

(34) المرجع السابق: 71/1.

(35) المرجع السابق: 71/1.

(36) المرجع السابق: 113/1.

(37) المرجع السابق: 113/1.

(38) المرجع السابق: 95/1.

(39) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب: 404/2.

(40) ينظر الخبر بتمامه في الأغاني: 77/1.

(41) عمر فروخ، ابن أبي ربيعة المخزومي وفصل في تطور الغزل والنسيب في الشعر العربي، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1983: 70.

(42) ذكر صاحب الأغاني أخبارا تدل على افتتان النساء بجمال الرجال. ينظر مثلا ترجمته لوضاح اليمن، وعشق أم البنين له؛ لجماله: 154/6، وترجمته ليزيد بن الطثرية، حيث قال: "كان من أحسن من مضى وجها وأطيبه حديثا، وأن النساء كانت مفتونة به": 114/8.

(43) ينظر الخبر بتمامه في الأغاني: 126/1-127.

(44) اختلف في مكان ولادته أهو مكة أم المدينة أم الجند، حيث كان والده، فرأى الدكتور جبرائيل جبور أنه ولد في المدينة. ينظر: جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعه: حياته، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1981م: 24/2. في حين رجح الدكتور شوقي ضيف أنه ولد في مكة. ينظر: شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ط29، د.ت: 349.

(45) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 62/1-64.

(46) ينظر: المرجع السابق: 67/1.

(47) للتفاصيل ينظر: جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعة: حياته: 16/2.

(48) يوسف خليف، في الشعر الأموي: دراسة في البيئات: 152.

(49) عباس محمود العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، د.ط، 2013: 25.

(50) خليل محمد عودة، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د.ت: 42.

(51) المرجع السابق: 43.

(52) علي نجيب عطوي، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الصريح في العصر الأموي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت: 35.

(53) يوسف خليف، في الشعر الأموي: دراسة في البيئات: 155.

(54) يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1976م: 83.

(55) ينظر مثلا: كتاب يوسف خليف، في الشعر الأموي - دراسة في البيئات: 152، وكتابه: تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي: 76، وما بعدها. وشوقي ضيف، العصر الإسلامي: 347، وما بعدها، وكتابه: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت: 89، وما بعدها.

وجبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعه: حياته127/2 وما بعدها، وكتابه: عمر بن أبي ربيعه: حبه وشعره، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1981: 33/3، وما بعدها. وشكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت،ط7، 1986م: 339، وما بعدها. وغيرها من الكتب التي وصفت الاختلاط في مجتمع الحجاز في عصر بني أمية.

(56) عباس محمود العقاد،شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة: 18.

(57) عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، د.ت: 36.

(58) لطفي الشربيني، عادل صادق، معجم مصطلحات الطب النفسي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ومركز تعريب العلوم الصحية، الكويت، ط4، د.ت: 114.

(59) المرجع السابق: 119.

(60) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة: 404.

(61) أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة: قراءة جديدة. المجلة العربية للآداب، وهي مجلة علمية محكمة تصدر عن كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية، المجلد الثالث، العدد الأول، 2006: 109.

(62) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعه: حبه وشعره: 430/3.

(63) يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي: 87.

(64) شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية: 250.

(65) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعة: حبه وشعره: 393/3.

(66) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 71/1.

(67) المرجع السابق: 127/1.

(68) المرجع السابق: 129/1.

(69) المرجع السابق: 81/1.

(70) المرجع السابق: 114/1.

(71) المرجع السابق: 123/1.

(72) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعة: حبه وشعره: 389/3.

(73) شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية: 257.

(74) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعة: حبه وشعره: 430/3.

(75) أحمد ياسين، النرجسية في شعر عمر بن أبي ربيعة. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية: سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد36، العدد4، 2014: 96.

(76) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1988م: 177. النيّر: أراد به فمها. الخصر: البارد. الشتيت: المتفرق، أراد أن أسنانها ليست متلاصقة. أحوى: فيه سمرة. الأشر: تحزيز في الأسنان.

(77) المرجع السابق: 221. المُتبّلة: التامة الخلق. صفراء: أراد أنها تكون في هذا اللون وقت العشي، وهذا مما تمدح فيه النساء. مهضومة الحشا: ضامرته. اعتدلت: تساوت، فنصفها الأعلى كغصن البان، ونصفها الأسفل ككثيب الرمل. لبّدته: ألزقت بعضه في بعض. السجوم: المطر. الجيد: العنق. الشادن: الظبي. البغام: صوت الظباء. أراد أنها أشبهت الظباء في طول الجيد وجمال العين.

(78) ينظر مثلا: خليل محمد عودة، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعه، وفيه فصل عن المرأة في شبابه (صواحبه): 45 وما بعدها، وفصل عن مظاهر الجمال في المرأة في شعر عمر: 102، وما بعدها.

(79) ينظر: رفيقة بن رجب، أنموذج الجمال في شعر عمر بن أبي ربيعة: دراسة أسلوبية إحصائية. مجلة العلوم الإنسانية بجامعة البحرين.العدد23، 2014: 215.

(80) من ذلك قوله في الأغاني: "كنت وأنا شاب أُعشق ولا أعشق": 70/1.

(81) ينظر: أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار القلم، بيروت، د. ط، د.ت: 522-523.

(82) عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي. دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987: 169.

(83) عبد الرقيب أحمد البحيري،الديناميات الوظيفية للشخصية النرجسية، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2007: 22.

(84) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 100.

(85) المرجع السابق: 107. الأتراب: جمع ترب وهي اللدة المساوية في السن. طائفين: أراد بهم الحراس. سمّر: الذين يسمرون ويتحدثون.

(86) المرجع السابق: 222. الدموع سجوم: منهملة منسكبة. اربعن شيئا: اكففن، أو انتظرن، أو ارفقن.

(87) أحمد عمارة، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، التركي للكمبيوتر وطباعة الأوفيست، طنطا، ط1، 1993م: 63.

(88) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 206. عجمت عليه: من (عجم فلان الكتاب) إذا نقطه ليُفهم وتسهل قراءته.

(89) ينظر خبره مع الثريا في الأغاني: 146/1.

(90) ينظر: عبد الله بن مسلم بن قتيبه، الشعر والشعراء: 374.

(91) ذكر الأبيات أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني: 161/1. قوهيّة: قطعة قماش من صنع قوهستان.

(92) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 468. تأطر: أصله تتأطر، أي تتثنى وتتبختر.

(93) المرجع السابق: 490.

(94) ينظر أخبار الأحوص في: الأغاني: 167/4. والبُلُس: غرائر كبار تُحشى بالتبن ويجعل عليها من يراد التنكيل والتشهير به.

(95) أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه. شرح وتصحيح: أحمد عارف الزين. مطبعة العرفان، صيدا، د.ط، 1331هـ: 58.

(96) سعد عماد وادي، أثر الوعي واللاوعي في الإفصاح عن اللذة في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة العلوم الإنسانية بكلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة بابل، المجلد23، العدد1، 2016م: 23.

(97) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 71/1.

(98) سعد عماد وادي، أثر الوعي واللاوعي في الإفصاح عن اللذة في شعر عمر بن أبي ربيعة: 22.

(99) أحمد عمارة، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي: 52.

(100) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 70/1.

(101) عباس محمود العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة: 26.

(102) المرجع السابق: 25.

(103) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 118.

(104) المرجع السابق: 93.

(105) المرجع السابق: 213. الحفيظة هنا التحفظ والاختفاء عن أعين الرقباء.

(106) المرجع السابق: 468.

(107) المرجع السابق: 151.

(108) شكري فيصل، تطور الغزل من الجاهلية إلى الإسلام، من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة: 408.

(109) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 92.

(110) شوقي ضيف، العصر الإسلامي: 351.

(111) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 280.

(112) المرجع السابق: 288.

(113) المرجع السابق: 310.

(114) المرجع السابق: 324.

(115) المرجع السابق: 313.

(116) المرجع السابق: 471.

(117) عباس محمود العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة: 36.

(118) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 458. مشرف الذرى: مرتفع الأعالي. سبتا: أي قطعا.

(119) المرجع السابق: 469.

(120) المرجع السابق: 478.

(121) المرجع السابق: 146. الكاشح: المُبغض الكاره.

(122) المرجع السابق: 150. والبيت من قصيدة يصف فيها كتابا جاءه من إحدى صواحبه.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ج/2.

2) أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1979، ج/1.

3) أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، شرح وتصحيح: أحمد عارف الزين. مطبعة العرفان، صيدا، د.ط، 1331هـ.

4) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1997، ج/2.

5) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998،ج/2.

6) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار صادر، بيروت، د.ت، د. ط، ج/1.

7) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط1، 1302هـ.

8) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

9) أحمد بن تيمية، مجموع الفتاوى، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم وابنه محمد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، د.ط، 2004، مجلد15.

10) أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار القلم، بيروت، د. ط، د.ت.

11) أحمد عمارة، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، التركي للكمبيوتر وطباعة الأوفيست، طنطا، ط1، 1993.

12) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، ط1، 1989، ج/2.

13) أحمد ياسين، النرجسية في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية: سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد36، العدد4، 2014.

14) أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة: قراءة جديدة، المجلة العربية للآداب، وهي مجلة علمية محكمة تصدر عن كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية، المجلد الثالث، العدد الأول، 2006.

15) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعه: حياته، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1981، ج/2.

16) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعه: حبه وشعره، دار العلم للملايين، ط3، 1981، ج/3،.

17) خليل محمد عودة، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د.ت.

18) رفيقة بن رجب، أنموذج الجمال في شعر عمر بن أبي ربيعة: دراسة أسلوبية إحصائية. مجلة العلوم الإنسانية بجامعة البحرين. العدد23، 2014.

19) سعد عماد وادي. أثر الوعي واللاوعي في الإفصاح عن اللذة في شعر عمر بن أبي ربيعة. مجلة العلوم الإنسانية بكلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة بابل. المجلد23، العدد1، 2016.

20) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1986.

21) الشنفرى الأزدي، ديوان الشنفرى، تقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

22) عباس محمود العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2013.

23) عبد الرقيب أحمد البحيري، الديناميات الوظيفية للشخصية النرجسية،مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2007.

24) عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، د.ط، 1987.

25) عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: حسن تميم؛ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط5، 1994م.

26) عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، د.ت.

27) علي نجيب عطوي، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الصريح في العصر الأموي،دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

28) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1988.

29) عمر فروخ، ابن أبي ربيعة المخزومي وفصل في تطور الغزل والنسيب في الشعر العربي، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1983.

30) عمرو بن معديكرِب الزّبيدي، شعر عمرو بن معدي كرِب الزّبيدي، جمع: مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1985.

31) فؤاد المرعي، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية، دمشق، ط1، 1989.

32) كمال اليازجي، في الشعر العربي القديم: الأضداد الخلقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د. ت.

33) لطفي الشربيني، عادل صادق، معجم مصطلحات الطب النفسي. الكويت: مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ومركز تعريب العلوم الصحية، د. ط، د.ت.

34) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تصحيح: الشيخ محمد التركزي الشنقيطي، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1978، ج/1.

35) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2005م.

36) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: إبراهيم الترزي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط، 1972، ج/10.

37) يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1976.

38) يوسف خليف، في الشعر الأموي: دراسة في البيئات، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.

مقاربة الخطاب الأدبيّ

بين بلاغة الحِجاج وبلاغة الأسلوب

د. عبداللطيف بن محمد الجفن*

amj2414@gmail.com

الملخّص:

مثّلت العلاقة بين بلاغة الحِجاج وبلاغة الأسلوب مسألة خلافيّة قديما وحديثا، انقسم في شأنها المنظّرون والباحثون طرائق قددا. وتشكّل العلاقة بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب مدار هذا المقال الهادف إلى تعزيز عمليّة الدمج بين البلاغتيْن، لا سيّما بعد ما وصلت إليه عدّة حقول معرفيّة من نتائج مثل التداوليّة والحجاج اللسانيّ، حيث أصبحت الوظيفة الحجاجيّة في اللغة مقدّمة على الوظيفة الإخباريّة، وكذلك الحجاج في الخطاب؛ حيث يمكن التمييز في كلّ خطاب بين المقصد الحجاجيّ والبعد الحجاجيّ. ويقوم المقال على ثلاثة محاور كبرى: ينصرف المحور الأوّل إلى دراسة وجوه العلاقة بين الحجاج والأسلوب في التفكير الغربيّ قديما وحديثا. ويتناول المحور الثاني تلك الوجوه في التفكير البلاغيّ العربيّ. وأمّا المحور الثالث فيبحث في مناطق وسطى بينهما.

الكلمات المفتاحية: بلاغة الحجاج؛ بلاغة الأسلوب؛ الصورة؛ الحجّة؛ الجماليّ؛ التداوليّ.

* أستاذ مساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية - جامعة القصيم - المملكة العربية السعودية.

الآداب مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

The Literary Discourse Approximation between the Rhetoric of Argumentation and the Rhetoric of Style

Dr. Abdul-Latif bin Mohammed al-Jafen *

amj2414@gmail.com

Abstract:

The relationship between the rhetoric of argumentation and the rhetoric of style constitutes a controversial matter, past and present, thereby splitting theorists and researchers into differing fronts. The relationship between the rhetoric of argumentation and the rhetoric of style constitutes the orbit of this paper, which aims at reinforcing the synthetic correlation of the two structures. This is particularly true in the light of the recent contributions of several epistemological domains such as pragmatics, linguistic argumentation in which the argumentative function in language takes precedence over the informative function; as well as argumentation in discourse where distinction is possible between illocutionary intent and elocutionary effect. The study is based on three major axes; the first focus is on studying the aspects of the relationship between argumentation and the style of Western thinking, past and present. The second axis presents these faces in Arab rhetorical thinking. As for the third axis, it searches in the central regions between them.

Key Words: Rhetoric of Argumentation, Rhetoric of Style, Image, Argumentative, Aesthetic, Pragmatics.

* Assistant Professor, Department of ArabicLanguage and Literature, College of ArabicLanguage and Social Studies, QassimUniversity, Saudi Arabia

المقدّمة:

يستقطب الخطاب الأدبيّ جميع التصوّرات والنظريّات النقديّة بدءا من النظريّة البلاغيّة بوصفها من "أقدم نظريّات النصّ"[1]، وصولا إلى "الشعريّة العرفانيّة"[2]. ويمثّل هدفُ الوصول إلى بيان كيفيّة صناعة المعنى وبنائه لغويّا، وكيفيّة تلقّيه، ومدى تأثيره في المتلقّي، الجامعَ المشترك بين أغلب تلك النظريّات. وقد أدّت وجوه الاختلاف بينها في المنطلقات النظريّة والروافد الفلسفيّة إلى تباين عميق في النتائج، غنم منها الخطاب الأدبيّ الغنم الأسنى.

ويمكن تصنيف أغلب تلك النظريّات إلى صنفيْن كبيريْن: صنف يندرج في بلاغة الحجاج، وصنف يتّصل ببلاغة الأسلوب. وقد شهدت العلاقة بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب في التفكير البلاغيّ القديم والحديث أطوارا مختلفة. فقد نشأت البلاغتان في التفكير البلاغيّ اليونانيّ منفصلتيْن، ذلك أنّ أرسطو خصّ بلاغة الحجاج بكتاب "الخطابة"[3]، وأفرد بلاغة الأسلوب بكتاب "الشعريّة"[4] أو "فنّ الشعر"[5]. وتضمّنت الخطابة في أقسامها مكوّنا أسلوبيّا، أطلق عليه أرسطو مصطلح "العبارة" (Elocutio)[6]، فـ"لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب أن يقوله، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله. وهذا شرط يجعل الكلام يبدو جميلا"[7].

ولكنّ الحدود بين البلاغتيْن والأسس الواضحة لم تعمّر طويلا، فما إن خبت جذوة الحركة العلميّة في اليونان القديم حتى غُيّب الحجاج وأهملت كلّ أقسام الخطابة، باستثناء قسم العبارة. فبدأت بلاغة الأسلوب تبسط نفوذها وتمدّ سلطانها، فهيمنت على الثقافة الغربيّة وسادت طوال القرون الوسطى، وحينا من العصر الحديث[8]. ثمّ تهيّأت الأسباب من جديد في القرن العشرين، وانبعثت بلاغة الحجاج من سباتها سنة 1958مع تولمين[9] وبيرلمان وتيتيكاه[10]، وبدأت تكتسح الحقول المعرفيّة المجاورة، بما في ذلك بلاغة الأسلوب[11]، وتؤسّس لما أصبح يُعرف بـ"إمبراطوريّة الحجاج". (Realm of Rhetoric) [12].

ومثّلت العلاقة بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب مسلكا رئيسا من مسالك البحث في التفكير البلاغيّ. وتطوّر ذلك المسلك البحثيّ في العصر الحديث مع تطوّر المناهج النقديّة. وأصبح الخطاب الأدبيّ مركز التفاعل بينهما. ولئن انصرفت بلاغة الأسلوب إلى المقاربة النصّيّة وأوجدت لنفسها علوما تقارب بها الخطاب الأدبيّ ونحتت أجهزتها الاصطلاحيّة ودقّقت مفاهيمها ووضعت مناهجها، فإنّ بلاغة الحجاج انصرفت إلى مقاربة الخطاب عموما والخطاب الأدبيّ على وجه الخصوص من زاوية تأثيره في المتلقّي. واتّجه البحث نحو المقارنة بينهما في مستويات عدّة، أبرزها الأسس والخصائص والوظائف؛ تمهيدا لدمجهما في علم كلّيّ أو الفصل بينهما.

وأُثيرت في هذا السياق عدّة أسئلة، من قبيل: هل تنفتح بلاغة الحجاج على الخطاب الجماليّ الجاري إلى الإمتاع؟ ثمّ أليست موضوعات بلاغة الحجاج هي ذاتها موضوعات بلاغة الأسلوب؟ فهل البلاغتان متوازيتان أو متداخلتان؟ وما وجوه الوصل والفصل بينهما؟ وهل يمكن الحديث عن منطقة وسطى بينهما لا يجوع فيها الأسلوب ولا يشتكي الحجاج؟ وهل يجوز الحديث عن بلاغة عامّة؟

وتقتضي الإجابة عن هذه الأسئلة البحث في مظاهر حضور مسألة العلاقة بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب في أبرز مراحل التفكير البلاغيّ الغربيّ والعربيّ، سواء أكان ذلك قديما أم حديثا. فكيف تجلّت العلاقة بين البلاغتيْن في التفكير البلاغيّ الغربيّ؟

أوّلا: جدل الحجاج والأسلوب في التفكير البلاغيّ الغربيّ

شهد التفكير البلاغيّ الغربيّ جدلا واسعا حول العلاقة بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب، سواء أكان من جهة المنطلقات والأسس أم من جهة المقاصد والوظائف. وانقسم البلاغيّون إلى فريقين: فريق فصل بين البلاغتيْن، وفريق وصل بينهما من منطلق السعي إلى الدمج بين مسلكيْ البلاغة؛ لتأسيس بلاغة عامّة.

ويعدّ أرسطو رائد الفريق الأوّل، فقد ميّز بلاغة الحجاج من بلاغة الأسلوب، وخصّ كل علم بكتاب. واستند في تمييزه إلى ثلاثة معايير: يتّصل المعيار الأوّل بالمقدّمات والفوارق بين أنواع الأقاويل، أو النوع الخطابيّ، وورد ذلك في قوله: "ويمكن أن نقسّم القياسات، وبالجملة، الأقاويل، بقسمة أخرى فيقال: إنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكلّ، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكلّ، وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقلّ، وإمّا عكس ذلك، وإمّا أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكلّ لا محالة هي البرهانيّة، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدليّة، والصادقة بالمساواة فهي الخطبيّة، والصادقة في البعض على الأقلّ فهي السوفسطائيّة، والكاذبة بالكلّ لا محالة فهي الشعريّة"[13].

ويستند القول الخطبيّ (نسبة إلى الخُطبة) في تصوّر أرسطو إلى مقدّمات محتملة يتساوى فيها احتمال الصدق مع احتمال الكذب، ويؤدّي إلى نتائج محتملة، فهو صدق يحتمل الكذب. ويقوم على التصديقات، وعموده القياس الخطابيّ أو الضمير ،والمثال أو الاستقراء. وأمّا القول الشعريّ فيستند إلى مقدّمات تخييليّة يهيمن عليها احتمال الكذب وينعدم منها احتمال الصدق، ويقوم على التخييل وعموده المحاكاة.

ويتّصل المعيار الثاني بالأسلوب، فقد جعل أرسطو لكلّ بلاغة أسلوبا مخصوصا، وأقام الحدود بينهما، وعدّ العبارات الشعريّة أولى العلل الأربع التي تنتج برودة الأسلوب في الحجاج[14]. وقدح في كلّ من يستحسن استعمال الأسلوب الشعريّ في الحجاج قائلا: "ولا يزال الناس غير المثقّفين حتّى وقتنا هذا يعتقدون في معظمهم أنّ الخطباء من هذا النوع يتكلّمون على نحو فصيح، إلّا أنّ هذا ليس صحيحا، لأنّ أسلوب التعبير النثريّ هو غير البيان الشعريّ"[15].

وأمّا المعيار الثالث فيتّصل بالوظيفة، فللخطابة بمختلف أنواعها القضائيّة والاستشاريّة والاحتفاليّة غاية أساسيّة تتمثّل في الإقناع، إقناع المستشارين في الخطابة الاستشاريّة، وإقناع القضاة في الخطابة القضائيّة، وإقناع الجمهور في الخطابة الاحتفاليّة. وعلى خلاف الخطابة فإنّ

صناعة الشعر ليست مبنيّة على المناظرة والاحتجاج، وغايتها الأساسيّة الإمتاع وإيقاع "المحاكيات في أوهام الناس"[16]. فالشعر قول محاك ممتع، والخطابة قول مقنع[17].

ثمّ طوّر بول ريكور في العصر الحديث هذه النظريّة، فدقّق وجوه التمايز بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب، وضبط الحدود بينهما[18]. ورأى أنّ الحجاج تحدّده الأجناس الخطابيّة الثلاثة التي ذكرها أرسطو، ولها -استنادا إلى هذه الأجناس- أربع خصائص:

- التنافس بين الخطباء للحصول على حكم من السامع.

- منزلة الحجاج من جهة كونه استدلالا احتماليّا يتنزّل بين البرهان والسفسطة.

- الإقناع من جهة كونه غرض جميع الأجناس الخطابيّة.

- الانطلاق في الحجاج من المقدّمات التي يشترك السامع في التسليم بها مع الخطيب؛ لينقل الخطيب الاعتقاد الحاصل حول المقدّمات إلى النتائج.

وتجعل هذه الخصائص الحجاج يتأرجح بين السقوط والصعود[19]، فهو مهدّد بالسقوط لسهولة انزلاق الخطاب إلى السفسطة، فيتحوّل الحجاج من فنّ الإقناع إلى فنّ الخداع، ويتجلّى ذلك في الخطاب الإيديولوجيّ، إذ ينصرف عن التأصيل وتأسيس المتخيّل الجماعيّ إلى تبرير الممارسات الفاسدة؛ فيكون الخطاب الإيديولوجيّ دليلا على انحدار الحجاج من التأصيل إلى التبرير، فالتزييف.

ويحمل الصعود الحجاج إلى درجة الشمول، وتجلّى ذلك في بسط سلطانه على الخطابات القائمة على الاحتمال دون تقيّد بالمقامات التي ارتبط بها الحجاج في أصل نشأته أو أنواع السامعين. ومرّ هذا الصعود بمرحلتين: تتمثّل المرحلة الأولى في هيمنة الحجاج على كلّ ما هو إنسانيّ يتّصل بأغراض المتخاطبين وأهوائهم، وتتمثّل المرحلة الثانية في هيمنة الحجاج على الفلسفة، فما دامت الفلسفة غير قابلة للبرهنة فهي تنتمي إلى مجال المحتمل وتخضع لسلطة

الآراء، ولكنّ الحجاج لا يمكنه أن يتحرّر من المقامات التي نشأ فيها، أو من غرض الإقناع الذي لازمه أو من خصوصيّة السامع في كلّ جنس خطابيّ. وأمّا الفلسفة فتتعالى عن فنّ الإقناع وفنّ الإمتاع، وتسعى إلى طلب الحقيقة الصادقة. وهي تتوجّه إلى سامع كونيّ يشمل الإنسانيّة جمعاء.

ورأى بول ريكور أنّ الحجاج والأسلوب يتقاطعان في منطقة المحتمل، ولكنّهما يختلفان منطلقا ومقصدا؛ فمصدر الأسلوب أو الشعريّة -حسب أرسطو- الحبكة التي يبدعها الشاعر، حتى لو اقتبس مضمونها من القصص القديمة، فالشاعر ليس صانع كلمات فقط، بل صانع حبكات أو قصص محبوكة. ورغم أنّ مجال هذا المصدر ضيّق؛ لأنّه يقتصر على الملحمة والمأساة والملهاة، فإنّه يسمح بالتمييز بين الفعل الشعريّ والفعل الخطابيّ.

ولئن تضمّن الحجاجُ الأسلوبَ من جهة كون اكتشاف الحجج ضربا من الإبداع، أو من جهة استعمال المحاجّ السرد في بعض الحالات، فإنّ الفعل الخطابيّ يظلّ صوغا للحجج، ومناط الحجاج هو الجدل والمواضع التي تتضمّن أفكارا تناسب المقامات. والحجاج هو النواة التي تتولّد منها الخطابة، ولا تتجاوز الخطابة حدود الأفكار التي يسلّم بها السامع.

ولئن تضمّن الأسلوبُ الحجاجَ من جهة كون كلّ حبكة ترتبط بفكرة أو من جهة استعمال الشخصيّات الحجاج لتطوير الحبكة، أو لكشف طبع من طباعها، فإنّ الفعل الشعريّ يظلّ خلقا للقصص المحبوكة، ومناط الحبكة القصصيّة هو إعادة بناء الفعل الإنسانيّ بناء خياليّا، أطلق عليه أرسطو مصطلح المحاكاة (Mimésis).

والنواة الأساسيّة التي يتولّد منها الأسلوب هي الإبداع والحكاية والمحاكاة، بصفتها إعادة بناء الفعل الإنسانيّ بناء خياليّا، سواء كان واقعا أو محتمل الوقوع، وأمّا النواة الأساسيّة التي تتولّد منها بلاغة الحجاج فهي الحجاج، وإذا كانت الأفكار ترسم للحجاج حدوده فإنّ الأسلوب يتجاوز كلّ الحدود استنادا إلى الخيال[20].

وتختلف بلاغة الأسلوب عن بلاغة الحجاج في مستوى السامعين كذلك، فليس للسامع في بلاغة الأسلوب دور الحكم بين الخطابات المتنازعة، ولكنه سيخضع للتطهير (Catharsis) الذي تمارسه القصيدة عليه، سواء كان هذا التطهير تنقية بالمعنى الطبّيّ أو تزكية بالمعنى الدينيّ، ويكون عن طريق الاندماج الذهنيّ في الحبكة. وفي كلتا الحالتين فإنّ التطهير في بلاغة الأسلوب يقابل الإقناع في بلاغة الحجاج.

ووصل بول ريكور في الأخير إلى أنّ الخطابة أو بلاغة الحجاج والشعريّة متنافيتان. فقد سعت كلّ واحدة منهما إلى اكتساح غيرها، والهيمنة عليها، ورغم ذلك يمكن أن تكون البلاغتان متكاملتيْن إذا لم تخرج كلّ واحدة عن حدودها.

وأمّا الفريق الثاني فرائده السفسطائيّ جورجياس، فقد فتح فتحا جديدا في التفكير البلاغيّ يقوم على الدمج بين مسلكيْ البلاغة: بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب. ويظهر هذا المنزع في مستويَيْن: مستوى نظريّ ومستوى تطبيقيّ. ويتجلّى المستوى النظريّ في قوله عن الخطاب في خطبة "مديح هيلينا" (Encomium of Helen): "إنّ الخطاب سيّد قويّ، وطاغية شديد القوّة، ينجز بواسطة جسم متناهي الصغر وغير مرئيّ أعمالا في منتهى ذروة الكمال. إنّه قادر على إزالة الخوف وتبديد الكآبة واستثارة الفرح وتوسيع الشفقة"[21].

إنّ للخطاب في تصوّر جورجياس سلطة قاهرة على السامع؛ لأنّه يتحكّم في أفعاله النفسيّة ويوجّه انفعالاته، فيخرجه من حالة نفسيّة ويدخله في أخرى دون وعي منه. والخطاب بالنسبة إلى الروح كالمهدّئات بالنسبة إلى الأجسام. وأمّا الشعر فقد قال عنه جورجياس: "أعدّ الشعر في كلّيّته خطابا له ضوابط، تنتاب سامعيه قشعريرة الرهبة، والشفقة مصحوبة بدموع غزيرة، والندم الذي يصاحبه الألم"[22].

وليس الشعر في تصوّر جورجياس إلّا كلاما مسكونا بالوزن، وهو بذلك شبيه بالخطابة، ويلتقي معها في تحريك انفعالات السامع. وما دام الأمر كذلك فإنّه يمكن ابتداع نثر فنّيّ يجري

مجرى الخطابة، ويقوم في أسلوبه على ما في الشعر من صنعة وإيقاع، أي إنه أسلوب جميل مثل الشعر، وقد حملت هذه الخلفيّة النظريّة جورجياس على استعارة خواصّ الشعر من تصوير وتخييل وإيقاع، ونقلها إلى الخطابة.

وأمّا المستوى التطبيقيّ فيتمثّل في جمع جورجياس بين الخطابة والشعر، وتجلّى خصوصا في خطبة "مديح هيلينا" (Encomium of Helen) وخطبة "الدفاع عن بالاميد" (Defense of Palaméde)؛ فقد نوّع فيهما الصور، وجمع بين صور الكلمات من قبيل السجع والتقفية والإيقاع، وصور الدلالة والأفكار من قبيل التورية والاستعارة والتقابل، ونقل انفعالاته إلى السامع؛ فأنشأ خطبتيْن بمثل جمال الشعر، وتحكّم في أهواء السامعين كيفما شاء، فأقنعهم بما فيهما من الجمال وإثارة الانفعالات أكثر ممّا أقنعهم بما فيهما من الحجج وصدق الوقائع.

وعدّد جورجياس في قسم الحجاج في خطبة "مديح هيلينا" الأسباب المحتملة لذهاب هيلينا مع باريس (Pâris) إلى طروادة، قائلا: "نستبعد هذه الحقبة في الوقت الراهن، وأعود إلى جوهر الخطاب التالي، وسأفسّر الأسباب التي جعلت مغامرة هيلين في طروادة أمرا طبيعيّا، فقد كان ذلك إمّا عملا من أعمال القدر، أو قرارا من قرارات الآلهة، أو أمرا حتّمته الضرورة، أو مكرهة بالقوّة أو مقتنعة بالخطابات أو فاجأها الحبّ"[23].

حصر جورجياس الأسباب التي يُحتمل أن تكون قد أدّت إلى ذهاب هيلينا إلى طروادة في أربعة: أوّلها القدر والآلهة، وثانيها العنف المسلّط عليها، وثالثها الإقناع بواسطة الخطاب، ورابعها الإذعان لنازعة الحبّ.ثمّ شرع يفنّد هذه الاحتمالات الممكنة، ففي الاحتمال الأوّل تتحمّل الآلهة أو القدر مسؤوليّة اختطاف هيلين، فالآلهة قويّة وتسيطر على البشر، وهيلين ضعيفة وليس لها إلّا الاستسلام والإذعان. ويتحمّل في الاحتمال الثاني المختطف المسؤوليّة، لأنّه أجبر هيلين بالقوّة على مرافقته، وتُلقى المسؤوليّة في الاحتمال الثالث على الخطاب لما له من سلطة على النفوس، فإذا كان الخطاب هو الذي أقنع هيلين باستهواء روحها فليس من الصعب الدفاع عنها وتبرئتها، فهي

ليست مذنبة وإنّما ضحيّة القدر السيّء. وأمّا في الاحتمال الرابع فيتحمّل الحبّ مسؤوليّة ذهاب هيلين إلى طروادة لأنّه أعمى بصيرتها. وفي كلّ هذه الاحتمالات فإنّ هيلين بريئة؛ لأنّها لا طاقة لها بمقاومة من قام بفعل الاختطاف.

وقد لا تبدو هذه الاحتمالات مقنعة، إذ يمكن أن تكون هيلين قد ذهبت مع باريس بمحض إرادتها، فيكون جورجياس قد وقع في المصادرة على المطلوب، لأنّه لم يورد إلّا الاحتمالات التي تشترك في تبرئة هيلين، وهي النتيجة التي يودّ الوصول إليها. ولكنّ جورجياس لم يعوّل في إقناع الأثينيّين على قوّة حججه وإنّما عوّل على قوّة الخطاب، وقدرته على الأخذ بالألباب، ولا يمكن اعتبار خطبة هيلين مديحا لهيلين، بقدر ما هي مديح للخطابة.

وتكمن أهمّيّة عمليّة الدمج بين الحجاج والأسلوب التي مارسها جورجياس في ثلاثة أمور: يتّصل أوّلها بإزالة الحدود بين الخطابة والشعر، أو التخييل والتصديق، وإجراء الحجّة إجراء جماليّا، وإجراء الأسلوب إجراء حجاجيّا، ويتّصل ثانيها بتوسيع مصادر الإقناع فلم تعد مخاطبة العقل عن طريق الحجج السبيل الوحيدة إلى الإقناع، بل أصبحت مخاطبة الأهواء عن طريق الأسلوب سبيلا ثانية لإيقاع التصديق في أذهان السامعين.

وأمّا الأمر الثالث فيتّصل بتأسيس جورجياس خطابة جديدة تُمتع بما فيها من خواصّ الشعر وتقنع بما فيها من تصديقات، عُرفت لاحقا بالخطابة الاحتفاليّة. وهي تقوم على "إمتاع السامع من أجل إقناعه"[24]، وإجراء الوجوه البلاغيّة أو العبارة (Elocutio)، أي الاستبدال على حدّ عبارة بارت[25]، مقابل خطابة بروتاغوراس القائمة على التنظيم (Dispositio) أو ترتيب الأجزاء بعبارة أرسطو. ولعلّ هذه الإنجازات وغيرها هي التي حملت الأثينيّين على إقامة تمثال من ذهب لجورجياس في الأولمبيا.

وسيتعرّض هذا الدمج الذي مارسه جورجياس على البلاغة في اللاحق من العصور لنوعين من الاختزال، وليس لنوع واحد، مثلما ذهب إلى ذلك عدد من الباحثين، يتمثّل الاختزال الأوّل في

تجريد البلاغة من مسلكها الخطابيّ واختزالها في مسلكها الأسلوبيّ، ويتمثّل الاختزال الثاني في تجريد الأسلوب من كلّ بعد تداوليّ إقناعيّ واختزاله في البعد الجماليّ الإمتاعيّ.

وحذا أوليفي ريبول في العصر الحديث حذو جورجياس، فانصرف إلى دراسة العلاقة بين الصورة باعتبارها قوام الشعريّة، والحجّة باعتبارها قوام الحجاج. ومحّض مقاله "الصورة والحجّة" للإجابة عن الأسئلة الثلاثة الآتية:

- في أيّ شيء تُسهّل الصور الحجاج؟
- هل يمكن أن تكون الصورة في ذاتها حجّة؟
- أليست الحجّة في ذاتها صورة إن قليلا أو كثيرا؟[26].

ووصل أوليفي ريبول بعد تحليل نماذج من صور الكلمات وصور الدلالة -وتحديدا الاستعارة- وصور التركيب إلى نتيجتين أساسيّتين: تتمثّل أولاهما في عدّ الصورة حجّة، ورأى أنّ للصورة علاقتين بالحجاج: خارجيّة وداخليّة، تسهّل الصورة من خلال علاقتها الخارجيّة عمليّة الحجاج، فهي تشدّ الانتباه وتطبع الذكرى وتكيّف الاستدلال بالنسبة إلى السامع. وتتمثّل علاقتها الداخليّة بالحجاج في اندراجها هي نفسها في صلب الحجاج، ففي الجناس مثلا يوهم تشابه الكلمات بتشابه الأشياء أو المعاني. وتكون الصورة بهاتين الوظيفتين المتلازمتين أقوى من الحجّة التي تكثّفها.

وأمّا النتيجة الثانية فتتمثّل في عدّ الحجّة صورة، ويقتضي الوصول إلى هذه النتيجة التمييز بين الحجاج والاستدلال المنطقيّ في المستويات الأربعة الآتية:

- يرتبط الحجاج دائما بسامع سواء أكان خاصّا مثل الشباب أو اليسار، أم متخصّصا مثل المحكمة أو الأطبّاء. وليست المقدّمات الحجاجيّة بديهيّة بداهة منطقيّة أو وقائع مبرهنا عليها، بل هي قضايا يسلّم بها السامع المقصود. وينبغي أن يستند الحجاج إلى هذا التوافق وكذلك مستوى السامع وانتظاراته ليكون ناجعا.

- يستعمل الحجاج اللغة الطبيعيّة، وهي لغة ملتبسة الألفاظ ومتعدّدة المعاني، ومجازيّة في جوهرها.
- ليس لمسار الحجاج الصرامة البرهانيّة. ولا يكون كذلك إلّا في الوجه السلبيّ، فيمكن إثبات أنّ شخصا مّا على خطأ ولا يمكن إثبات أنّه على صواب.
- الحجاج في جوهره سجال، وهو يعارض دائما -وإن كان ذلك ضمنيّا- حجاجا آخر قابلا للتفنيد، من قبيل حجاج اليسار وحجاج اليمين. والسجال لا يعني الحرب، فما دمنا نتحاور، فلن نتقاتل.

وأثبت ريبول في نهاية مقاله أنّ الحجّة تصبح صورة حين تتعذّر ترجمتها وشرحها والتعبير عنها تعبيرا مغايرا دون إضعافها. وهي صورة لأنّ لها ما للصورة من الغموض والتذاوت والسجال. وأمّا الصورة فهي تسهّل الحجاج وتساهم فيه[27].

وإذا كان التفكير البلاغيّ الغربيّ القديم والحديث منقسما حول العلاقة بين بلاغة الأسلوب وبلاغة الحجاج فكيف عالج التفكير البلاغيّ العربيّ هذه المسألة؟

ثانيا: جدل الحجاج والأسلوب في التفكير البلاغيّ العربيّ

لم يخل التفكير البلاغيّ العربيّ القديم من مسلك البحث في العلاقة بين بلاغة الأسلوب وبلاغة الحجاج، فوقف عليها البلاغيّون[28] والمناطقة. وقد رسم حازم القرطاجنّي حدود كلتيهما وضبط وجوه الانفصال ووجوه الاتّصال القائمة بينهما قائلا: "لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتيْ الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادّة المعاني ويفترقان بصورتيْ التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيّل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنسانيّ، وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلّي عن فعله واعتقاده، وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعريّة ما اشتدّت علقته بأغراض الإنسان"[29].

تتجلّى وجوه الانفصال بين صناعتيْ الخطابة والشعر، بمصطلحات حازم القرطاجنّي، في اعتماد الصناعة الخطابيّة في أقاويلها على "تقوية الظنّ لا على إيقاع اليقين، اللهمّ إلّا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق"[30]. ولكنّ عدول الخطيب إلى التصديق يخرج أقواله من دائرة الخطابة؛ لأنّ "الأقاويل الصادقة لا تقع في الخطابة بما هي خطابة إلّا بأن يعدل بها عن طريقتها الأصليّة"[31].

ويقوم القول الخطبيّ على المقدّمات المظنونة ويجري إلى الإقناع، وهو مناف للقول الصادق القائم على مقدّمات يقينيّة، والجاري إلى التصديق، فـ"ما تتقوّم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع، مناقض للأقاويل الصادقة، إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة"[32].

وأمّا الصناعات الشعرية فتعتمد على "تخييل الأشياء التي يعبّر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة"[33]. ولمّا كان التخييل هو العمدة في صناعة الشعر عند القرطاجنّيّ، تراجع مفهوم الصدق والكذب ومفهوم "نوع المقدّمات" اللذيْن أقام عليهما أرسطو تمييزه بين الخطابة والشعريّة. فاتّسعت دائرة مقدّمات القول الشعريّ، فقد "تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة، ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة، ويختصّ بالمقدّمات المموهة الكذب، فيكون شعرا أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صدق، بل بما كان فيه أيضاً من التخييل"[34].

وتمثّل وجوه الاتّصال بين الخطابة والشعر المنطقة الوسطى المشتركة بينهما، وتشمل المستويات الآتية:

- المعاني: التخييل هو قوام المعاني الشعريّة والإقناع هو قوام المعاني الخطابيّة. واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع. كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابيّة في الموضع بعد الموضع[35].

- المقصد: الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثّر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتّفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقلّ من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقلّ من كلامه.

- وسائل الاستدلال: يجيز حازم القرطاجنّي استعمال الاستدلالات الخطبيّة في الشعر، وللخطابة أيضا أن تستعمل شيئا يسيرا من المتخيلات[36].

- الأسلوب: لا ينبغي أن يُنحى بالمعاني أبدا منحى واحدا من التخييل أو الإقناع، ولكن تردف المعاني التخييليّة في الطريقة الشعريّة بالمعاني الإقناعيّة، وتردف المعاني الإقناعيّة في الخطابة بالمعاني الشعريّة. فبالتصريف في المعاني على هذه الأنحاء يحسن موقع الأساليب من النفوس. فمن نحا هذا النحو وحمل كلتا الصناعتين من الأخرى ما تحتمله، وسلك المسالك المؤثّرة المتقدّم ذكرها، وذهب بها المذاهب الملائمة للأغراض، وآنس بعض المعاني ببعض، وراوح بينها على النحو المشار إليه، كان جديرا أن ترتاح النفوس لأسلوبه وأن يحسن موقعه منها[37].

ورغم اتّساع هذه المنطقة الوسطى المشتركة بين الخطابة والشعر فإنّ كلّا منهما يحتفظ بخصوصيّته، ومتى اجتمعا في قول واحد خضعا لقانون العمدة والتابع، وقد بيّنه حازم القرطاجنّي في قوله: "وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيّلة، مؤكّدة لمعانيها، مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض. وأن تكون المخيّلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيّلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكّدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"[38].

ولئن أخذ حازم القرطاجنّيّ نفسه بالشدّة اللازمة في إقامة الحدود بين القول الخطبيّ والقول الشعريّ والتمييز بينهما فإنّنا وجدناه ميّالا إلى القول الذي يجمع بين الخطابيّ والشعريّ، آخذا بالخطاب الذي يُقنع بقدر ما يمتع، فهو يقول: "ولما كانت النفوس تحبّ الافتنان في مذاهب

الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدّد نشاطها بتجدّد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المراوحة بين المعاني الشعريّة والمعاني الخطابيّة أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود. فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه، وأن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها. ولتواخي الصناعتين وتداخل أقاويل كلتيهما على الأخرى قال القائل [الطويل]:

وَما الشِعرُ إِلّا خُطبَةٌ مِن مُؤَلِّفٍ بِمَنطِقِ حَقٍّ أَو بِمَنطِقِ باطِلِ"[39] [40].

استند حازم القرطاجنّيّ في موقفه هذا إلى مبرّرات نفسيّة وأخرى تداوليّة تتّصل المبرّرات النفسيّة بما جُبلت عليه النفس البشريّة من حبّ الانتقال من أسلوب إلى آخر ومن مذهب في الكلام إلى غيره. فإذا كانت "الأسماع تملُّ الأصواتَ المطْرِبَة والأغانيَّ الحسنة والأوتارَ الفَصيحة، إذا طال ذلك عليها"[41]، فهي أشدّ مللا من الأسلوب المتكرّر والمذهب الواحد في الكلام.

ولم يجز حازم القرطاجنّيّ للشاعر أن ينتقل من معنى شعريّ إلى آخر، ولا للخطيب أن ينتقل من معنى خطابيّ إلى آخر فحسب، بل أجاز لهما الانتقال من معنى شعريّ إلى معنى خطابيّ؛ لما في ذلك من تطرية للنفوس وتنشيط يحملها على التحفّز ويجعلها في حالة ترقّب مستمرّ.

وأمّا المبرّرات التداوليّة فتتّصل بتيسير وصول القائل إلى الغرض المقصود، لأنّ شدّ انتباه السامع يجعله أسرع في فهم القول وبلوغ مقاصد القائل، وأدعى إلى التسليم بالأطروحات التي تُلقى إليه.

ولم يقتصر حازم القرطاجنّيّ على التنظير، بل عمد إلى الاستشهاد ببعض الأبيات الشعريّة وعدّها نموذجا للجمع بين ما هو شعريّ وما هو خطابيّ، فهو يقول معلّقا على بيت أبي تمّام [البسيط]:

"أَخرَجتُموهُ بِكُرهٍ مِن شَجِيَّتِهِ وَالنارُ قَد تُنتَضى مِن ناضِرِ السَلَمِ

الأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات"[42].

ووسّع حازم القرطاجنّي النموذج، ودعا إلى إمامة أبي الطيّب المتنبّي في الدمج بين الخطابيّ والشعريّ، قائلا: "وكان أبو الطيّب المتنبي يعتمد المراوحة بين معانيه، ويضع مقنعاتها من مخيّلاتها أحس وضع، فيتمّم الفصول بها أحسن تتمّة، ويقسم الكلام في ذلك أحسن قسمة. ويجب أن يؤتمّ به في ذلك، فإنّ مسلكه فيه أوضح المسالك"[43].

ولئن كنّا نسلّم بإمامة حازم القرطاجنّي في الدمج بين الخطابيّ والشعريّ، فإنّ أطروحته لا تخلو من قصور مأتاه الإبقاء على الحدود مغلقة بين الخطابيّ والشعريّ، فلهما أن يتجاورا في القول الواحد، ولكنهما لا يتفاعلان، فكأنّ المقنعات ليس لها أن تُخيّل، والمخيّلات ليس لها أن تُقنع. ولعلّ هذه الهنات تُتدارك في إطار بلاغة يندمج فيها الحجاج والأسلوب.

ثالثا: نحو بلاغة عامّة

ظلّت مسألة العلاقة بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب حاضرة في التفكير البلاغيّ العربيّ المعاصر. وقد ساد توجّه عامّ نحو الدمج بين مسلكيّ البلاغة، وتوسيع المنطقة الوسطى التي يشتغل فيها الحجاج جماليّا، ويشتغل الأسلوب حجاجيّا، من أجل تأسيس بلاغة عامّة[44].

ويبدو أنّ بلاغة الأسلوب وبلاغة الحجاج متلازمتان أثناء إنتاج الخطاب أو أثناء تفكيكه وتأويله، فكلّ خطاب ينطوي بالفعل أو بالقوّة على حمولة حجاجيّة، قد تكون ظاهرة وبادية في أديمه، وتستأثر بمقاصده المباشرة، وقد تكون مضمرة وكامنة في طبقاته العميقة وتمثّل أبعاده غير المباشرة. فكتاب "كليلة ودمنة" خطاب تخيّليّ ولكنّه يجري إلى الإقناع أكثر من جريانه إلى الإمتاع. وإذا تقدّم التخييل على التداول، أو الإمتاع على الإقناع في أيّ خطاب فلا يعني ذلك أنّ الوظيفة الإقناعيّة في الدرجة الصفر، وإنّما مردّ ذلك إلى هيمنة الوظيفة الإمتاعيّة.

وكلّ قائل وهو ينشئ خطابا، سواء أكان كلاما أم صمتا أم إشارة أم رمزا، وسواء توجّه به إلى ذاته أم إلى أيّ سامع خاصّ أو كونيّ، إنّما يطمح إلى إقناعه والتأثير فيه على أيّ نحو من الأنحاء. بل إنّ بلاغة الحجاج غالبا ما تتقدّم على بلاغة الأسلوب في أغلب الخطابات؛ لأنّ حاجة القائل إلى التأثير في السامع وإقناعه أعظم من حاجته إلى إمتاعه. وقد أثبتت نظريّة الحجاج اللسانيّ أنّ الوظيفة الحجاجيّة مقدّمة على الوظيفة الإخباريّة، فضلا عن الوظيفة الجماليّة[45].

ولا نعتقد أنّ القائل، سواء أكان خطيبا أم شاعرا، يعمد أحيانا إلى إمتاع السامع من أجل الإمتاع فحسب وإنّما وراء الأكمة ما وراءها، ولا بدّ من وجود حاجة في نفس يعقوب، أدناها استصدار الحكم على القائم بالإمتاع بأنّه في الطبقة العليا في صناعته؛ لما في ذلك من إشهار لوجهه الإيجابيّ وإرفاد لاستفاضته بين الناس.

وإنّ الأخذ أثناء التفكيك والتأويل بما هو خطابيّ وإخلاء الخطاب من كلّ ما هو شعريّ، أو الأخذ بما هو شعريّ وإخلاء الخطاب من كلّ ما هو خطابيّ تغييب لنصف الخطاب، وتعطيل لقانون العبور في كلّ عمل استدلاليّ، فالسامع يستدلّ بالتخييل الموجود في الخطاب على الأطروحات البعيدة الغور، ويصبح على هذا النحو مصطلح الرواية الأطروحة واديا غير ذي زرع، إذ لا تخلو أيّ رواية أو أيّ عمل إبداعيّ، سواء أكان تخييليّا أم تخيّليّا، من أطروحة، وكلّ عمل إبداعيّ لا يجري إلى التطهير بقدر ما يجري إلى خلق اعتقاد؛ فينهض بوظيفتَي الإمتاع والإقناع.

وعلى هذا النحو يمكن اعتبار البلاغة العامّة علما يدرس في كلّ خطاب الوسائل التي تؤدّي المتلقّي إلى التسليم بالقضايا التي تُعرض عليه أو الزيادة في درجة ذلك التسليم. وهي لغة واصفة تدرس الحمولة الحجاجيّة في الخطاب، وتبحث في بلاغته الإقناعيّة.

ويشمل قولنا "كلّ خطاب" مختلف أنواع الخطابات، بدءا من خطاب المرء مع نفسه إلى الخطاب الموجّه إلى الإنسانيّة جمعاء، بما في ذلك الخطاب التخييليّ والخطاب التخيّليّ[46]. وأمّا وسائل الإقناع عندنا فلا تتقيّد بنوع حجاجيّ معيّن، كالحجاج الجدليّ أو الحجاج التداوليّ أو

الحجاج اللسانيّ، وإنّما تشمل كلّ وسيلة يُفترض بها أن تهيّء في ذهن السامع أو وجدانه موطئ قدم للإقناع أو التأثير أو الحمل على الاقتناع بما يُعرض عليه من أطروحات.

وتختلف وسائل الإقناع باختلاف مصادرها وأنواعها، ودرجة الطاقة الحجاجيّة التي تشتمل عليها، والمفعول الحجاجيّ الذي تؤدّي إليه، وهي تتّصل بمختلف العناصر المساهمة في بناء الخطاب.

الخاتمة:

في الختام، نصل إلى أنّ الأخذ ببلاغة الحجاج والإعراض عن غيرها من النظريّات والتصوّرات في مقاربة الخطاب الأدبيّ يؤدّي حتما إلى إضاءة جانب من النصّ وإبقاء جوانب أخرى في العتمة، والأمر ذاته، متى استندنا إلى بلاغة الأسلوب وأغفلنا المكوّنات الأخرى، خصوصا المكوّن التداوليّ، في أي نصّ أدبيّ.

وصار التلازم بين الحجاج والأسلوب شاملا، بدءا من عمليّة إنتاج الخطاب وصناعته، وصولا إلى عمليّة تفكيكه وتأويله، استنادا إلى التلازم بين الأبعاد التركيبيّة والدلاليّة والتداوليّة. وترتّب على ذلك تلازم بين وظيفتيْ الإقناع والإمتاع في أغلب الخطابات، رغم التفاوت في درجة حضورهما في بعض الخطابات.

ولعلّ هذا التلازم بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب، أو التلازم بين ما هو تداوليّ إقناعيّ وما هو جماليّ إمتاعيّ تتوسّع دائرته، ويشمل مختلف مكوّنات الخطاب فنّيّا ومضمونيّا، ويتجاوز حدود الخطاب الأدبيّ إلى أنواع الخطابات المجاورة نحو الخطاب الفلسفيّ والخطاب الدينيّ، فيساهم كلّ ذلك في ترسيخ أسس بلاغة عامّة، ومقوّمات منهج بلاغيّ ذي كفاءة إجرائيّة لمقاربة مختلف أنواع الخطابات بما فيها الخطاب الأدبيّ.

الهوامش والإحالات:

(1) محمّد مشبال، في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغيّة حجاجيّة لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،عمّان، ط1، 2018: 15.

(2) الشعريّة العرفانيّة هي تطبيق لمبادئ العلوم العرفانيّة لتأويل النصّ الأدبيّ.
توفيق قريرة، الشعريّة العرفانيّة مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعريّة قديمة وحديثة، مخبر تجديد مناهج البحث والبيداغوجيا في الإنسانيّات، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، تونسن ط1، 2015: 94.

(3) Aristotle, Rhetoric, Dover Publications Inc, New York, 2004.

(4) Aristotle, Poetics, Prakash Books, 2017.

(5) أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973.

(6) أقسام الخطابة عند أرسطو: الإيجاد (Eurisis) والعبارة (Elocutio) والترتيب (Taxis).

(7) أرسطو، فنّ الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، بغداد، ط2، 1986.

(8) بدأ الاهتمام بقسم العبارة أو الأسلوب مع شيشرون (106-43 ق.م)، وكنتيليان (30-100م) في التفكير البلاغيّ الرومانيّ. وازداد الاهتمام بالأسلوب مع قيصر شينوديمارسي في كتابه "المجازات" (1730)، حيث جرّد الصور المجازيّة من سياق استعمالها، فأقصى المكوّن التداوليّ. وبلغ الأمر ذروته بإقدام فرنسا على منع تدريس البلاغة الحجاجيّة.
وعرفت بلاغة الحجاج في التفكير البلاغيّ العربيّ المسار ذاته تقريبا، فقد ضُبطت في ثلاثة علوم عند السكاكي وابن مالك، ثم أُختزلت مفاهيمها مع القزويني والشرّاح في شواهد معزولة عن سياقها. يقول شكري المبخوت: "ومن المفيد أن نذكّر بما استقرّت عليه البلاغة بصفة واضحة مع ابن مالك وبصفة مدرسيّة قارّة مع القزويني والشرّاح".
شكري المبخوت، الاستدلال البلاغيّ، دار المعرفة للنشر وكلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات بجامعة منّوبة، وحدة البحث في "تحليل الخطاب"، تونس، ط1، 2006: 133.

(9) Stephen Edelston Toulmin, The Uses of Argument, Cambridge University Press, 2003.

(10) Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, The new rhetoric: A treatise on argumentation, University of Notre Dame Press, 1969.

(11) لم تعد بلاغة الحجاج تقتصر على دراسة الخطاب الحجاجيّ فحسب، بل تدرس جميع الخطابات الاحتماليّة في اللغات الطبيعيّة، بدءا من خطاب المرء مع نفسه وصولا إلى الخطابات الموجّهة إلى الإنسانيّة جمعاء، وأمكن التمييز بين المقصد الحجاجيّ والبعد الحجاجيّ في تلك الخطابات. وتعزّزذلك التوسّع بما وصلت إليه نظريّة الحجاج اللسانيّ من نتائج مفادها تلازم الحمولة الحجاجيّة والحمولة الإخباريّة في كلّ ملفوظ،إلى جانب استثمار مقولات العلوم المجاورة مثل التداوليّة والتلفّظيّة.

(12) Chaim Perelman, The Realm of Rhetoric, Librairie philosophique, University of Notre Dame Press, 1990.

(13) أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي: 151.

(14) هذه العلل الأربع هي الكلمات المركّبة، والكلمات الغريبة، والصفات الطويلة أو غير المناسبة، والمجازات غير المناسبة.

أرسطو، فنّ الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي: 201-203، (1406 أ-1406 ب).

(15) أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2008: 181، (1404 أ).

(16) المرجع نفسه: 158.

(17) المرجع نفسه: 211.

(18) Paul Ricoeur, Rhetoric-Poetics-Hermeneutics, in From Metaphysics to Rhetoric, Kluwer Academic Publishers, 1989: 137-150.

(19) بول ريكور، الخطابة، الشعريّة، التأويليّة، ترجمة: ياسين ساوير المنصوري، ضمن كتاب الحجاج - مفهومه ومجالاته، الجزء 5، عالم الكتب الحديث، إربد، د.ط، 2010: 206.

(20) Paul Ricoeur, Rhetoric-Poetics-Hermeneutics: 149.

(21) Gorgias, Encomium of Helen, in: http://myweb.fsu.edu/jjm09f/RhetoricSpring2012/Gorgias%20Encomium%20of%20Helen.pdf.

(22) Ibid.

(23) Gorgias, Encomium of Helen.

(24) To charm the audience to persuade them.

(25) رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1994: 17.

(26) Olivier Reboul,The Figure and the Argument, in in From Metaphysics to Rhetoric, Kluwer Academic Publishers, 1989: 169-182.

(27) Olivier Reboul, The Figure and the Argument: 182.

(28) يُنظر على سبيل الذكر لا الحصر:العسكري، الصناعتين، موسوعة الشعر العربيّ، الإصدار الأوّل، 2009. ونشير في هذا السياق إلى أنّ الجاحظ قد اعتنى بالأسلوب، ووضع له عدّة شروط أبرزها شرط المناسبة، وانصرف كذلك إلى الحجاج ووسائل الاستدلال وتثوير مفهوم المقام. ولكنّ كلامه كان حدسيّا، ولم يرتق إلى مستوى التصوّر النظريّ المتكامل الذي يضبط الحدود بين بلاغة الأسلوب وبلاغة الحجاج.

محمّد الناصر كحّولي، الحجاج الخطابيّ - أسسه وتقنياتهمن خلال ثمرات الأوراق في المحاضرات للحموي، دار زينب، قليبية، تونس، د.ط، 2017: 94-120.

(29) حازم القرطاجنّيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، موسوعة الشعر العربيّ، الإصدار الأوّل، 2009: 12.

(30) المرجع نفسه: 50.

(31) المرجع نفسه: 51.

(32) المرجع نفسه: 58.

(33) المرجع نفسه: 51.

(34) المرجع نفسه: 58.

(35) المرجع نفسه: 329.

(36) المرجع نفسه: 316.

(37) المرجع نفسه: 327.

(38) المرجع نفسه: 330.

(39) الشعر للأحوص الأنصاريّ (ت 105ه).

(40) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 329-330.

(41) الجاحظ، الحيوان، موسوعة الشعر العربيّ، الإصدار الأوّل، 2009: 540.

(42) حازم القرطاجنّيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 55.

(43) المرجع نفسه: 331.

(44) يُنظر على سبيل المثال:

محمّد الناصر كحّولي، بلاغة الإقناع في صور الخطاب- المقامة الجرجانيّة أنموذجا، مجلّة أنساق، م1، ع2، 2017: 225-243.

محمّد مشبال، النصّ الأدبيّ القديم من الشعريّة إلى البلاغة الحجاجيّة، ضمن كتاب النصّ الأدبيّ القديم من الشعريّة إلى التداوليّة، تحرير وتنسيق وتقديم: محمّد مصطفى حسنين، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان،ط 1، 2018: 515-544.

(45) شكري المبخوت، نظريّة الحجاج في اللغة، ضمن أهمّ نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمّادي صمّود، منشورات كلّيّة الآداب منّوبة، تونس، د.ط، 1998: 351-385.

(46) يرى ميشال بوثور أنّ الخطابة تظلّ نظريّة في إنتاج النصوص الحجاجيّة وما هو حجاجيّ في النصوص الشعريّة.

(47) Michel Beaujour, Rhetoric and Literature, in From Metaphysics to Rhetoric, Kluwer Academic Publishers, 1989: 165.

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا: المراجع باللغة العربية

1. أبو هلال العسكري، الصناعتين، موسوعة الشعر العربيّ، موسوعة رقمية، الإمارات، الإصدار الأوّل، 2009.
2. أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2008.
3. أرسطو، فنّ الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، بغداد،ط2، 1986.
4. أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973.

5. بول ريكور، الخطابة، الشعريّة، التأويليّة، ترجمة ياسين ساوير المنصوري، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، الجزء 5، عالم الكتب الحديث، إربد، د.ط، 2010.
6. توفيق قريرة، الشعريّة العرفانيّة مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعريّة قديمة وحديثة، مخبر تجديد مناهج البحث والبيداغوجيا في الإنسانيّات، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، ط1، 2015.
7. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، موسوعة الشعر العربيّ، موسوعة رقمية، الإمارات، الإصدار الأوّل، 2009.
8. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1994.
9. شكري المبخوت،الاستدلال البلاغيّ، دار المعرفة للنشر وكلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات بجامعة منّوبة، وحدة البحث في "تحليل الخطاب"، ط1، 2006.
10. شكري المبخوت، نظريّة الحجاج في اللغة، ضمن أهمّ نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمّادي صمّود، منشورات كلّيّة الآداب منّوبة، تونس، د.ط، 1998.
11. عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، موسوعة الشعر العربيّ، الإصدار الأوّل، 2009.
12. كحّولي محمّد الناصر كحولي،الحجاج الخطابيّ أسسه وتقنيّاته من خلال ثمرات الأوراق في المحاضرات للحموي، دار زينب، قليبية، تونس، د.ط، 2017.
13. كحّولي محمّد الناصر كحولي،بلاغة الإقناع في صور الخطاب- المقامة الجرجانيّة أنموذجا، مجلّة أنساق، م 1، ع 2، 2017.
14. محمد مشبال النصّ الأدبيّ القديم من الشعريّة إلى البلاغة الحجاجيّة، ضمن كتاب النصّ الأدبيّ القديم من الشعريّة إلى التداوليّة، تحرير وتنسيق وتقديم: محمّد مصطفى حسنين، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2018.
15. محمد مشبال، في بلاغة الحجاج - نحو مقاربة بلاغيّة حجاجيّة لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان،ط 1، 2018.

الآداب مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

ثانيا:المراجع الأجنبيّة:

1. Aristotle, rhetoric, Dover Publications Inc, New York, 2004.
2. Aristotle, Poetics, Prakash Books, 2017.
3. Beaujour (Michel), Rhetoric and Literature, in From Metaphysics to Rhetoric, Kluwer Academic Publishers, 1989.
4. Perelman (Chaim), The Realm of Rhetoric, Librairie philosophique, University of Notre Dame Press, 1990.
5. Perelman (Chaim) et Tyteca (Lucie Olbrechts), The new rhetoric: A treatise on argumentation, University of Notre Dame Press, 1969.
6. Reboul (Olivier),The Figure and the Argument, in in From Metaphysics to Rhetoric, Kluwer Academic Publishers, 1989.
7. Ricoeur (Paul), Rhetoric-Poetics-Hermeneutics, in From Metaphysics to Rhetoric, Kluwer Academic Publishers, 1989.
8. Toulmin (Stephen Edelston), The Uses of Argument, Cambridge University Press, 2003.

ثالثا :المراجع الإلكترونيّة:

1. Gorgias, Encomium of Helen, in:

http://myweb.fsu.edu/jjm09f/RhetoricSpring2012/Gorgias%20Encomium%20of%20Helen.pdf.

تم أخذ المادة بتاريخ: 2020/5/1م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
العـــدد السادس 6
يـــونيو 2020

ملامح المنهج الاجتماعي
في دراسات النقاد العرب للرواية السعودية

عبد الرحمن بن خلف الرشيدي *
albkhab@msn.com

د. إبراهيم بن علي الدغيري**
Ibr1400@gmail.com

ملخص:

عنيت هذه الدراسة بتسليط الضوء على ملامح المنهج الاجتماعي في الدراسات النقدية المواكبة للرواية السعودية في مراحلها المتتابعة، وبينت -قبل الدخول في صلب الدراسة-موقع المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية، والتعالقات القائمة بينه وبين مناهج الدراسات الاجتماعية الصرفة، عطفاً على حالة التواشج بين الفضاء الروائي والواقع الاجتماعي، كما استعرضت أهم أعلام هذا المنهج وإسهاماتهم المعرفية. وإيماناً من الدراسة بأهمية الرصد والتحليل فقد تتبعت أهم الإسهامات التأليفية التي قام بها نقاد ودارسون عرب حيال التطور التاريخي والفني للرواية السعودية، وأوضحت كيف تعددت صور تناول الدراسات النقدية العربية للرواية السعودية، ومدى تنوع رؤى المؤلفين في التعليل والتفسير والتحليل للروايات، وهو ما انعكس أثره على المشهد النقدي والروائي في المملكة العربية السعودية. وقد كان من أهم الأسئلة التي حاول البحث الإجابة عنها هو: كيف تمثل النقاد العرب مرتكزات هذا المنهج في دراساتهم للرواية السعودية؟ ثم ما أبرز الإشكالات المنهجية الظاهرة لديهم؟. ثم جاء البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي

* المشرف التربوي- إدارة التعليم بحائل - المملكة العربية السعودية.

* أستاذ الأدب المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية.

تؤكد على أهمية هذا المنهج، ودوره الفعال في قراءة التحولات المعرفية للمجتمعات، ثم أوصت بتعميق الدراسات الراصدة لهذا الاتجاه، وبعث النشاط العلمي حوله؛ علّ ذلك يمهد لإقامة مقاربات نقدية ممنهجة ذات بعد عربي أصيل.

الكلمات المفتاحية: المنهج؛ الاجتماعي؛ الرواية السعودية؛ النقاد العرب.

The Features of the Social Curriculum in the Arab critics studies of the Saudi Novel

Abdul Rahman bin Khalaf Al-Rashidi* Dr. Ibrahim bin Ali al-Dogheiri**

albkhab@msn.com Ibr1400@gmail.com

Abstract:

This study is concerned in exploring the features of the social approach in critical studies accompanying the Saudi novel in its successive stages. Before entering the core of the study, the researcher has focused on the location of the social approach in literary studies and the relationships that exist between it and the approaches of pure social studies. Then, follow the case of overlapping between the narrative space and the social reality. The study has also reviewed the most important luminaries of this approach, and their cognitive contributions. As the researcher believes in the importance of monitoring and analysis, he has traced the most important contributions of literature made by Arab critics and scholars towards the historical and artistic development of the Saudi novel. He explained how there were many images of Arab critical studies of the Saudi novel, and the extent of diversity of the authors' views on the explanation, interpretation, and analysis of the novels. Surly, this diversity reflected its impact

* The Educational Supervisor in the Department of Education in Hail

** Associate Professor of Literature - Department of Arabic Language and Literature - Qassim University - Saudi Arabia

on the critical and narrative scene in the Kingdom of Saudi Arabia. The most important questions the researcher tried to find answers are; how did Arab critics rely on this approach in their studies of the Saudi novel? Then, what are the most significant systematic problems they had?. The researcher has closed this study with a conclusion that carries the most important results that emphasize the importance of this approach, and its effective role in reading the cognitive transformations of societies. Then, the has study has recommended deepen studies for this trend and intensifying scientific activity around it; perhaps this paves the way for establishing critical, methodical and authentic of Arab approaches.

Key Words: Curriculum, Social, Saudi Novel, Arab Critics

التعريف بالموضوع:

واكبت الروايةَ السعودية منذ نشأتها جملة من الدراسات النقدية، قام بها نقاد ودارسون عرب أسهمت رؤاهم مساهمة فاعلة في الرصد التاريخي والتطور الفني للرواية السعودية، وقد تعددت المناهج التي اتبعها الدارسون العرب في تحليلاتهم ودراساتهم لها، وكان من أشهرها المنهج الاجتماعي. هذا البحث يسعى إلى تتبع نماذج من تلك الجهود التي اقتفت هذا المنهج وفحصها وتحليلها من أجل الوصول إلى رؤى موضوعية حيالها.

ونقصد بالعرب -هنا- النقاد غير السعوديين وهي صفة لبيان المنشأ استدعتها حاجة الدراسة، ويدخل فيهم ضمناً الدارسون غير العرب الذين كتبوا باللسان العربي[1]. إن أهمية الموضوع تكمن في أنه يحاول وصف نماذج من جهود النقاد العرب للرواية السعودية وفق منهج مخصوص، هو المنهج الاجتماعي، وعلى هذا يمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤلات الآتية:

- ما أهم الدراسات النقدية العربية التي درست الرواية السعودية؟

(1)من ذلك على سبيل المثال دراسة نقدية باللغة العربية عن الرواية السعودية لباحث هندي يدعى حفظ الرحمن الإصلاحي، وهي مثبتة في المصادر.

- كيـف تمثـل النقـاد العـرب مرتكـزات هـذا المـنهج في دراسـاتهم للروايـة السعودية؟
- ما القضايا النقدية التي عرضت لها تلك الدراسات؟
- ما طبيعة المنهج الاجتماعي الذي وظفته في دراسة المنجز الروائي السعودي؟
- ما أبرز الإشكالات المنهجية الظاهرة لديهم؟
- ما قيمة النتائج النقدية التي وصلت إليها هذه الدراسات؟

هذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه.

إن أهمية المنهج الاجتماعي تكمن في أنه منهج يقايس الأدب وفقا للمعطيات التاريخية والاجتماعية التي تنتجه، إيمانا منه بأن الأدب يولد ضمن شروط تاريخية وتحولات اجتماعية بالإضافة إلى الحوافز النفسية والتجارب الفردية التي يفترض أنها تشكل تجارب أدبية متنوعة. ونستطيع القول بأن ولادته تبدأ مع العنصر الأول وهو الكاتب أو المبدع وثقافته وبيئته وما يتسلح به من قوالب التعبير الفني، ومن ثم يأتي العنصر الثاني وهو الإبداع أو الإنتاج الأدبي، ولا يمكن بحال من الأحوال فصل هذا المحور عن السياق الذي ولد فيه، ثم يأتي العنصر الثالث وهو النقد الأدبي مواكباً للإنتاج الأدبي أو لاحقاً به في الغالب، فالآفاق التاريخية والاجتماعية والثقافية توجه إلى حد بعيد النقد سواء اتكأ على هذه الشروط التاريخية والاجتماعية ودرس النص الأدبي، أم انطلق من النص نفسه ليكشف عن هذه الشروط، أم كان مقيداً بما هو خارج النص[1].

وفي ضوء هذا الفهم، فإن الرواية السعودية كانت محورا لجملة من الدراسات النقدية ذات المنحى المنهجي الاجتماعي التي تُنصت لأثر كل الأصوات المحيطة بنشأة الرواية، وتلتفت للمؤثرات التاريخية والاجتماعية التي تساعد على فهمها وفق الظروف المحيطة. ومن أشهر الدراسات المنجزة في هذا المجال ثلاث دراسات، هي:

- دراسة الدكتور طلعت صبح السيد: العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية المعاصر.
- ودراسة الدكتور محمد بن صالح الشنطي: فن الرواية السعودية في الأدب السعودي المعاصر.
- ودراسة الدكتور حفظ الرحمن الإصلاحي: النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية.

وقد اخترنا هذه الثلاث لأسباب تتعلق بأقدميتها، وموضوعيتها، وشهرتها بين الدارسين؛ مستخدمين المنهج الوصفي والتحليلي في عرض الدراسة.

- **حول المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية:**

ليس من الميسور تحديد مفهوم نهائي للمنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية شأنه في ذلك شأن العديد من المفاهيم المستخدمة في حقول الدراسات الإنسانية، لكن ذلك لا يعني استعصاءه أو غموضه التام؛ فمن الممكن مقاربته ووصفه وفقا لدلالته الأصيلة المرتبطة بالكلمات المفتاحية: مفهوم- منهج- اجتماع- أدب. وفهمه وفقاً للثنائية القائمة بين "سوسيولوجية الأدب ومهنة الأدب ونواميسها" [(2)].

يدرس أصحاب هذا المنهج الأدب "في السياق الاجتماعي- التاريخي المعاصر له، إيماناً بأن الشيء الاجتماعي يؤثر مباشرة –وبالضرورة- بالشيء الأدبي"[(3)]، وهم يؤمنون بأن الأدب نتاج ذات مبدعة تكتب الواقع كما تحسه وتراه، وفق منظومة من المرجعيات الثقافية التي تمتح من قراءات المبدع وتصوراته وتوجهاته الفكرية ورؤاه، مضافا إليها شيء من الخيال الذي يجمّل الإبداع، ويجعل الواقع يطل من خلال تراكيب لغوية، وبناء ينزاح به عن القول المباشر للواقع إلى الإيحاء والمقاربة، وإن كان في النهاية يصب في خدمة القضايا المجتمعية للكاتب متأثرا ومؤثرا بالواقع الاجتماعي الذي يعيد تمثيله فنياً[(4)].

لكـن ذلـك لا يعني الركـون إلى المرجعيـة الاجتماعيـة التامـة في تفسـير صـناعة النصـوص الإبداعيـة؛ فـ"على الـرغم مـن أن الأدب يظهـر على الـدوام في صـلة متينـة بمؤسسـات اجتماعيـة معينـة، فإننـا لا نسـتطيع أن نغفـل فيـه الجانـب الشخصـي أو الـذاتي. فالعمـل الأدبي أو الفني هـو نتاج شخصي بالمستوى الذي يكون فيه نتاجا اجتماعيا وإنسانيا"[5].

وتفسـير العمـل الأدبي –وفقـا لهـذا المنهج- إبـداع يخضـع لعمليـة تبادليـة يكـون فيـه المبـدع متـأثرا بـالمجتمع ومـؤثرا فيـه اسـتنادا إلى أن "الفـن لا يحـاكي الحيـاة فقـط، بـل إنـه يشـكلها، وقـد يصوغ الناس حياتهم على شاكلة أبطال وبطلات الروايات"[6].

أما تصنيفه، فإنه أحد المناهج الخارجية في دراسة الأدب، التي تربط النص بعنصر خارجي عنـه. وعليـه، فهـو يـرتبط بدراسـات بينيـة متعالقـة مـع حقـول الدراسـات الاجتماعيـة القائمـة على ثنائيـات الأدب والمجتمـع، التي تـؤمن بـأن الأدب مـرآة تعكـس المجتمـع بكـل مظـاهره السياسـية والاجتماعية والثقافية والفكرية. وهو مع تواشجه مع المجتمع يتعالق مع المنهج التاريخي في مراوحة مستمرة في استخدام أدوات دارس التاريخ ودارس المجتمع [7].

"ومن ثم، تجمع (سوسـيولوجيا) الأدب عـدداً من المقاربـات النقديـة التي تبحـث جميعهـا في فهم دلالة الأعمال وتفسيرها عبر الحياة الأدبية؛ بوصفها جزءا من الحياة الاجتماعية؛ للتميز من مقاولة سوسيولوجية تدرس الأدب من وجهة نظرها. ومن ثم؛ فسوسيولوجيا الأدب ليست حدثاً سوسيولوجيا، لأن أغلب النقاد والمهتمين لا يمتلكون تكويناً في العلم، ونادراً ما نجد أحدهم يجمع بين الكفايتين"[8].

ومن الناحية التاريخية، يرجع بعض النقاد الجذور الأولى لهذا المنهج إلى "هيجل" الذي ربط ظهور الرواية بالتغييرات الاجتماعية، فهو يعتبر الرواية شكلاً فنياً بديلاً للملحمة وذلك نتيجة تأثر الروايـة بتطـور الطبقـة البرجوازيـة وصـعودها[9]، في حـين يـذهب بعـض النقـاد إلى أن نشـأة المـنهج الاجتماعي ارتبطت بظهور الفلسـفات الواقعيـة في العصـور الحديثـة ودعوتهـا إلى توجيـه الفـن نحـو الواقع الاجتماعي[10].

إلا أن من الباحثين من يرى أن انطلاقة المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب كانت على يد الناقدة الفرنسية "مدام دو ستايل" في كتابها الذي ألفته حول "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية"، إذ ترى أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات وحسب تطور الحرية، فالحرية تتماشى وفقاً لرؤيتها مع تطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية[11].

ومن أشهر أعلام هذا المنهج "كارل ماركس" و"إنجلز" و "جورج لوكاتش"، وهذا الأخير يعد أحد النقاد الماركسيين الذين بلغ عندهم المنهج الاجتماعي ذروته، حيث كان ينظر إلى الأدب على أنه ظاهرة تاريخية اجتماعية، لها جذورها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات، ويجب على الناقد وهو يغوص في أعماق الأدب أن يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن[12]. مهاجماً المذاهب الطبيعية التي تفصل الإنسان بوصفه كائنا عضويا أو بيولوجيا عن متغيرات التاريخ والحياة الاجتماعية والأخلاقية[13].

ولباختين إسهامات أساسية في هذا المجال، فقد بنى نظرية متكاملة وفقاً للمنهج الاجتماعي، وقد كان العنصر الأساس في نظريته الفكرة القائلة بأن غالبية ملفوظات الخطاب لا يمكن أن تدرك إلا في سياق حواري،[14] حيث تتفاعل اللغة مع سياق التلفظ، جاعلة "كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حواراً مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها. يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل"[15].

كما ساهم "غولدمان" في تطور هذا المنهج، فقد جدد "غولدمان" النظرة الماركسية للأدب عن طريق المزج بين البنيوية التي شاعت في الدراسات الأنثروبولوجية عند كل من "جان بياجيه وشتراوس"، والمادية والتاريخية لدى الماركسيين، وقد تأثر "غولدمان كثيراً في كتابه "سوسيولوجيا الرواية" بآراء "جورج لوكاش"[16]، ويكشف "غولدمان" عن تأثر بنية الأعمال الأدبية بالبعدين

المكاني والزماني في بناء دلالتها الخاصة، وهذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب للعالم، وبناء على هذه الرؤية فلا بد من دراسة الأعمال الأدبية باعتبارها وحدة شمولية كلية الطابع، وبدون ذلك تبقى دراستنا للآثار الأدبية مجتزأة، وستخفق في الوصول إلى حقيقة الدور الذي يؤديه الأدب في الحياة[17].

ولعل الإضافة التي عززت من فكرة الترابط بين المجتمع والأدب هي مفهوم التناص الذي أطلقته جوليا كريستيفا بعد أن "استوحته من الحوار الاجتماعي والأدبي التي ابتكرها باختين وبسطها لاحقا في أبحاثه. ومؤدى النظرية الأخيرة، التي تبنتها كريستيفا، أن النص ليس جوهرا منعزلا عن غيره، وإنما هو تقاطع حواري للنصوص"[18].

إن المنهج الاجتماعي بهذه الأوصاف يتجه إلى دراسة العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية بوصفها عناصر تتحكم في الظاهرة الأدبية، فكان لزاماً على كل من يمارس هذا المنهج أن ينفذ إلى تفاصيل التاريخ الاجتماعي في محاولة لشرح العمل وتفسيره وتوجيهه الوجهة الصحيحة[19]، كما أنه يهتم "ببيان ماذا تمثل أعمال الكاتب؟ وما محتواها الفكري ومدى تأثيرها في الجمهور؟"[20]

ويعرف المنهج الاجتماعي بأسماء عدة منها: المنهج الواقعي، المنهج الماركسي، المنهج المادي التاريخي، المنهج الإيديولوجي، النقد الجماهيري... إلخ، وذلك تبعاً للاتجاهات والنزعات التي تفرعت عن الفلسفة الأم، وتبعاً لخصوصية كل ناقد في استثمارها[21].

كما استطاع المنهج الاجتماعي أن يمنح مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية المهمة بعداً منهجياً وأيديولوجيّا، فمما شاع تداوله في الدراسات التي اختطت المنهج التاريخي طريقاً لها: الفن للمجتمع، رسالة الأدب، الأدب الثوري، الأدب الملتزم، الأدب الهادف، الانعكاس، رؤية العالم... إلخ [22]، فأصبح للأديب رسالة يؤديها وبات الأدب يحمل مضامين ذات طبيعة نفعية.

أما على الصعيد العربي فقد أُنجز العديد من الدراسات ذات المنهج الاجتماعي، لعل من أشهرها دراسة الطاهر لبيب "سوسيولوجيا الغزل العربي"، ودراسة محيي الدين أبو شقرا "مدخل إلى سوسيولوجسا الأدب العربي"، ودراسة سعدي ضناوي "مدخل إلى علم اجتماع الأدب"، وغيرها من الدراسات.

تمظهرات المنهج الاجتماعي في نقد الدارسين العرب للرواية السعودية:

تبنى المنهجَ الاجتماعي سلسلةٌ من الدراسات النقدية التي تمحورت حول الرواية السعودية، حيث رمت إلى تبيان مدى تطور الرواية السعودية وقدرتها على تمثل الواقع الاجتماعي للمجتمع السعودي، وأثرها في التعبير عن همومه وتطلعاته من جانب، ومدى تأثر الرواية السعودية بالمجتمع بما فيه من تحولات اقتصادية وفكرية وثقافية من جانب آخر.

وقد سبقت الإشارة إلى أن العلاقة المتينة القائمة بين الفن والمجتمع بشكل عام، والرواية والمجتمع بشكل خاص، حيث القدرة العالية التي تختزنها الرواية في رصد حركة المجتمع، وعلاقتها بالمجتمع وتحولاته التي هي "علاقة مصيرية كما هي علاقة نشأة"[23]، فالرواية "ذات طابع سجالي وإشكالي يتمثل في تعبيرها عن المجتمع وبالمقابل تأثر المجتمع بها، وطابعها الإشكالي يتمثل في دوائر الاستفهام الواسعة التي تثار حول تصنيف تلك العلاقة ومن ثم إيجاد تفسير مقنع لها"[24]، ولذا فقد اعتمد نقاد الرواية السعودية هذا المنهج في رصد التحولات الاجتماعية التي رصدتها الرواية، والمتغيرات التي مر بها المجتمع[25].

لابد من الإشارة قبل الولوج إلى دراسات النقاد العرب للرواية السعودية التي اتخذت من المنهج الاجتماعي سبيلاً إلى أن المنهج الاجتماعي ظهر ممتزجاً بغيره من المناهج، خاصة المنهج التاريخي، ولعل ذلك يعود -كما أشرنا سابقاً- إلى أنهما يتشابهان في رؤيتهما للنص الأدبي، والعوامل المؤثرة فيه، ووظيفته، والإجراءات النقدية المتبعة في كلا المنهجين.

كما أن منهجية هذا البحث الوصفية التحليلية تملي عليه فحص منهجيات المؤلفات في هذا المجال بطريقة انتقائية؛ إذ ليس هدف البحث رصد كل الجهود التي أنجزت في هذا المجال، لكنه ينتقي أهم المؤلفات وفق معياري الأسبقية والجودة التأليفية. وسنقف عند ملامح المنهج الاجتماعي لدى ثلاثة من النقاد العرب الذين درسوا الرواية السعودية من منظور اجتماعي، وهم: الدكتور طلعت صبح السيد، والدكتور محمد صالح الشنطي، والدكتور حفظ الرحمن الإصلاحي.

مع الأخذ بعين الاعتبار أن تتبع ملامح المنهج الاجتماعي في نقد الرواية السعودية يشوبه شيء من الصعوبة؛ نظراً لانفتاح هذا المنهج على غيره من المناهج عند النقاد في دراساتهم، والتفاوت في مقدرة هؤلاء النقاد في تمثل مرتكزات هذا المنهج، ولكن يبقى البحث عن المضامين الاجتماعية، والانعكاس، والإيديولوجيا، ورؤيا العالم، والالتزام في الأدب الروائي السعودي هو القاسم المشترك الذي يجمع هؤلاء النقاد في إطار هذا المنهج. ولعلنا نستعرض أهم الدراسات التي أسهم فيها النقاد العرب حيال الرواية السعودية من منظور المنهج الاجتماعي:

أولها: دراسة طلعت صبح السيد "العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية"، التي أعلن فيها عن تبنيه للمنهج الاجتماعي، بقوله: "ومنهجي في هذه الدراسة يقوم أساسا على مزج مناهج البحث الأدبية والتاريخية والاجتماعية [(26)]".

يبدو لنا اهتمامه بالمضمون الاجتماعي من خلال انتخاب المادة المدروسة التي "تعالج المشاكل البيئية والآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة على النهضة العامة التي شملت كل أرجاء المملكة"[(27)]، فقد درس طلعت صبح السيد هذه الروايات من خلال عناصرها الاجتماعية التي بنى عليها الروائيون رواياتهم، إذ يرى أن أهم عناصر التكوين الفني للرواية السعودية، هو الظواهر البيئية المحلية التي تبرز في ملامح المجتمع ومعالم الطبيعة[(28)]، فبعد أن تناول العوامل المؤثرة في تطور المجتمع، تناول الخلفية الاجتماعية وتأثيرها على الفن القصصي، ثم انتقل إلى عناصر البناء الاجتماعي (مكاناً وزماناً ورجلاً وامرأة وحضارة وبداوة وعادات وتقاليد) مستخلصاً منها ما حوته

الروايات من نظرات اجتماعية، وما انتجته البيئة السعودية التي وجد فيها الروائيون من ملامح اجتماعية أسهمت في التكوين الفني للرواية السعودية.

وينطلق الناقد في قراءته الاجتماعية من مبدأ "أن الأدب صورة إبداعية تحمل حركة الواقع وتلتزم تجسيده والتعبير عن أيديولوجيته في فترة من فترات التاريخ، إذ يصبح الإبداع وثيقة اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، ووسيلة من وسائل المواجهة مع الآخر، وتعبيراً عن جدلية الصراع بين أطراف الحياة"[29]، حيث يؤكد على أن كل من يقرأ قصة أو رواية لكاتب سعودي سيلاحظ أنه ينطلق من رؤية أيديولوجية واضحة، تعتمد هذه الرؤية على تبني موقف أيديولوجيّ يطبع معظم القصص والروايات، "فكل ما نشاهده فيها إنما هو وصف دقيق وطيب للبيئة السعودية بقديمها وحديثها وتقاليده ونفسية أهاليها، وللصراع الشديد الذي قام في هذه البيئة بين القديم والجديد، أو تسجيل للمخالفات التي تحددها تقاليد البيئة وأعرافها، تلك التقاليد تأتي كان لها أكبر الأثر في خروج معظم القصص والروايات متسمة في جملتها بالواقعية، و تهتم بالتحديد والوصف أكثر مما تهتم باتخاذ موقف أيديولوجي ما" [30].

لقد بدا تمثل الناقد المنهج الاجتماعي منذ الخطوات الأولى في بحثه حين توقف عند الخلفية الاجتماعية ومدى تأثيرها على الفن القصصي، تلك الخلفية التي أفرزت الفن القصصي السعودي، إذ يلاحظ أن الواقعية غدت اتجاهاً عاماً عند كتاب الفن القصصي عموماً، ولاسيما الرواية، يقول: "ونؤكد أن عناية الكاتب بالواقع الاجتماعي والانتخاب منه أخذت تمتاز بالنظرة الشمولية، وأخذ كل كاتب يصدر عن هذه النظرة في رسمه للصورة وبنائه للتجربة. والحقيقة أن هذه الطريقة تلتقي مع كتاب الواقعية المادية من حيث الاهتمام بالواقع واستلهام معظم القصص منه، ومن ناحية كثرة الموضوعات المعالجة"[31].

وتبدو علاقة النقد الاجتماعي بالاتجاه الواقعي من خلال ثلاث مراحل: مرحلة ما قبل النص، حيث تمثلها بيئة المبدع وما فيها من تحولات وأحداث يبدو أثرها الواضح فيما ينتجه من

أدب، وما يستقي منه مادته، لينسج من خلالها نصه، ثم مرحلة النص، حيث يتجلى فيه انعكاس المجتمع بكل ما فيه من قيم ومشكلات وتناقضات وآمال ونوازع، ثم مرحلة ما بعد النص، حيث يؤثر النص في المتلقي بصفة عامة، في صياغة مشاعره والتعبير عن مشكلاته وقيادته للتغيير، وهو في كل مرحلة ينطلق من تصور خارجي للمقاربة [32].

وتبدو المرحلتان الأولى والثانية حاضرتين في قراءة طلعت السيد النقدية دون الثالثة، فللتأكيد على مدى ترسخ الرؤية الواقعية الاجتماعية في الرواية السعودية وارتباطها بحركة الواقع وتحولاته الفكرية والإنسانية بكل أشكالها، يفرد الناقد عنواناً تناول فيه الرؤية الفنية التي يصدر عنها الكاتب السباعي، التي يرى أنه يلتزم بها في الواقع، ولاسيما في رواية "فكرة"، فمن يقرأ قصص السباعي سيحس بأنها "لا تبعد عن أن تكون صوراً للواقع والحقائق الموضوعية التي كان يلاحظها دون خضوع لتخطيط أو رسم معينين سبق تحديدهما،أو وضع الروابط والقيود لهما"[33]، ثم يرصد الناقد تأثر جماعة من الأدباء بهذه الرؤية الواقعية التي جعلت الكُتّاب "ينزعون إلى وصف العيوب الاجتماعية، كما يحاولون رسم حياة مثلى يجب أن يكون عليها المجتمع بعد أن يتخلص من العيوب والعلل والأدواء الاجتماعية"[34].

وبهذه الرؤية النقدية التي تربط المبدع والإبداع الروائي بالواقع بما فيه من التحولات الاجتماعية والفكرية يتابع طلعت صبح السيد مقاربة روايتي الدمنهوري التي اتجه فيهما اتجاهاً واقعياً، فروايتا الدمنهوري -طبقاً لنظرته- "لم تبتعدا عن الدائرة التي كانت تدور فيهما آراء السباعي ومن تبعه"[35]، ويرجع ذلك إلى تأثره بالمحيط الثقافي العام لعصره، وما ساد فيه من دعوات للإصلاح ونقد للعيوب الاجتماعية. فقد استطاع في رواية "ثمن التضحية" أن يرسم من خلالها البيئة الحجازية، وأن يصور حياة الأسرة الحجازية المتوسطة، كما صور بعض العادات والتقاليد، وما طرأ على تلك البيئة من عوامل جديدة اقتضت حدوث بعض التغيير في حياة الطبقة المثقفة [36]. وكذلك في رواية "ومرت الأيام" التي يرى أن الدمنهوري قد أجاد فيها رسم

البيئة الحجازية، فهو لم يبعد عن الواقع الذي يعيشه أبناء الحجاز، بل وأبناء المملكة جميعهم، فقد رأى أن الدمنهوري ساير هذا الاتجاه، وأنه ينتخب من الواقع، ويتجه بروايته صوب الحياة ويضمنها موضوعات اجتماعية تتسم بالنزعة الإصلاحية[37].

فالناقد في تناوله العوامل التي ساهمت في بلورة الاتجاه الواقعي في أدب حامد دمنهوري، وربط ظهور الفن الروائي عنده بالبيئة الاجتماعية، وتصويره للمجتمع ونقده، ومعالجته قضاياه، والبحث عن حلول لها، يرتكز على مبدأ الالتزام في المنهج الاجتماعي الذي "يرى أن على الأديب أن يشارك في تكييف مجتمعه وحل مشاكله وقضاياه"[38]، وهذا ما خلص إليه بقوله: "فقد تميزت قصصه بالنزوع إلى وصف العيوب الاجتماعية، والإفصاح عن الرغبة في الإصلاح، ومحاولة رسم حياة مثلى يجب أن يكون عليها المجتمع، وهذا يعني أن الكاتب مؤمن بالمجتمع وبقضاياه، كما أنه مؤمن بالإنسان العادي في هذا المجتمع"[39].

وتبعاً لهذه الرؤية النقدية لم يفرق الناقد بين الكاتب والراوي في مواضع كثيرة من الدراسة، فالراوي هو المعبر عن موقف الكاتب تجاه القضايا الاجتماعية، يقول: "ويوضح الكاتب أن الحب والوفاء جعلا بطل القصة حائراً مشغولاً دائماً بعشيرته وديرته ويظل يسأل ويستفسر عنهما"[40]، ويقول عن رواية "لا ظل تحت الجبل": "وقد حاول الكاتب أن ينقل ظروفاً حياتية من الواقع، وصوراً من حياة أهل مكة..."[41]. ويقول في موضع آخر: "ويبدو أن الكاتب كان مولعاً بدراسة الأسرة السعودية من الناحية الاجتماعية والدوافع التي توجه سلوك أفرادها ودراسة حالتهم النفسية، وبخاصة بعد تدفق النفط وظهور مجتمع جديد تنعكس فيه آثار التقدم الحضاري بصورة قَلّ أن تحدث في أي مجتمع آخر من مجتمعات الدول النامية"[42]، ويقول أيضاً: "ويرى الكاتب خليل إبراهيم الفزيع أن العمل يشغل المرأة عن واجباتها الزوجية، ففي قصة الكلمات العارية نراه يحكي قصة رجل مع فتاة صحفية..."[43]، فالكاتب من هذا المنطلق يحمل رؤية أو موقفاً فكرياً يحاول التعبير عنه من خلال الراوي، أو ما يصطلح عليه برؤية العالم،

"فالروائي حين يكتب رواية متأثراً بمجتمعه، فإنه يعبر عن رؤيته حيال ذلك المجتمع من خلال تجاربه، إنه لا يعكس لنا الواقع كما هو، لكنه يعبر عن رؤيته كما هي"[44]، وهذا ما أشار إليه بقوله في التعليق على عمل المرأة: "وواضح أن معظم الكتاب يصدرون في هذا الموضوع عن رؤية واحدة، فبلا شك يناقشون القضية من منطلق عقائدي ينبع من العقيدة الإسلامية، ثم من منطلق الموروثات السلفية والمصلحة العامة"[45]. فالروائي لا يعكس واقع عمل المرأة بقدر ما يعكس رؤيته وموقفه الفكري تجاه عملها.

وبذلك فالناقد مؤمن بفكرة الانعكاس للأدب، وقد تجلى ذلك في مواضع كثيرة من دراسته، فمثلاً حين يفرد الناقد فصلاً للبيئة الزمانية والمكانية التي ينتمي إليها الروائيون، وهو يقصد "بالبيئة المحيط الذي يعيش فيه كتاب القصة مع جماعة ينتمون إليهم، بكل ما فيها من عادات وتقاليد، وبكل موروثاتهم الاجتماعية والحضارية والفكرية والنفسية وما إلى ذلك"[46]، فإنه يتناول انعكاس هذه البيئية بتحولاتها الاجتماعية والفكرية وعاداتها وتقاليدها على النص الروائي، يقول معقباً على رواية "ومرت الأيام" للدمنهوري: "وهو في (ومرت الأيام) ينتخب شخوصه من الواقع، ويلبس الأحداث ثياباً واقعية، ويحفل بالمناظر والمشاهد الطبيعية، وهو في كل هذا ليس هو المصور الشاعر المبدع، ولكنه الكاتب المبدع الذي يعطينا صورة صادقة لانعكاس الشخصية مع التقاليد وأثر هذا الصراع على نفسية الفرد"[47].

في حين يرى أن رواية "فتاة من حائل" لمحمد عبده يماني، قد صور كاتبها الواقع كما هو دون اختلاق للحوادث والمشاهد ودون اللجوء إلى افتعال المواقف، فقد كانت حبكتها طبيعية خالية من التعقيد والالتواء[48]، ويقول عن رواية "لا ظل تحت الجبل": "من يراجع الرواية الكاتب فؤاد عنقاوي يرى بنفسه البيئة المكية بحاراتها، حيث يقف الأطفال في الحارات كل عصر تحت روشان البيت يفكرون في لعبة يلعبونها، أو في معاكسة" [49].

ولعل من أهم القضايا التي يوليها المنهج الاجتماعي حيزاً كبيراً في تناوله للفن الروائي هي الشخصية الروائية، فهي تجسد الظاهرة الاجتماعية المتفاعلة مع المجتمع من خلال علاقاتها المتبادلة مع واقعها الاجتماعي. والمجتمع يحمل في طياته الكثير من التناقضات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، حيث تقوم الشخصية بدورها -متأثرة- بحمل الرؤى والأفكار، التي تقودها إلى التغيير من أجل الوصول إلى غايتها، والشخصية الروائية تتشكل على يد كاتب النص، كما يراها "لوكاتش": "إن التصوير الحي للشخصية الإنسانية الكاملة لا يتيسر إلا إذا حاول الكاتب أن يخلق أنماطاً، والنقطة موضع النقاش هي العلاقة العضوية التي لا تقبل الأغلال أو الذوبان بين الإنسان من حيث هو فرد خالص، والإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، أي من حيث هو عضو في المجتمع"[50]، ومن هذه الرؤية التي يرتكز عليها المنهج الاجتماعي، يفرد الناقد فصلاً مستقلاً يبحث فيه الشخصية الاجتماعية والبعد الاجتماعي، فالشخصية الروائية –كما يقول- ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الاجتماعية، "فقد استطاع كثير من كتاب القصة في المملكة أن ينقلوا البعد الاجتماعي وأن يتفاعلوا مع واقع الحياة الاجتماعية، وأن يتلمسوا أبعاد هذا الموقع بكل ما فيه من خصائص ومقومات، وكان كل كاتب يعتبر الشخصية القصصية المرآة التي تعكس ما يريد أن يقوله، أو هي الكاميرا المصورة لكل ما يريد أن يشير إليه"[51].

ويخلص في آخر تناوله للشخصية إلى أن الفن القصصي "هو فن الشخصية، ومن هنا كان على الكاتب أن يقدم النماذج السوية، وغير السوية أو من مختلف الطبقات، ما يسمح له بأن يقدم رؤية مستقبلية للمجتمع والإنسان، وعلى هذا فنحن ننظر إلى العمل الفني على أنه نموذج تشكيلي للعلاقات بين الإنسان وعالمه الذي يعيش فيه، ومن ثم تصبح قيمة العمل القصصي في أنه يقدم نموذجاً يعين رغبة الكاتب في تشكيل المجتمع من جديد، أو تغيره تغييراً جذرياً"[52]. فالشخصية الروائية تمثل الإنسان السعودي في علاقاته المتبادلة مع أفراد مجتمعه، باعتبار أن المجتمع لا يقوم إلا على العلاقات المتبادلة بين أفراده، وهي -أي الشخصيات- محملة بالرؤى

والأفكار التي يريد لها الروائي الظهور في رواياته، فالشخصية الروائية لا تعكس رؤية الروائي فحسب، بل إن كل شخصية تعكس رؤية معينة، ومن خلال هذا التنوع الذي في الرؤى والأفكار يستطيع الروائي النفاذ إلى داخل الشخصيات الروائية التي يقدمها في روايته؛ بوصفه فرداً من أفراد المجتمع؛ ليتمكن بذلك من تقديم رؤية أو نموذج يعينه في تغيير المجتمع وإعادة تشكيله.

وعندما يتناول الناقد أثر العناصر البيئية في أسلوب التعبير، تبقى الرؤية الاجتماعية هي الأساس في قراءته النقدية، فالمنهج الاجتماعي ينظر إلى النص الروائي بوصفه بناء لغوياً يسرد الوقائع وفق تصور ما [53]، ويحاول الناقد من خلال تبني هذا المنهج أن يكشف عن تفاعل لغة الفن مع لغة المجتمع والتصور الذي رسمه الروائي حول أساليب التعبير المتأثرة بالبيئة الاجتماعية[54]؛ لذا نجد الناقد منذ البداية يحاول أن يقدم للغة تفسيراً اجتماعياً، إذ يعلل لجوء الكُتّاب إلى اللغة العامية في صياغة الحوار القصصي والروائي بنزوعهم إلى تصوير الواقع الاجتماعي ونقده؛ فالروائيون اعتقدوا أن اللغة العامية أقدر من الفصحى في التعبير عن الشخصيات الروائية وتصوير الحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع السعودي، يقول: "فكل كاتب غالباً ما كان يكتب حوار قصصه باللغة العامية، ولعل الذي جعلهم يذهبون هذا المذهب...، هو ما رآه البعض منهم أن العامية هي الطريق الأسهل لتصوير الحياة الاجتماعية والنقد الاجتماعي، ثم إنها أجدر بتصور الحياتية الملحة، وبتمثيل نماذج وشخصيات شعبية تزخر بها البيئة السعودية، ومن جانب آخر فإن الحوار بالعامية هو أفضل الطرق للتعبير عن الشخصية لأنه ينم عن طبقتها وجنسها وأفق تفكيرها"[55].

ويعقب الناقد على هذا الرأي تعقيباً يدعو فيه إلى نبذ العامية وتحاشيها، فالعامية لا تعني الواقعية، كما أن استخدام الفصحى في السرد والحوار لا يعني مجافاة الواقع، لكن انتماء اللغة إلى البيئة يسهم بشكل كبير في دعم فكرة الرواية[56]، فاللغة التي تستخدمها الشخصيات الروائية في حوارها تعمل على تعزيز الواقع الاجتماعي، وهذا التعزيز لا يأتي من استخدام العامية أو

الفصحى، بل يأتي من فنيتها وقدرتها على التعبير، يقول: "ينبغي أن نشير إلى أن لغة الحوار ليست هدفاً في حد ذاتها، إذ إن كتابته بلغة التخاطب في الحياة لا تعني الواقعية، وكتابته باللغة العربية الفصحى لا يعني مجافاة الواقع، فالمشكلة ليست مشكلة لفظة فصيحة ولفظة عامية، ولكن المشكلة هي قدرة الحوار على التعبير عن مقتضى الحال، ولا يكون الحوار واقعياً مرناً إلا إذا عبر عن الموقف، واستنطق الشخصيات بمستواها الثقافي والاجتماعي، وأن يعكس تفكيرهم ويتمثل قيمهم"[57].

ويبدو من هذا التعقيب أنه جاء تأكيداً للرؤية الاجتماعية للغة، التي ترى أن المهم في اللغة هو قدرتها على التعبير، فحين يستخدم الروائي الكلمة، يستخدمها "على أساس من قدرتها على التعبير الفني، فإذا كان تمام التعبير عن فكرة ما أو عن شخص لا يتأتى إلا باستخدام العامية فقد وجب استعمالها، وإذا كان التعبير بها يسيء إلى الفكرة أو الشخصية فقد وجب استعمال الفصحى"[58].

الدراسة الثانية: دراسة الشنطي "فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر"، صرح فيها بتبني المنهج الاجتماعي، يقول معلناً منهجه: "ولم يكن بمقدوري أن أنهج نهجاً تاريخياً في معالجتي للرواية في هذا القطر العربي،... وفي الوقت نفسه لم يكن من الممكن إغفال الإطار التاريخي تماماً، ذلك أن الرواية مرتبطة على نحو مرن بالحركة الاجتماعية، لذا اخترت هذا المدخل للتعامل مع الموضوع، فلجأت إلى التبويب الموضوعي، آخذاً بعين الاعتبار الرؤية الاجتماعية المقترنة بالتشكيل الجمالي؛ إيماناً مني بأن الفصل بين الجانبين غير ممكن، وقد ساعدني على هذا التبويب طبيعة الأعمال المدروسة، فهي في معظمها تعالج قضايا بارزة بشكل تقريري ومباشر أحياناً، وفي إطار فني متواضع أحيانا أخرى"[59].

فكما يبدو من خلال هذا الإعلان المنهجي أن الناقد اتخذ المنهج الاجتماعي منطلقاً لدراسة الرواية السعودية مازجاً إياه بالمنهج التاريخي، حيث انصب جهده النقدي على تتبع الرواية

السعودية وتحليل التحول الاجتماعي فيها، كقضية المرأة وقضايا الذات الإنسانية وغيرها من القضايا التي اتجهت إلى الإنسان بوصفه أهم عناصر التحول الاجتماعي، دون إغفال للجانب الفني، فالنقد الاجتماعي تتجاذبه رؤيتان: إحداهما الشعور بالمسؤولية الاجتماعية، والأخرى الإحساس بالجانب الفني[60].

فالناقد استعان في تحليل التحول الاجتماعي للرواية السعودية بالرؤية الاجتماعية الواقعية -كما هي عند "لوكاتش"- الذي يرى أن "الرواية كانت استجابة للتطورات والتحولات الحضارية الراهنة"[61]؛ لذا فقد نحى في تصنيفه لهذه المادة منحىً واقعياً، يقول: "وحرصت أن يكون المحور الرئيسي لهذه المقاربة التحول الاجتماعي خلال العقود الماضية، إيماناً مني بأن الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى التقاط وجيب المجتمع، ورصد نبض حركاته؛ لهذا تم تصنيف المادة وفقاً لهذا المنحى الواقعي الذي يرى أن السرد إعادة إنتاج للواقع وموازاة جمالية رمزية له من شأنه أن يغوص إلى جوهره، ويرصد قوانينه وحركة الوعي المتشكلة في إهابه."[62]

وتبعاً لهذا النهج الواقعي الاجتماعي صنف الناقد المادة الروائية في بابين: الأول (هاجس التحول) وتضمن خمسة فصول، حمل الفصل الأول عنوان (المخاض) ومثلته المراحل الثلاث: (الإرهاصات والبشائر، المنعطف، الهوية المكانية والذاتية)، ويقصد بالمخاض تلك التغيرات الاجتماعية وما أحدثته من هزة في البنية الاجتماعية، التي تجلت صورها في تشكل الدولة الحديثة، وقيامها بإرسال البعثات التعليمية، وظهور شريحة مثقفة اطلعت على العلوم والآداب الحديثة وعلى أنماط جديدة من السلوك الاجتماعي، وصاحب هذا التحول بداية تكون المجتمع المدني الحديث بشرائحه المختلفة، وبزوغ ظواهر اجتماعية جديدة. وقد مثلت عدد من الروايات مراحل المخاض الثلاث، فمرحلة الإرهاصات والبشائر تجلت في ثلاث روايات، هي: (التوأمان، والبعث، وفكرة). أما مرحلة المنعطف، فقد مثلته روايتا حامد دمنهوري "ثمن التضحية" و"ومرت الأيام"، في حين مثلت مرحلة الهوية المكانية والتحقق الذاتي الروايات التالية: "سقيفة الصفا" لحمزة بوقري، و"لا ظل تحت الجبل" لفؤاد عنقاوي، و"لا تقل وداعاً" لسيف عاشور.

والشنطي يرى أن هذه الأعمال التي تمثل مرحلة المخاض تندرج في إطار الرؤية الواقعية على تفاوت في مداها، فمن الاكتفاء بالتوثيق والتسجيل إلى الرصد والتحليل إلى الاستشراف والانتقاد[63].

أما الفصل الثاني، فقد حمل عنوان (التشكّل- مشكلات التحول) وقسّمه إلى عنوانين: (بين الواقع والمثال، ونقد الواقع) وربطهما بمشكلات الواقع الجديد كقضية المرأة وهموم الموظفين، الناجمة عن إفرازات التحول الاجتماعي والثقافي. ومثلت روايات (ثقب في رداء الليل، وسفينة الموتى، وغيوم الخريف) لإبراهيم الناصر مشكلة التحول بين الواقع والمثال، وقد تحدث عن علاقة كل رواية بالواقع الاجتماعي وصراعاته الحاصلة، والرؤية التي يريد الكاتب إيصالها.

بينما تمثّل نقد الواقع في الفصل الثاني (هموم الواقع وهموم الذات) من رواية "القشور" لعمر طاهر زيلع، حيث ناقش مضمون الرواية والخطوط الرئيسة فيها، وحشد الشخصيات، والرؤية الانتقائية التي حملتها، والواقعية ومنهج الوصف، والاستقصاء والانتقاء، والراوي والواقع، واللغة الشعرية... إلخ، وقد وجد الشنطي أن التحولين الاجتماعي والثقافي "أفرزا جملة من المشكلات التي تمس الكثير من المسلمات الموروثة جيلاً بعد جيل في البيئة الاجتماعية، كمشكلة الحوار بين الأجيال وقضية المرأة وغيرها"[64].

وحمل الفصل الثالث عنوان (ملحمة التحول بين التوثيق التاريخي والتحليل الواقعي) تناول فيه العالم القديم (العالم الآيل للأفول) في رواية "الوسمية" لعبد العزيز مشري، والواقع الجديد في رواية "الغيوم ومنابت الشجر" للمشري كذلك، وقصر الاختيار على روايات مشري؛ لأنها -كما يقول- عملت على تصوير ملحمة التحول من خلال رؤية تحليلية توثيقية، وعلى غرار ما فعل في الفصل السابق، فقد عمد في تحليل كل رواية إلى طرح عدة عناوين تلامس قضايا مختلفة في كل عمل روائي، ففي تحليل رواية "الوسمية" ناقش عناوين عدة، منها: (إشكالية النوع، والفصول وجدلية النمو، وتقنية الوصف ومهمة التوثيق، والديالوج، والمنولوج، والأسماء

ودلالاتها، والوسمية في سياق السرد العالمي... إلخ)، وبالمثل كان نصيب رواية "الغيوم ومنابت الشجر" من التحليل، إذ بدأ بالوقوف عند عنوانها وما يحمله من دلالات، تنقل بعده إلى عدة عناوين نقدية ناقش فيها الحركة الجماعية، وبناء الرواية وتقنيات التشكيل المشهدي، والوصف الواقعي، والراوي، والعين الواحدة، وملامح الرواية الانسيابية، ولغة الخطاب الروائي.

وأفرد الفصل الرابع لمعالجة الروايات التي تناولت قضايا المرأة باعتبارها قضية محورية كونها جزءاً من عملية التحول الاجتماعي وعنصراً فاعلاً فيه، فمن عنوان (المرأة والتحول) تناول المحاور التالية: (المرأة عنصر من عناصر التحول، وتعليم المرأة، وقضية المرأة في علاقتها بالرجل، وعمل المرأة، والمرأة في الأعمال الروائية النسائية)، وقد بدأها بتناول أزمة المرأة المتعلمة في رواية "عذراء المنفى"، وعرض لقضية تعليم المرأة ونموذجها في رواية "لا لم يعد حلماً" لفؤاد صادق مفتي. وناقش في رواية "زائر المساء" لسلطان القحطاني الرؤية الاجتماعية والبناء الفكري وخطوطها العامة حول زواج الفتيات الصغيرات من كبار السن الأغنياء، وأنماط الشخصيات الواردة فيها. ومثّل هموم المرأة برواية "لا عاش قلبي" لأمل شطا، فهي تصور بيئة خارج بيئة الروائية، فالأحداث دارت في مدينة الرباط. واستعرض في سياق الرواية النسائية بعض الأسماء الروائية النسائية وإسهامها في قضية المرأة باعتباره هما مركزيا، حيث تناول رواية "البراءة المفقودة" لهند باغفار نموذجا لرواية المغامرة، التي تدور خارج نطاق البيئة المحلية، ورواية "بسمة من بحيرات الدموع" لعائشة زاهر أحمد؛ منهاً إلى ما اعتراها من سقطات فنية، ورواية "غداً سيكون الخميس" لهدى الرشيد بوصفها أكثر انتماءً إلى رواية المغامرة والعاطفية المسطحة.

والفصل الخامس خص به القيم، تحت العناوين التالية: (القيم والحكاية الشعبية، الرواية الفكرية التعليمية، الرصد والتوثيق)، فقد لاحظ أن بعض الأعمال الروائية وفي غمرة التحولات المتسارعة أحس أصحابها بأن قيماً جديدة تطرأ، وأخرى تتهاوى تحت وطأة الاهتزاز العنيف للبنية الاجتماعية، فكانت رؤيتها أخلاقية تعليمية تبحث تحت ركام المتغيرات عن القيم

التي تخشى عليها من الضياع، بينما لاذ بعض كتابها مستعينين بالتراث الشعبي لدعم رؤيتهم الأخلاقية للواقع. ولكنه خالف في تطبيقه العناوين التي رسمها في مقدمة الفصل، فأصبحت الدراسة تتفق مع العنوان الجديد الذي يرتضيه لكل رواية يحللها.

أما الباب الثاني، فقد حمل عنوان (هامش التحول)، فتناول فيه الشنطي الأعمال الروائية التي يرى أنها لا تتضح فيها المسألة الاجتماعية على نحو يجعل منها بؤرة اهتمام الكاتب، وقد جاء في أربعة فصول، هي: هموم الثبات، والاغتراب، والتسجيل والتاريخ، والتربية والدعوة.

والشنطي -كما يبدو- من خلال المنهج الواقعي الذي انتهجه في تحليل الروايات السعودية، يؤمن بنظرية الانعكاس، وقد تجلى ذلك في مواضع كثيرة من دراسته، فقد عكف "على مقاربة سريعة للعلاقة بين الرواية والحركة الاجتماعية، في محاولة لاستكشاف الصلة بين هذا الفن ومرجعياته الواقعية"[65]، ويستدل في موضع من الدراسة على ما ذهب إليه أصحاب الاتجاه الحديث في الرواية في أن "الروايات الصادقة تصبح تدريجياً حقائق تاريخية واجتماعية، وأن البحث عن أشكال روائية جديدة أكثر عمقاً في أثناء عملية استيعاب الواقع يخدم الاكتشاف والاستيعاب والتجسيد"[66]، فهو يؤكد "أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على استيعاب التحولات التاريخية في حياة الأمم...، ومهما يكن من أمر الخلاف حول الكون الفني الذي تسهم في بنائه وتشكيله من حيث صلته بالواقع وتعبيره عنه...، فإن مما لا مراء فيه أن العمل الروائي يقتنص دينامية الواقع وآليات الحركات فيه، وليس المقصود بالواقع هنا البيئة الطبيعية أو الاجتماعية أو الحدث التاريخي، بل هو جماع العوامل المستترة والظاهرة التي تتآزر في سلسلة من العمليات وفق معطيات متكاثرة ومتنامية تسهم في صنع التحول. والعالم الذي يتخلق في العمل الروائي، وفق منظومة جمالية لها مسارها لا يتشكل بمنأى عن قوانين الواقع وتوجهاته، بل يتقاطع معه ويتفاعل مع دينامياته"[67].

وبهذا المنظور الذي ينظر إلى الرواية بوصفها انعكاساً للواقع، قارب الشنطي عدداً من الروايات، فمثلاً يستهل تحليله لرواية "قبو الأفاعي" لطاهر عوض سلام بقوله: "ويروي المؤلف روايته من واقع الوالد الذي يهدهد أطفاله بقصة من القصص الطريفة، تحتفل بالواقع وتحرص على حصد نبضاته، وترسخ في الأذهان مرحلة غاربة من مراحل الحياة في جنوب المملكة العربية السعودية، فقد تخيل قصته من واقع الحياة الاجتماعية، قبل خمسين عاماً"[68]. فالرواية –كما يراها- تفصح عن البنية الاجتماعية السائدة في تلك الفترة وتعكس الواقع الذي عاشته القبيلة والأسرة على حد سواء.

وقد قاده هذا المنظور الذي يرى في الرواية انعكاسا للواقع إلى النظر إلى بعض الروايات على أنها سير ذاتية لأصحابها، أو على الأقل استلهام بعض أجزائها، يقول عن روايتَي "ثقوب في رداء الليل" و"سفينة الضياع" لإبراهيم الناصر: "نلحظ بوضوح النزعة السيرية، أي اصطناع أسلوب الترجمة الذاتية والاغتراف من تجاربه الخاصة في روايته هذه"[69]، ويعلق على مقطع من رواية "سقيفة الصفا" بقوله: "إن الكاتب يتحدث عن تجربة أدبية روائية، وكان الراوي البطل قد تلاشت المسافة بينه وبين المؤلف، فنحن أمام بوح مباشر من الكاتب"[70].

ومن هذه الرؤية التي ترى أن الرواية استلهام لحياة كتابها، لم يفرق الشنطي في مواضع كثيرة بين الكاتب والراوي، يقول مثلاً: "ويحرص الكاتب على أن يفهم القارئ أن هذه الجلسات نموذج متكرر يشكل نمطاً معتاداً في حياته، إذ يقول على لسان عابد: ثم نظر الشيخ باحريص إلى ساعته..."[71]، ويقيم التصور ذاته عن رواية "الدوامة"، حيث يقول: "وقد أثخن الكاتب المتن السردي بتفاصيل دقيقة لا لزوم لها، وكذلك الحوار، فتحدث طويلاً عن هجر المرأة البيت..."[72]، ويقول: "احتفال الكاتب بوصف البيئة المحلية بتضاريسها وعواملها المتعددة..." [73].

إن النظر إلى الرواية على أنها انعكاس للمجتمع، وربطها بحياة الروائي ينسجم مع منطلقات المنهج الاجتماعي، الذي يعنى بإرجاع المعاني الروائية إلى مرجع اجتماعي خارجي، دون أن

يعني ذلك أن النص الروائي صورة فوتوغرافية للواقع. فالعمل الروائي -كما يرى الشنطي- يشكل عالما روائياً موازياً للعالم الواقعي الروائي بشرط أن يتم الكشف عن جوهره وتسليط الضوء على مساره، فهو انعكاس جمالي بشروط فنية خاصة.[74]

كذلك نلاحظ في دراسة الشنطي التركيز على مواقف الكُتّاب الأيدلوجية تجاه القضايا التي تناولها، فهو يرى "ضرورة التعبير عن رؤية اجتماعية أو فكرية تتجاوز الذاتية المحضة في العمل الروائي"[75]، فالعمل الروائي من هذا المنطلق رسالة يؤديها الروائي، وقد تجلى ذلك في مواضع كثيرة من الدراسة، يقول –مثلاً- عن رواية "الوسمية": "وهذه الدقة في الوصف موظفة توظيفاً جيداً في محاولة الكاتب الإحاطة إحاطة توثيقية بجزيئات المرحلة التي يرى أنها على وشك الغروب، وهذه خطوط هامة في لوحة الرؤية الواقعية للكاتب وليست مجرد فعل مجاني"[76]. ويقول عن رواية "قبو الأفاعي": "الرؤية في هذه الرواية ذات أبعاد ثلاثية اجتماعية ونفسية وأخلاقية، وقد أراد أن يؤكد بها نظرته الإسلامية للقيم والعلاقات، والانتماء الحميم لهذه البيئة"[77].

إن تحميل الروائي رؤية اجتماعية أو فكرية معينة يلائم المنهج الاجتماعي الذي ينظر إلى العمل الروائي بوصفه موقفاً أيديولوجياً، يعبر من خلاله الروائي عن رؤيته تجاه القضايا الاجتماعية.

وعندما يتناول الناقد النواحي الفنية الجمالية فإنه يقف عند أبرز الظواهر الأسلوبية التي تخدم رؤيته الاجتماعية في النص الروائي، إذ يتفق الناقد مع النقاد الواقعيين الجدد الذين أخذوا "بمبدأ الظواهر الأسلوبية، وعملوا على تقريبها واستخلاص الدلالات منها دون إغفال للعناصر البنائية الأخرى"[78]، فالشنطي حين يقف عند اللغة في بعض الأعمال الروائية التي تناولها، ينطلق من الرؤية الاجتماعية التي ترى أن وظيفة اللغة الروائية وقيمتها تكمن في قدرتها على التعبير ونقل الأفكار إلى القارئ، وهذا ما يبدو في تحليله لرواية "قبو الأفاعي"، إذ يرى أن لغة

الرواية "ذات ملامح أسلوبية جديدة تمثلت في استخدامها لبعض الألفاظ العامية، وهو ما اعتبره ثغرة، في حين أن استخدام مثل هذه الألفاظ أكسب الرواية نكهة خاصة"[79]، فعلى الرغم من أن الناقد عدّ استخدام اللغة العامية ثغرة في الرواية إلا أنه فسر لجوء الروائي إلى استخدامها تفسيراً اجتماعياً، وعدّه ملمحاً جمالياً أضفى على الرواية حيوية وحركة.

ومن هذه الرؤية الاجتماعية للغة، يأخذ الناقد على الروائي طاهر سلام في روايته "فلتشرق من جديد" استخدامه أسلوباً عربياً فصيحاً ذا نبرة خطابية عالية -في بعض الأحيان- لا تناسب مستوى شخصيات الرواية، كما يرى أن على الروائي ألا يلتزم باللغة العامية لتكون اللغة واقعية تتناسب ومستوى الشخصيات، بل عليه تحويل هذه اللغة إلى لغة فنية قادرة على التعبير عن صاحبها، فيها ما ينبئ عن روحه ومستواه [80]، وهذا ما لم يفعله طاهر سلام في روايته؛ لذا كانت لغة الرواية غير واقعية.

وقد وقف الناقد عند الشخصيات في كثير من الروايات التي تناولها، انطلاقاً من الأهمية الجمالية الفنية للشخصية في المنهج الاجتماعي، بالإضافة إلى أن الشخصية هي الحامل للأفكار والرؤى التي يريد الكاتب إيصالها إلى القارئ؛ للوصول إلى التغيير الذي ينشده، وقد بدا ذلك في مواضع كثيرة من الدراسة، يقول عن شخصيات "رواية القشور": "إن النماذج التي يشكلها الكاتب ليست أنماطاً جوفاء، وإن لم يتمكن بحكم الحيز المحدود للرواية من الارتحال في أغوارها، فهو على الرغم من ذاك يمنحها أبعاداً نفسية واجتماعية قدر المستطاع؛ فيجعلنا نتعامل مع شخصيات ذات حضور"[81].

وعندما يقف الناقد عند بعض الملامح الأسلوبية الأخرى، فإنه يحرص على أن يفسرها تفسيراً اجتماعياً واقعياً؛ لذا نراه يعلل الوصف المكاني عند عمر طاهر في الرواية السابقة تعليلاً اجتماعياً، إذ يرى أن تقنية الوصف عند الروائي تقترب بالرواية من الواقعية، يقول: "وقد سلك عمر طاهر زيلع مسلك الاستقصائيين حيناً والانتقائيين حيناً آخر وفقاً للموقف ومقتضياته، ذلك

أنه وظف للإيحاء بأمرين نفسي والثاني اجتماعي. استطاع أن يوحي بهذين البعدين في موقف تقصى فيه ملامح المكانين على نحو تفصيلي وهام في الرواية، حين ذهب عابد في رحلة خطبة، فقد وصف مدخل البيت وصفاً دقيقاً وسجل انعكاسات هذا الوصف على صفحة مشاعره الباطنة"[82].

وهكذا يمضي الناقد في دراسته للنواحي الفنية للأعمال الروائية السعودية من منطلق أسلوبي، دون أن يعني ذلك أنه يقف عند كل الظواهر الأسلوبية في النص الروائي، بل يقف عند أبرز هذه الظواهر، وهو في دراسته يربط بين الواقع الاجتماعي والنص الروائي وسماته الأسلوبية للتأكيد على رؤيته الاجتماعية الواقعية للرواية السعودية.

أما الدراسة الثالثة التي سنتناولها في هذا المبحث فهي: "النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية" لحفظ الرحمن الإصلاحي، وهو وإن لم يعلن في المقدمة صراحة عن تبنيه المنهج الاجتماعي إلا أن عنوان الدراسة يحيل إلى أنه تبنى هذا المنهج، بالإضافة إلى استناده في المقدمة إلى مجموعة من المقولات الاجتماعية.

ومن خلال تتبع أبواب الدراسة وفصولها، يظهر أن الناقد مزج بين المنهجين التاريخي والاجتماعي، وقد اختار المنهج الثاني محوراً أساسياً دون أن يفرط بالمنهج الأول؛ حيث جعله رديفاً لمنهجه الأساسي، ويبدو ارتكازه على المنهج التاريخي في البابين الأول والثاني، حيث يعرض الناقد في الباب الأول الخلفية الأدبية والثقافية في المملكة العربية السعودية[83]، واستعرض في فصلها الأول الحركة السياسية والاقتصادية والأدبية والثقافية، والعوامل المهمة التي ساعدت على النهضة الأدبية وإرساء دعائمها، بينما جاء الحديث في الفصل الثاني مجملاً عن تطور الرواية الغربية والعربية، ومفهوم فن القصة والرواية، وحركتها في العالم العربي ومن ثم دخولها إلى الأدب السعودي الحديث.

أما الباب الثاني، فرصد فيه تطور الرواية السعودية في القرن العشرين، حيث أرخ في الفصل الأول للرواية السعودية منذ بدايتها إلى نهاية عام 2000م[84]، وما شهدته من نشوء وتطور وازدهار في الفن والأسلوب والمضمون، وقد قسمها إلى مراحل زمنية عبرت عن التحولات التي مرت بها خلال هذه الفترة الزمنية الممتدة عبر سبعة عقود، واعتمد في تقسيمه لها على عدد من الدراسات النقدية السابقة التي تناولت تأريخ الرواية السعودية، كدراسة منصور الحازمي (فن القصة في الأدب السعودي الحديث)، ودراسة السيد ديب الآنفة (فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور) ودراسة محمد الشنطي (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر) وغيرها من الدراسات والبحوث المرتبطة بتاريخ الرواية السعودية، وتناول في الفصل الثاني قضية تصنيف الرواية السعودية، فقد قسمها إلى اتجاهات وصنف الرواية إلى اتجاهين: أحدهما اعتمد البناء والشكل، والآخر اعتمد المحتوى والمضمون، مع تأكيده على الصعوبة التي تواجه الباحثين في قضية تصنيف الرواية، وفي الفصل الثالث تحدث عن الاتجاه العام الذي يحكم الرواية السعودية، حيث أكد أنها على الرغم من تأثرها بالمذاهب الغربية من حيث البناء والشكل، فإنها تبدو من حيث المحتوى والشكل أكثر التصاقاً بالمجتمع والتعبير عن الواقع المعاش في طرحها لكثير من القضايا والهموم المرتبطة بالبيئة الاجتماعية المحلية وتحولاتها، مستعرضاً بعض النماذج الروائية التي رصدت هذا التحول الاجتماعي والحضاري في السعودية.

وقد بدا المنهج الاجتماعي عند الباحث مرتبكاً بعض الشيء في تقسيمه للمضامين أو المواضيع الاجتماعية التي اختارها، فالباب الثالث يمكن أن يدرج ضمن الباب الخامس، كما أن هناك بعض القضايا في الباب الخامس كان الأجدر أن يدخلها ضمن الباب الرابع، كقضية العنوسة –مثلاً-، بيد أن الباحث -كما يبدو- حاول أن يخضع خطته لقسمة منطقية مستمدة من طبيعة المضمون أو القضية الاجتماعية نفسها، إذ يبدو أنه حين خصص الباب الثالث بالحديث عن ظاهرة الابتعاث للدراسة في الخارج (إيجابياته وسلبياته) استند إلى مدى تأثير هذه

الظاهرة على المجتمع، يقول: "ولا شك أن الاحتكاك المباشر مع الأجانب من العرب والغرب، والمعرفة الواقعية بعلومهم وخبراتهم وثقافاتهم، أدت إلى تحولات جذرية حداثية في المجتمع السعودي، وبدت آثارها -منها إيجابية ومنها سلبية- في وسائل المعاش وآليات التفكير وفي الخطاب اللغوي وفي درجة الوعي والإدراك وفي سلوكيات الناس"[85]، فالناقد كان يهدف إلى رصد التأثير الخارجي على المجتمع السعودي من خلال الرواية. أما الباب الرابع، فقد خص به المرأة من منطلق أن هذه القضايا خاصة بعالم المرأة وحدها كما يبدو من عناوين فصوله.

وعلى الرغم من هذا الارتباك المنهجي في تقسيم المضامين الاجتماعية، إلا أن ملامح المنهج الاجتماعي تبدو ظاهره في التعامل النقدي، إذ بدأ الناقد الولوج إلى عتبة المنهج الاجتماعي بشكل واضح في الفصل الأخير من الباب الثاني، من خلال احتفائه بالمضمون الروائي الاجتماعي، يقول: "وعندما نتفحص الرواية السعودية في القرن العشرين، والتي تجاوزت مئتي رواية متفاوتة في مستوياتها الفنية، نجد معظم تلك الروايات تسيطر عليها النزعة الاجتماعية، وتبدو أكثر التصاقاً بالواقع المعاش وقرباً منه، ويتضح ذلك من خلال تركيزها على تصوير البيئة المحلية وتغيراتها، وعنايتها بالمجتمع بما فيه من عادات وتقاليد وقيم موروثة وعنايتها بالذات الإنسانية وتجاربها ومشكلاتها وقضاياها"[86].

إن هذا الوصف للمدونة الروائية السعودية يؤكد أن الناقد ينظر إلى الرواية بوصفها انعكاساً للمجتمع خارجها، لذا أخذ يبحث عن الواقع الخارجي الذي عاش فيه الكاتب بتحولاته الاجتماعية والثقافية، واستقى منه أدبه، لينسج من خلاله نصه الروائي، من خلال الوقوف على بعض النماذج التي ترصد التحول الاجتماعي والثقافي في المملكة العربية السعودية وتحليلها، كرواية "سقيفة الصفا"، ورواية "غيوم الخريف"، ورواية "صالحة".

ويبدو من تحليله لهذه النماذج الروائية مدى ترسخ الرؤية الاجتماعية ومفهومها للرواية وارتباطها بحركة الواقع وتحولاته الفكرية والإنسانية والاقتصادية بكل أشكالها، فرواية "سقيفة

الصفا" رصدت التغييرات في النظام التعليمي[87]، في حين أن رواية "غيوم الخريف" نجحت في الإفضاء برسالتها الاجتماعية ورصدت التغيرات والتأثيرات الجذرية التي أحدثتها الطفرة الاقتصادية في أنماط التفكير وسلوكيات المجتمع السعودي"[88]، أما رواية "صالحة" فهي تقدم صورة حية لمجتمع القرية في جنوب المملكة وحياته، مع رصد همومه ومشكلاته وقضاياه، وعاداته وتقاليده وأنشطته، يقول الناقد: "وتتميز بنزعتها إلى إبراز ملامح الصراع بين الحق والباطل وانتصار قوى الخير والصلاح والإنسانية على عوامل الشر، وذلك من خلال مرحلة النقلة الاجتماعية والثقافية والحضارية ذات الطابع الاقتصادي في المملكة، وكأن الكاتب يعمد إلى تثبيت وضعية اجتماعية وثقافية وتاريخية معينة." [89].

وبهذا المنظور الاجتماعي الذي ينظر إلى الرواية بوصفها انعكاساً للواقع، تناول الناقد في الأبواب التالية المضامين الاجتماعية التي تدور حولها بعض الروايات. إذ تناول في الباب الثالث ظاهرة الابتعاث للدراسة في الخارج، إيجابياته وسلبياته، فدرس علاقة الحب والعاطفة مع أجنبية في رواية "ثمن التضحية"، والتحذير من الحرية المفرطة في حياة المبتعثين وأضرارها في رواية "شقة الحرية"، والتباين الجذري بين الثقافتين الشرقية والغربية في رواية "لا ظل تحت الجبل"، وتجربة فاشلة في الزواج من أجنبية في رواية "لحظة ضعف"، والزواج من أجنبية كتجربة ناجحة في رواية "السنيورة".

وتناول في الباب الرابع قضايا المرأة، فعالج في الفصل الأول قضية تعليم البنات وتشعباته في بعض الروايات، من ذلك ما دونه حول إيقاظ النزعة التعليمية للبنات في رواية "ثمن التضحية" وما بذل من جهود فردية في رواية "سقيفة الصفا" أو جهود المثقفين في تشجيع تعليم البنات في رواية "عذراء المنفى"، وكفاح المرأة لنشر التعليم بين البنات في وراية "لا.. لم يعد حلماً"، واستعرض في الفصل الثاني قضية الزواج وما ارتبط بها من مشكلات اجتماعية، فرصد مشكلة إرغام الفتيات على الزواج، وتعاسة الزوجين بسبب فارق السن كما في رواية "سفينة

الضياع"، وتفضيل الزوج المسن على الزوج الشاب الفقير في رواية "زائر المساء"، وشقاء الفتاة مع الزوج المسن في رواية "امرأة على فوهة بركان"، وتمرد الفتاة المثقفة على الهيمنة الذكورية في رواية "أنثى العنكبوت". وتناول في الفصل الثالث قضية التفريق بين الجنسين، وتفضيل الابن على البنت في رواية "قطرات الدموع"، والتفريق بين الجنسين في التعليم في رواية "فلتشرق من جديد"، إذ تبدو عناوين الفصول والمباحث المرتبطة بالروايات المدروسة واضحة الالتصاق بالظواهر الاجتماعية.

وفي الباب الخامس، تناول بعض القضايا الاجتماعية الداخلة في إطار قضايا المرأة التي تناولتها الرواية في القرن العشرين، إذ طرح في الفصل الأول قضية مشكلة غلاء المهور في المجتمع ومستلزمات الزواج الباهظة في رواية (القشور)، والأب الطماع في المهر في رواية "سياحة الشقاء"، ومعارضة الأم زواج البنت مقابل المهر الكبير في رواية "عواطف محترقة"، ومثال الزواج الناجح في رواية "فتاة من حائل".

وتناول في الفصل الثاني ظاهرة العنوسة في المجتمع، فمن صورها عنوسة الرجل في رواية "غداً سيكون الخميس" وفي رواية "عذراء المنفى"، وصورتان مختلفتان للعنوسة في رواية "لا.. لم يعد حلماً"، أما الفصل الثالث، فتناول فيه أسباب انتشار ظاهرة تعدد الزوجات، فمن الأسباب: الرغبة في زوجة أكثر جمالاً وأنوثة كما في رواية "بريق عينيك"، والتعدد لغرض المتعة المؤقتة في رواية "غداً أنسى"، والتعدد لأسباب أخلاقية في رواية "لا ظل تحت الجبل"، وفي الفصل الرابع تناول ظاهرة الطلاق وأسبابه؛ فمنها الشك والريبة كما في رواية "عذراء المنفى"، والهيمنة الذكورية في رواية "لا تقل وداعاً"، وسوء المعاملة وإهمال الزوج في رواية "عيون على السماء"، وتناول في الفصل الخامس قضية الفقر في المجتمع، حيث تتبع صورة الفقر والبؤس في حياة نزيلات الرباط في رواية "لا عاش قلبي"، والفقر والبؤس في الأرياف الناتج عن الجدب وغياب العائلة في رواية "مدن تأكل العشب".

والناقد حين يتناول قضية اجتماعية فإنه يقدم لها -غالباً- بمقدمة أشبه ببحث تاريخي-اجتماعي يرصد فيه العوامل التي أدت إلى ظهور هذه القضية أو تلك، متحدثا عن آثارها الاجتماعية[90]، وبعد ذلك يقوم بتلخيص أحداث الرواية التي يتناولها تحت عنوان فرعي، ثم يقف عن أبرز الجوانب الفنية وقفات تطول أحياناً وتقصر أحياناً أخرى، وقد يشير إلى ما أصاب الرواية من ضعف وقصور من الناحية الفنية مستنداً في ذلك كله إلى آراء نقاد آخرين، فهو – مثلاً- يقول عن رواية امرأة على "فوهة البركان": "ولكنها وقعت في الوقت ذاته في كثير من الهفوات من الناحية الفنية كما أشار إليها بعض الدارسين، ومن أبرزها المبالغة في عنونة المقطوعات السردية...، ومنها نمطية الشخصيات الرئيسية والثانوية..."[91]، ويقول عن رواية "لا لم يعد حلما": "... ولكنها من الناحية الفنية لا تخلو من ثغرات في الحبكة والمعالجة الدرامية والبناء، والنزعة التعليمية تبدو واضحة في الرواية، وتتصف بالأسلوب النقدي المباشر والمبالغة في الخيال. وقلما استخدم الكاتب تكنيك المونولوج الداخلي"[92].

إن التعامل النقدي بهذه الطريقة ينسجم مع معطيات المنهج الاجتماعي الذي "يرى أسبقية العوامل الخارجية المكونة للشروط الموضوعية للإبداع الأدبي"[93]، فالمجتمع بتحولاته الاجتماعية والفكرية والثقافية والحضارية أفرز هذه القضايا، التي انعكست على النص الروائي.

كما يبدو في معالجته النقدية اهتمامه بالمضمون على حساب البناء الفني من جانب، وإضفاء أهمية كبرى على المضمون الاجتماعي وصلته بالقيمة الفنية للنص الروائي من جانب آخر، "فالنقد الاجتماعي نقد مضموني"[94]، أي أنه يهتم بمضمون النص على حساب النواحي الفنية الجمالية. ويمكن الاستدلال على ذلك بالأحكام التي أطلقها الناقد على بعض الروايات، كقوله: "برعت الكاتبة في معالجة القضية وأجادت في رسم الشخصيتين المحوريتين في الرواية وإضاءة أبعادهما الثقافية والاجتماعية والعاطفية...، وتتصف الرواية بالإسراف في الحوار، والإيجاز في السرد والوصف..."[95]، وقوله عن رواية "لا ظل تحت الجبل": "لقد برع الكاتب في

تصوير الحياة الاجتماعية بما فيها من تقاليد وعادات واحتفالات وموروثات شعبية بمكة المكرمة، وأجاد في معالجة العديد من المشكلات الاجتماعية في تلك الفترة الزمنية مع الاهتمام بتوظيف التقنيات السردية الحديثة..."[96]، وقوله: "وهكذا قدم الكاتب نموذجاً رائعاً للفتى السعودي المحافظ الملتزم المبتعث للدراسة في أوروبا..."[97]، فمثل هذه الأحكام هي من صميم النقد الاجتماعي الذي يوصف بأنه نقد تقويمي "يعلي من شأن الأديب الملتزم بقضايا أمته"[98].

وتبعاً لذلك يبدو الناقد -أيضاً- مؤمناً بفكرة الالتزام، "فالأدب الذي يحاكي الواقع إذا لم يتضمن منظوراً يدعو لتغييره فهو أدب غير واقعي حتى وإن استند في كتابته إلى هذا الواقع"[99]، فالروائي صاحب رسالة، وله موقف أيديولوجي يعبر عنه ويحاول إيصاله إلى القارئ، وقد تجلى ذلك في مواضع كثيرة من الدراسة، يقول: "ولقد اختار الكاتب لأداء رسالته بطلةً متزنة ومحافظة"[100]، ويقول: "كما نجحت الرواية في حمل الرسالة التوجيهية والتعليمية إلى القارئ"[101].

تعليق على الدراسات السابقة:

بالوقوف على بعض الإشكاليات المنهجية في الأعمال النقدية الآنفة الذكر، نرصد جملة من الإشكاليات المنهجية المتعلقة بالمنهج الاجتماعي، لعل من أهمها تداخل المنهج الاجتماعي مع المناهج الأخرى كالتاريخي والفني، وهي إشكالية قد تقود إلى تشعب الدراسة وطول مباحثها وتداخلها مع آليات تطبيق المناهج الأخرى؛ على أن من الباحثين من يرى أن امتزاج المناهج وبخاصة دراسة طلعت صبح السيد، قد منحه "القدرة على النظر إلى الروايات المدروسة من زوايا مختلفة أهمها أن لكل روائي طابعه الخاص في التعبير عن الخصائص الاجتماعية"[102]، ويمكن القول- أيضاً- إن هذه الإشكالية لم تكن حكراً على أحد، بل هي ظاهرة يمكن رصدها عند أغلب الدراسات التي اختطت المنهج التاريخي وسيلة لها في مقاربة الروايات.

ومن الإشكاليات أن الدراسات السابقة لم تستوعب جميع أسس المنهج الاجتماعي ذي الشعب الثلاث: المجتمع الذي عاش فيه المبدع بتحولاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية (سوسيولوجية الكاتب)، والمضمون الاجتماعي للنص الإبداعي، والتأثير الاجتماعي للنص في الجماهير[103]، فقد فات النقاد الذين تبنوا المنهج الاجتماعي في نقدهم للرواية السعودية الإشارة إلى الأثر الاجتماعي الذي تتركه الرواية في المجتمع، "فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته منذ تفكيره في الكتابة وفي أثناء ممارسته لها وعقب الانتهاء منها"[104]، لذا فقد اهتم المنهج الاجتماعي بدراسة تأثير الرواية في المتلقين وصياغة مشاعرهم وأفكارهم وقيادتهم للتغيير[105]، وهذا ما أغفلته الدراسات السابقة، ولم تشر إليه إلا إشارات قليلة عابرة.

كما لم تقف الدراسات السابقة مطولاً عند الأديب الذي أبدع النص الروائي، فدراسة سوسيولوجية الكاتب، والأصول الاجتماعية للكاتب ومنزلته، وفكره الاجتماعي[106] من أسس المنهج الاجتماعي، إلا أن الدراسات السابقة -على الرغم من أنها ربطت بين الروائي ورواياته- لم تتوسع كثيراً في دراسة الجذور الاجتماعية للروائي وأيديولوجيته ووضعه الاقتصادي.

ومن الإشكاليات الأخرى أن بعض الدراسات لم تُخصص لدراسة الرواية، لذا فقد غابت الرواية عن بعض فصول الدراسات، وأعني هنا دراسة طلعت السيد "العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية" فقد غابت الرواية عن بعض فصولها[107]، بالإضافة إلى تداخل القصة القصيرة بالرواية في بعض أجزاء الدراسة، كما في الفصل الخامس المعنون بـ: "الشخصية القصصية والبعد الاجتماعي"[108]، فالتجاور بين الرواية والقصة القصيرة والتداخل بينهما في الدراسة يفضي إلى التشتيت وعدم القدرة على الربط بين نتائج الدراسة؛ نظراً لاختلاف الجنس الأدبي في بنائه ومضمونه، فاستقلال الرواية بالدراسة يمنحها استقلالاً ووضوحاً في النتائج والأحكام.

الخاتمة:

لقد عُني هذا البحث بإعادة قراءة نماذج من أعمال ثلاثة من النقاد العرب الذين تخصصوا في نقد الرواية السعودية وفق المنهج الاجتماعي، وقام بسبر تطبيقاتهم منتقيا ثلاثة مؤلفات لهم في هذا المجال، وقد بدا أنه وصل إلى عدد من النتائج، لعل أهمها:

- أن المنهج الاجتماعي يملك مفاتيح مهمة للإجابة عن أسئلة الرواية؛ لأنه المنهج الأقرب إلى طبيعة الرواية التي جوهرها الإنصات لمن حولها. كما أنه المنهج الأقدر على قراءة التحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية لدى المجتمعات من منظور روائي.
- ولإيضاح ذلك أوضح البحث بعضا من إسهامات النقاد العرب في رصد وتوثيق وتحقيب الرواية السعودية، وكان له أن اختار ثلاث دراسات: أولها: دراسة الدكتور طلعت صبح السيد التي طبقت المنهج الاجتماعي عن طريق تحليل المضمون الاجتماعي للروايات، وإبراز الظواهر البيئية المحلية التي تعكس ملامح المجتمع السعودي. الثانية: دراسة الدكتور محمد الشنطي التي صرحت بتبني المنهج الاجتماعي مع اهتمام موسع بالتشكيل الجمالي للروايات، كما كانت تنطلق من إيمان بنظرية الانعكاس التي هي جزء من المفهوم الأساسي للمنهج الاجتماعي. الثالثة: دراسة حفظ الرحمن الإصلاحي التي زاوجت بين المنهجين الاجتماعي والتاريخي في مقاربتها التطبيقية، موظفة مفهوم الانعكاس من المنظور الأدبي.
- على الرغم من أهمية تلك الدراسات إلا أنها تحمل ثغرات منهجية تتعلق بتطبيق المنهج الاجتماعي في الأدب، لعل من أهمها عدم الإخلاص التام للمنهج المطبق، حيث يتداخل مع المنهج التاريخي والمنهج الفني بصورة كبيرة.

ومهما يكن من شيء، فإن من أهم التوصيات التي يمكن تسجيلها هنا: الدعوة إلى تعميق الدراسات الراصدة لهذا الاتجاه، وبعث النشاط العلمي حوله، مع تحليل الرابطة التي تربط تلك

الدراسات بالنظرية الكلية للمنهج الاجتماعي لمعرفة مدى قرب المناهج المطبقة عربياً من المناهج العالمية (الأم) أو بعدها عنها، وإقامة مقاربات تحليلية تتفهم مدى عمق أو سطحية تلك الدراسات، وإسهاماتها المعرفية، فلعل ذلك يكون ميداناً للنظر والتحليل الأشمل الذي يمهد لإقامة مقاربات نقدية ذات بعد عربي أصيل.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: هيام عبد زيد عطية، الإبداع الأدبي والتنظير النقدي -دراسة في سلطة النصوص، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، مج8، ع 4، 2009م: 94 وما بعدها. وينظر: أحمد ياسين العرود، مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م: 35. وينظر: محمد عبد الهادي، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م: 221-223.

(2) رينيه ويليك وآوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، د.ط، 1412هـ: 133.

(3) محيي الدين يوسف أبو شقرا، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005: 7.

(4) ينظر: مجموعة مؤلفين، إشكالية المنهج في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، أعمال مؤتمر النقد الأدبي السادس عشر، 2017م، جامعة اليرموك، دار عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2018، ليندا عبيد، المنهج الاجتماعي: رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، مرآة للواقع الاجتماعي والاقتصادي الجديد: 1015/2.

(5) محيي الدين يوسف أبو شقرا، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي: 46.

(6) نظرية الأدب، رينيه ويليك وآوستن وارن: 141.

(7) ينظر: السابق: 97.

(8) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2019: 582.

(9) ينظر: جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي،نشر المترجم، دمشق، د.ط، 1987م: 19، وينظر: صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013م: 47، وينظر: رينيه ويليك وآوستن وارن، نظرية الأدب: 147 وما بعدها.

(10) ينظر: عثمان موافي، مناهج النقد المعاصر، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008م: 75.

(11) ينظر: أنور الموسى، علم الاجتماع الأدبي-منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، د.ط، 2011م: 5، وينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، 2007م: 66-76.

(12) ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للنشر، بيروت، ط1، 2017م: 38، وينظر: صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي المعاصر، 2012م: 47-48.

(13) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي- إضاءات لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م: 325.

(14) ينظر: بيار. ف. زيما، النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد،تعريب: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م: 28.

(15) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2012م ص 30. وينظر: 20-22.

(16) ينظر: مناهج النقد المعاصر، عثمان موافي: 77.

(17) ينظر: حلاب نور الهدى، النقد الاجتماعي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد 21، حزيران 2015م: 42. وينظر أيضا: بيار. ف. زيما، النص والمجتمع: 18.

(18) بيار. ف. زيما،النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد: 32.

(19) حلاب نور الهدى، النقد الاجتماعي: 39.

(20) وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 1430هـ: 40.

(21) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، رغاية، الجزائر، د.ط، 2000م: 40، وما بعدها، وينظر: حلاب نور الهدى، النقد الاجتماعي: 39.

(22) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م: 68.

(23) أسماء الزهراني، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، الرواية السعودية على ضفتي الحداثة، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، 1428هـ،النادي الأدبي بالباحة، السعودية، ط1، 1429هـ 2008م: 67.

(24) إبراهيم الدغيري، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، علاقة الرواية بحركة المجتمع مدخل نظري ملتقى الباحة الثقافي الثاني، 1428هـ: 26.

(25) ينظر: سلطان الخرعان، مناهج نقد الرواية السعودية عرض ودراسة، كرسي الأدب السعودي بجامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1437هـ: 41.

(26) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1991م: 19.

(27) السابق: 20.

(28) السابق: 16.

(29) المثنى مد الله الغساسنة، مناهج نقد الرواية الأردنية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، الأردن، عمان، 2007م: 81.

(30) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 21.

(31) السابق: 63.

(32) عيضة الحارثي، اتجاهات النقد الروائي في المملكة العربية السعودية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، 1435هـ: 71، وينظر: الإحالات في هامش الصفحة المذكورة.

(33) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 45.

(34) السابق: 47.

(35) السابق: 52.

(36) السابق: 52.

(37) السابق: 54.

(38) حلاب نور الهدى،النقد الاجتماعي: 40.

(39) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 54.

(40) السابق: 176.

(41) السابق: 252.

(42) السابق: 327.

(43) السابق: 382.

(44) إبراهيم الدغيري، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، علاقة الرواية بحركة المجتمع مدخل نظري: 31.

(45) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 382.

(46) السابق: 75.

(47) السابق: 99.

(48) السابق: 112.

(49) السابق: 120.

(50) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة: أمير إسكندر،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1972م: 30، ومد الله الغساسنة، مناهج نقد الرواية الأردنية، المثنى: 75.

(51) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 190.

(52) السابق: 215.

(53) ينظر: محمد الكحلاوي، الحركة النقدية حول الرواية السعودية، إشكاليات تطبيق سوسيولوجيا الأدب: أطروحة "صورة المجتمع في الرواية السعودية" للدكتور محمد أبو ملحة أنموذجا: 44.

(54) ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م: 58.

(55) طلعت صبح السيد،العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 388.

(56) ينظر: حسن حجاب الحازمي، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، 1428هـ، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، بلاغة اللغة السردية: 52.

(57) طلعت صبح السيد،العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية: 427.

(58) فاتح عبد السلام، اللغة القصصية عند يوسف إدريس في ضوء الشخصية الريفية، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع 6، حزيران، 1987م: 30.

(59) محمد بن صالح الشنطي، فن الرواية السعودية في الأدب العربي السعودي المعاصر، نادي جازان الأدبي، جازان، ط1، 1411هـ: 11.

(60) ينظر: محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع -مقدمة نظرية، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة، 1983م: 60.

(61) محمد بن صالح الشنطي، فن الرواية السعودية في الأدب العربي السعودي المعاصر: 28.

(62) السابق: 9.

(63) السابق: 58.

(64) قليل الثبيتي، الحركة النقدية السعودية حول الرواية السعودية، تاريخ الرواية في النقد السعودي،ملتقى النقد الأدبي، الدورة الخامسة: 191.

(65) محمد بن صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر: 12.

(66) السابق،ص25، نقلها الشنطي عن ميشال بوتور في كتابه: بحوث في الرواية الجديدة.

(67) محمد بن صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر: 26.

(68) السابق: 244.

(69) السابق: 106.

(70) السابق: 88.

(71) السابق: 139.

(72) السابق: 235.

(73) السابق: 250.

(74) السابق: 38.

(75) السابق: 43.

(76) السابق: 153.

(77) السابق: 250.

(78) السابق: 38.

(79) السابق: 250.

(80) السابق: 256.

(81) السابق: 141.

(82) السابق: 142.

(83) حفظ الرحمن الإصلاحي، النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية، دار جداول، بيروت، ط1، 2011م: 22-41.

(84) نفسه: 42-167.

(85) نفسه: 171.

(86) نفسه: 143.

(87) ينظر: السابق: 145-155.

(88) السابق: 158.

(89) السابق: 160.

(90) ينظر: حفظ الرحمن الإصلاحي، النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية، حملت المباحث والفصول عددا من العناوين الاجتماعية، ينظر مثلاً: 169-172 (ظاهرة الابتعاث)، و211-213 (قضية تعليم البنات)، و233-235 (قضية إرغام الفتاة على الزواج)، و254-255 (قضية التفريق الجنسي)، و270-272 (مشكلة غلاء المهور)، و286-288 (مشكلة العنوسة)، و307-309 (تعدد الزوجات)، و328- 329 (الطلاق)، و34-. 346 (ظاهرة الفقر).

(91) حفظ الرحمن الإصلاحي، النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية: 247-248.

(92) السابق: 225.

(93) حلاب نور الهدى، النقد الاجتماعي: 40.

(94) قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية: 39.

(95) النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية: 294.

(96) السابق: 193.

(97) السابق: 205.

(98) قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية: 39.

(99) إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك: 69.

(100) النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية: 231.

(101) السابق: 247.

(102) مناهج نقد الرواية السعودية، سلطان الخرعان: 61.

(103) ينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارن، نظرية الأدب: 133.

(104) حلاب نور الهدى،النقد الاجتماعي: 40.

(105) ينظر: قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث - رؤية إسلامية: 40.

(106) ينظر: ويليك، نظرية الأدب: 133.

(107) ينظر مثلاً: العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، الفصل الثالث: 125-152.

(108) ينظر مثلاً: العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، الفصل الخامس: 190-196.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم الدغيري، الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، 1428هـ،النادي الأدبي بالباحة، ط1، 2008م.
2. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، د.ط، 2007م.
3. أحمد ياسين العرود، مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م
4. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م.
5. بيار ف. زيما، النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد، تعريب: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م.

6. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح،المبدأ الحواري، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012م.
7. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1972م.
8. حفظ الرحمن الإصلاحي، النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية، دار جداول، بيروت، ط1، 2011م.
9. حلاب نور الهدى، النقد الاجتماعي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد 21، حزيران، 2015م.
10. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
11. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، د.ط، 1412هـ.
12. سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2019م.
13. سلطان الخرعان، مناهج نقد الرواية السعودية عرض ودراسة، كرسي الأدب السعودي بجامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1437هـ.
14. صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط5، 2012م.
15. طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 1991م.
16. عثمان موافي، مناهج النقد المعاصر، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، الإسكندرية، ط1، 2008م.

17. عيضة الحارثي، اتجاهات النقد الروائي في المملكة العربية السعودية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، د.ط، 1435هـ.

18. فاتح عبد السلام، اللغة القصصية عند يوسف إدريس في ضوء الشخصية الريفية، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع 6، حزيران، 1987م.

19. ليندا عبيد، المنهج الاجتماعي: رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، مرآة للواقع الاجتماعي والاقتصادي الجديد،ضمن كتاب: إشكالية المنهج في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، أعمال مؤتمر النقد الأدبي السادس عشر، 2017م، جامعة اليرموك، مجموعة مؤلفين، دار عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2018.

20. المثنى مدالله الغساسنة، مناهج نقد الرواية الأردنية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، الأردن، عمان، 2007م،

21. محمد بن صالح الشنطي، فن الرواية السعودية في الأدب السعودي المعاصر، نادي جيزان الأدبي، جيزان، ط1، 1411هـ.

22. محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع -مقدمة نظرية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الرابع، العدد الأول، 1983م.

23. محمد عبد الهادي، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م.

24. محيي الدين يوسف أبو شقرا، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

25. ملتقى النقد الأدبي، الدورة الخامسة، الحركة النقدية حول الرواية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1436هـ.

26. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءات لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م.

27. هيام عبدزيد عطية، الإبداع الأدبي والتنظير النقدي -دراسة في سلطة النصوص، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج8، ع 4، 2009م.
28. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 1430هـ.
29. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، رغاية، الجزائر، د ط، 2000م.

صُورَةُ الطِّفْل فِي رِوَايَةِ "أَطْفَال السَّبيل" لطاهر الزهراني.

د. عائشة يحيى عثمان حكمي*
dc_t_3@hotmail.com

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة صورة الطفل وبعض قضايا الطفولة في النص الروائي السعودي، وتكمن أهمية هذا البحث في رصد مدى نجاح الروائي طاهر الزهراني في التعبير عن صورة الطفل وبعض مشكلات الطفولة في روايته (أطفال السبيل)؛ ممَّا يؤكد أهمية دور الرواية في التصدِّي لمشكلات المجتمع وطموحاته. وجاء هذا البحث في **مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة فيها أهم النتائج.** ففي المقدمة ذكرت بإيجاز أهمية البحث وأسبابه وأهدافه ومنهجه وتساؤلاته وخطته، وجاء التمهيد بعنوان (أطفال السبيل) في مسيرة عناية الرواية بالطفولة، والمبحث الأول: صورُ مُعاناة الطفل في رواية أطفال السبيل. والمبحث الثاني: صورة الطفل في الخطاب السردي للرواية. وجاءت الخاتمة لتختصر أهم نتائج الدراسة. ومن أهم النتائج أنَّ الروائي طاهر الزهراني تمكن من رصد كثير من مشكلات الطفولة ومُعاناتها وتأثيراتها السلبية المستقبلية في حقبة زمنية تمتد من حادثة الحرم حتى حرب الخليج الثانية في حي السبيل في جدة، وبرع الكاتب إلى حدٍّ بعيد في توظيف كثير من العتبات والتقنيات الروائية السردية في روايته (أطفال السبيل).

الكلمات المفتاحية: الطفل، السبيل، حادثة الحرم، الغراب الأعصم، حرب الخليج الثانية، السرد، الرواية.

*أستاذ الأدب الحديث المساعد - قسم اللغة العربية - كلية التربية والآداب - جامعة تبوك - المملكة العربيةالسعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Child Image in the Novel *The path's children* by Taher Al-Zahrani

Dr. Aishahyahya O. Hakami*
dc_t_3@hotmail.com

Abstract:

This paper aims to study the image of child and some childhood's cases in the Saudi narrative text. The importance of this research lies in monitoring the extent of the success of the novelist, Taher Al-Zahrani, in expressing the image of the child and some childhood problems in his novel *'The path's children*, which confirms the importance of the novel's role in addressing the problems and aspirations of society. This research came in the introduction and preface and two sections and a conclusion in which the most important results are presented. In the introduction, the researcher mentioned briefly the importance of the research, its causes, goals, methodology, questions and plan, and the introduction came under the title *'The path's children*', in the course of caring for the novel with childhood. The first section addresses an image of the child's suffering in the novel ' *The path's children*. The second topic discusses the child's image in the narrative speech of the novel. The conclusion came to summarize the most important results of the study.Among the most important results is that the novelist, Taher Al-Zahrani, was able to monitor many of the childhood problems, suffering and future negative effects in a period of time spanning from the Al-Haram incident to the second Gulf War in the Al-Sabeel area in Jeddah. The writer is highly skilled in employing many thresholds and narrative techniques in his novel *'The path's children*'.

Key Words: Child, Al-Sabeel, Al-Haram Incident, The Wicked Crow, The Second Gulf War.

*Assistant Professor of Modern Literature - Arabic Language Department - Faculty of Education and Literature - Tabuk University - Saudi Arabia.

اَلْمُقَـدِّمَـةُ:

إنَّ الأدب يعكس ما يعترك في مسيرة المجتمع من قضايا وأزمات وانحرافات، وإذا لم يحتوِ أدبُ أُمَّـةٍ هـذه الأحـداث، فهـو أدبٌ ضـعيفٌ، غير نـافع للأمـة، أو أدبٌ مُسَـيَّسٌ يخضـعُ للسُّـلْطَةِ، والأديـبُ صـاحبُ الإحسـاس والضـمير الحي يجـسُّ كُلَّ صـغيرة في مجتمعـه، فيتفاعـل مع قضـايا الـوطن. وأطفـال الحاضـر هـم قـادة المسـتقبل ومرتكزاتـه الفاعلـة في أي تغيير حضـاري، ولـو أنصـف الباحثون وقادة الرأي الفكري لكثَّفُوا الأبحاث التي تنطلق من الطفولة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في أنه يُناقش من خلال التحليل صورة الطفل في رواية "**أطفال السـبيل للطاهر الزهراني**" هـذا الموضـوع المُهـم الـذي يتَّصـلُ بالقضـايا التي تُعيـق حركـة الحيـاة الطبيعية للأطفال في صِغرهم، عبر مراحل نموهم الحيوية، وكيفية مساهمتها في تشكيلهم وبناء شخصـياتهم في كِبـرهم، خاصـة المُـؤثِّرات التي أسـهمت في السـلوكيات السـلبية؛ أي الأبعـاد الاجتماعية في محيط الأسرة والمجتمع.

أسباب اختيار الدراسة:

1. اسـتجلاء جـزء مـن الـدور الفعَّـال الـذي يؤدِّيـه الأدب -خاصـة الروايـة- في كشـف قضـايا المجتمع بصفة عامة، وقضايا الطفل والطفولة بصفة خاصة.
2. أهمية المكانة التي يتمتَّع بها الطفل في المجتمع في الحاضر ودورها في المجتمع في المستقبل.
3. المكانة الأدبية للكاتب الطاهر الزهراني، وأهمية تسليط الضوء على نتاجه الأدبي؛ بوصفه جزءا من النتاج الأدبي العربي السعودي.

أهداف الدراسة:

1- الوقوف على صورة الطفل في رواية (أطفال السبيل) لطاهر الزهراني.

2- تحليل صورة الطفل في الخطاب السردي لرواية (أطفال السبيل).

3- الوقوف على أهم التقنيات الأدبية والسردية التي وظفها الكاتب في بناء جماليات صورة الطفل في رواية (أطفال السبيل).

تساؤلات الدراسة:

1. ما صورة الطفل التي قدمتها رواية (أطفال السبيل) لطاهر الزهراني؟
2. كيف تجلت صورة الطفل في الخطاب السردي لرواية (أطفال السبيل)؟
3. هل تمكَّنت رواية (أطفال السبيل لطاهر الزهراني) من طَرْق ناقوس الخطر للسلبيات التي يتعرض لها الطفل في وطننا العربي؟

منهج الدراسة:

يغلب على هذه الدراسة استخدامها المنهج التحليلي النقدي، مع الاستعانة بآليات المنهج السيميائي، عند قراءتها لرواية (أطفال السبيل) لطاهر الزهراني، موضوع الدراسة.

التَّمْهِيْدُ: (أَطْفَالُ السَّبيل) في مَسيرةِ عناية الرِّوايَةِ بالطُّفُولَةِ

اَلْمَبْحَثُ اَلأَوَّلُ: صور مُعَانَاة الطِّفْل في روَايَة "أَطْفَال السَّبيل"

تبدو صورة الطفل في الأدب العربي والعالمي وكأنَّها تتشكَّل في مساحة شاسعة من النُّصُوصِ، وعَبْرَ مُستويات ثقافية مختلفة. ومن المهم أنْ تُحافظ الطفولة على طبيعتها وفطرتها، وأن تبتعد عن التَّجَاذُبات والمُؤثِّرات السَّلبية. يقول طاهر الزهراني على لسان السارد: "أمي.. ليش الصِّغار ما تطلع منهم ريحة عَرَقٍ؟ أخبرتني أمي أنَّ الأطفال لهم قداسةٌ؛ هم ملائكةٌ، دماؤهم لم تخالطها خطايا بعدُ، إنَّهم حديثو عهد بأَثْدَاءِ الأُمَّهات، لهذا أجسادهم تفوح بالحبِّ.. كانت أمي تشمُّ رقبتي أثناء الحديث.

كانت تتأكَّد من طفولتي، ومن البياض الذي لا يزال يسري في الدماء، كانت ترجوني أن أبقى طفلاً مهما استطعت إلى ذلك سبيلًا.. إنَّ الطُّفولة يا ولدي حقٌّ وما سواها باطلٌ، براءةٌ وما سواها قَذَرٌ.. ثم عاهدت أمي ونحن ننظر في السماء أن أكون طفلاً.."[1]

ولا تكاد معظم الروايات تخلو من شخصية الطفل؛ ذلك لأنَّ الطفولة تجربة كونية، مرحلة يتشاركها كُلُّ البشر. والطِّفلُ في الأدب هو طفلٌ مُستعاد يتحدَّث الآخر (الكبير) عنه غالبًا، وفي كثير من الرُّوايات التي تعرَّضت لقضايا الطفل والطفولة، ركَّزت على السَّلبيات التي واجهته في تنشئته وتربيته، فمثلاً رواية (الخبز الحافي) لمحمد شكري: حيث الطفولة سيرة قهر، عرضت لأشكال العنف الجسدي، و(بيت النخيل) لفراج إسماعيل، عرضت للطفل والتسلُّط الديني، وغيرهما[2].

(1) **التَّمييزُ العِرْقِيُّ** وأثره على صورة الطفل

يتَّضحُ ذلك في سياق مُحاولات أخيه (ناجي) الزواج من (تهاني)، إذ رُفض (ناجي) عدة مرات من قِبل والدها، فمرَّة بسبب العطالة؛ فوجد عملاً بعد أسابيع، ومرة بسبب السُّكْر، فتركه واستقام وأصبح يُصلِّي، وفي آخر مرَّة تقدّم (ناجي) رُفض لأنَّهُ "قطعة هندي"!، ويظهر أثر التمييز العرقي في شخصية الطفل بجلاء حين قال: "وقبل أن أنام سألت أمي: أمي، صَحْ نحنا أصلنا هنود؟! ضحكت أمي، وأخبرتني أن وصمنا بالهنود هو من باب الانتقاص؛ لأنَّنا لا ننتمي إلى قبيلة عربية، ثم أخبرتني أمي عن ديارنا في الشرق، مكان أجدادنا. ثم أخبرتُ أمي أن ناجي، ينصحني بالابتعاد عن (قمر) لأنها بيضاء، وأنا أسمر ذو سحنة هندية، وسوف تتركني عندما أكبر! ضحكت أمي ثم أخذت تحكي لي قصة الأمير (كوسا) القبيح"[3].

(2) جرائم القتل وأثرها على صورة الطفل

عرضت الرواية لبعض المظاهر التي أثرت نفسيًّا وسلوكيًّا في شخصية الطفل؛ كجرائم القتل والعنف التي نقشت في ذاكرته، ومن ذلك قول السارد: "ها هو المشهد يتكرر، وأنا أحلِّق في

سـماء السـبيل، أخٌ يطـارد شـقيقه في أزقـة السـبيل، يحمـل مسدسًـا في يـد، وفي اليـد الأخـرى سكينًا!".[4] ومن ذلك أيضًا: "في المساء كان كلُّ مَن في الحارة يتحدّثون عن جريمة قتل وقعت بجوار مدرستي..."[5]. وقوله: "إذا كانت هذه الجريمة هزّت كبار أهل الحي وفتواتهم، فكيف بنا نحن الذين لم تزل رائحة الحليب تعبق من أديمنا؟!"[6].

فمن المُؤكَّد أنَّ هذه الجرائم قد هزَّته وأثَّرت سلبيًّا في شخصيته أيَّما تأثير في حياته ونظرته للمستقبل.

(3) الانتهاك الجسدي للأطفال

ممَّا لا شك فيه أنَّ الانتهاك الجسدي للأطفال، يُخلِّفُ لنا شخصيات غير متزنة نفسيًّا وسلوكيًّا واجتماعيًّا، ويترك ندبات سوداء في ثوب الطفولة الأبيض، يُفسد براءتها ويُعكِّر صفوها ويُحيلها إلى معاول هدم للطفل والمجتمع، وصور الانتهاك الجسدي للأطفال كثيرة، بدءًا من الصَّفع، مرورًا بالضرب والحبس والربط والتحرش، ثم عمل الأطفال، وانتهاءً بالاغتصاب. والأمثلة في رواية (أطفال السبيل) ظاهرة جلية لها تأثيرها على مَنْ تعرَّض لمثل هذا الانتهاك الجسدي. ومنه اغتصاب إدريس، حيث يقول السارد: "اقتربت أنظر، تيبَّست أطرافي وأنا أنظر عَبْر النَّافذة إلى إدريس المُلْقَى على ظهره، يُمسكه أحدهم، والآخر يغتصبه، والثَّالث يمسحُ... بورق الإسمنت، ويسبّه لأنَّه لوَّث... بالغَائِط! شعرتُ بشيء يجمّد العَصَبَ، يحول دون أي فعل، لم تعتد طفولتي على فجاجته ولعانته، لم أتصوّر أن يحدث لنا نحن الذين نتقاطع مع ملائكة الله في الطُّهر أن تُصيبنا هذه الرزايا!".[7] ويقول أيضًا على لسان طلال: "لم أزُرْ (إدريس) بعد تلك الزيارة، لأنِّي شعرت بانزعاجه الشَّديد منِّي، لم أَلُمْهُ؛ لأنَّ الإنسان يَمْقُتُ كلَّ مَنْ شهد امتهان كرامته".[8]

ويقول: "سعدية السَّوداء، تطلب منِّي سلك الفيديو ذات مساء، لم تأخذه منِّي عندما جلبته، بل طلبت منِّي الدُّخُول إلى منزلها لتوصيلة بالتِّلفاز، ونحن في الحواري البائسة اعتدنا الدُّخول على البيوت دون إذن، طالما أن لنا طفولة تشفع لنا، لكن العُهْرَ لا يحترم الطفولة، في

الحـواري لا نعي أنَّ طفولتنـا مُسـتهدفة مـن قِبَـلِ اللُّصُـوصِ"، ويُواصـل السَّـارد تعبيره عـن مـدى الرُّعـب والأثـر النفسـي السـيء الـذي يعتري طلال عنـد تـذكره لمثل هـذه الانتهاكات الجسـدية التي تعلـق، بـل تحفـر في الـذاكرة، وتُوجِّـهُ السُّـلوك غالبًـا، حيـث يقـول: "أخـذ قلبي يضـخُّ دمًـا مرعوبًـا، الشاشـة لا زالـت تعـرض صـورًا مقيتـة، امـرأة بيضـاء تمـصُّ... رجـل أسـود بشـبق، ثـم يقـذف في وجهها!"[9].

فالطِّفل البريء في حالة من الحيرة والارتباك والاضطراب النفسي، الذي يعبثُ بكُلِّ شيء أمامه في الحياة، يدمر نظرته للكبار من النساء الفضليات والرجال، الأمر الذي يُخيفه من مجرد محاولة الولوج إلى عالم الكبار الذي يموج بالموبقات، وتسلط العنف والانتهاكات، وتسلط الغرائز البهيمية، ولا مفرَّ من الدخول في عالم الكبار؛ لأنَّهم لن يتركوني آمنا في عالم طفولتي...، مشاعر متناقضـة ووسـاوس وإحسـاس بـالحزن والرعـب، وعـدم الأمـان النفسـي والجسـدي والمجتمعي، فكيـف السـبيل إلى الخـروج مـن هـذا الكابوس وتلـك الـدائرة الجهنميـة؟ يقـول: "أغلقـت الجهـاز، قرَّرت أن أصمت حتَّى أرى ماذا سيحدث، بعد صَمْتٍ طويلٍ، سمعت المفتاح يلجُ الباب، كان فمي يعجُّ بالشَّتائم القذرة، لكن أُصبت بالعيّ عندما رأيت سعدية عارية، عارية تقصدني، وتعرّي الكبار كان قـذارة لا تُغتفـر عنـد الصِّغار!"[10]، وبهـذا فتلـك الانتهاكات تخلـق صـورة مُؤلمة ومُرعبـة. "كنـت أتخـوف في ذلـك المسـاء أن تُلازمني رائحـة سـعدية؛ لأنَّ الـرَّوائح الخبيثـة لا تـزول إلاَّ بمشـقة!"[11]، وكـم هـو مُؤلمٌ وقـاسٍ ذلـك المجتمـع وذلـك المسـتقبل لهـذه الطفولـة المُعذَّبـة المُنتهكـة، "في طفولتنـا نعـيش فوبيـا انتهـاك مؤخراتنـا، لا أصـدِّق أنِّي حافظت على مُؤخرتي حتى الآن، عِشْـنَا في الحـواري أطفـالاً لا نـرى إلا الرُّعـب والنَّزوات التي تتحـرَّش بنـا في الأزقَّـة والطُّرقـات، والبيـوت المهجـورة، حتى المـدارس لـم نسـلم مـن تحرُّشـات الطَّلبـة المُـراهقين الـذي كـانوا يُجاورونـا المقاعـد، كُنَّـا نشـعر بـالنَّزوات حتَّى من مُعلمي الصِّبية. يكـذبُ مَنْ يقـول إنَّـهُ عـاش طفولتـه؛ ولـم يَمْسَحْ أحـدهم على مُؤخِّرته، ومحظوظٌ مَنْ سَلِمَ دُبُرُه من العَبَثِ!"[12].

(4) حرب الخليج الثانية وآثارها في ذاكرة أطفال الرواية

لقد عرض طاهر الزهراني في روايته (أطفال السبيل) بعض آثار حرب الخليج الثانية في ذاكرة أطفال الرواية، حيث يقول على لسان السارد: "... بعد أن انتهينا من لعب الكرة في حراج الدبابات، حدّثني أحدهم أن هناك نزاعًا بين العراق والكويت على البترول، كنتُ أمسح العرق عن جبيني، ثم جلستُ على الكرة وقلت: طيب إيه يعني؟ ما أدري، أنا بس سمعت أبويه أمس يقول كذا!

نحن الصِّغار لم نشهد حربًا من قبل، لم نُدركْ حروب العرب، ولا العدوان الثلاثي، ولا النَّكسات، ولا حرب اليمن، ولا لبنان، ماذا تعني الحرب؟!"[13] ويكمل: "جموع غفيرة خرجت من السبيل ذلك المساء، زاد لغطهم، يتحدَّثون بأصوات عالية، وبعضهم بُحَّ صوته، يتحدَّثون ويبصُقون على الأرض، وكومة من سُحُبِ التَّبغ فوق الرؤوس بعد أن تخرج من المناخير والأفواه المُتضجرة". بعضهم يتحدّث عن الرحيل، وبعضهم ضده، يتحدّثون عن الخيانة وعن الأرض والوطن، يتحدّثون عن الجوع والأمن! أنا وقمر نجهل ما يجري، أحدهم نظر إلى قمر وقال: أنت يا قمر تشتي تروحي البلاد، أو تقعدي مع اليتيم؟

اعتبرت ما قال إساءة لي، وتدخلاً في شؤون الغير دون وجه حق. مال أمك دخل تروح ولّا تطير؟![14]

ويقول أيضًا:" العُطْلَةُ طويلةُ الأمد بسبب الحرب، طالت وأصبحت عقولنا الصغيرة مُلوَّثة بالحرب وآلات القتل، لم يسلم من الحرب أحدٌ.."[15].

ممَّا سبق يظهر بجلاء الأثر النفسي السيء لتلك الأحداث في تربية الطفل وشخصيته!!

(5) الفقر والجهل

الفقر والجهل أمران كارثيان في حياة أي طفل؛ وقد برع طاهر الزهراني في كشف كثيرٍ من التأثيرات السلبية للفقر والجهل في حياة الطفولة في روايته (أطفال السبيل)، ومن ذلك قوله على

لسان السارد: "لِنَبْكِ على طُفُولتنا المُهدرة في العامرية، طفولتنا المُهدرة في كُلِّ البِقَاعِ. ليست الحرب فقط؛ إنَّ إيغال الطفولة في الفقر والجهل، هو تقريرٌ لمذابحنا التي لا تنتهي أبدًا. لم أكن أعي التلوث الحقيقي حينها؛ ولكنِّي كُنتُ مدركًا أن قمر هي السلم والبياض"[16].

وعن بعض مظاهر تأثير الفقر في حياة الطفل يقول السارد: "لم يكن هناك شيء أتسلّى، لم تعد الألعاب تُلبِّي احتياجات المخلوق الذي بداخلي"[17]. ولا يتَّسع المقام لسرد كل الأمثلة الدالة على ذلك.

(6) **القذارة الحِسَّيَّة والمعنوية الداخلية والخارجية**

القذارة كلمة ممقوتة مُنفِّرة بصفة عامة، يندرج تحتها نقيض النظافة ونقيض الطهر والعفاف وغير ذلك، والقذارة بِكُلِّ صورها ترفضها الفطرة السليمة، خاصة فطرة الطفل النقي البريء، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ للقذارة بشتَّى صورها وأشكالها تأثيراتها الكارثية في حياة الإنسان بصفة عامة والطفل بصفة خاصة.

فالقذارة لازمت الطفل في سلوكه، وصارت جزءًا من مكوِّنات شخصيته، وقبل ذلك قذارة المحيطين به، واختلط الأمر على الطفل وشعر بالتشظِّي والحيرة!! من أين نبعت كل هذه القذارة، أمن الطفل وهو حديث عهد، أم من الكبار في البيئة المحيطة؟! يقول السارد: "كنت أفكّر في الطريق إلى البيت، أفكّر في أدنى سبب أستحق من أجله الصَّفع، فلم أجد سوى تشوُّهات الكبر، دخلت بيتنا، لم تكن أمي هناك، كانت تزور جاراتها، وفي زوايا بيتنا أحشر أنفي، أبحث عن رائحة الأبوة، كنت أريد أبي في تلك اللحظة، فلا يشعر الإنسان بلعنة اليتم إلاَّ عندما تُهان كرامته من قِبل الكبار، لم يكن أحد يستوعب صدمتي إلا أب حكيم، يبرئ الجرح، ويلم شعث الفقد، وفي الحوش كنت أنظر إلى الله وأبكي بمرارة"[18].

ويبلغ الأمر ذروته عندما يقول السارد: "بيوتنا المُتحاشرة تعجُّ بالخطايا، ونحن نُمارس التلوُّن في الطُّرقات، ندّعي الطُّهر ونُردِّد مع المآذن، ونقف في الصُّفوف لنفكّر في أقرب الطرق للرذيلة!

كل يوم يمرُّ عليَّ أكره البشر وعفونتهم، وفي نفس الوقت أغرق في الخطايا والعهر، تغتالني الصور، وتسيطر عليَّ الشهوة، وأنا بين هداية أمي وضلال ناجي، بين أوراق الرياحين والفل في حوش أمي وبين النبابيت التي في السطح وتنتظر الاستواء والدم!"[19].

إذن تلوَّثت نفسية الطفل بقذارة المكان والأخلاق والعادات، يقولُ السَّارد: "لم يعد هناك ما يبهج.. الفتاة التي كانت تبعث البهجة في المكان رحلت، فلم يستهوني أي شيء بعدها.. جمال السرد والحبكة.. الحدائق يابسة بائسة.. المراجيح أصبحت صدئة.. والكعك بلا طعم.. والأزقة التي كنا نلعب فيها أصبحت مجاري للصرف الصحي.. العجوز عيشة ماتت بعد رحيل قمر.. وناجي جعل من صندقته حانة صغيرة لرجل يضاجع قارورة.. أمي تُصلِّي في باطن الدار، وهو يسكر فوقها! تكثر الدعاء والتسبيح، وهو يسب ويلعن الدنيا والبشر، تجرُّني أمي إليها تارة، ويجذبني ناجي إليه تارات، وأنا مثل الغراب استهويت العفن، ولا زلت أنتظر غصن الزيتون.

أمّا السبيل، فهو مكان للخردة، الخردة التي تجتاح كُلَّ مكان، بواطن الدور وظواهرها. وتستمرُّ الحياة، وتملأ الخردة المدن والشوارع والجوامع والبيوت، لم يعد للبياض معنى، فالطُّهر والجمال، والحبُّ والبراءة كلماتٌ كُنَّا نَعِيها عندما كُنَّا ملائكة، ويصعُب أن نتحلّى بالطّهر ونحن على الأرض، أنا لستُ بإدريس الذي ذهب إلى مكانٍ عليٍّ، ولست بعيسى الذي رفعه الله وكساه أوصاف الملائكة، فصار ملكًا سماويًا أرضيًا.. أنا بشرٌ مُشوَّهٌ بالكِبْرِ والشَّهْوَةِ، يرجو العُرُوج ويتخبَّطُ في الطِّين"[20].

(7) اليُتْمُ وهاجس غياب الآباء

إنَّ اليُتْمَ ظاهرةٌ تلقي بظلالها وآثارها السلبية على مشاعر الطفل وسلوكياته وحياته، في حاضره ومستقبله، ومن ثمَّ على صورته؛ لذلك لم يكن لطاهر الزهراني أن يُغفل الحديث عن دور اليتم وهاجس غياب الأب في (أطفال السبيل)، ومن ذلك قوله على لسان السارد: "مرت الأيام

ولم نعد نتحدّث عن أبي بعد تلك الليلة، لأن مجرد إثارة الحديث يترك الحزن يجوس في الدار والأبدان، حتى تأتي العوارض، وتزيح الحزن وكثرة الأسئلة"[21].

ويكمل قائلاً: "أبي سائق التاكسي الذي قُتل أثناء حادثة احتلال الحرم، لم نعرف عن موته أيَّ تفاصيل؛ سوى تلك الرصاصة التي استقرت في جمجمته، لنأخذه بعد ذلك من ثلاجة الموتى، لنحمله إلى البيت ونغسله، ثم ندفنه، وندفن معه كل التفاصيل، لم يتبقَ منه إلاَّ قارورة جمعت فيها بقايا غسله الأخير، وبضعة كتب.. أمَّا القارورة فقد أخذتها أنا وناجي ذات يوم، وذهبنا بها إلى البحر، سكبها ناجي في البحر، وذكر أن أبانا من الآن فصاعدًا هو البحر!"[22]، و"لم يكن هناك شيء يربطني بأبي بعد موته إلاَّ تلك الأسفار التي باشرتها يده ذات زمن"[23]، وعن بعض التأثيرات النفسية والاجتماعية السلبية الجلية والأليمة لليتم وغياب الأب، يقول السارد: "... ولماذا غاب والدك هذه السنين العِجَاف وتركك في حضن العجوز؟ أي أب هذا تاهت أبوته في خضم الحياة!"[24].

ما أقسى أن يعيش الطفل واقعًا مقلوبًا، تقول الأم لأطفالها: "أبنائي أنتم ركني الشديد بعد الله، فلا ملجأ لكم إلا هو، يكفي حزني الذي أحمله فوق كاهلي، توجَّهوا بأحزانكم وشكواكم إليه"[25]. لقد جاءت صورة الطفل اليتيم قاسية حزينة ملتاعة، يقول السارد: "... وفي زوايا بيتنا كنت أحشر أنفي، أبحث عن رائحة الأبوة، كنت أريد أبي في تلك اللحظة، فلا يشعر الإنسان بلعنة اليتم إلا عندما تُهان كرامته من قِبل الكبار، لم يكن أحد يستوعب صدمتي إلا أبٌ حكيم، يبرئ الجرح، ويلم شعث الفقد، وفي الحوش كنت أنظر إلى الله وأبكي بمرارة"[26].

(8) بعض الآثار السيئة لمؤسسات التعليم

لقد كان الالتحاق بالمدرسة عند طلال يُمثِّل العالم المبهج، عالم الاكتشاف والمعرفة، ولذلك تُمثِّلُ المدرسة بوابة عبور نحو كُلِّ شيءٍ، يُشكِّل الجمال والمُتعة واللَّذة. "... أيام قليلة تلك التي تفصلني عن التعلم، المدرسة هي المكان الوحيد الذي قد يجود عليَّ بإعطائي آلة فك طلاسم

الكتب، أريد أن أدخل عالم التخاريف كما يقول ناجي: "في بهو المدرسة الواسع كل طفل صنو أبيه، الأطفال يُسقون من نبع الأبوة، ويفضلون عليَّ بركنهم الشديد، يُقبّل الآباء أبناءهم، يمسحون دموعهم، يعطونهم لعبة، أو حلوى، يصحبونهم إلى فصولهم الدراسية، ورغم القُبل الموزّعة، ورغم الوحشة التي انتابتني إلاَّ أنني لم أرضخ لتوسُّلات الدَّمع..." [27]. ولكن يا للأسف صدم الطفل بواقع مرير وبيئة تعليمية غير محفزة، غير جاذبة، يقول السارد: "لم تكن المدرسة حلمًا جميلاً كما توقعت! هم في النهاية مجرد زمرة من الصبية في غرف إسمنتية يُلقّنون بما تيسّر من الأحرف والآيّ الحكيم، ثم يطلقونهم في كبد الظهيرة" [28]، و"أصبحت المدرسة ثكنة للحكواتية الذي يمارسون السرد بروايات متعددة"[29].

آمالٌ مُحطَّمةٌ، وأحلام ضائعة، يشعر بها الطفل في مدرسته "كنتُ أظن أن المدرسة غرفٌ من الجنة، فوقها غرف مبنية، كأحسن ما يكون البناء، تحرسها الملائكة، وتغشاها الرحمة، فإذا هي مسرح للجرائم، ومسلخ بشري في المساء، وفي الصباح يكتنف الطفولة!"[30].

ويا للأسف يشعر الطفل بمرارة وغصة منذ اليوم الأول عند التحاقه بمدرسته التي يفترض أنها مصدر نور وسعادة وغد أفضل،فاليوم الأول في المدرسة بقي موشومًا في ذاكرة طلال، لأمر بسيط جدًّا، وهو الغصة المؤلمة التي صفعت وجدانه حين سأل معلم الفصل الطلاب، وكان الوحيد الذي يعرف الإجابة ونظراته المؤلمة لزملائه برفقة آبائهم، ومع ذلك صمتوا عن الإجابة، وممَّا عمَّق المشهد في ذاته تأمله لأحد الآباء يدفع ابنه للإجابة دون جدوى، بقي هذا اليوم محفورا في ذاكرته؛ بداية الفطام العاطفي، والانسلاخ القسري عن والدته وبيئته. لكن بدل أن يصطدم مع تمرُّس الصَّدمات والأزمات، استطاع أن يجعل من المدرسة فضاء نحو المعرفة، والنجاح والتفوق، والخروج فيها إلى عوالم أكثر راحة، وأكثر أمانًا... وعلى الرُّغم من أن اللاوعي المُتشكِّل في الطفولة أساس في الانحرافات السلوكية مُستقبلا إلا أنَّ المؤلف لم يظهر صراحة تلك الانعكاسات على ذات الشخصية بعد البلوغ باعتبار ظهورها لاحقًا.

وهكـذا بـدت صـورة الطفـل (طـلال)[31] مشـروخة تلملـم أجزاءهـا المبعثـرة بـين الأمـاني والواقع،عبر الاسترجاع يقود مرئيَّاته في عالم يحيط به التلوث من كُلِّ اتِّجاه. تتحكَّم فيه الأهواء. وإنَّ هذا الطفل يُعاني صِراعًا ينقسم ما بين الماضي والحاضر، واستشراف المستقبل، وإنَّ هذا الطفـل أول مـا نكتشـفه نجـده يعـيش حـالاتِ تمـزُّق داخليٍّ؛ جـرَّاء البيئـة والتَّنشـئة المُجتمعيـة المُنحرفة المَوبوءة، والبحث عن عالمٍ نقيٍّ طاهر كحياة الطفولة؛ أي: البحث عن مدينة فاضلة، ومن خلال محاولاته الخروج من تمزُّقه، واضطرابه والجو الموبوء الذي يُحيط به، فإنَّهُ يُحاول جاهدًا ألَّا يُخطئ، ألا ينحرف مثل البشر. الطفولة التي جسَّدها طاهر الزهراني هي لكُلِّ أطفال الدنيا على العموم، وللمؤلف ولأطفال مدينة جدة وحي السبيل تحديدًا الذين نشأوا في حي يُعدُّ الملجأ الآمن لكُلِّ مُهاجرٍ من الداخل أو من الخارج.

إنَّ المُحيط الذي كان يعيش فيه، والتَّجارب المريرة والمواقف الصَّادمة الخادشة التي عاشها رسمت في ذاكرته ومشاعره حالات من الصَّدمة الوجدانية والانفعالية، وولدت لديه الإحساس بضرورة تغيير الواقع.

لقد جاءت صورة الطفل في حي السبيل مجسدة تمزُّقات انتمائية، أهمها:

- جرح اللَّقب/اللَّمز الذي التصق بالأسرة (هندي أسمر، قطعة هندي).
- حالات الفقر المتعاقبة على أفراد الأسرة.
- جرح النظرة الدونية من مجتمع عاق لا يعرف غير الانتساب إلى القبيلة.
- جرح غياب الأب في أصعب مرحلة (أول يوم في المدرسة)، ومرحلة البلوغ.
- جرح الالتحاق بالمدرسة والصدمة غير المتوقعة من البيئة التعليمية مكانًا وإنسانًا.

اَلْمَبْحَثُ اَلثَّانِي: صُوْرَةُ اَلطِّفْلِ فِي اَلْخِطَابِ السَّرْدِيِّ لِلرِّوَايَةِ

المطلب الأول: العتبات (النص الموازي)

العتبـات النصيَّة هي "علامـة دلاليـة تشـرع أبـواب الـنص أمـام المتلقي/القـارئ، وتشـحنه بالدَّفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لِمَا تحمله هذه العتبات من معانٍ وشفراتٍ لها علاقة

مباشرة بالنص، تُنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزل جانبًا مركزيًّا من منطلق الكتابة"[32]. أو "هي مجموع العناصر المحيطة بالنص؛ كالعناوين والإهداءات، والمقدمات، وكلمات الناشر، وكل ما يمهد للدخول إلى النص أو يوازي النص"[33].

وبعضهم يُسمّي العتبات بالنَّصِّ اَلْمُوازي، فالنصُّ اَلْمُوازي عبارة عن عتبات تربط بينها علاقة تزامنية اعتبارية متلائمة، أخذت وضعيتها بشكلٍ جدلي مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. يقول بنيس عن النص الموازي: "بأنه تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آنٍ، تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حدٍ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا يسمح للداخل النصي، كبنيةٍ وبناءٍ، أن يشتغل وينتج دلاليته"[34].

عتبة لوحة الغلاف:

إنَّ لوحة الغلاف عتبةٌ مهمة، ومدخلٌ يختزل مضمون التجربة الروائية برمّتها، وغلافُ الرّواية يُمثِّلُ المدخل الذي يُحدِّد القارئ عَبْرَه جمال الرواية وقُبْحها بصورة ابتدائية، إذ إنَّها تركز على الانطباع والتَّخمين تجاه كُنْهِ ما ينوي الوُلُوج إليه، وهو الذي يقع بين صفحتي الغلاف، فتجد أنَّ الجاذبية الأولى (الانطباع) التي تتصارع عندها نفسية القارئ، هي تكهناته عما تحتضنه دُنيا الكاتب (الرواية)، وعن كُلّ ما يمور فيها، هذا طبعًا بالإضافة للمُعين الذي يستصحبه من العنوان (اسم الرواية) الذي يقود بدوره إلى فهم بسيط عن السرد الكتابي، وما يرمي إليه، وأنَّ الغلافَ الخارجي مُوجِّهٌ أوليٌّ يتطلَّب معاينة بصرية، تمهد الانتقال إلى عتبة أخرى تدعم رغبة القراءة في اقتحام النص، وتمدُّها بقوَّة مُضافة تُمكِّنها من التَّواصُل، والتَّوغُّل والكشف.

وتضمَّنت لوحة الغلاف بعض العتبات المهمة في الرواية، منها:

(1) عتبة اسم المؤلف

إن فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والأدب، وفي تاريخ الفلسفة أيضاً وتاريخ العلوم، وحتى اليوم لا نؤرخ لمفهوم أو لنوع أدبي أو لنمط فلسفي، فما زلنا نعتبر وحدات مثل هذه تقطيعات ضعيفة نسبيًّا، وثانوية ومتراكمة بالنسبة للوحدة الأولى الصلبة والأساسية، التي هي وحدة المؤلف والنتاج"[35]. فاسم المؤلف ليس مجرد اسم علم يُحيل على شخص باتجاه تركيب وظيفة بنيوية، قائمة في جزء منها على فرضية إنجازه لـ "وظيفة وصفية" مع فرضية إحالته على مبدأ وحدة كتابية من هذا المكان التحليلي بالتحديد، بل يمكن أن يعلو اسم المؤلف على ذلك؛ فينهض بوظيفة تعد نصًّا مُوازيًا. فيمكن أن يقوم بوظيفة تعاقدية، بدرجات تتفاوت أهميتها بحسب طبيعة الأجناس الأدبية (الخطابية) أو خصوصيتها، بحيث يمكن أن تضعف هذه الوظيفة أو تنحدر إلى درجات أدنى، في الأجناس التحليلية بل وحتى الشعرية، كما يمكنها بالمقابل أن تصبح ذات فعالية أكبر في الكتابات المرجعية، حيث إن مصداقية الشهادة أو النقل ترتكز بقوة على هوية الشاهد أو الناقل[36].

إنَّ القوة التعاقدية لا ترتهن في نظرنا باسم المؤلف، إلا في علاقته بقوة تعاقدية أخرى، تتصل بالجنس الأدبي، فبهما معاً يمكن للعمل أن يتقدم نحو قرائه بميثاق أدبي ثقافي محدّد، يحترم أفق تطلع القارئ، مثلما قد يوجهه إلى سياق توجه حداثي طليعي، يشير إلى ترسيخ نوع من الميثاق الجديد.

ووفق هذا المنظور التفاعلي تكون "الوظيفة التعاقدية" معادلاً آخر لعملية الوصف، التي يمكن أن ينجزها اسم المؤلف عبر إحالته على مبدأ الوحدة الكتابية الذي يفترض فيه أن ينسج بشكل داخلي -لا يخلو أحياناً من أسرار ومفاجآت- الخيط الذي يربط بين سلسلة من أعمال المؤلف نفسه.

إنَّ اسم المؤلف في هذه الحالة، يوسّع حالة التعاقد الضمني الذي يصل قراءه بالنوع الأدبي، الجمالي، أو الفلسفي، أو الإيديولوجي لأعماله. وهو في كل ذلك يكون معادلاً لعملية وصف، تستحضر المعايير السابقة التي لا يمكن لاسم المؤلف في غيابها أن يشتغل باعتباره نصا موازيا.

وأول ما يلفت نظر القارئ إلى الغلاف الأمامي للرواية هو اسم الكاتب **(طاهر الزهراني)** الذي شغل سماء الغلاف، فهو مصدر الحكي ومنشئ السرد الحكائي، ومنه ينسلّ الحكي، وإليه تعود التبعية، ولابدّ من مرجعية وهوية وانتماء، وهذه المرجعية ليست غُفلاً؛ لذلك اقتضى مناسبة اللون الأسود السميك لكتابة اسم المؤلف للدلالة على الملكية والإشهار، وهو اسمه الحقيقي، وهذا الاسم يُشكِّلُ علامة فارقة بينه وبين أي كاتب آخر. ويُثبت هوية الكاتب ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية للرواية، ولا يمكن تجاوز الوظيفة الإشهارية لاسم المؤلف أيضًا.

وهذا يستدعي في ذاكرة القارئ المتابع للنتاج الأدبي للكاتب طاهر الزهراني بعض رواياته الأخرى، خاصة التي سبقت هذه الرواية، مثل: إيفه (رواية)2004 م، والصراع الدامي (رواية) 2005م، ونحو الجنوب (رواية) 2010م، والصندقة (مجموعة قصصية)2010 م ...إلخ.

(2) عتبة العنوان

إنَّ العنوانات الرئيسة هي عتبات بنائية مكثَّفة دالَّة على محتوى المتن، فعلاقة العنوان بالنص الأصلي علاقة نسبية تداولية تذهب باتجاهين: علاقة اكتشاف أصلية وعلاقة دلالية فرعية[37]. والعنوان منطقة تأويلية ومفتاح مهم للنص، أو هو متفاعل نصيّ يسهم دائمًا في كشف أسرار النصّ[38].

إنَّ دلالات الإشارات اللغوية على صفحة العنوانِ تُشكِّلُ أولى مراحل التفاوضِ بين المُؤلِّفِ والقارئ. وإنَّ العنوان تقف وراءه قصدية وإرادة مرجعية، وأمَّا القصد والإرادة فدلالتان قارتان في العنوان؛ لأنّ العنوان يعمل في القصة الشيء الكثير، على اعتبار أنّه لا اعتباطية في العنوان، بل إنّ "الكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه، لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية"[39]، تجعل المتلقّي أو القارئ يسير تبعًا لمقصدية أو إرادة العنوان؛ سبرًا لأغوار النص، "ولا تكون إرادة العنوان أو مقصديته إلا من خلال إرادة المُبدعِ صاحب النَّصِّ، لذلك سيكون المتلقي تابعًا للمقصديَّة أو المرجعيَّة التي يحملها العنوان، سواء كانت "ذهنية، أم فنية، أم سياسية أم مذهبية، أم إيديولوجية"[40]. و"يُعدُّ العنوانُ من أهمِّ عناصرِ النَّصَّ اَلمُوازي التي تُسيِّج النص، وكذا اَلْمدخل الذي يلجُ خلاله القارئ إلى حظيرة النَّصِّ؛ إذ يحتلُ العنوان الصَّدارة في الفضاء النَّصِّي للعمل الأدبي فيتمتع بأولية المُتلقِّي"[41]. "فالعنوانُ قادرٌ، بمفرده، على تفكيك النَّصِّ وفق بنياته الصغرى والكبرى؛ بغية إعادة تركيبه من جديد نحوًا ودلالة وتداولًا، سواء أكانت القراءة العنوانية من الأسفل إلى الأعلى، أم من الأعلى إلى الأسفل، أم من الداخل إلى الخارج، أم من الخارج إلى الداخل"[42].

إنَّ من الأهمية بمكان توافر التأثير والإغراء في العنوان على حدِّ تعبير جيرار جينيت، فهو يعتبره الدليل الحقيقي للنَّصِّ. "إنه يُحيل إلى ما تضمَّنه النَّصُّ من أفكار وآراء، فهو المرآة العاكسة

للنَّصِّ لا يخرج عن عالمه، وهذا أمر طبعيٌّ، كما أنَّ العنوان هو الذي يُثير فضول القارئ، ويُشوِّش أفكاره"[43].

وبعدُ، فعنوانُ الرواية "أطفال السبيل" له نصيب من الهندسة الجمالية التي تكمن خصائصها في عنصر المفاجأة والدهشة؛ حيثُ يجد القارئ العنوان مُنبسطًا على فضاء الغلاف، بتقنية هندسية مُتقنة، وكتب العنوان بالخط الغليظ الممتلئ باللون الأحمر الداكن، الذي يتوسَّط الغلافَ؛ مِمَّا يجعله يشغل الحيز الأكبر في مقدمة الغلاف، ويُمثِّلُ الوحدة الكبرى، المشكلة لفضائه مقارنة بالوحدات الأخرى، كاسم المؤلف ودار النشر. وهذا ما يثبت فعالية وجوده باعتباره علامةَ أيقونةٍ مرئيةٍ، وإنجازا بصريا بالدرجة الأولى على مستوى سطح غلاف الديوان، أكثر مِمَّا هو إنجاز لغوي وصفي؛ لأن تَحسُّس القارئ بالدرجة الأولى تَحسُّسٌ بصريٌّ؛ مِمَّا يُنمِّي الوظيفة الإغرائية لعملية الشراء، فظهوره بهذا الشكل كإعلان إشهاري يُحفِّز القارئ ويستهويه، وقد شبه الناقد محمد مفتاح "العنوان بمثابة الرأس للجسد، فهو الأساس الذي ينبني عليه، لأنه يختزلُ النَّصَّ برُمَّته، إذ يقدم القارئ عنصر إثارة تدفع المتلقي لاقتحامه، فيكون بذلك اقتراح عقد اتصال، ومن هنا يبني القارئ توقُّعه من خلال قراءته للعنوان.

والعنوانُ يُعدُّ أول عنصرٍ يُثير انتباه القارئ، ولكنه لا يُشكِّل دائمًا المعنى الْمُكثَّف الْموجود داخل النص، بل قد يعتمد المتلقي على عتباتٍ مُوازيةٍ، تساعده على فهم دلالة العنوان، أو قرائن أخرى خارجة عن العنوان نفسه، خاصة عندما يكون العنوان قصيرًا مثلًا، أمَّا إذا كان العنوان طويلاً فيساعده على توقع المضمون الذي يتلوه، وليس ما نتوقعه هو دائمًا ما نصل إليه، لأنَّ العنوان يتَّخذُ أوجها عدة، شأنه شأن الوجه البشري، فيأتي مشرقا مُوحيًا، مُتوترًا، جميلًا، عنيفًا، كاذبًا..."[44].

وجاء عنوان الرواية موفقًا إلى حدٍّ بعيد، فقد توافرت فيه معظم الشروط والضوابط التي استحسنها النقاد.

(3) عتبة المُؤشّر الجنسي

جاء على شاكلة عنوان فرعي (رواية)، وقد أخذ مكانه في الثلث الأسفل على يسار لوحة الغلاف، تقريباً أمام صورة الطفلين، وكان موفقًا في وضعه في هذا المكان، وكأن المصمم قد أراد تأكيد أنَّ هذا عملٌ أدبي ينتمي إلى فنِّ الرواية. والتعبير عن المؤشر الجنسي على هذا النحو اشترك في وضعه كل من الكاتب والناشر والمصمّم، ويعدّ هذا المؤشّر ملحقاً بالعنوان كما يرى جينيت، وهذا المؤشّر يأتي ذاتياً اختيارياً. فالمؤشر الجنسي تعريف خبري تعليقي؛ لأنه يقوم بتوجيهنا إلى النظام الجنسي للعمل؛ أي: يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك"[45]؛ لهذا، يعد نظامًا رسميًّا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، وفي هذه الحالة لا نستطيع كقرَّاء أن نتجاهل هذه النسبة إلى النص، وإن لم نصدقها فإنها باقية كمُوجِّه قرائي للنص. وهي تُعدُّ إقرارًا مُسبقًا من الكاتب بأن العمل هنا هو رواية.

ويلاحظ أنَّ غلاف رواية (أطفال السبيل) قد جاء مركبًا مُزدوجًا من صورةٍ ونصٍّ، كتب عليه عنوان الرواية باللَّون الأحمر الغامق؛ للدلالة على ما تحتويه الرواية من أحداثٍ ساخنةٍ، تحت عتبة المؤلف (اسمه) المكتوب باللون الأسود الدَّال على حُزْنِ الرَّاوي، من خلال صورة يُسيطر عليها لونٌ غير صافٍ تُسيطر عليه الكُدرة والضَّبابية، ويعجُّ بالسَّواد والقتامة، وفيه صورة طفل وطفلة كالأشباح، صورتهما غير واضحة، مصبوغة بالسَّواد، يسيران بخوفٍ وحذرٍ فوق سَفْحِ جَبَلٍ غير مُمهَّد، والرؤية والطريق أمامهما لا تبشران بخير. ويبدو الكاتب مقيدًا لا يمتلك الحرية الكافية للبوح، ويظهر ذلك من محدودية الألوان المستخدمة في الغلاف (الأحمر والأسود والترابي). فاللون الأسود علامة على الأمور التي بها تُحجب الحقيقة، وتنعدم الرؤية، مِمَّا يُؤدِّي إلى الأوهام، فهو يرمز -عادةً وعموماً– "إلى الخوف من المجهول، والميل إلى التكتّم"[46]، ولكونه سلبي اللون يدلُّ على العدمية والفناء"[47]، والتهيؤات على عكس النور.

وهـو يـدلُّ أيضًـا على دلالات الخـوف والتيـه، ومـا اكتسـبته مـن صـفتها اللونيـة (السـواد). والأحمـر يـدلُّ على الخطـورة والدمويـة والأحـداث السـاخنة والمأسـوية والانحرافـات والخـوض في الخطر والممنوع!! إلا أنَّ في خلفيـة الصـورة من بعيـد تبـدو الشـمس مشـرقة تحـاول الإفلات من محاولـة اغتيـال الكـدرة والقتامـة ولـون الغبرة لنورهـا وضيائها، وفي ذلـك إشـارة إلى أن هنـاك أملا بعيدا يتمنى الراوي أن يصل الطفل والطفلة إليه، إذا تغير اتجاه سيرهما نحو هذا النور، وبعد أن يسيطر هذا النور على أركان الصورة فيضيء أمامهما عتمة الطريق!!

وبصـفة عامـة فقـد أحسـن مُصـمِّم الغـلاف والعنـوان توظيـف علامـات مختلفـة، فتكامـل بعضـها مـع بعـض وتقاطعـت الألـوان وتمازجـت، فجـاءت كُلُّهـا مُتَّحـدة لتـوحي بمـدى حالـة القلـق والخوف والترقُّب المُسيطرة على الكاتب، في مُحاولة لإثبات الذات، وتحقيق تلك القيمة الوجودية للطفولة المعاصرة، من خلال الانعتاق والحرية ونُشدان السلام.

المطلب الثاني:

أهم عناصر المَتْن الروائي لبناء صورة الطفل في (أطفال السبيل):

(1) المكان الروائي

في الرواية موضوع الدراسة يُسهم المكان في البناء بقوة؛ بفعل اختراق الشخصيات مؤثرة ومتـأثرة، فحقَّـق المكـان اتِّسـاعًا في العلاقـات المتبادلـة بـين "الأمكنـة والشخصـيات والحـوادث... ليصبح نوعًـا من الإيقـاع المُنظِّم لهـا"[48]؛ أي أن موضـع المكان في الروايـة يتحـوَّل في النهايـة "إلى مكون روائي جوهري، ويحدث قطيعة مع مفهومه"[49]. ولعلَّ تسمية المكان هي أوَّلُ السُّبل إلى بناء المكان، فتسمية المكان في الرواية تُحيل القارئ على المكان الذى يحمل الاسم نفسه في الواقع، وإنْ كان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع، ومن هنا تنشأ المُفارقة؛ لأن التسمية محضُ وسيلة أولية باهتة، لا يمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي. "إن المكان الروائي لفظي

مُتخيلٌ، يُحيل إلى نفسه، ولا يتأثَّر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي، بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي"[50].

ويُعدُّ المكان الروائي مرتكز رواية (أطفال السبيل)، فمنطقة (السبيل) كمكان صورها الكاتب عن طريق رؤية الغراب وسرده بدقة وبراعة لما يبدو عليه هذا المكان من أعلى، حيث ينظر الغراب أولًا وهو يُفتِّش عن جيفة ما فيرى (لسبيل) بدقائقه وتفاصيله ويصفه لنا. ثم في رحلة السقوط (الموت) كذلك. وما بين صعود الغراب وسقوطه يروي لنا المؤلف قصة حياته في السبيل منذ طفولته إلى بلوغه، وقصة حُبّهِ الفاشل وآماله وخيباته. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها **قول السارد في أول فقرة في الرواية**: "... يطوف فوق سماء جدة كعادته كل صباح، تأسره التفاصيل، تفاصيل المدينة الموبوءة، الشوارع القذرة، مياه المجاري الطافحة، الأحياء الشعبية المهملة..."[51]. ثم تابع مُستفيضًا مُستطردًا بوضوح ليصف لنا تفاصيل المكان الروائي المتمثل في (منطقة السبيل) بجدة. ومن ذلك قوله: "أمَّا السبيل، فهو مكان للخردة، الخردة التي تجتاح كل مكان، بواطن الدور وظواهرها"[52].

وتارة نجده يكني عن بعض صفات المكان فيقول طلال مثلاً: "... كانت المسافة بين الحي والحديقة ليست ببعيدة، لكن الخروج من متاهات الأرض والسماء معاناة كبرى"[53].

وبصفة عامة وقعت أحداث الرواية في (السبيل) في جدة، في بيوتها وحاراتها وشوارعها ووصف بيت طلال وناجي، وبيت جميلة، وبيت إدريس، والمخبز، ووصف المدرسة والحديثة وشاطئ أبحر.

ومن أمثلة ذلك أيضًا وصفه لأحد القصور المهجورة الذي شهد واقعة بشعة حدثت لإدريس صديق البطل طلال، يقول طلال: "لون القصر هو لون الصحراء، نوافذه خضر خشبية متهالكة، كثيرة هي أشجاره النامية في ساحته والمتسلقة على جدرانه"[54].

وكما بدأ الكاتب روايته بالحديث عن المكان أنهى روايته بحديث عن المكان أيضًا، يقول السارد: "عبر فوق حارة المظلوم، حيث القذارة والأنقاض والعفن، حيث التاريخ المهمل والبشر المشردون، والغرف المُستباحة. يطير يطير يخترق العنان.. يصبح نقطة صغيرة سوداء في سماء الله... ثم تتوقف المضغة السوداء في داخل النبض، ويتوقف كل شيء. يصبح كومة من الريش الأسود يتقلَّب بين السماء والأرض. عين واحدة مفتوحة. عين واحدة بدأت تلتقط المشهد الأخير"[55].

ويستحضر الكاتب فضاءات جدة، فيركز على التسجيل الداخلي فقط، فافتقدت الرواية التسجيل الخارجي الذي قد يُحدث حالة جدلية بين الانفتاح والانغلاق على عوالم وفضاءات مُغايرة، تُبرز المقارنات بين مجموعات القيم والسِّمات المتقابلة، مثل الازدهار الحضاري والتخلُّف والبداوة والحضارة، ولا بُدَّ من أن تتحرك الشخصيات في مكان لصنع الأحداث، و"يُصبح المكان وسطًا حيويًّا تتجسَّم من خلاله حركة الشخصيَّات التي تأخذ في مسارها خَطًّاً مُزدوجًا مُتناقضًا، إذ تبدو أحيانًا مُتداخلةً ومُتشابكةً، إلا أنَّها في أحيان أخرى تبدو مُتنافرة ومُتباعدة، فتظهر في شكل وحدات درامية منفصلة تُوحي بمدى ما تتميَّز به كُلُّ شخصيَّةٍ من استقلال واكتفاء، ومن ثَمَّ فهي رهينةُ عالمها الخاص وتجربتها الإنسانية الفريدة".[56]

إنَّ ذاكرة مكان الرواية مدينة جدة بحاراتها العتيقة (السبيل، الهنداوية، حارة المظلوم، النزلة اليمانية، القريات). وحضور جدة في نص (أطفال السبيل) هو حضور المدينة الموبوءة، (الشوارع القذرة، مياه المجاري الطَّافحة، الأحياء الشَّعبية المُهملة البائسة!!) ويظهر ذلك في قول السَّارد: "ورغم بؤس المدينة إلا أنَّها تُؤوي النازحين من القرى والباحثين عن الرِّزق، والكثير من القادمين الذين خلعوا أرديتهم البيضاء بعد زيارة الأماكن المُقدَّسة، وقرَّرُوا المُكُوث في المدينة التي تكتنف الجميع. أعراب من الصحراء. هنود سمر. أفارقة سُود. فطس من جاوة. لحى من بخارى. سوق البخارية، سوق اليمنة"[57].

وانتهج الراوي/السارد وصف حركة الحياة في المدينة الموبوءة، تلاصُق المباني المهترئة، أسطح المنازل، البيع والشراء، الإهمال الخدمي، التمييز العرقي القبلي وغير القبلي، أسرة الرواية/النواة من أصول هندية سمر، طرح قضايا الطفولة في هذا الواقع (يتم، فقر، جهل، غياب الأب، ضعف النظام التعليمي، الفقد، المسكرات، التَّحرُّش الجنسي، انتهاك الطفولة جسديًّا ونفسيًّا، فُتُوَّة الأطفال، وتكوين جماعات بلطجية منهم، ضعف دور الأمهات التربوي، ما قبل مرحلة البلوغ وما بعدها...إلخ.

(2) الزمان الروائي

إنَّ أيقونة الزمن الروائي في (أطفال السبيل) تتكون من ثلاثة أزمنة متسلسلة متكاملة:

1. **الماضي البعيد:** وهو ما تعبر عنه أحداث الطفولة للشخصيات، خاصة أبطال الرواية (طلال، ناجي، الغراب).
2. **الماضي القريب:** زمن الأحداث الممتدة من حادثة الحرم المكي (غرة محرم 1400هـ) حتى نهاية حرب الخليج الثانية (1991م).
3. **الماضي:** زمن كتابة الأحداث وتدوينها وروايتها جاء متأخرًا على لسان السارد.

وقد يتداخل الزمان فتتزامن الحكاية والسرد، ويتخلف عن هذين الزمنين زمن ثالثٌ، وهو زمن القراءة، وهو الفترة التي سيقضيها القارئ حتى ينتهي من قراءة الرواية[58]. يقول حميد لحمداني: "ليس من الضروري – من وجهة نظر البنائية– أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها"[59].

وامتزج الزمن بأنواعه الثلاثة في رواية (أطفال السبيل)، والأمر ظاهرٌ. وللتنقل بين الأزمنة المختلفة استخدم طاهر الزهراني الاسترجاع بنوعيه اللذين حددهما "جينيت"[60]:

- **استرجاع خارجي:** يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

- **استرجاع داخلي:** يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

والأمثلة على الاسترجاع الخارجي كثيرة، منها **ذكره** قصة قابيل وهابيل، وقصة سيدنا إدريس، وقصة الأمير كوسا القبيح، وقصة الهندي (سادودانا)، والحديث عن الحرب العراقية الإيرانية التي وقعت قبل بداية أحداث الرواية، والحديث عن ديار أجداد طلال كما أخبرته أمه، وقصة سيدنا يونس...إلخ.

والأمثلة على الاسترجاع الداخلي كثيرة، منها قول السارد في صفحات متأخرة من الرواية، وبعد رحيل قمر عن السبيل، وانقضاء علاقة قمر بطلال، يسترجع قائلاً: "أذكر أنَّ أول مخلوق شاهدته من وراء الباب قمر، قمر تكبرني قليلاً، بيضاء تملك ابتسامة ساحرة، لها شعر طويل..."[(61)]. وقد ظهرت قمر في أحداث الرواية منذ الصفحات الأولى.

ولوحظ أنَّ الكاتب عندما يرغب في الاسترجاع الداخلي كان يشرع في استخدام لفظ (أتذكر/أذكر)، ومن أمثلة ذلك قول السارد: "... لكني أتذكر ذلك اليوم عندما جاءت تهاني هاربة إلى بيتنا دون عباءة!"[(62)].

وتعتمد الرواية أيضًا على التأشير الزمني انطلاقًا من الحاضر (الأطفال في مدينة جدة) نحو المستقبل، والدليل على هذا الترتيب الزمني التعاقبي، فانطلاق الرواية يبدأ من فترة حادثة الحرم، وتنتهي أحداث الرواية ببلوغ الطفل سِنَّ الرُّشْدِ. كما أنَّ الأحداث تسير منطقيًّا على غِرَارِ التَّعاقُبِ الزَّمني.

وبالجملة، فقد برع الكاتب في توظيف تقنية الاسترجاع في رواية (أطفال السبيل)؛ خاصة الاسترجاع الداخلي، حيثُ تُحيل الرواية على واقع المملكة في محاولة احتلال الحرم وحرب الخليج الثانية، وما سبَّبته من أزمات اجتماعية واقتصادية وتغييرات في تركيبة سُكَّان حيِّ السَّبيل، وتصوير أثر تلك الانعكاسات على الأحوال المعيشية فيه، وصورة الطفل خاصة.

(3) الشُّخُـوصُ (الشخصيات)

مـن المعلـوم أنَّ: "الشخصـية الروائيـة، سـواء كانـت إيجابيـة أم سـلبية، فهي التي تقـوم بتحريك وتطوير الأحداث في الرواية، وهي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[63]، فـ "الشَّخصيَّةُ عُنصرٌ مِحوريٌّ في كُلِّ سردٍ، بحيثُ لا يمكن تَصوُّر روايـةٍ بـدون شخصـيات"[64]. ويـرى "مـورتن بـرنس" أنَّ الشخصـية هي "مجمـوع الاسـتعدادات أو الميـول، والـدوافع، والقـوى الفطريـة الموروثـة، بالإضـافة إلى الصـفات والاسـتعدادات والميـول المكتسبة".[65]

وشخصـيات روايـة (أطفـال السـبيل) كثيرة ومتنوعـة، مـن أهمهـا: (طلال، ونـاجي، وقمـر، وتهـاني، وضـياء، وإدريـس، وفاطمـة... إلخ)، ومنهـا الشخصـيات الرئيسـة؛ كشخصـية طلال وقمـر وناجي وأم طلال، والشخصيات الثانوية، كإدريس وأمه، والشخصيات المسطحة الكثيرة، ومنها: كاملة، وعيشة، وسالم عنبر، وأم شرين، وأم قمر، أبو قمر، زملاء طلال في الدراسة وأصدقاء طلال وناجي في الحارة... إلخ.

ويلاحظ على الشخصيات أنَّها خاضعة للتخييل والتشويق الفني، وأغلبها جاءت نكرة بدون ذكر أسمائها الحقيقية. ويعني هذا أنَّ شخصيات الرواية؛ إمَّا أنَّها شخصيات تاريخية واقعية يقصد بها الكاتب التوثيق والتأريخ والاستشهاد الموضوعي، وإمَّا أنَّها شخصيات فنية تخُّيلية عابرة، يستعرضها الكاتب من أجل أهداف فنية ليس إلا، ولكن يبقى الكاتب هو الشخصية الرئيسية المحورية النامية داخل مسار النص الروائي لديناميكيتها وانفتاحها على الأحداث إيجابًا وسلبًا. كما تخلو الرواية من الشخصيات الاعتبارية والواقعية التي قد تكون عاشت فعلا في الواقع الموضوعي كشخصيات الفكر والفن والأدب.

ولقد صوَّر الكاتب الطفل في رواية (أطفال السبيل) بصورة حزينة، حيث الطفولة مغتصبة وحقوقها منتهكة، فالبيئة المكانية تعجُّ بالقاذورات المادية والمعنوية، وطفل يكلف بأعمال

لا طاقة له بها لا تناسب سنه وبنيته في هذه السن الباكرة، فمثلاً يحمل الخبز الساخن والأواني القابلة للكسر ويسير في شوارع كلها برك آسنة ووحل وطين، ولو وقع أو وقع منه شيء فالعقاب الشديد ينتظره بلا رحمة!!

طفل يتعرض لهذه المواقف الضاغطة السيئة والمخاطر، ماذا ننتظر منه؟! يقول السارد: "وفي داخل الصندوق نور خافت، وبعض المخلوقات الملونة، والألوان تسحر الأطفال، ظننت أنها كائنات غريبة، أو لعب مركونة، في داخل الصندوق، أدخلت القضيب حيث الألوان، حيث الصوت والموت في آن! شعرتُ بصدمة ثم توقف كل شيء! تلك الصدمة الكهربائية كانت كفيلة بأن تقتل أجيالاً من البشرية، فكيف بطفل صغير؟!"[66].

ما بالنا بحالة طفل ونفسيته بعد أن يتعرَّض لكل هذا الأذى وتلك الكآبة: السواد المخيم على الجداران، القمامة والقذارة في كل مكان، صرخات أطفال الزنا أمام المساجد أو في القمامة، الرجال والنساء من الجيران الذين يحاولون انتهاك طفولته أو طفولة غيره بشتى الطرق الحسية أو المعنوية.. ؟لخ؟! يقول السارد: "لكن العهر لا يحترم الطفولة، في الحواري لا نعي أن طفولتنا مستهدفة من قبل اللصوص"[67].

طفل لا تحمل ذاكرته سوى القليل جداً من البهجة والفرحة مع صديقته (قمر) أو إدريس، أو (ناجي). سرعان ما تبدد ذلك واستحال كابوسًا في ذاكرته، فصديقته (قمر) غادرت إلى اليمن بعد حرب الخليج، و(إدريس) غادر واختفى بعد اغتصابه، و(ناجي) اسودت حياته بعد أن حُرم من (تهاني) حبيبته التي تركته لتتزوج ابن عمها... إلخ.

وتطفو على سطح أحداث أطفال السبيل نماذج بشرية متنوعة، معظمها نماذج مُهتزَّة غير سوية، تتفاعل في داخلها صراعات كثيرة. أمَّا الشخصيات المرصودة بالوصف فهي محدودة العدد (أفراد أسرته الصغيرة، الباعة في الحارة، مثل: الغراب الأعصم، الأم، ناجي، طلال، جدة قمر (عيشة) تهاني، قمر، إدريس السوداني، كاملة، سعدية السوداء...إلخ).

صورة الطفل الموزعة بين السمو والانحطاط:

على الرغم ممَّا سبق في تحليل صورة الطفل في رواية (أطفال السبيل) فأننا نلحظ بجلاء بزوغ النزعة الدينية لدى الطفل في هذه الرواية، وكأن الكاتب أراد الإيحاء بأن تلك المشاعر والأخلاقيات الدينية وفطرة الطفل، مع مزيد من التربية والعادات الحميدة التي غرستها الأم في نفس الطفل، تلك الأمور كلها كانت العماد الرئيس الذي حافظ على الطفل وسط تلك البيئة السيئة، وهي الملاذ الآمن الذي أخذ بيده ليسلك درب الطفولة ليصل به إلى بر أكثر أمانا في عالم الشباب والرجال.

والأمثلة الدالة على ذلك كثيرة، منها: تأثره بنتائج قصة قابيل وهابيل، أوطيط العرش، وبئر معطلة، وورود بعض الأحاديث النبوية، وقصة سيدنا إدريس، وتصديره الرواية بقوله نقلاً عن إنجيل متى: "إن لم تعودوا مثل الأطفال، لا تدخلوا ملكوت السماوات"(متى 3/18) [68]. وبعدها مباشرة نقله لقول محمد شكري: "لقد فاتني أن أكون ملاكًا"[69].

ويقول: "كانت الأم قد فرشت سجادتها لصلاة العتمة، السجادة مهترئة من كثرة السجود!"[70]. وزرعت الأم في الطفل التوكل على الله والاعتماد والالتجاء إليه سبحانه دون غيره، حيث تقول: "... توجهوا بأحزانكم وشكواكم إليه"، لذلك يقول الطفل: "من تلك الليلة لم أعد أشتكي لبشر، ولا أبث لهم حزني، هناك جهة تؤوي كل ذلك، إنها السماء!"[71].

ومن أمثلة ذلك أيضًا قول السارد: "كنت أنظر إلى السماء، أغمض عيني، أتخيل العرش العظيم والملائكة من حوله، وتسبيحات البشر ترفرف دون فتور"[72]. ومنه: "يسحبنا الحبل إلى عنان السماء، يدخلنا في سحابة تغمرنا، بالمياه والبرد،... نعرج في السماء عروجًا سريعًا، نتمسك بحبل الله"[73]. ومنه قوله: "الأطفال تحت كنف الله، تحرسهم الملائكة، تراقبهم وتحفظهم من أمر الله..." [74]، ومنه قوله: "الأطفال يقومون بمحاكاة الخلق الأول؛ لهذا يبكي الطفل عندما يباشر جسده الماء، ولا يبكي عندما يمرغ بالتراب، ويلوث يده بالطين"[75].

ولا يعني بزوغ هذا الخيط المضيء من النزعة الدينية أنَّها تسيطر على صورة الطفل في الرواية، بل إن له خطاياه وآثامه، يقول السارد: "... ويصعب أن نتحلَّى بالطُّهر ونحن على الأرض، أنا لستُ بإدريس الذي ذهب إلى مكان عليٍّ، ولستُ بعيسى الذي رفعه الله وكساه أوصاف الملائكة، فصار ملكًا سماويًّا أرضيًّا.. أنا بشرٌ مُشوَّهٌ بالكبر والشهوة، يرجو العروج ويتخبط في الطين"[76].

ويحاول هذا الطفل مُستعينًا ببراءته وأخلاقه وبياضه الوقوف ضد ما يُحيط به من سواد حالك؛ لأنَّ "البياض يريد أن يقرر أمرًا آخر، إنه يحاول أن يصمد، أن يقاوم جاذبية الابتلاع، أن يكون بياضًا مستقلاً مقاومًا"[77].

المطلب الثالث: أهم تقنيات الخِطَاب السَّرديّ في (أطفال السبيل)

(1) السَّارِدُ

لقد استخدم الكاتب طاهر الزهراني السارد داخل الحكاية، وهو ما يسمَّى بالسارد المُمسرح، وهو السارد الذي يسرد أو يُشارك بضمير المتكلم، فبإمكانه أن يصف نفسه شأنه في ذلك شأن أي شخصية داخل الخطاب القصصي، ويُجسِّد في الوقت نفسه دور شخصية من شخصيات القصة[78].

ولاشكّ في أن معرفة الروائي طاهر الزهراني للحارات والأزقَّة في جدة؛ قد تسرَّبت إلى رواية (أطفال السبيل) بوساطة السَّارد الذي ناب عن الروائي طاهر، باستخدامه معارف الروائي وأهله وخاصته الذين يختفي وراءهم. ولو اختير عنوان (حياتي) مثلًا للرواية لافتضح أمرُ المُختفي، وابتدأ خيطٌ جديدٌ من التحليل يتعلَّق بالرواية السيريّة، أو الرواية التي تضمّ قدرًا من سيرة صاحبها، كما هي حال الروايات الأولى للروائيين في الغالب الأعمّ. أمَّا التشابه الفلسفي بين الروائي طاهر والسارد فواضحٌ من رُؤيا كلٍّ منهما للعالم، فطاهر شخصية روائية تمتلك رُؤيا إنسانية وطنية للعالم، وهي رُؤيا تنطلق من أن الإنسان خيِّر، يستحقّ أن يعيش بأمان بعيداً عن الظلم

وضرورات الحياة المادية، وقد حرص الروائي طاهر الزهراني على أن يُبْعِد القارئ عن التشابه بينه وبين شخصية السارد، باختياره "الغراب الأعصم" عنواناً للرواية، بيد أنَّ تفكيك نصِّ الرِّواية يُحيلُ إلى أنَّ الرَّغبةَ شيءٌ وتجسيدها شيء آخر، ومن ثَمَّ يفتح كوّة الرواية السيرية[79].

لقد تنوَّعت وتكاملت رؤية السارد في رواية (أطفال السبيل) فكتُبت الرواية بضمائر الغائب والمُتكلّم والمخاطب. الأمر الذي أكسب الرواية حيوية ومتعة وديناميكية، جذبت انتباه القارئ ودفعت عنه الملل والسأم، وجعلته أكثر متعة وحيوية وقابلية للاستمتاع أو القراءة ومتابعة أحداث الرواية. فضمير الغائب هو سيد السَّرْدِ، حيث عبَّر السارد عن الشخصيات وصفاتها الخارجية باستخدام ضمير الغائب، وهو الأشهر والأصل عند كثير من الأدباء والكتاب، كمّا أنَّ فيه توظيف ضمير الغائب للإحالة إلى "الهو" وإلى الماضي، ممّا يجعل القارئ ينخدع بإمكانية وقوع الأحداث.

أمَّا ضمير المتكلّم فله قوة وإرادة حضور، إذ يُتيحُ للسَّارد أن يصير هو الشخصية الرئيسية والمركزية، فتندمج الحكاية في روح المؤلّف، فيجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلّق به. وغير خاف على أحد أن ضمير المتكلم أدَّى هنا مهمّتين: الأولى هي أنَّ الشخصية الروائية أكثر درايةً بعواطفها وأحاسيسها وأفكارها من أيِّ إنسانٍ آخر؛ لأن هذه الأشياء خاصة بها وحدها. ويستطيع الروائي ضمان قدر أكبر من قناعة القارئ بالشخصية إذا تركها تعرض أفكارها بنفسها، وتُحلّل أمام القارئ أحاسيسها وآراءها وتأثير واقعها في حياة أسرتها. فإذا قدّمت ذلك كله ضمنت للروائي موضوعيّة عرض الشخصية دون تدخُّل منه. أمَّا المهمّة الثانية فهي قدرة ضمير المتكلم على ضمان تقديم الشخصية من الداخل إلى الخارج وليس العكس. وهذا الأسلوب في التقديم يبني شخصية متكاملة حيّةً[80].

ومن أهمِّ مُميِّزات هذا المنظور أنَّ السَّارد ينقلُ الأحداث من زاوية شخصية ذاتية، ويبئر الشخصيات الأخرى عبر منظوره الخاص، بواسطة التعليق والتقويم وإصدار الأحكام. ومن هنا

تتحوَّلُ الرؤية الشخصية الداخلية الذاتية إلى رؤى موضوعية، كاستخدام الرؤية من الخلف أو الرؤية من الخارج. ومفهوم هذا أنَّ الكاتب قد يشغل ضمير المتكلم في نقل الأحداث، ثم يُسخِّر هذا الضمير ليستعين بالضمائر الأخرى، مثل الأم والغراب؛ لنقل ما تعرفه الشخصيات الأخرى وإدارة دفَّة الأحداث. ومن الوظائف التي يعرف بها السارد داخل هذه الرواية مهمة السرد والتعبير والتأثير والتبليغ والتشويق الفني والتصوير الأسلوبي والتوثيق الموضوعي والتخييل.

وبصفة عامة ركزت لغة السرد في الرواية على تنوع الضمائر واستخدمت ما يسمى بالالتفات، فكانت الأحداث تتدفق في سردها من كل اتجاه: من الماضي ثم المستقبل ثم الحاضر، وهكذا، في عرض للوعي دون ترتيب محكم، يكسو كل ذلك حالة التشظي والحالة النفسية المنهكة التي أراد الكاتب أن ينقلها للقارئ. ولعل هذا الاضطراب وذلك التدفق غير المنظم للأحداث أو ما يُسمَّى انسيابية تيار الوعي أو تدفقه واندماجه مع اللاوعي، واصطدامه بالواقعية ومزجه بالمثالية والنرجسية، كل ذلك خلق خليطًا غير متجانس، تمَّ صهره في بوتقة واحدة؛ ليخرج لنا في صورته النهائية، مُعبِّرًا عن حالة من الوهن والتَّشظِّي والانهزامية والتشتت والضياع وعدم الشعور بالأمان، وكأنه ينسج أحداثًا كخيوط العنكبوت، لتصل في نهاية المطاف إلى أشلاء بيت العنكبوت.!!

(2) الوصف

أحسن الكاتب طاهر الزهراني توظيف تقنية الوصف الروائي في (أطفال السبيل)، حيثُ يظهر الوصف إلى جانب السرد والحوار في وظائف محددة، وقد نأى المؤلف بالوصف عن الإفراط، فلم يستخدمه للزخرفة أو الزينة.

ومن أمثلة الوصف في الرواية قول السارد: "أحمل الخبز الساخن إلى الحجة (عيشة)، تتخلَّل حرارته قطعة القماش الملفوفة عليه، أنقله من يدٍ إلى أخرى، أُحاذر الوقوع في برك

الشوارع الآسنة، وتقرع في أذني نواقيس وعيد أمي أني سأنام مع الكلاب خارج المنزل في حالة إذا لوَّثت القرص بوحل ما"[81].

فقد وصف حاله وحال شوارع حارته، حيث يتعذب بحرارة العيش الساخن الذي يحرق يديه، وعلى الرغم من ذلك ينتظره العقاب الشديد حيث النوم منبوذًا في الشارع من الكلاب الضالة، ويسير بحذر وتأنٍ مع تلك الحرارة المنبعثة من الخبز؛ خوفًا من أن تنزلق قدمه بسبب برك الشوارع الآسنة والوحل الذي يسيطر على طرقات المكان، الوحل المادي والمعنوي، يا لها من صورة قاتمة كئيبة متكررة، رسمها الكاتب للطفل بتلك العبارات؛ ولنا أن نتخيل هذا الفزع والوساوس التي تنتاب الطفل في هذا المشهد، فبلا شك أن الطفل تأثر بها في طفولته المنتهكة!!

والأمثلة كثيرة على الوصف في الرواية، ويغلب عليه تصوير الأماكن والشخصيات والمواقف، بصورة تعكس نظرة الطفل السلبية، ومدى تأثره بذلك، بيد أنَّ بعض الوصف لم يخلو من صور إيجابية تبعث البهجة في نفس الطفل وتُسرِّي عنه، وتُساعده في مواصلة العيش في تلك البيئة، ومن أمثلة ذلك قول السارد: "ظهرت (قمر) بيضاء نقية، مبتهجة دائمًا، ووجهها مهيأ للبهجة، ابتسامتها واسعة تصل إلى فروع أذنيها، سبحان من خلقها فأبدع"[82]، وفي موضع آخر يصفها قائلاً: "... في المكان الأسود الطفلة تبتسم ابتسامة بيضاء، الابتسامة البيضاء في المكان الأسود!"[83].

ويُلحظ أنَّ الكاتب قد حاول الابتعاد عن تقنية الروائيين الواقعيين والطبيعيين في الإسهاب والتطويل والإطناب في الوصف والتصوير والتشخيص، إذ خصَّص الكاتب أسطرًا قصيرة لوصف الشخوص والأمكنة والأشياء والوسائل والطبيعة، مُستعملًا في ذلك الأوصاف والنعوت والاستعارات والتشابيه والأحوال والصور البلاغية والتشكيل الفني البصري والذهني. كما يُلاحظ انشغال المؤلف بوصف الأمكنة، خاصة الأحياء؛ نظرًا لإيقاعها المنتظم في النص، وجاء تركيز الوصف على منزل أسرته في حي السبيل وقصر خزام والشوارع والأزقة ومدرسته المتواضعة

وأسطح المنازل التي كان يكرهها المؤلف؛ بسبب قذارتها وتلاصقها واحتوائها على العفونة والأوبئة. "... لكنّ رائحة غريبة تأسره، فيسري من علوه الشَّاهق لها، فتقوى الرائحة كلّما شقَّ سماء ركام الدور والبشر، ليخرَّ من السماء صوب بيت شعبي، فوق سطحه خردٌ وصندقة حمام، حوشه على شكل مثلث مكسور الرأس، ينتهي بباب خشبي، أمام الباب شجرة نيم عتيقة[84]. ومن المعلوم أنَّ من غايات الوصف في النص التصوير والإحاطة بالأحداث وتأويلها، مع تحديد الامتدادات الزمكانية ثُمَّ التَّزيين أو التَّقبيح أو تبيان مكانة الموصوف وهيئته وبيان حاله. وهذا ما تحقق في الرواية إلى حدٍّ بعيد.

(3) الحوار

تُعرِّفُ مريم فرنسيس الحوار بأّنه: "حديث معلن أو مضمر بين طرفين أو أكثر؛ يُوحي ليعبر من خلاله عن شعوره الداخلي، أو فكرته، ويحاكي واقعه، ويبين معاناته بطريقة فنية إبداعية مؤثرة"[85].

ويرى النقاد أنَّ الحوار "تقنية قصصية يعتمد عليها الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية، لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"[86].

والحوار نوعان: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي (البوح الذاتي):

أولا: الحوار الخارجي (الديالوج): وهو "صوتان لشخصيتين مختلفتين، يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف"[87]. وتكمن جمالية الحوار الخارجي في عدم ظهور السارد، واختفائه وراء الشخصيات ثم إفساح المجال للشخصيات للبروز والحركة بحرية، إذ يتلاشى السارد في الحوار- كما يرى جينيت- فتحلّ الشخصية محلَّه[88].

ومن أمثلته في رواية (أطفال السبيل) الحوار الذي دار بين (طلال) و(قمر): "ثم همست لي:

- بكرة الخميس، نروح الحديقة سوا؟

- ليه؟

- عشان نشوف الحصانات في الحديقة، ونشتري كيك من المخبز؟

- أشوف أمي أول!

- حتى أنا ح كلم ستي.. ترد عليَّه.

- طيب"[89].

ومن أمثلة ذلك أيضًا الحوار بين (طلال وناجي وأمهما)، يقول ناجي لطلال: "خلصنا يا حلو، وترى إذا مسكتك الهيئة مال أمي دخل، فهمت؟

- الهيئة ما تمسك الصغار.

- يا فرحتك يا خويه، هيا قم من قدامي هيا.

انتقل بصوته إلى أمي التي كانت في المطبخ:

- يا أمي والله ولدك دا ح جيب لنا حكاية في الحارة.

- سيب الواد في حاله.

- يعني أنكتم؟

- أيوه لأنه مو صاحب فضايح زيك!

- انكتمنا خلاص"[90].

وممَّا لاشك فيه أنَّ مثل هذا الحوار قد أثَّر سلبيًّا في نفسية الطفل وبناء شخصيته، وزعزع إحساسه بالأمان وسط البيئة التي يعيش فيها!!

ثانيًا: الحوار الداخلي (البوح الذاتي) المونولوج: وهو ما يجري في داخل الشخصية، متحدثة إلى ذاتها، وهذا النوع من الحوار تقنية يستخدمها الكاتب لكشف بواطن الشخصية، أو أفكارها الخاصة. ويعرف الحوار الداخلي (المناجاة): بأنه "ذلك الشَّجن الداخليّ الذي ينجم عن انشطار نفسي تعانيه الشخصيّة في لحظات تأزّمها وشعورها بالاستلاب، فتكون المناجاة الذاتية اللغة الممكنة حين تصل الأزمة ذروتها"[91].

ويُسمَّى الحوار الداخلي الحوار مع النفس، حيث لا يشترط مشاركة خارجية في الحوار، ولا تعاقب في الإرسال والتلقي، بل يلقى من طرف واحد وإليه، فهو "نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي"[92]. ويُطلق عليه (المونولوج)، وفيه "يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره. وهو أيضًا حوار يدور بين الذات والذات"[93]. حيث يستغور الشخصية، ويعبّر عن مكنوناتها.

ولقد أحسن الكاتب طاهر الزهراني توظيف الحوار الخارجي بكثرة، والحوار الداخلي بقلة؛ نظرًا لأنَّ البطل طفل خبراته لا تزال محدودة، ومن أمثلة الحوار الداخلي قول طلال: "كنت في شوق وتلهف لمعرفة سر ذلك الكتاب الذي جلبته أمي لمحرابها، استجديتُ ناجي أن يحدثني عنه، لكنه لم يُسعف شوقي إلا أنه يحوي كثيرًا من التخاريف والأمور الغيبية! لقد خذلني ناجي، لم يقرأ لي سطرًا واحدًا يبل ريق المعرفة لديَّ، أنا الذي للتوِ بدأت أحاول فك طلاسم الحروف.."[94]. والأمثلة على الحوار بنوعيه كثيرة، ولا داعي للإطالة؛ فالأمر ظاهرٌ جليٌّ.

ولقد أحسن الكاتب توظيف الحوار بكل أنواعه، ومزج بينها مزجًا رائعًا في مواضع كثيرة، الأمر الذي أكسب الرواية حيوية وديناميكية تجذب القارئ وتشوقه وتدفع عنه الملل والسأم الذي قد ينشأ نتيجة الاعتماد على نوع واحد من الحوار، لذلك فقد وفق الكاتب في توظيف عنصر الحوار وتقنياته ومتطلباته.

(4) **اللغـة**

يقـوم العمـل الروائي في أساسـه على تعـدد الأصـوات، وتنـوع السـياقات، وتفـاوت البنى الثقافيـة والاجتماعيـة السـائدة فيـه، فمـن البـدهي أن تتعـدد مسـتويات التعبير اللغـوي، وتتفـاوت طاقاته الإيحائية، بما يدفع بالعمل الروائي نحو محاكاة الواقع، والاقتراب من نسيجه ومكوناته التي من أبرزها اللغة المتداولة بين أفراده وبيئاته؛ لأنَّ "تعددية اللغة السردية وتنوع مستوياتها، تكسب العمل السردي انفتاحًا على الأصوات الحياتية كافة، ممَّا يجعل الرواية صياغة جمالية للواقع، مهما حاولت أن تُغرق نفسها في التخيل أو الوهم أو أي فضاء آخر غير الواقع الذي أُنتجت فيه ولأجله"[95].

وهذا الأمر ينطبق على لغة الكاتب في روايته (أطفال السبيل)، حيث جاءت لغة الشخوص متنوعة، ومتساوقة مع مستواها الثقافي وبنيتها الاجتماعية، ولذلك جاءت لغة الرواية بصفة عامة أقرب إلى الواقعية، حيث تخللها كثير من الكلمات اللهجية واللغة العامية، إلا أنها في معظمها جاءت محافظة على لغة السرد باللغة العربية الفصحى! وحاكت مفردات اللغة في الرواية الشخصيات وفق سنها وبيئتها النفسية والاجتماعية وثقافتها في كثير من الأحيان.

وممَّا تتميَّز به لغة الرواية قصدية تكرار مفردات، وجمل ذات دلالات في تفكير المؤلف لاسيما مفردات (كان، ولكن، أتذكر، كنت أفكر). ويؤدي التكرار دورًا مهمًّا في الخطاب الأدبي؛ لأنه ينبثق عن قدرة التكرار ذاته على إعادة توزيع صيغ لغوية مكررة ضمن النسيج اللغوي للنص، ممَّا يوجِّه للقارئ دعوة للتأمل في بنية اللغة؛ أي: في حركيَّتها وانتظام أصواتها وتراكيبها، فالتكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية"[96].

والأمثلة على ذلك كثيرةٌ، منها قول السارد:" أتذكّر أمي، وهي تُحدِّق بي عندما كانت تعلمني الحروف.

... أتذكّرها عندما كانت تبري الأقلام"[97]. ويقول: "أتذكّرها عندما ذهبت إلى البقّال تستدين منه مصروفي لذلك اليوم... أتذكرها وهي معي يمسح ذيل عباءتها السَّوداء أزقة (السبيل) الملوّثة؛ لتوصلني إلى بوابة المدرسة. لكنّي أتذكر ذلك اليوم... كنتُ أفكّر في العراق... كان الخوف الأسود يهطل على البيوت والأشجار، يبل ناصيتي رعبًا له نفضة، كنت أرتجف بجوار أمي.." [98].

كما جاءت لغة الحوار قصيرة مُقتضبة تتخلَّلها لغة طفولية عفوية رائقة محلية، تُحاكي اللغة الحجازية المعروفة، كما اتَّسم الحوار بتجسيد وظيفة النقد الاجتماعي. وما يسوده من اختلالات وخُرافات وتخلُّف، ومظاهر سلبية. وحاول السارد العمل على توقيف الحاضر والرجوع إلى الماضي على شكل فلاش باك. فلماذا هذا الرجوع إلى الماضي؟ ولم الرجوع إلى الطفولة لحفر الذاكرة والوعي والذات؟

(5) حضور الحكايات الشعبية والأساطير

من تلك الحكايات تستوقفنا (قصة الغُراب الأعصم) في رواية (أطفال السبيل)، ويمكن أن يُمثِّل الغُراب مُعادلًا موضوعيًّا رمزيًا، فنلاحظ أنَّنا كقُرَّاء جعلنا المُؤلِّفُ مُحاصرين بسواده، من منقاره حتى ذيله، من أول الرواية إلى آخرها، كما هو حال السارد، وكما هو حال زمكانية الرواية. فتظهر صورته في الذهن بصورته المرئية والمسموعة، صوته يُرعبُ الأُذن، مزعج، مخيف، إذ يكسر قاعدة المألوف من أصوات الطيور الأخرى؛ بنشاز يُشعرنا باستثنائه بغير عمد من بين كل الطيور. ووجود الغراب ككائن رمزي في الرواية (أطفال السبيل) ذاكرة ثقافية تُؤكِّدُ حضورها الطَّاغي في ثقافتنا الدينية والحكايات الموروثة، ففي القرآن الكريم يظهر الحدث العظيم (الغراب معلم الإنسان) المُتمثِّل في قصة الغراب وابني آدم هابيل وقابيل، فقد وردت القصة في سياق تعليمي تربوي، وعرف عن الغُراب أنه مبعوث السماء؛ ليصبح المعلِّم الأرضي الأول للإنسان، يقول الله تعالى: **(فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيه * قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ).**[99] فالغراب هو

الطائر الذي وقع عليه الاختيار -لحكمة إلهية- ليكون المعلم الأول لبني آدم للتعامل مع قصة الموت والحياة بمنهج يحفظ للإنسان إنسانيته، حتى بعد أن يغادر جسده، وقد حدث عمليّا درس دفن الجسد على أكمل صورة أمام بصر قابيل قاتل أخيه.

والمنهج النبوي احتفى باستدعاء هذا الكائن العجيب في سياق تعليمي آخر، فعن عمارة بن خزيمة بن ثابت؛ قال: كُنَّا مع عمرو بن العاص في حج أو عمرة، حتى إذا كنا بمرِّ الظهران فإذا امرأة في هودجها قد وضعت يدها على هودجها فيها جبائرها وخواتيمها، قال: فلمَّا نزل عدل –أي: عمرو- فدخل الشعب فدخلنا معه؛ فقال: كُنَّا مع رسول الله ﷺ في هذا المكان، إذ قال: «**انظروا هل ترون شيئا**"؟»، فإذا نحن بغربان كثيرة، فيها غُرابٌ أعصم أحمر المنقار والرجلين، فقال رسول الله ﷺ: «**لَا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مِنْ النِّسَاءِ إِلَّا مَنْ كَانَ مِنْهُنَّ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فِي الْغِرْبَانِ**»[100]. يعني: غُرابًا أعصم أحمر المنقار والرجلين.

وممَّا يلفت الانتباه تركيز مؤلف الرواية على الاهتمام بصفة (الغراب الأعصم) كما وردت في الحديث النبوي الشريف، وقبل أن نلج في تتبع قصته في النص نبحث في المعاجم عن مفهوم (الأعصم).

جاء في لسان العرب: العِصْمة في كلام العرب المَنْعُ، وعِصْمةُ الله عَبْدَه أن يَعْصِمَه ممَّا يُوبِقُه. عَصَمه يَعْصِمُه عَصْماً منَعَه ووَقَاه، وفي التنزيل (**لا عاصِمَ اليومَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إلا مَنْ رَحِمَ**)[101]؛ أي: لا مَعْصومَ إلا المَرْحومُ.[102] وقد وافق جذره اللغوي في العربية كل ما يُحزن ويُخيف، مثل الغربة والتغرب والغروب[103]. واشتقوا من الغراب: الغربيب، والغرابي، والغداف، والغدافي. وسمّوا الأسود منه الحاتم، لأنه يحتم عندهم بالفراق إذا نعب[104].

وفي الثقافة العربية والعالمية يحتلُّ الغراب مساحاتٍ واسعةً من الاهتمامِ، فهو الطَّيرُ الأكثر حضورًا وتميُّزا في ثقافات وآداب شعوب الأرض قاطبة، وحضوره في ذاكرة الإنسان يطغى عليه النفور الذي يبلغ حدَّ النَّبْذِ والكراهية، والشُّؤم منه إلى حَدِّ استشعار الموت. ففي ثقافة

العرب أمثالاً وشعرًا، نجد أنهم هجوا الغرابُ وما عرفوه، وسمُّوه غُراب البَيْنِ، واكتسب هذا الاسم؛ "لأنَّهُ إذا بان أهل الدار (غابوا) وقع في مواضع بيوتهم يلتمس ما تركوا، فتشاءموا به، وتطيَّروا منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا"[105]، ولا يَردُ اسم الغراب في الثقافة العربية إلا ويذكر ما لا يُحبُّه الناس. ونسبت الثقافة العربية إليه دلالات الخراب والموت والشؤم. فقيل: «أشأم من غراب» و« أحذَرُ من غراب»، ويُقال: «طار غرابه»؛ أي: شاب رأسه[106].

ويقدّم الجاحظ بطاقته التعريفية بالغراب في كتابه الحيوان، قائلاً: "الغراب من لئام الطير وليس من كرامها ولا من أحرارها...، وهو مع أنّه قويّ النّظر. لا يتعاطى الصّيد. وربّما راوغ العصفور، ولا يصيد الجرادة إلّا أن يلقاها في سدّ من الجراد. وهو فسلٌ إن أصاب جيفة نال منها وإلّا مات هُزالًا، ويتقمّم كما يتقمم بهائم الطير وضعافها، وليس ببهيمة لمكان أكله الجيف، وليس بسبع لعجزه عن الصّيد"[107].

إنَّ هذه الصورة تأخذنا بعض الوقت إلى البحث والتقصي عن واقعه في الموروث الإنساني، فقد عرف في المورث الانساني العلاقة القوية والغامضة ما بين الغُراب والإنسان، فيرى بعض الباحثين أن بعض البشر "يميلون إلى إسقاط كثير مِنْ ضعفهم على ما حولهم من جماد وحيوان وطير، ويبدو أنَّ الغُراب قد أخذ نصيبًا وافرًا من ذلك"، فأفردت الإنسانية له مساحة خاصة، بعد أن عزلته في وجدانها عن بقية الطيور منذ القدم حتى الوقت الحاضر (القرن الحادي والعشرين)، ولا يزال الغراب مُحاطًا بالتصور السلبي المُلتصق به منذ آلاف السنين، إنه تصور ينطلق من الربط غير العقلاني ما بين سواده وأحوال البشر من حوله، وصورة الغراب النمطية لا تُبارح أذهان السواد الأعظم من البشر، لذا تمتلئ به دواوين الشعر العربي والعالمي. واختار الأديب الأمريكي أدجار ألن بو (1809-1849م) الغراب من نفس المنظور الأسود رمزًا محوريًّا في القصيدة (الغراب)؛ لأنَّهُ أراد مخلوقًا "غير مفكر" يستطيع الكلام، بحيث يتماشَى مع الجو المقصود في القصيدة. وقال إنَّ المقصود بالغراب هو الرمز إلى "الذكرى الحزينة التي لا تنتهي أبدًا"[108].

إنَّ الـربط بـين سـواد الغـراب وتميّز «نعيقـه» عـن تغريـد العصـافير مـن جهـة، ومـا يكرهـه الإنسـان من جهـة أخرى هـو وليـد ثقافـة وتأمل وتفكير وعجز عـن إيجـاد أجوبـة عـن أسـئلة تتحـدَّى العقل؛ ولهذه الغاية اختار الأديب طاهر الزهراني الغراب صورةً لقباحة الشكل والصوت.

وشـكَّل اسـمُ «الغُـراب» لوحـده؛ ومـن دون أيـة إضـافة أخـرى، عنـاوين مجموعـة كبيرة مـن الأفلام السينمائية التي أُنتجت على امتداد القرن العشرين حتى يومنا هذا. وما مِنْ قاسمٍ مُشتركٍ بينهـا غير كونهـا كُلهـا تـدور بشـكل أو بـآخر حـول المـوت بأسـاليب متعـددة. ولعلَّـهُ مـن المُفيـد ونحـنُ نُحاولُ الوقوف على حكاية الغُراب في النَّصِّ أن نسترجع حكايات مدينة الرواية (جدة مع الغراب) في السـنوات الماضـية، فيقـال: اكتشـف مواطنـو مدينـة جـدة، قبـل سـنوات، خصـائص الغـراب وعرفـوا مقدار تفوّقه على مُنافسيه من الطُّيور، ما ينفي عنه صفة الغَبَاءِ التي أُلصقت به ظُلمًا. وباتـت قصـة غربـان جـدة واقعـة معروفـة ومتداولـة، فقـد انتشـرت بكثافـة في سـماء تلـك المدينـة، وخاصة في شقِّها الساحلي، بل طردت ما عداها من الطيور.

وبدأ مع انتشارها انتشار قصصٍ كثيرةٍ عن تميزها وذاكرتها القوية، وقدرتها على عقاب مَنْ يُؤذيها ومُهاجمته. كما انتشرت قصصٌ تدلُّ على عبقريتها الابتكارية في التعامل مع المشاكل التي تواجهها، مثل درجات الحرارة المرتفعة، وذلك بحبسِ مخارجِ مياه المُكيّفات وتجميعها لتبترد فيها. ولكـن الفضـول والإعجـاب البشـري في جـدة بهـذا الكـائن تحـوَّل بالتـدريج إلى حـذر مـن تكاثرهـا المتسارع[109].

وتُحيلنا الرواية إلى قصة "النبي نوح" -عليه السلام- مع الغراب فقد ورد في قصة "النبي نـوح" -عليـه السـلام- بنسـختها العبريـة أنَّ "نوحًـا" أرسـل غُرابًـا أبيـض ليـرى الأوضـاع بعـد الطُّوفـان، بينمـا بقـي النبي في الفُلـك. فوجـد الغـراب أن ميـاه الفيضـان قـد بـدأت بالتلاشي، ولكنـه لـم يعـد بالأنبـاء على الفـور. وأدى هـذا إلى مُعاقبتـه بتحويلـه إلى اللـون الأسـود، وإجبـاره على أن يعـيش على أكل الجيَف إلى الأبد[110].

وأحسن الكاتب توظيف قصة نوح مع الغراب للتعبير عن موقف ظلاميّ اجتماعيّ أو إنسانيّ معقودٍ بناصية الخُرافيَّة، عالم السَّواد الداخلي للإنسان، في لوحة رسمت ألوانها لغةُ الغُرَابِ مُحلِّقًا فوق أسطح المنازل، وجنح هذا النمط الأسطوري لمفهوم الغراب في هذه القصة إلى لوحةٍ مُؤثِّرة للشعور بالخواء الداخلي للإنسان واستيقاظ خرائبيته، وظلاميته الصميمتين فيه؛ نتيجة ظروف مركبة كونته في حركتها، فوفَّر النَّمط الأسطوري للغراب وحدة الانطباع بالقلق، والخواء الحاجزين بين الإنسان وعبوره نحو الحياة الحرة. وإخضاع المؤلف الدلالة اللَّونية في سواد الغراب لرؤيته الذَّاتية، ليكون في هذا المناص تعبيرًا عن تفاعُل النِّتاج الروائي مع الأدب الشعبي، وأنَّ هذا يعني أنَّ التجارب القديمة يمكن أن تُعاد إلى الحياة، من خلال أُسُلوبٍ مُعيّن، يجعل من استدعاء النص الماضي تعبيرًا عن هموم وقضايا معاصرة[111].

ومن الواضح أنَّ فكرة توظيف أيقونة الغراب قائمةٌ على أساس التناسب بين الحركة واللون، ولا أعلم لذلك تفسيرًا غير أنَّ الكاتب يسعى إلى تعزيز الربط بين سواد الغراب واستقباح الأمكنة في ذات السارد، فحاول أن يُوائم بين التجربة المُعاشة والتجربة الماضية الموروثة في أكثر من موضعٍ، حيثُ يتَّسعُ سردُه الحكاية، فبدا أنَّ هذا السَّرد ضروريّ للوصول إلى حقيقة الأمكنة التي عاش فيها أطفال الرواية، التي ستنعكس سلبًا على حيواتهم المستقبلية، إلى جانب إعادة الحياة إلى شخصية الغُراب المتمثلة في إشراك المؤلف في جميع مفاصل النص ساردًا وشخصنة.

نجد أنفسنا أمام نصٍّ له بنية مستقلّة في الرواية ذاتها، فـ"الغراب الذي حاول نهش جُثمان رب الأسرة في حوش المنزل هو ذاته الذي يرافق الشخوص في النص، ومن حيث المضمون المكتنز في الدلالة اللونية، نجد تشابهًا كبيرًا بين هذا النص والمعتقد الشعبي الذي يستمد من سواد الغراب، وله دلالات عدّة، تعني المماثلة في القبح بين الغراب وأحوال حي السبيل، مع ربطها بالسياق العام للنصِّ، فجاء هذا النص من قبيل الاستعارة التمثيلية، من أجل إيضاح التعالق

المفترض بين النصّين الغائب والحاضر، وبهذا تنفتح الذاكرة القرائية على الذاكرة الشعبية، لترسم ملامح الأركان الرئيسة المتحدث عنها بتوجيه ذاكرة القارئ إلى المقارنة، وهذا يعني أنَّ توظيف مثل هذه القصة هو مرورٌ عقليٌّ من المحسوس إلى غير المحسوس، ومن المرئي إلى غير المرئي؛ عَبْرَ مسار ذهني ليستقر في المقومات المعرفية.

أخيرًا نرى أن تعلُّق حكاية الغراب بالسياق الروائي يُجسّد ثيمة توارثتها الأجيال، تمَّ التَّعأملُ مع قصة الغراب كبنية نصّية موازية مستقلّة ومتكاملة، ولهذا لا يُمكن الاستغناء عنه، على اعتبار أنه بنية أساسية، لها وظيفة تحتاج إلى الكشف والقراءة، مادامت قد أتت في سياق نصّي محدّد متفاعلة مع بنية نصّية معيّنة. إن مثل هذه الحكاية الأسطورية ربما هي بقايا الفكر العربي تجاه السواد، فهذه الحكاية بالغة الدلالة على اختيار اللون الأبيض للطهر والأسود للدنس. وقد يعمل توظيف دلالات الغراب على نُفُور المتلقي، ويؤثّر سلبًا على استقبال النص والتلذُّذ بجمالياته، لكن الروائي استطاع التحايل على المتلقي حين انتزعه من تاريخه المشؤوم، وجعله مقبولًا في النص، وهذا ينبئ عن دخول الروائي السعودي مرحلة تحدٍّ مع ذاته والموروث الثقافي، إذ يُوجّه اللَّوم إلى الروائي السعودي لأنه غير قادر إلى الآن على توظيف الحدث التاريخي أو الموروث الثقافي في نصِّهِ.

وممَّا سبق وغيره يتبيَّن أنَّ هذه الرواية تتَّخذُ الشَّكْلَ القائم على فَنِّ السيرة الذاتية، بما يستعين به الراوي من سمة التذكر والاستعادة والاسترجاع؛ أي توظف (الرؤية مع) أو التبئير الداخلي، من خلال تشغيل ضمير المتكلم. وهنا يتساوى السارد مع الشخصيات الأخرى في المعرفة. ويعني هذا أنَّ السارد يعرف كل شيء. ومن هنا تتَّخذ الرواية طابع السرد الذاتي والمشاركة الداخلية في إنجاز الأحداث. والمقصود بهذه المشاركة أنَّ السَّارد أحد الشُّخُوص المُحورية في إنجاز الوظائف السَّرديَّة الأساسية وتحقيقها على مستوى البرنامج السَّردي سطحًا وعُمْقًا.

أَهَمُّ اَلنَّتَائِجِ:

يتمثل أهم نتائج الدراسة في الآتي:

1. الرواية هي عصارة جهد طاهر الزهراني وفيها الكثير من نفسه، ومن آرائه، وتجاربه الشخصية التي يجسدها البطل/طلال الطفل، ويجسد بعضها الغراب الأعصم، وهي إلى جانب ذلك لوحة تنقل صورة بعض أطفال المجتمع السعودي في مرحلتين تاريخيتين.
2. استطاع الكاتب رصد الأبعاد النفسية والاجتماعية للطفل، بعيداً عن الإسهاب الوصفي والتفاصيل المملة، وتكمن براعة الكاتب في انتخابه من الوقائع التاريخية المشهورة مُؤشِّرًا مُقتضبًا، واعتماده إطاراً ينطلق فيه؛ لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهن.
3. تجلَّت صورة الطفولة في الرواية في أبعاد متعددة تصبُّ في النهاية في إنتاج صورة كلية للطفولة.
4. تُحاول رواية أطفال السبيل تذكير القارئ بأن التعايش العرقي في المجتمع السعودي، مُمثّلًا في أسرة (طلال) مازال موضع جدل، مادام أنه يعي الاختلاف الموجود في الأصل، تراقب هذا التعايش عين رقيب تنبه على الفوارق المفروضة عليه، والرواية تناولت هذه القضية بمنظور خيالي أدبي راقٍ.
5. أحسن الكاتب توظيف عتبات عدة في روايته، فضلاً عن توظيف التقنيات السردية لرصد كثير من واقع الطفولة ومشكلاتها ومعاناتها في فترة زمنية معينة في مكان معين.
6. أحسن الكاتب طاهر الزهراني في روايته (أطفال السبيل) في عرض صورة الطفل ومعاناته في إطار زماني ومكاني محددين؛ رغبة في حل المشكلات وعدم تكرارها، وعلاج آثارها السلبية.

الهوامش والإحالات:

(1) طاهر الزهراني، أطفال السبيل، رياض الريس، الرياض، فبراير، ط1، 2013م: 106.

(2) للاستزادة ينظر: محمد عمر جنادي، في مصنع خيال الطفل: ورة الطفل في الأدب - ميلاد البراءة وموتها، موقع منشور الأدبي، 2017/11/14م: https://manshoor.com/life/children-portrayed-in-literature/.

(3) الرواية: 53.

(4) الرواية: 36.

(5) الرواية: 40.

(6) الرواية: 41.

(7) الرواية: 69.

(8) الرواية: 79.

(9) الرواية: 129.

(10) الرواية: 130.

(11) الرواية: 132.

(12) الرواية: 84.

(13) الرواية: 93.

(14) الرواية: 98.

(15) الرواية: 127.

(16) الرواية: 128.

(17) الرواية: 129.

(18) الرواية: 142.

(19) الرواية: 151.

(20) الرواية: 152.

(21) الرواية: 159.

(22) الرواية: 17-18.

(23) الرواية: 18.

(24) الرواية: 47.

(25) الرواية: 22.

(26) الرواية: 144.

(27) الرواية: 25.

(28) الرواية: 29.

(29) الرواية: 40.

(30) الرواية: 41.

(31) أحمد المنادي، التلقي والتواصل الأدبي، عالم الفكر، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، العدد1، المجلد34، يوليو - سبتمبر، 2005م، الكويت: 184، ينظر: أحمد أوزي، الطفل والمجتمع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1988م: 59.

(32) نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012م: 13.

(33) حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي - بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، مجلد 12، العدد 46، شوال، 1423هـ: 14.

(34) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط1، 1989م: 76.

(35) ميشال فوكو، ما المؤلف؟ مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد المزدوج 6،7،2009م: 116.

(36) نفسه: 119.

(37) محمد خضير، عنوان محمود عبد الوهاب، العلاقة التأويلية مع النص، مجلة الأقلام، العراق، الأعداد(1-4)،1996م: 103.

(38) ضياء الثامري، العنوان في الشعر العراقي، أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية للآداب والعلوم التربوية، اعراق، مج (9)، ع(2)، 2010م: 13.

(39) عمر سطايحي، من جيفة الصيف إلى فاكهة الخريف حول رواية عيسى شريط "الجيفة"، جريدة الشروق اليومية، الجزائر، الأحد، العدد 1213، 24، أكتوبر، 2004م: 15.

(40) بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، عمان، الأردن، ط1، 2001م: 31.

(41) سعد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2002م: 108.

(42) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي، دار النشر والمعرفة، الرباط، المغرب، ط2، 2016م: 46.

(43) 87Genette Gerard'seuils'Editon seuli -Paris-1987.

(44) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1993م: 72.

(45) عبد الحق بلعابد، عتبات - جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م: 89.

(46) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م: 299.

(47) أحمد مختار عمر، اللغة واللون: 186.

(48) سمر روحى الفيصل، الرواية العربية البناء والرُّؤيا- مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م: 253.

(49) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990م: 33.

(50) سمر روحى الفيصل، مرجع سابق: 284.

(51) الرواية: 16.

(52) الرواية: 152.

(53) الرواية: 60.

(54) الرواية: 70.

(55) الرواية: 158-159.

(56) سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الإنجلو المصرية، المطبعة الفنية، ط1، 1970م: 79.

(57) الرواية: 7.

(58) ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط1، 2009م: 110.

(59) حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م: 73.

(60) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984م: 40.

(61) الرواية: 126.

(62) الرواية: 53.

(63) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م: 208.

(64) ينظر: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط2، 2006م: 117.

(65) غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي: 44.

(66) الرواية: 126.

(67) الرواية: 133.

(68) الرواية: 9.

(69) الرواية: 11.

(70) الرواية: 22.

(71) الرواية: 23-24.

(72) الرواية: 36.

(73) الرواية: 78.

(74) الرواية: 108.

(75) الرواية: 124.

(76) الرواية: 153.

(77) الرواية: 158.

(78) ينظر: بختيار إبراهيم أبوبكر، الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين، كوردستان العراق، 1993م: 12.

(79) سمر روحي الفيصل، مرجع سابق: 265.

(80) سمر روحي الفيصل، مرجع سابق: 284.

(81) الرواية: 49.

(82) الرواية: 47.

(83) الرواية: 62.

(84) الرواية: 11.

(85) مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالاته (نظم النص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م: 95.

(86) فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية: فاقس، تونس، ط1، 1996م: 148-149.

(87) ينظر: عبد السلام فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م: 41-44، وسعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م: 94، وينظر: عبد الله علي صالح الجوزي، الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، جامعة صدام للعلوم الإسلامية، بغداد، 2000م: 15.

(88) ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة (10)، القاهرة، ط2، 1997م: 188.

(89) الرواية: 50.

(90) الرواية: 53-54.

(91) رجاء عيد، لغة الشعراء، منشأة المعارف في الإسكندرية، مصر، 1977م،ط1: 46. وينظر: محمد الصالح السليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999م: 186.

(92) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرُّؤيا، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت: 171.

(93) عبد الله علي صالح الجوزي، الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام: 17.

(94) الرواية: 26.

(95) محمد صلاح أبو حميدة، تقنيات السرد الروائي في رواية (ربيع حار) لسحر خليفة، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 2010م: 6.

(96) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2007م: 276. وينظر: جميات، منى، التشكيل اللغوي في رواية (وطن من زجاج) لياسمينة صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م: 114.

(97) الرواية: 26.

(98) الرواية: 127، 40، 95.

(99) سورة المائدة: 31.

(100)أحمد بن حنبل، المسند، مؤسسة قرطبة، القاهرة، ط2، 1979م، رقم (17860،17805)، وأحمد بن شعيب النسائي، السنن الكبرى، تحقيق: عبدالفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، سوريا، ط2، 1986م، ورقم (9286)، ومحمد بن عبد الله الحاكم، المستدرك على الصحيحين، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م، حديث رقم (8781) وأبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ، حديث رقم (7818).

(101)سورة هود، آية: 43.

(102)ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ: 2976/4، وما بعدها

(103) إبراهيم عبد الحميد، قاموس الألوان عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989م: 4/ 14.

(104)الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد معوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط1، 2001م: 261/4.

(105)كمال الدين محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ: 763.

(106)زغريت خالد، تجليات ميثولوجيا الغراب في القصة النسوية، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات العربية، العدد (153)، مايو 2010م. www.arrafid.ae/arrafid/f2_5-2010.htm.

(107)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ، ط2: 417/2.

(108)صحيفة الديار اللندنية، بريطانيا، الاثنين، 25 حزيران/يونيو 2012 www.aldiyarlondon.com. وينظر: الغُراب (The Raven) قصيدة بقلم: إدغار آلان بو Poem by: Edgar Allan Poe، ترجمة: غسان أحمد نامق Translated by: Gassan A. Namiq. على موقع النور: http://www.alnoor.se/article.asp?id=158063

(109)أبو سعد أحمد، معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية العربية القديم منها والمولد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

(110)الديار اللندنية جريدة مستقلة/ بريطانيا، الاثنين، 25 حزيران/يونيو 2012م. www.aldiyarlondon.com

(111)صحيفة الرياض: دور الرسائل الأكاديمية في خدمة الموروث الشعبي، الأربعاء 16/صفر/1438هـ، 16/نوفمبر 2016م. www.alriyadh.com/723290.

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية، صفاقس، تونس، ط1، 1996م.
2. ابن منظور، لسان العرب، مصر، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
3. أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ.
4. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر،د. ط، 1357هـ.
5. أحمد أبو سعد، معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية العربية القديم منها والمولد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط1، 1987م.
6. أحمد المنادي، التلقي والتواصل الأدبي، عالم الفكر، (ع1/مج34)، الكويت، يوليو - سبتمبر، 2005م.
7. أحمد أوزي، الطفل والمجتمع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
8. أحمد بن حنبل، المسند، مؤسسة قرطبة، القاهرة، ط2، 1979م.
9. أحمد بن شعيب النسائي، السنن الكبرى، تحقيق: عبدالفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، سوريا،ط2، 1986م.
10. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

11. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا،ط1، 1997م.
12. بختيار إبراهيم أبو بكر، الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين، كوردستان العراق،1993م.
13. بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، عمان، الأردن،ط1، 2001م.
14. بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، سلسلة الكتب المترجمة، ط1، 1981م.
15. جعفر حمزة، الغراب في طيات ملف، مجلة القافلة، العدد سبتمبر- أكتوبر، 2013/10/15م.
16. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، دار النشر والمعرفة، الرباط، المغرب، ط2، 2016م.
17. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (10)، القاهرة، ط2، 1997م.
18. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.
19. حبيلة الشريف، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الأبيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2010م.
20. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
21. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.
22. حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي - بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، مجلد 12، العدد 46، شوال، 1423هـ.
23. خالد زغريت، تجليات ميثولوجيا الغراب في القصة النسوية، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات العربية، العدد (153)، مايو، 2010م.
24. ربورت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1984م.

25. رجاء عيد، لغة الشعراء، منشأة المعارف في الإسكندرية، ط1، 1977م.

26. رضا مبارك، نظرية التلقي والأسلوبية، منهاج التقابل الدلالي والصوتي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1، المجلد 33، يوليو - سبتمبر، 2004م.

27. روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة: الحسن حمامة، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

28. سعد اليازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط3، 2002م.

29. سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1970م.

30. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

31. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.

32. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية: البناء والرُّؤيا- مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.

33. سمير المرزوقي، وجميل، شاك، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985م.

34. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984م.

35. ضياء الثامري، العنوان في الشعر العراقي؛ أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية للآداب والعلوم التربوية، مج (9)، ع (2)، العراق، 2010م.

36. طاهر الزهراني، أطفال السبيل، رياض الريس، الرياض، فبراير، ط1، 2013م.

37. عبد الحميد إبراهيم، قاموس الألوان عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1981م.

38. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م.

39. عبد الرحيم جيران، في النظرية السردية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2006م.

40. عبد العال بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، عدد صيف 1993م.

41. عبد العال بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، م11، ع4، شتاء 1993م.

42. عبد الله إبراهيم، السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.

43. عبد الله علي صالح الجوزي، الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، جامعة صدام للعلوم الإسلامية، بغداد، العراق، 2000م.

44. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، د.ط، 1990م.

45. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (240)، الكويت، 1998م.

46. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، القاهرة،ط1، 2009م.

47. عبدالحق بلعابد، عتبات - جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007م.

48. عمر سطايحي، من جيفة الصيف إلى فاكهة الخريف حول رواية عيسى شريط "الجيفة"، جريدة الشروق اليومية، الجزائر، الأحد، العدد (1213)، 24 أكتوبر، 2004م.

49. غاستو باشلار، جماليات المكان، غالب هلسا، بغداد، د.ط، 1980م.

50. غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط2، 2006م.

51. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.

52. كمال الدين محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.

53. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002م.

54. مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.

55. محمد الصالح السليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، محمد الصالح السليمان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999م.

56. محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد معوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.

57. محمد بن عبد الله الحاكم، المستدرك على الصحيحين، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م.

58. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1989م.

59. محمد خضير، عنوان محمود عبد الوهاب، العلاقة التأويلية مع النص، مجلة الأقلام، الأعداد(1-4)، العراق، 1996م.

60. محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

61. محمد صلاح أبو حميدة، تقنيات السرد الروائي في رواية (ربيع حار) لسحر خليفة، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، ط1، 2010م.

62. محمد عمر جنادي، في مصنع خيال الطفل؛ صورة الطفل في الأدب: ميلاد البراءة وموتها، موقع منشور الأدبي، 2017/11/14م: https: manshoor.com/life/children-portrayed-in-literature

63. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط6، 2005م.

64. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.

65. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، ط2، 1993م.

66. مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالاته: نظم الّنص التخاطبي، وازرة الثقافة، دمشق، سوريا،د.ط، 2001م.

67. مصطفى عطية جمعة، قضايا الانحراف في السرد العربي، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، 2015/12/16م.

68. منى جميات، التشكيل اللغوي في رواية (وطن من زجاج) لياسمينة صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.

69. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، يوسف خلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1990م.

70. ميشال فوكو، ما المؤلف؟، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد المزدوج 6، 7، 2009م.

71. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2007م.

72. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، د.ط، ط.ت.

73. نخبة من الباحثين، دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الرياض، ط1، 2007م.

74. نخبة من الباحثين، قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، الجزء (2)، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، ط1، 1435هـ.

75. نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012م.

76. ولغ غانج كانزير، من يحكي الرواية؟، ترجمة: محمد سويرتي، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،ط1، 1992م.

77. يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1977م.

78. Genette Gerard'seuils'Editon seuli -Paris-1987.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد السادس 6
يونيو 2020

متخيل الذات الشاعرة لهويتها الافتراضية

في ديوان "أشواك" لريم اللواتي

أ.م.د. طاهر مسعد صالح الجلوب*

tmsaleh@kku.edu.sa

ملخص:

راهنت الدراسة على مصداقية فرضية منطوقها أن الذات الشاعرة الأنثوية -وعلى وجه التعيين المنتسبة إلى محيط شبه الجزيرة العربية- تتطلع إلى ترسيخ قيم هويتها الافتراضية؛ لتستشرف بها مستقبلها من ناحية؛ ولتقوض بها بعض قيم هويتها المتحققة المعطوبة من ناحية ثانية. تَجلَّت هذه الفرضية في ديوان "أشواك" للشاعرة العمانية (ريم اللواتي)؛ فآثر الباحث الاقتصار عليه؛ مراعاة لمحدودية مساحة عمله النقدي، الذي تيسر له كشف أبرز المبادئ، التي استندت إليها هذي الذات الشاعرة في تأسيس متخيلها لقيم هويتها الافتراضية؛ المتمثلة في: مبدأ الاستقلالية، ومبدأ المسؤولية، ومبدأ الكونية، ومبدأ الجمالية. تَزْنُو الذات الشاعرة من تأسيسها للمبدأ الأول إلى الانفكاك عن تبعية السلطة الذكورية المُتَّهمة بالتعصب لتكوينها النوعي؛ وتجييش جُلَّ القوانين الاجتماعية، والدينية؛ لتوطيد زعامتها. أما المبدأ الثاني؛ فتتطلع من خلاله إلى توطين قدرتها على اتخاذ القرار، وتحمل تبعاته؛ وتبرئة كينونتها من تهم الضعف، والهشاشة، والميل العاطفي؛ الذي يفقدها توازنها. وتُتْبِعُ المبدأ الثالث لتوسِّع به دائرةَ مساحتها الوجودية؛

* أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

المُحَاصَرَة بسلسلة من المبادئ المحلية، والقوانين الأيديولوجية، التي تؤسسها الجماعة عبر تاريخها الطويل. وأخيرا يقتفي المبادئ الثلاثة المبدأُ الرابع؛ الذي تطمحُ الذاتُ الشاعرة بوساطته إلى إثبات استحقاقها للهوية الشعرية، ورسم خارطة تفاعلها مع حيثيات الحياة؛ فالجمال وحده هو مرجعها، وموجهها بعيدا عن منظومة اللوائح القبلية، الجاهزة؛ الموسومة بالنمطية، والتعسف، المفسد لعلاقة المبدعة بما حولها من عناصر الوجود.

الكلمات المفتاحية: متخيل؛ ذات شاعرة، هوية، هوية افتراضية، شعر.

The poetic self-Imagination of its Virtual Identity

in the Collection poems 'Ashwaq' (i.e. Thorns) by Reem Al-Lawati

Dr. Taher Musaed Saleh Al-Galob*

tmsaleh@kku.edu.sa

Abstract:

The current study is based on the hypothesis that the female poet in the Arabian Peninsula wants to establish the values of her hypothetical identity, to receive her future, and to abrogate some of her classic identity values. This problem appeared in the book 'Ashwaq' (i.e. Thorns) by the poet (Reem Al-Lawati). The study has revealed that the most prominent principles that the said poet used to establish her virtual identity are: They are: the principle of independence, the principle of responsibility, the principle of universality and the principle of aesthetic. This female poet has founded the first principle to give up male dominance. As for the second principle; she gives herself the

* Associate Professor of Literary Criticism, College of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

right to make a decision. It established the third principle to abandon local principles that besiege women by local laws. Finally, she established the fourth principle to prove that she is a poet and that she has the right to deal with the merits of existence accordingly.

Key Words: Visualizer, Poet, Identity, Virtual Identity, Poetry.

المقدمة:

أولا: أهمية الدراسة

من مهام الأعمال النقدية جَسُّ ما تضمرُ النصوصُ الإبداعية من إشكالات جديرة بالمساءلة؛ سواء تعلقت تلك الإشكالات بآلية بناء النصوص، أم بالرؤى التي تُجَسدها؛ ومن ثمَّ فأهمية هذي الدراسة تتمثل في استنطاقها لإحدى التجارب الشعرية النسائية المتوترة عن متخيلها لقيم هويتها الافتراضية التي تسعى إلى ترسيخها؛ لتقويض بعض قيم هويتها المتحققة المعطوبة من ناحية؛ ولاستشراف مستقبلها بمبادئ متناغمة مع كينونتها، وتطلعاتها من ناحية ثانية.

لقد باتت القيم المشكلة لهوية الذات الأنثوية الإبداعية موضع جدل، ونزاع نوعي، وأيديولوجي، والأصل أن نتجاوز مختلف الأطراف المتخاصمة؛ بهدف الانصات لصوت هذه الكينونة المعنية بتأسيس تلك القيم؛ فهي الأدرى بما يعوزها، وما لا يعوزها، وهي الأقدر على الغوص في أعماق ذاتها؛ لتلمس حاجاتها الحياتية، والجمالية؛ وتحديد ما يتناغم معها من قيم افتراضية.

ثانيا: أهداف الدراسة

تصبو الدراسة إلى بلوغ مقصدها بتحقيق أهداف جماعها ثلاثة:

الأول: رصد القيم التي استندت إليها الذات الشاعرة في بناء متخيل هويتها الافتراضية.

الثاني: إجلاء العطب الذي تطلعت الذات الشاعرة إلى معالجته من خلال تأسيسها لمتخيل هويتها الافتراضية.

الثالث: كشف ما يوجد من تناغم بين متخيل الذات الشاعرة لهويتها الافتراضية، ومعطيات كينونتها الأنثوية.

ثالثا: إشكالية الدراسة

أفصحت الدراسة فيما تقدم عن استنادها إلى فرضية منطوقها أن الذات الشاعرة الأنثوية -وعلى وجه التعيين المنتمية إلى محيط شبه الجزيرة العربية- تعيد قراءة هويتها المعطاة؛ لمتغيرات عدَّة أجبرتها على ذلك؛ منها:

1- مستجدات العصر، وتطور الحياة.

2- انفتاح الذات الأنثوية العربية على الذات الأنثوية الأجنبية؛ وانبهارها بما حققت من مكاسب حياتية متباينة.

3- استمرار السلطة الذكورية في تفريخ مآزق المرأة، وعدم تجاوبها مع مستجدات المعرفة الإنسانية المُهذِّبَة لنزعات الهيمنة الذكورية.

4- ترميم السلطة الإيديولوجية لأقمِطتها المُقَيِّدَة للمرأة؛ كلما تقادمت، وأعلنت صيرورةُ الزمن، والمتغيرات الحضارية عن تلفها، وعدم صلاحيتها.

كشفت قراءة هذه الذات الشاعرة عن تصدع بعض قيم هويتها المتحققة التي أسسها دون سماح منها مقابلُها النوعي (الرجل)؛ الموسوم بوفائه المفرط لنزعته الذكورية، والمتهم بِحَشْد مختلف المسوغات العرفية، والدينية؛ لما يرسخ هيمنته، ويعزز سلطته الأسرية، والاجتماعية في

محيطه الإنساني المُحدَّد بشبه الجزيرة العربية، المعروف بزخم روادعه، وصرامتها، وبولائه للقيادة الأبوية، التي كثفت من سَنِّ القوانين المحاصرة للمرأة، والمصادرة لوجودها. والواجب وفق دعوى هذه الذات الأنثوية أن نصغي لصوتها، وأن نستند إليه في تَقْنِيْن ما يناسبها من قيم؛ فهي وحدها القادرة على محاورة ذاتها، وتحسُّس نواقصها، ومكملاتها بيقينية مطلقة بعيدة عن التكهن، والتخمين.

لم تنتظر هذي الذات الأنثوية العجولة -لما عانت من قهر- الأذن من خصمها (مقابلها النوعي، ومحيطها الاجتماعي) بتقديم رؤيتها؛ بل سارعت بحماس شديد في صوغ قيمها البديلة، وترسيخها عبر خطابها الإبداعي. هذا ما وافانا به ديوان "أشواك"[1] للشاعرة ريم اللواتي؛ الذي ألفاه الباحث متنا صالحا لاختبار فرضية الدراسة، وتضييق حدودها؛ مراعاة لمحدودية مساحة البحث؛ وذلك ما أوعز إلى الباحث أن يختزل إشكالية بحثه في سؤال صيغته:

ما متخيل الذات الشاعرة لهويتها الافتراضية في ديوان "أشواك" للشاعرة ريم اللواتي؟ ثم ما العطب الذي تطلعت إلى معالجته من خلال بنائها لهذا المتخيل؟ وما مدى تناغمه مع معطيات كينونتها الأنثوية؟

رابعا: منهجية الدراسة

ستفيد هذي الدراسة من مختلف التنظيرات التي حظي بها المتخيل الشعري، وعلى وجه التعيين التي راعت علاقة تشكُّله، ومحموله الرؤيوي بالذات الشاعرة، وأخضعته للمساءلة ممتثلا في النص الأدبي من خلال سياقاته التركيبية، والجمالية، وتعاملت معه بوصفه نسيجا مترابطا بعيدا عن القراءات الحاصرة له في منظومة صور مبتورة. وهذا ما طمحت لمعالجته مقاربة جان بورغوس (Jean Burgos)[2]، وطورته دراسات أخرى رفضت تنميطه في آليات، وطرائق محددة، ونبَّهت إلى حريته، وانفتاحه على المستقبل، وجسدته في مختلف عناصر الخطاب، ودواله. وذلك ما سيأتي تفصيله في ضبط الدراسة لمصطلح المتخيل.

أوجبت منهجية البحث أن تتوزع خارطة هذا العمل النقدي إلى مستويين: الأول نظري، والثاني تحليلي، وأن تقارب الدراسة بينهما في المادة، والمساحة، دون اقتضاب أي طرف، وعلى وجه التعيين المستوى النظري الذي من مهامه رسم صيرورة البحث، وضبط آليته، وتعميق تصوره. وأي عجلة في بنائه ستنتجُ محدوديةَ الرقابة المنهجية، وتخبط المسار، وسطحية التحليل، وستلجئ الباحث في مساءلته للنص إلى الارتجال، والتخمين والتعاطي الانطباعي؛ الذي لا توجهه خلفية نظرية كافية؛ ولنا عبرة في مؤلفات من يُحْتَجُّ بمشاريعهم النقدية؛ التي تولي المستوى النظري أهمية قصوى لعلمها بوظيفته، وبخطورة دوره.

خامسا: الدراسات السابقة

حسب علم الباحث، وتقصيه، لم يسبق لقصيدة الشاعرة (ريم اللواتي) أن امتثلت للمساءلة عن طبيعة متخيلها، كما لم يسبق لدراسة سالفة أن استنطقت أعمال الذات الشاعرة الأنثوية العربية بشكل عام عن متخيلها لهويتها المتحققة، أو الافتراضية؛ وبذلك يطمح الباحث إلى أن يكون جهده النقدي مناوشا لإشكالية جديدة، ومحللا لمتن نثري بكر، ومحققا لإضافة معرفية مرجوة.

ضبط مصطلحات الدراسة:

أولا: ضبط مصطلح المتخيل

حُمِّل مفهوم المتخيل بعدد من الصلاحيات النقدية المتداخلة، والمتشابكة؛ لتنوع المقاربات البحثية التي طورت من استعماله، وتواترها؛ ولن تنجو هذه الدراسة من التورط في تشعباته إلا بإعادة ضبطها له؛ وفق مقصدها المعرفي، وحاجتها الإجرائية.

غرَّةُ القول للمتخيل المتطور عن أصل لاتيني؛ الذي يُجمل مادة من تفاصيلها: الغط، والتشوه، والاختلاف، والخيال، والخرافة، والحلم، والوهم، والذاكرة، والميث، والصورة،

والتمثيل[3]. وهذا يعني أن دلالاته في الثقافة الأوروبية اتسعت، وانفتحت على مختلف الميادين؛ بما في ذلك ميادين الأدب -بمختلف أجناسها- التي يتعذر عليها بناء عالمها الجمالي دون فاعلية المتخيل.

وبالجملة، تعود الإرهاصات الأولى لنشاط المتخيل إلى المراحل المبكرة من الممارسات الإنسانية؛ إذ يعوز العقل البشري متخيل يرسم له صور الأشياء الماثلة؛ ليتسنى له خزنها، والأشياء المبتكرة؛ ليتسنى له التنبؤ بها، قبل تحققها. وما يقال عن وظيفة المتخيل في الحياة يقال عن مهامه في الفنون، والآداب؛ فليس لأسطورة، أو قصة، أو قصيدة أن تنتج جمالياتها إلا باشتغاله ضمن بنيتها.

ومَسَدُّ ذلك أن دراسات المتخيل ستشمل أجناس الأدب المختلفة (الرواية، والقصة، والقصة القصيرة، والمسرحية...). غير أن الكثير من الباحثين يعتقد أن المتخيل على صلة أوثق بفن الشعر؛ لأنه الجنس الأدبي الوحيد المرتكز في بنائه على التصوير البياني، والوظيفة الشعرية الموحية[4]. وبشيء من التخصيص؛ فـ"المتخيل الشعري نظام مغلق من العلاقات المتفاعلة، والبنيات الحية والمميزة، وتعبير جمالي باللغة، وأساليب التصوير عن رؤية تخييلية حميمية، وفريدة للعالم والأشياء، وعن موقف أنطولوجي للكائن البشري من الحياة. وإذا كانت المكونات البنيوية، والعناصر التشكيلية تمثل شرطا رئيسا لتحققه النصي، فإن اشتغاله لا ينفصل عن تفاعل الذاتين الشاعرة والقارئة، وتقاطع فعلهما التخيلي سواء في لحظة إنتاجه، أم في لحظة تلقيه"[5].

ترادفت المقاربات التي أخضعت المتخيل الشعري للمساءلة؛ إلا أن الأولوية للتوجهات التي درسته ممتثلا في النص الأدبي؛ من خلال سياقاته التركيبية، والجمالية؛ وللشعرية أن تتصدر هذا المسار في دراستها لخصائصه بوصفه شكلا يمتلك فرادته على مستوى البنية، والدلالة، والوظيفة ضمن سياقات النص؛ وذلك ما راعاه غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في دراسته لمتخيل المكان، والماء، والنار[6].

فَطِنَت مقاربةُ باشلار (Bachelard) لدراسة مكونات المتخيل في نسيج النص؛ لكنها من ناحية أخرى عُوتِبَتْ من قبل دراسات لاحقة على الاكتفاء بتتبع وضعية الصورة الواحدة في العمل الأدبي؛ مما جعل آليته تعاني من مصاعب المؤالفة بين الصورة الأولى؛ التي كانت منطلق البحث، ومختلف انكشافاتها؛ وذلك ما يؤدي باستمرار لقراءة مبتورة، ومحصورة في منظومة الصورة بدلا من متخيل النص[7].

إن "ترجمة الصور الرمزية ووظائفها إلى معادلات مصنفة مسبقا يؤدي إلى اختزال انسجامها المتشعب؛ وكذا نسيان تنافراتها الأساسية، والبنائية، في أمكنة محددة. وكل اختزال من هذا النوع لن يؤدي سوى إلى استعادة الصيغة الدلالية للصورة؛ حيث تصير قابلة للتصنيف الثابت، والحصر الشكلاني الجاهز"[8]، عوضا عن البحث في وضعيتها الإبداعية، ووظيفتها الشعرية في مسار التحليل الكلي[9].

تطلعت مقاربة لاحقة لبورغوس (Burgos) إلى معالجة هذه الإشكالات، مستندة هي الأخرى إلى اللسانيات الشعرية، وعلى وجه التعيين البنيوية؛ منطلقة من استيعاب، ونقد التصورات المتقدمة ذات الرصيد المعرفي الفاعل في هذا المسار، وقد رفضت حصر دراسات المتخيل في آليات، وطرائق محددة، ونبَّهت إلى تشكله من صور مركبة وليس مفردة، مفتوحة على المستقبل؛ وذلك ما سيمكنه من أن يلعب دوره المطلق في بناء النص[10].

وبهذا نرتفع من الصورة المفردة إلى مركبها الذي هو المتخيل. ومن هنا سيكون على النص أن يعرف بوصفه نصا يلعب بداخله المتخيل إلى الحد الأقصى؛ وحيث الكتابة تحقق فضائية تجد دلالتها في الحجم الذي تحتله، وتحركه في الوقت ذاته[11].

يتعذر على دراسة بهذه المحدودية حصر مراحل تطور هذا المصطلح، وعرض مختلف المقاربات التي تناولته؛ ولهذا عمدت إلى اختزال مقصدها به، ومن ثم تعيين تعاملها معه، في محددات مكثفة تتمثل فيما يلي:

- يعين النص كحقل لتمظهر المتخيل؛ وتتم دراسته من خلال تراكيبه، وبنيات أساليبه، ومختلف تشكلاته؛ شروعا بالمفردة، وانتهاء بالنظام المتشكل عن اتساقها مع غيرها من المفردات، والصور، والتراكيب. ومعطى هذا أن المتخيل يتجلى في سياق النص الفني الداخلي، وليس في السياقات الخارجية.
- لا يتمظهر المتخيل في مستوى معين فحسب؛ بل يتخطى ذلك إلى مختلف مستويات الشكل، والرؤيا.
- يُراعى في البحث عن المتخيل ترابطُ عناصره ودواله، وتضامُها؛ لأنه يتجمهر بوصفه نسيجا متكاملا متفاعلا؛ وليس عبر صور، ورموز مفردة متباعدة. وهذه هي الطريقة الأجدى للكشف عن قصد النص أيضا من خلال "دراسة تمظهرات تلك القصدية المعبر عنها في النص التخييلي نفسه"[12].
- يُرَاعَى في تتبع دوال، وعناصر المتخيل حركيتها؛ فهي لا تحضر في وضعية ثابتة؛ وإنما في حالة نشطة؛ مولدة لحيوية النص.
- لا يمكن حصر المتخيل في الصورة التي اشتغلت عليها بعض المقاربات القيمة، مثل مقاربة باشلار (Bachelard)؛ لأنه أعم منها، والأصل أن يفتح على مختلف العناصر، والدوال البانية للخطاب.
- لا يتم البحث عن تشكل المتخيل بوساطة طرائق معينة؛ فللدراسة أن ترجو كل الآليات الكاشفة لتجلياته.
- لا تتوقف إمكانات المتخيل على تمثل الواقع جماليا، وفنيا؛ وإنما تستشرف المستقبل؛ وترسم خارطته المقترحة؛ التي يوعز بها حدس المبدع، ورؤياه؛ "ومن هنا، فالمتخيل هو [...] المراوحة بين الواقعي والمفترض، والانتقال من عالم الحلم إلى عالم اليقظة، والتأرجح بين الشعور واللاشعور. بتعبير آخر، المتخيل عالم من الدلالات الافتراضية الحلمية المفتوحة"[13].

- يعتبر المتخيل خارطة لقراءة الكون[14]؛ وإذا أردنا التخصيص، فيعتبر خارطة لقراءة عالم الذات الشاعرة، وما شهدت تجاربها من تحولات، وما تستشرف من تطلعات مستقبلية؛ وذلك ما خول للدراسة الارتكاز عليه في استيعاب بؤر توتر علاقة هذي الذات مع قيم هويتها المعطاة، وبالمقابل التكهن بقيم هويتها الافتراضية؛ التي تنشدها، وترجو تحققها.

ارتكزت الدراسة في استخلاصها لهذه المحددات على أهم المقاربات النظرية، التي عرَّفتْ بها هذا المصطلح، المُزَادَة من جهود نقدية متباينة؛ نزولا عند قصدية البحث، وحاجاته الإجرائية. فالمصطلح أداة يستعيرها الباحث لعوزه إليها، ويمتلك حق تضييقها، أو توسيعها؛ مراعاة لخصوصية بحثه.

ثانيا: ضبط مصطلح الذات الشاعرة

مصطلح (الذات) من المصطلحات النشطة في الثقافة المعاصرة، وعلى وجه التعيين في ميادين العلوم الإنسانية التي يتصدرها علم الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس؛ ومن الطبيعي أن يمتد أثر نشاط هذا المصطلح إلى ميدان الأدب، والنقد، الذي يستعين بين الحين، والآخر بمعارف الميادين السابقة في تحديث رؤيته، وتطوير إمكانياته؛ كما هو حاله في اقتراض آلية المنهجين النقديين: الاجتماعي، والنفسي.

إن سعة اشتغال هذا المصطلح في مختلف تِيْكَ الميادين -بما فيها ميدان الأدب، والنقد- أكسبته صلاحيات إجرائية متداخلة، ومعقدة، لا تستطيع دراسة بهذه المحدودية عرضها؛ ومن ثم فالإجراء الأمثل -في هذا المقام العاجل، حسب تقديرنا- يكمن في إعادة ضبطه بما يلبي حاجة البحث، مع الإفادة من مختلف تنظيرات الحقول المعرفية الأخرى، شروعا بالفلسفة التي تتعامل مع الذاتية بوصفها مجموعة من المبادئ الجوهرية المحددة لحقيقة الشيء، وماهيته[15]، المقابلة للعَرَض، المعروف بسطحيته، وزواله[16].

يتقاطع هذا المصطلح (الذات) -وفق هاته الدلالة- مع مفهوم (الهوية) الذي يتضمن الإشارة إلى المبادئ الدائمة للفرد، المساعدة له على أن يبقى (هو هو)؛ لـ" يستمر في كائنه، عبر وجوده، على الرغم من التغيرات التي يسببها، أو يعانيها"[17]، كما يتباين في معناه الغائر مع مفهوم الأنا، الذي يقصد به الشيء الظاهر من الشخصية، وليس العميق، وما يدور فيه من معارك، وإيحاءات سريالية لا تخضع لرقابة العقل، وقوانين الأخلاق[18].

تختلف تمظهرات الذات الشاعرة عن الذات الفلسفية، والنفسية في تجليها عبر ممارسة المبدع الكتابية الحاملة لتجربته، والمضمرة لعبقريته؛ وإذا ما ألحقنا هذا المحدد بالمحددات الفائتة، فإننا نستطيع تعريف الذات الشاعرة بأنها كينونة تشكلها منظومة من القيم المتمظهرة في أعمالها الشعرية؛ المُعَيِّنَة لماهيتها؛ والمُحَدِّدَة لفرادتها الإبداعية؛ والمُسَاعِدة لها على أن تكون هي هي في المشهد الثقافي الأدبي الذي يجمعها بغيرها.

تجاوزت **الذات** غرورها في المرحلة المعاصرة؛ حين أدركت حاجتها الماسة إلى غيرية الآخر؛ لأنها غير قادرة على الاستناد إلى يقينية مطلقة تؤسس من خلالها ذاتيتها[19]؛ "فالأنا لا يمكن أن يعي بكونه أنا إلا لوجود ما ليس أنا، الذي هو آخر، ومخالف"[20]. وقد كثرت تجليات الآخر في أعمال الشاعرة؛ بوصفه المقابل النوعي (الرجل) حينا، والمقابل الحضاري حينا آخر؛ وهي تستحضر الثاني بوعي منها، وبدون وعي؛ لمعالجة إشكالاتها مع الأول، وما أسس من أنساق اجتماعية خاضعة لسلطته الذكورية المفرطة في تهميش المرأة، وإقصائها؛ مستندا في ممارسته القهرية إلى بعض قيم الهوية المعطاة الخاضعة لتوجيهه، وتنظيراته التي منها بعض قيم العرف، والدين على سبيل المثال.

ومدلول هذا أن هذي الذات الشاعرة الأنثوية تعيد تشكيل القيم المُحَدِّدَة لكينونتها، وفي الوقت نفسه لكينونة هذا المقابل النوعي. والأمر ليس بغريب؛ لأننا نعلم ما يوجد من "تداخل خاص بين الأنظمة المعرفية"[21]، والنوعية، والحياتية.

الأصل أن يفضي تقابل القيم النوعية المُحَدِّدَة لكينونة كل من الرجل، والمرأة إلى تلاحمهما؛ عندما تنظم علاقة هذين الطرفين معادلات متوازنة تراعي حقوق، وخصوصية الكنفين؛ لكن هذه العلاقة قد تشهد خللا في المجتمعات الذكورية؛ لصالح هيمنة الرجل، وفي المجتمعات الأمومية؛ لصالح هيمنة المرأة؛ ولا غرابة في أن تعلن الذات الشاعرة الأنثوية تبرمها؛ ما دامت تعيش في وسط اجتماعي يتزعمه الرجل، وأن تعيد قراءة مقومات كينونتها، وكينونته؛ باحثة عن مبررات تمنحها شرعية رفض بعض القيم التي تحولت إلى عامل تصدُّع، لا توحُّد.

قد تكون القيم وسيطا فاعلا في نشوب خلاف حاد بين الذات، ومن يقابلها؛ ما دامت تتدخل في توصيفه كـ"حسن أو سيء، أحبه أو لا أحبه"[22]، وقريب مني؛ لأتوحَّد معه، أو بعيد عني؛ لأبتعد عنه، وأفرض عليه كياني المغاير. بين هذين المستويين وجه ثالث يتمثل في الحياد؛ غير أن هذا الحد يتوارى عندما تُصَعَّد إشكاليةُ الذات مع الآخر إلى محاولة الهيمنة، والتسلط؛ إذ يصبح الوسيط بين الجانبين هو الصراع، المستشري في نسيج النص الشعري؛ كما هو في قصيدة الشاعرة الماثلة بين أيدينا للمساءلة.

وبشكل عام تستند الذات الشاعرة في تعيين كينونتها إلى محددين، هما:

الأول: فردي إبداعي: تستزيدُهُ من خصوصيتها الإبداعية، وعبقريتها الشخصية؛ فتتميز به عن غيرها من الأفراد، والمبدعين؛ فالذات الشاعرة مسكونة بالبحث عن فرادة كينونتها؛ بوسائط عدة.

الثاني: جماعي: تستزيده من محيطها الاجتماعي الذي تنتسب إليه، ومعطياته المختلفة: الدين، اللغة، الحيز الجغرافي، التاريخ المشترك، الموروث الثقافي[23].

أما على الصعيد الفردي الإبداعي، فعلى الشاعر أن يتجاوز ذاته من مرحلة إلى أخرى؛ حتى لا يحبسها في تجربة معينة؛ ومن ثم في صيغة شعرية محددة ومتكررة؛ فالإبداع مشروط

بالخلق، والابتكار. وأما على الصعيد الاجتماعي -وذلك ما يستدعي الإطالة في التنظير؛ لأنه في الثقافة العربية موطن تجارب يعوزها النقد-، فعلى المبدع أن يتخطى حدود محيطه المكاني، والاجتماعي، والثقافي؛ بغية الافادة من رؤية الآخر، وتجاربه، ورصيده الحضاري، "سواء اتخذ ذلك التفاعل هيئة التأثر والتأثير، أو انبثق في شكل مواقف، وتأملات"[24]، أو تبلور في صيغ سباقات، ومواجهات حضارية.

سبق للشاعر العربي التقليدي أن أخفق في الاستضاءة الفنية بشعرية الثقافة الأوروبية؛ التي أكثر من منازلتها؛ لأنه تخندق في موقفه الأيديولوجي، وانحصر في تقييم الآخر الغربي بوصفه طرفا استعماريا مهيمنا منبوذ المقصد، والسلوك؛ دون أن يفطن إلى اقتراض ما يكمل نواقصه، وما يطور تصوره، ويحدث خطابه.

ليس للمبدع إلا أن يتجاوز محيطه؛ ليعتق عبقريته بتجارب الآخرين؛ فيجدد خطابه، ويتسنى له النفاذ إلى ما هو عالمي؛ وذلك ما شهدته بعض الممارسات الشعرية العربية العملاقة التي انفتحت على ثقافات أخرى؛ فحققت إضافات إبداعية غير مسبوقة في تاريخ ثقافتها، كتجربة أبي العلاء المعري[25].

ومَجْنَى ما تقدم من التنظير أن المبدع شخصية قلقة، غير مطمئنة؛ باحثة دائما عن المجهول، وما لم يتحقق، ساعية أبدا إلى تجاوز مختلف مكوناتها الفردية، والجماعية؛ وذلك ما يجعل قيمها أكثر عرضة للاهتزاز؛ لكنه الاهتزاز المُصَدِّع لحيثيات معطوبة، والمُؤسِّس لحيثيات جديدة.

ثالثا: ضبط مصطلح الهوية

مفهوم الهوية من المفاهيم المائعة التي يصعب الإمساك بها، وشحنها في تصور مختزل؛ لتعدد حيثياتها، وقابليتها للتغير رغم ثباتها الأولي، ولتوزع مستوياتها؛ فلمجرد التمثيل لا الحصر

هناك: الهوية الجماعية، والهوية الفردية، والهوية النوعية، والهوية الثقافية، والهوية الإبداعية. ويزيد من صعوبة ضبط هذا المصطلح وفق مقصد بحثي معين أنه مفهوم أيديولوجي أكثر منه علمي؛ يمكن التعبير عنه -كما ألمح محمد عابد الجابري- من خلال سمات متغيرة تشترك فيها الجماعة الواحدة، مثل: الدين، والقومية، واللغة[26].

لقد فُخِّخَ هذا المفهوم بالكثير من الدلالات إلى درجة أن أودو ماركفارد (Odo Marquard) وصف نقاشه بـ"غيمة مشكلة ذات تأثير ضبابي"[27]. وإذا كانت إشكالات هذا المصطلح مستفحلة في موطن تأسيسه إلى هذا الحد، فمن الثابت أنها أكثر تعقيدا في الثقافات المستعيرة له، كالثقافة العربية الحديثة، التي يؤكد أحد منظريها (جابر عصفور) أنَّها لم تشهد أي صياغة كاملة لهذا المفهوم[28]؛ إذ كيف يكون لها ذلك وهي "تستوحي أطروحتها، وتطلب المصداقية لخطابها من الحداثة الأوروبية، التي تتخذها أصولا لها"[29]. غير أن هذه الصعوبة -في تقدير الباحث- في الحد المقدور عليه؛ ما دامت المصطلحات قابلة لإعادة الضبط، والتوجيه؛ وفق مبتغى الدراسة، وخارطتها.

شهد هذا المصطلح (الهوية) نشأته الأولى في ميدان الفلسفة[30]. وينسب في اشتقاقه إلى (هُوَ) الذي يعرف بأل، ويكرر؛ ليحيل إلى الاتحاد بالذات، وما يكون به الشيء الـ"هو هو"؛ أي من حيث تشخّصه، وتحقّقه في ذاته. وهُوِيَّةُ الْإِنْسَانِ: حَقِيقَتُهُ الْمُطْلَقَةُ، المشتملة على صفاته الجوهرية، ومدموج خصائصه الفردية المحددة لقيمه، وسلوكياته، وأفكاره، ومختلف مواقفه المميزة له عن أي شيء آخر[31]. "ومعطى هذا أن الهوية تتعارض مع مفهوم (الغيرية)، وتستعمل للإشارة إلى المبدأ المستقر، الذي يسمح للفرد بالاستمرار في كائنه، عبر وجوده السردي، على الرغم من التغيرات، التي يسببها، أو يعانيها[32]. وهكذا يمكن للمرء أن ينظر لهويته على أنها مجموع سماته المميزة والدائمة"[33]، المركبة من تداخل مكوناته المختلفة[34].

يستعصي على أي دراسة بهذه المحدودية الإلمام بمختلف عناصر تحديد الهوية، وما يتفرع عنها من تفاصيل؛ إذ تبدو شبكة متداخلة بالغة التعقيد؛ وهو ما اضطر الدارس إلى اختزالها في التوزيعات الآتية -مفيدا من تنظير الباحث اليكس ميكشيللي (Alex Mucchielli)[35]-:

1. العناصر المادية والفيزيائية؛ ومن أمثلتها: التنظيم الإقليمي، الانتماء الاجتماعي، القدرات العقلية، والاقتصادية.

2. العناصر التاريخية؛ ومنها: الأصول (الأسلاف)، والأحداث التاريخية المهمة المتسببة في مراحل التطور، والتحولات، والآثار التي منها: العقائد، والعادات، والتقاليد، والقوانين، والمعايير الموروثة.

3. العناصر الثقافية النفسية؛ وتشمل: النظام الثقافي (المنطلقات، الرموز الثقافية، الأيديولوجيا، نظام القيم، مختلف أشكال التعبير بما في ذلك الفنون، والآداب)، والعناصر العقلية (النظرة إلى العالم، نقاط التقاطع الثقافية، المعايير الجمعية)، والنظام المعرفي (السمات النفسية، اتجاهات نظام القيم).

4. العناصر النفسية الاجتماعية، ومن مكوناتها: الأسس، والقيم الاجتماعية (جنس، نشاطات، واجبات، انتماءات)، والقدرات الخاصة بالمستقبل (الإمكانات، الاستراتيجيات).

نعود إلى هذه الشبكة من العناصر المتفرعة إلى حيثيات صغرى، عندما نريد تعيين هوية شخصية ما. والجدير بالذكر أن المحدد الثقافي الإبداعي أحدها، وميدان تفاعلها في الوقت نفسه، بالإضافة إلى المُقَدِّر النوعي (ذكر/أنثى)؛ الذي ستستدعيه الدراسة؛ لما له من علاقة بكينونة كاتبة العمل الإبداعي المدروس، وبمحددات هويتها التي تأتي في طليعتها العاطفة، وبقية المكونات الفردية، والاجتماعية الثابتة، والقابلة للاهتزاز، تحت تأثير تجاربها الشخصية، وتفاعلها مع أنساق ثقافية أخرى.

يتباين تجذر الهوية من شخصية إلى أخرى؛ فحسب الدراسات المختصة هناك ذو الهوية المشتتة، وهو الذي لم يلتزم بأيديولوجيا ثابتة، وذو الهوية المؤجلة؛ وهو من خبر بشكل عام الشعور بهويته، وسعى بنشاط لاكتشافها، ولكنه لم يصل بعد إلى تعريف ذاتي بمعتقداته، وذو الهوية المتحققة، وهو من اكتشف أيديولوجيا محددة، والتزم بها[36]. ونضيف إلى هذا التصنيف ذا الهوية المتغيرة الذي كان له هوية معطاة، وأفضت به تجاربه مع الأنساق الأخرى إلى قناعة الاحتفاظ ببعض قيمه، وإبدال البعض الآخر.

تضمر المادة المتقدمة، والتصنيفات السابقة نوعين للهوية:

النوع الأول: الهوية المتحققة في كينونة الإنسان، الموروثة من مرجعيته التاريخية، والمكتسبة من محيطه المكاني.

النوع الثاني: الهوية الافتراضية؛ التي يستمد حيثياتها من محيط خارجي؛ لقناعته بأهميتها، ويتطلع إلى صهرها في كينونته المستقبلية؛ رغبة منه في الانفكاك عن بعض قيم هويته المعطاة -التي يشعر بعدم تناغمه معها- أو في التوحد بالآخر الذي تجاوزه، ويملك ما ينقصه، كما يشكل له نافذة لتخطي المحلية إلى العالمية.

يساعد الذات على الانتقال من الهوية المتحققة إلى الافتراضية استنادها إلى قيم قابلة للتغيير؛ مثل الدين، واللغة، والمحيط الاجتماعي، والموروث الثقافي. وغالبا ما يتطلع الفرد إلى تأسيس هوية افتراضية تحت تأثير عوامل عدة؛ نذكر منها:

1. رفض الفرد بعض حيثيات هويته المعطاة؛ مثل رفض الذات الشاعرة الأنثوية بعض قيم هويتها الموروثة، المُلزِمَة لها بالامتثال لهيمنة السلطة الذكورية.
2. تطلع الفرد إلى توسيع وتجويد دائرة هويته المتحققة؛ بفتحها على إمكانات إضافية، أو جديدة لم تكن لها من قبل. فالذات بطبيعتها تطورية، تسعى إلى الانتقال من مستوى إلى آخر في جل مكوناتها؛ ومن الطبيعي أن يصاحب ذلك تغير في محددات هويتها.

ومن مظاهر هذا الانتقال تطلع الذات إلى تخطي المحلية؛ لبلوغ العالمية، التي غدت بؤرة السؤال، ومدار السجال، ليس في العالم العربي فقط، وإنما في العالم الغربي، وخارجه[37]. إنه حلم الذات الطامحة لتهدئة ما يشهده العالم من عنف وصراع؛ وهو يباين تصور من يؤمن بوجود هوية أحادية، متفردة؛ لا تشكل -حسب تصور بعض المفكرين أمثال المفكر الهندي أمارتيا صن (Amartya Sen)- إلا وهما[38].

3. مواجهة الفرد لبعض مآزقه؛ فقد تحيط بالفرد عوامل تحاصره، وتعمل على تصدع بعض مكوناته؛ فتجبره على إعادة النظر في بعض مقومات هويته؛ التي كانت سببا في تعثره، وما زالت عائقا في طريق نجاحه.

تختلف الذات الشاعرة الأنثوية العربية عن الذكورية بسبب ما يحيط بها من مآزق؛ فحصاراتها أكثر خنقا من قِبَل منظومة القوانين الاجتماعية، والدينية المتطرفة؛ وذلك ما دفعها بنسبة أكبر لتخطي المحلية، خاصة أنها أكثر حساسية تجاه عوامل نفيها من الذات الذكورية التي قد تتجاوزها في قدرتها على التحمل، والمواجهة. إن تهور بعض الذوات في الانصهار بالعالمية على حساب مصادرة المحلية "يعكس سوء فهم عميق لطبيعة الهوية الإنسانية، وبشكل خاص تعدديتها التي لا مفر منها"[39].

تصاحب جميع العوامل السابقة، وتتداخل معها إشكاليةُ جدل الذات، والآخر، المضمرة لسباقهما الحضاري الذي أقلق المشهد الحياتي العالمي. فمن الطبيعي أن تقارن الذات وضعيتها المتخلفة بمن تجاوزها، وأن تخضع مقومات هويتها الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية للتساؤل؛ في ضوء عوامل تقدمه، وتراجعها.

سبق للثقافة العربية أن شهدت جدلا واسعا بين هذين الطرفين (الذات والآخر) في القرن التاسع عشر عندما احتكت بالثقافة الأوروبية[40]؛ وسبق لها أن جددت هذا الجدل مع تلك الحضارة في القرن العشرين محتمية فيما نشب بينهما من حوار بتمظهرات الهوية الإسلامية[41].

ونتكهن بأن هذه المرحلة بنشاطها التكنولوجي الواسع ستؤجج مجددا ذلك الاقتحام بوسائط أذكى، وبحماس أكبر، وبفنون أكثر قابلية للتأثر، والتأثير، وفي طليعتها قصيدة النثر التي خاض تجربتها الشاعر العربي الحديث بإيحاء من شعرية الآخر، كما هو رأي بعض الدارسين[42]؛ ومن ثم فمجرد استعارة هذا الشكل الفني مؤشر لتململ إبداعي تشهده الهوية الثقافية بشكل عام، وهوية الذات الشاعرة الأنثوية البانية للمتن المختار عينة للدراسة بشكل خاص.

تنتمي التجربة الإبداعية الماثلة بين أيدينا للمساءلة إلى قصيدة النثر؛ كما تضمر أثر وسائل الاتصال الإلكتروني؛ فقد سبق لنصوصها أن عرضت على شبكة الإنترنت (الفيسبوك)؛ لتبلور صورة افتراضية عن قائلتها، قبل نشرها في ديوان مطبوع.

وسواء أفصحت القصائد عن علاقتها بفضاء التواصل الإلكتروني أم لم تفصح، فما يعنينا بصورة هادفة هو قدرتها على جَسْدَنَة هوية الذات الشاعرة الافتراضية، التي تتطلع إلى ترسيخها؛ عوضا عن هويتها التقليدية المتحققة؛ وهنا يجب الإشارة إلى أن تأسيس أي ذات شاعرة لهويتها الافتراضية لا يعني هدمها الكلي لهويتها المعطاة؛ وإنما إبدال بعض قيمها المعطوبة - من وجهة نظر الشاعرة- بأخرى تعوزها؛ وترغب في صهرها ضمن كينونتها المستقبلية.

مسار الدراسة:

تفصح النصوص عن ارتكاز المتخيل في بنائه لهوية الذات الشاعرة الافتراضية إلى مبادئ جماعها أربعة:

الأول: مبدأ الفرادة، والاستقلال.

الثاني: مبدأ المسؤولية، واتخاذ القرار.

الثالث: مبدأ الكونية.

الرابع: مبدأ الجمالية.

والسؤال الذي يطرح نفسه قبل الشروع في مساءلة النص هو: ما محددات المبدأ؟

في البدء يجب التفريق بين مفهومي القيمة، والمبدأ؛ فالقيم هي التصورات، والمواقف الموجودة بشكل قبلي خارجي؛ سواء اقتنع الفرد بها، أم لم يقتنع؛ مثل القيم الدينية، والقيم الاجتماعية. في حين أن المبادئ هي التي تجاوزت المرحلة السابقة إلى مرحلة الاقتناع، والاعتقاد، والتمثل السلوكي؛ ومفاد هذا أن القيم تتحول إلى مبادئ بمجرد استقطابها؛ وصهرها ضمن منظومة الشخص الفكرية، والسلوكية؛ ومن ثم فوسمنا للمبادئ الأربعة المشار إليها سلفا (الاستقلال، والمسؤولية، والكونية، والجمالية) بالمبادئ مُحَمَّل بدلالة تبني الذات الشاعرة لها بوصفها تصورا تسعى إلى ترجمته بوساطة ممارستها الإبداعية؛ لتعرف به هويتها الافتراضية التي ترنو إلى استشراف مستقبلها بها.

أولا: مبدأ الفرادة والاستقلال

الاستقلال مبدأ من مبادئ الحرية الذاتية، ويطلق عند (كانت) على استقلال الإرادة؛ الذي يوجب على الفرد تنظيم سلوكه؛ وفقا لقانون كلي يفرضه على نفسه بإرادته؛ حسبما يقتضيه عقله، وقلبه، وليس عقله فقط، وهو أقرب إلى مقابلة مصطلح العبودية منه إلى مقابلة مصطلح الشراكة المتوازنة، وعلى وجه التعيين العبودية التي يسميها الناس انقيادا لحكم الغير[43]. وهذا المبدأ بطبيعته نسبي، لا يراعي بشكل عام ارتباط العنصر بالسلاسل الخارجية[44].

بَنِت الذاتُ الشاعرة هذا المبدأ في نسيج القصيدة بوساطة عدد من الدوال المفضي نشاطها إلى تحقق الاستقلالية، وفي طليعتها الانكفاء، والوحدة، التي باتت قدرا لا مفر منه:

أرفض أن أفتح الباب **للوحدة**

لكنها تنزلق من تحته

وتملأ **قلبي**! [45]

يرسم المقطع مشهدا تصويريا للشاعرة وهي توصد الباب في وجه **الوحدة**؛ لكنها تنزلق من تحته؛ لتنفذ إلى الداخل؛ وتملأ قلب هذي المبدعة ؛ فتلزمها بقبول مبدأ الاستقلالية. لا شيء يملأ فراغ **الوحدة** في حياة هذه الشاعرة، بما في ذلك الرجل الذي تتوارد خيباتُهُ في النص بزخم:

تسمع اسمه

يركض صوته نحوها، علها تشعر بالحنين

لكنه **يصطدم** بالنسيان

ويتبخر! (46)

يحضر الرجل في النص؛ ليتبخر، ويتحول إلى كائن وهمي، وجوده لا يعني التفاعل المفضي إلى الحياة، وإنما المزيد من العزلة؛ حتى وإن عزم على تأجيج حيوية حضوره في قلب الشاعرة بأحد أفعاله الجمالية، مثل الرقص، فما هو إلا درويش، يعجز بحركته عن بلوغ العاطفة، وملامسة الأحاسيس:

هذا الدرويش الذي في قلبي

يرتدي جبته ويرقص وحيدا

يا الله انظر إليه... (47)

أصبحت **العزلة** موضع قرار، وخلاصة تأمل، ومن ثم لم يكن ميل الشاعرة إليها أمرا اعتباطيا، أو غير مفكر فيه:

أفكر في عزلة

تشبه غيابك

ووسادتي التي شابت من الحنين

وتساقط ريشها الذي كنا نحلق به

إلى حضن اللانهاية! [48]

يورد البيت الأول **العزلة** مرتبطة بالتفكير "أفكر في عزلة"؛ للإشارة إلى أن جنوح الذات الشاعرة إليها مبني على إفتاء عقلي. وهناك دال آخر يؤازر الدال الأول (الوحدة)، ويناصفه مهمة ترسيخ مبدأ الاستقلال، يتمثل في (تصدع القانون النوعي) الذي تعودت المجتمعات التقليدية الاحتكام إليه في استمرار شراكة المرأة للرجل:

أحب أن **أكذب**

أحب أن **أخبئ** كل الأعشاب الضارة التي نبتت بيننا

وأخبرك بأننا بخير

أنتظر أن **تغادر**

حتى تقتحم قبضتي، قلبي

تجتث ما أمكن منها

قبضتي.. ذاتها التي تضم وجهك![49]

تقوم الشراكة النوعية على الصدق، والوضوح، وطمع التلازم؛ لكنها في المقطع تحيل إلى علاقة يشوبها الكذب، والكتمان، ورغبة الانفكاك. إنها شراكة خاسرة، كما يجليها النص:

الأمر أصبح أكثر سهولة **ووقاحة**

لم تعد تحتاج إلى ما **يستفزها** حتى تكتب

لم تعد تطرق أبواب قصص **الحب**

في ركنها **المظلم**

تشرب كأس **الشماتة**

وتضحك ملء

عدد **الخاسرين**

ملء ضباب **النهايات**

ملء الخرس

ملء كل ما يتعكز عليها **ليسخر**![50]

يرد الحب في البيت الثالث مسبوقا بمفردة الوقاحة، والاستفزاز، ومتبوعا بمفردات من دلالتها: الظلام، والشماتة، والخسران، والنهاية، والسخرية؛ لكشف ما شاب العلاقة النوعية من عطب، يستحيل معه الاستمرار.

فالحب -وفق الإيحاء العام الذي يرسله المقطع- رابط ضعيف يعجز عن حماية نفسه؛ فأنَّى له حماية العلاقة النوعية بين القطبين. إنه أقل سلطة من أن يخول لأحد الطرفين امتلاك الآخر، أو احتوائه؛ حسب إيماءة أخرى للنص:

كانت سيدة قلبه
لم تستطع أبدا
أن تكون سيدة كل أشيائه[51]

الاستقلال مبدأ مسكون بحب الشخصية لذاتها، وتقديرها لنفسها، ورغبتها في امتلاك كينونتها دون منازع. وأي ذات ناضجة تسعى لتحقيقه؛ تكون قد أيقنت أنها المخولة للاعتناء بنفسها، وأن مصيرها بين يديها، وأنها وحدها المسؤولة عن مستقبلها. وهو قرار لا تبلغ الذات

مرحلة اتخاذه إلا بعد أن تكون قد جست إمكانياتها؛ وتبينت قدرتها في الاعتماد على نفسها، والاستغناء عن تبعية الآخرين؛ وعلى وجه التعيين الرجل، الذي ربطت الأعراف مصير المرأة بقراره، وأمنها بحمايته.

قد يتضمن الاستقلال بمعناه السطحي -المستند إلى قرارات عاجلة- معنى الغرور، والثقة الزائدة؛ المُفْقِدَة لصاحبها أنصاره، والمورطة له في معارك مختلفة مع أنساق المجتمع المتباينة، وقبل هذا وذاك مع المنازع النوعي للمرأة (الرجل) المدعي حق وصايته عليها. لكن الاستقلال الناتج عن تجربة عميقة، والمرتكز على معطيات موضوعية واقعية، ورصيد من الخبرات المتراكمة، قد يخول للذات إمكانية إعادة قراءة العالم بصورة شخصية، واستشراف مستقبلها معه؛ وتأسيس ما يعوزها من مبادئ لاحقة، بما في ذلك مبدأ المسؤولية.

ثانيا: مبدأ المسؤولية واتخاذ القرار

المسؤولية هي قدرة الفرد على تأسيس قانونه الخاص الذي سَنَّهُ بمحض إرادته؛ ليستند إليه في اتخاذ قراراته، مع استعداده لتحمل تبعاته[52]. وهي مبدأ عام غالبا ما توكل المحيطات العربية -وعلى وجه التعيين محيط شبه الجزيرة- مهمته الاجتماعية إلى الرجل؛ دون المرأة التي تجبرها الأعراف، والقوانين الأسرية على تبعيته، والانقياد لزعامته، فيما يقترح من تصورات، ويتخذ من قرارات.

ليس للمرأة أن تدعي استحقاق هذه السلطة؛ ومن ثم فأي مبادرة معرضة للمواجهة{ والتقويض؛ لا لأنها تسعى إلى اكتساب ما لا يخصها، وإنما لأن في مطمعها سلب حق تعارف المجتمع على وهبه لغيرها. ومن دوال سنِّ الذات الشاعرة لهذا المبدأ ضمن قيم هويتها الافتراضية منازعتُها للرجل هذه الأحقية؛ بحجة فشله من ناحية، واقتدارها من ناحية ثانية:

تريد أن تكتب عن **الخيبة**

تتذكر أنها هي الأخرى خذلتك.

...

ترفض الخروج وترفض الاعتراف بدفء الموت الناضج داخل دوائر الروح ...

تتهالك على مقعد يشتهي الحسناوات

ورفقته أوراق الخريف الذابلة

لم تعد بحاجة إلى سرد المزيد من الخسارات

أنت تمسك بالخيبة طوال الرحلة... (53)

يرسم هذا المقطع مشهدا لرجل غير مؤهل لاتخاذ القرار؛ ومن علامة ذلك **خساراته المتلاحقة:** "لم تعد بحاجة إلى سرد المزيد من الخسارات"، **ودوام ملازمة الخيبة** له: "أنت تمسك بالخيبة طوال الرحلة"، وقبل هذا وذاك **طيشه العاطفي** في التهالك وراء الحسناوات: "تتهالك على مقعد يشتهي الحسناوات"، وهي حين تلصق بهذا الرجل كلَّ هذه التهم؛ تكون -بطريقة غير مباشرة- قد صرفتها عن المرأة، المُتَّهَمَة برقَّة تكوينها الوجداني، وضعفها العاطفي؛ الذي يحول بينها وبين قدرتها على اتخاذ القرار.

إن الرجل -وفق الوعي الذي يُلْمِحُ إليه هذا المقطع- أضعف من أن يكون مصدرا لإنتاج القرار؛ وهذا ما يفصح عنه مقطع آخر:

ها **أنت**

تقع فريسة للكلمات

ضعيفا يسندك حائط المجاز

مرهقا يمسح الكتاب على رأسك

وتشفق الصفحات عليك

لا أنت تدرك تمام الكتابة

ولا أنت تدرك اكتمال القراءة

تتبعثر مثل تأتأة حائرة

في فم الليل![54]

يفتتح المقطع مساره بالضمير العائد إلى الرجل "أنت"؛ ليتبعه بوابل من السمات التي تزيح عنه إمكانية اتخاذ القرار؛ وهي: الضعف، وسرعة الإرهاق -الذي من معانيه عدم القدرة على التحمل والثبات- ومحدودية الإدراك بالقراءة، والكتابة، المنظور إليهما كسلطتين قويتين معروفتين بقدرتهما على تعميق الوعي؛ وطبيعي أن يؤول مسار هذه الشخصية الذكورية إلى التبعثر -في البيت قبل الأخير- المُعَطِّل لصلاحية إنتاج القرار بشكل كلي.

وبِقَدْر ما يسلبُ النصُ الرجلَ تلك الإمكانية يُلْمِعُ باستحقاقها للمرأة؛ وفق المعطيات الجديدة التي تهبها لها الذات الشاعرة؛ شروعا بقيمة التفكير:

- أدس رأسي تحت ظل **الفكرة**

أجرب أن أصدق إمكانية أن لا أكون **تالفة** إلى هذا الحد

وكلما أتاني صوت **الواقع** تقوضت تحت لحاف **الأخيلة**

هاربة إلى الكذبة التي لا أستطيع تصديقها

كيف أخفي رائحة **التلف**!

- **أفكر** في عزلة

تشبه غيابك

ووسادتي التي شابت من الحنين

وتساقط ريشها الذي كنا نحلق به

إلى حضن اللانهاية! (55)

ترد "الفكرة" وفعل التفكير "أفكر" في بداية المقطعين؛ باعتبارهما وسيلة لمواجهة تلف الذات الشاعرة، وغربتها؛ بهدف الإشارة إلى اعتماد هذه المبدعة على العقل في التعاطي مع مختلف عزائم الحياة. إن الاستناد إلى العقل هو الشرط الأول من شروط القدرة على إنتاج القرار، وهذا ما تثبتُ هذي الشاعرة أهليتها له.

يصعد من استحقاق هذه الذات الأنثوية لِسَنِّ القرار، وتنفيذه، تراجع نشاط العاطفة في خطابها الذي من مظاهره إلجام القلب عن أداء وظيفته الوجدانية:

يموتون في قلبي

بكل وقاحة **أرفض استقبال عزاء أو تعاطف**

أمتنع عن المراسيم الكئيبة

وأمشي في طريقي

لا أنظر خلفي

إلى جثث أصدقائي! (56)

يقدم البيت الأول القلبَ مقترنا بفعل الموت؛ ليعطله عن أداء وظيفته العاطفية؛ وليبدله بوظيفة أخرى تتمثل في تحويله إلى مقبرة للميتين "يموتون في قلبي"؛ وتعزز الأبيات اللاحقة فراغ هذا العضو من ممارسة أي نشاط وجداني؛ فصاحبته ترفض استقبال أي "عزاء أو تعاطف"، وتمضي دون أن تولي جثث أصدقائها حتى النظرة.

لقد أَقْفَرَ قلب الشاعرة من وظيفته الإنسانية، وبات محشوا بالكراسي الفارغة؛ لا بمن يجلس عليها من الأحبة، والأصدقاء:

قلبي،

حديقة ممتلئة بالكراسي[57]

فبتوقف القلب عن وظيفته العاطفية تتوقف أبرز العمليات التي ينتجها، وتفقد قيمتها، وفي طليعتها عملية الحب:

الحب كائن بسيط

يمشي في الطرقات

يعمل حمالا

بائع خضروات

وربما يعمل

عملا مكتبيا مملا

أو حتى يبحث عن عمل مثل الجميع

الحب

الكائن البسيط

ليس طموحا كما نعتقد

إنه يكتفي بأقل الوظائف

ليعيش![58]

يفتتح المقطع مساره بـ"الحب"؛ ثم يرفد هذا المسمى بسلسلة من الصفات، والوظائف التي تجرده من قيمه الحميدة الذائعة؛ فما هو إلا "كائن بسيط"، "يعمل حمالا"، "بائع خضروات"، أو "يعمل عملا مكتبيا".

وبعد أن يعطل هذا المقطع الحبَّ من قيمته؛ ويحوله إلى كائن هامشي بسيط (حمال، بائع خضروات) يصادر عنه صفة الطموح -في الأبيات الأخيرة- التي هي خصيصة من خصائص العقل الباحث عن المجد، ويتهمه بالزهد الآسِن، المكتفي من الحياة بالشيء القليل. وبالجملة، فإن النص يجرد الرجل من قيمة التفكير، ويهبها للمرأة التي يصرف عنها –بالمقابل- نشاط العاطفة الحاد، الساذج، المؤثر على قوة اتخاذ القرار.

شككت الذات الشاعرة الأنثوية في قدرة الرجل على تحمل المسؤولية كخطوة أولى؛ لزعزعة ثقته بنفسه، وتعزيز ثقتها بنفسها، ثم أردفتها بخطوة أخرى أثبتت فيها جدارتها، واستحقاقها لتحمل المسؤولية؛ فهي حسب النص أقرب إلى العقل -الذي يعد مصدر إنتاج القرار- منها إلى العاطفة، التي تُلصق بها تهم الوهن؛ والحيرة، والهشاشة.

إن هذه الذات الشاعرة الأنثوية -حسب رسمها لشخصيتها في النص- مباينة للتصور الذي يقدمه عنها الفكر الذكوري، كما أن الرجل في وعيها كائن مهلهل، رخو، ضعيف، متخبط لا يمكن الاعتماد عليه؛ بخلاف تصويره لنفسه، وتسويقه لقدراته. وبهذا تكون هذه الذات قد أحدثت قلبا في التصور السائد الذي رسخته السلطة الأبوية؛ ترتب عليه ترسيخ مبدأ المسؤولية ضمن قيم هويتها الافتراضية؛ التي ترنو لاستشرافها.

ثالثا: مبدأ الكونية

في بداية هذا المحور يطرح سؤال نفسه، وصيغته: هل للكونية أن تتحول إلى مبدأ تستند إليه الذات الشاعرة في ترسيخ قيم هويتها الافتراضية؟

والجواب الذي نُقَدِّرُهُ أن الكونية تصور مؤداه سعي الذات الشاعرة إلى التعامل مع قضايا عالمها بالاستناد إلى قوانين الوجود الكبرى التي تحكم الحياة الإنسانية أينما كانت، بعيدا عن مراعاة الخصوصيات المحلية، المختلفة باختلاف إيديولوجيات المجتمعات، وقناعاتها، وما دامت هذه الكونية وعيا قابلا للترجمة إلى سلوك، فذلك يعني قابليتها للتحول إلى مبدأ نسم به البعض، ونصرفه عن البعض الآخر؛ الموصوف بشدة ولائه لثقافة جماعته، وتعصبه لتصوراتها.

وبالعودة إلى ميدان الفلسفة -المؤسس الأول لهذا المصطلح- فـ"الكوني (Cosmique) هو المنسوب إلى الكون من جهة ما هو كل، وبخاصة من جهة الكواكب، والنجوم"[59]، وما تحويه من حيثيات كبرى كالبحار، والأنهار. أما على المستوى الأدبي فالنزعة الكونية هي تقبل الأدب للتأثيرات الخارجية بعيدا عن ضيق النظرة المحلية، أو الإقليمية[60]. والذات الشاعرة الكونية وفق هذا التوجيه هي التي تبني رؤيتها الإبداعية بالتفاعل مع عناصر وقوانين الوجود الرحبة؛ متجاوزة بعض تصورات محيطها الداخلي.

الأصل أن يتخطى المبدع مرحلة المحلية إلى العالمية؛ ومن ثم إلى الكونية؛ إلا أن الشاعرة تجاوزت وساطة المرحلة الثانية (العالمية)؛ ربما لأن العالم في وعيها يتشابه من مكان إلى آخر، ومن بقعة إلى أخرى، ومن مدينة إلى ثانية، وثالثة؛ فما يحاصرنا في هذه المسكونة يماثل عاملا آخر يخنقنا في تيك، وتلك؛ ولهذا كانت المرحلة المنشودة هي الأخيرة (الكونية) التي تفتح المبدع على اللانهائي، وتحرره من ترسيم الحدود، وضيق القيود.

تعد المدينة ومؤسساتها المختلفة من أكثر مظاهر العالمية -والواقع في الوقت نفسه- أرقا، وليس للشاعر الباحث عن ذاته إلا أن ينسل منها خلسة ما بين الحين والآخر؛ كما هو حال الشاعرة في هذا المقطع:

أتعلق بأذيال **أغنية**

أهرب من الأرقام التي تنتظرني كل صباح

من الأرصدة، من الزائد والناقص

أرقص سهرا وأشرب كؤوس الأرق باستمتاع المدمن على التعب

أمشي خاوية من أية جيوب قد أضعك فيها.[61]

تستحضر الذات الشاعرة الـ"**أغنية**" في البيت الأول، والرقص في البيت الرابع: "**أرقص** سهرا"؛ كوسائط جمالية؛ لتهرب عبرها من أكثر عناصر المدينة قلقا، وقدرة على أخذنا من ذواتنا، ومحيطنا الكوني، إنها الأرقام، والأرصدة، ومعادلاتها الحسابية المتمثلة في "الزائد والناقص" في المقطع.

يبين هذا المقطع مشهدا للهروب؛ والانفكاك عن عناصر المدينة؛ وتتكامل معه مقاطع أخرى؛ لتحدد العناصر التي تفر الشاعرة إليها؛ بغاية التوحد بها:

كيف لا ينجرف نحو منحدر التوق؟

كيف يمنع صخور **الوقت** من أن تعترضه؟

كيف يصرخ في وجه الريح، تأخذه إلى جهة أبعد؟

النهر الذي يعزف حزنه بصوت الحب

النهر الذي لا يعرف حبه إلا بكامل الحزن

النهر النابع من أعلى جبل **الخيال**

يرقد في قلبي...[62].

يرسم المقطع مشهدا لنهر متخيل؛ تؤجج الذات الشاعرة من انجرافه، وعنفه؛ ليجتاح كل ما يعترض طريقه؛ حتى يتسنى له بلوغ مكمنها، واقتحامه؛ ليس ليستمر في السفر، وإنما ليتوحد بها، ويرقد في قلبها. إنه نهر رمزي محمل بالحزن، والحب، وبسيمائية الرغبة، غير أنه من جهة أخرى محمل بشبق معانقة الكوني، اللامحدود في امتداده.

المطر دال آخر؛ لاستناد الذات الشاعرة في تأسيس قيم هويتها الافتراضية إلى مفهوم الكونية:

أحاول أن أسرق رائحة **المطر**

أخبئها في حقيبتي ثم **أزرعها** على وسادتي

فتنمو عليها **غيمات** صغار

ودودات

يمطرن كلما اشتقت[63].

يحضر "**المطر**" في البيت الأول؛ ليتوحد بالشاعرة، من خلال سرقتها لرائحته، وتخبئتها في حقيبتها، ثم زراعتها "على وسادتها"؛ حتى "تنمو عليها غيمات صغار[...] يمطرن"؛ كلما شاءت. يتفاعل وجود هذا العنصر المائي مع فعل الزراعة، والنماء على وسادة هذه الذات؛ ليكون عالمها الشخصي قد شهد تحولا أفضى به إلى الكونية.

يتجه النص بالذات الشاعرة صوب الأعلى؛ لتحضر **السماء** في البيت الأخير من المقطع القادم؛ بوصفها دالا ثالثا على تمظهر الكونية في الخطاب الشعري:

لم يعزمني النوم في حفلته التنكرية!

لكنني تنكرت في ثوب **أغنية**

وحلقت إلى كل الحفلات الصاعدة إلى **السماء**[64].

تعذرت عملية النوم على الذات الشاعرة في البيت الأول؛ لعدم تناغمها مع محيطها الأسرى، والاجتماعي؛ فحلقت صاعدة إلى السماء؛ بوساطة الفعل الجمالي المتمثل في الـ"أغنية"؛ لتكون بذلك قد توحدت بأكبر عناصر العالم العلوي سعة، وباتت في خلوتها قادرة على تلقي الجواب من "**الغياب**" في مقطع لاحق:

ما أجمل أن تتحدث إلى صوتك

فيجيبك **الغياب**

ما أجمله

منكسرا يأتيك ويكسرك[65]

من النهر –كدال- في المقطع الأول، إلى المطر، إلى السماء، إلى الغياب، إلى حضن اللانهائية في هذا المقطع:

أفكر في عزلة

تشبه **غيابك**

ووسادتي التي شابت من الحنين

وتساقط ريشها الذي كنا **نحلق** به

إلى حضن اللانهاية! [66]

يشهد المقطع عملية التفكير في مفتتحه "أفكر"، ثم الـ"عزلة"، والغياب، والتحليق -في الأبيات اللاحقة- لينتهي من كل ذلك بالذات الشاعرة إلى "حضن اللانهائية"؛ التي من مضمراتها الانصهار الكلي بالكونية، المُرَسِّخَة للمبدأ الثالث من المبادئ المؤسسة لهوية الذات الشاعرة الافتراضية.

وحين تجاهر الذات الشاعرة الأنثوية بكونيتها، تكون قد أعلنت عن اهتزازها، وضيقها، وتمردها على مختلف السلطات الفردية، والمُؤَسَّسِيَّة؛ التي تحدُّ من حريتها؛ بما في ذلك السلطة الذكورية الفارضة هيمنتها النوعية، والسلطة الاجتماعية المُكثِّفَة قوانينها الخاصة بالمرأة؛ عبر ما سنت من أعراف، وعادات، وتقاليد.

إن الذات المتطلعة إلى ترسيخ هذا المبدأ هي الذات المُنْصِتَة لصوتها الداخلي، ولحاجاتها الوجودية، ومما لا شك فيه أن كل مبدع ميال إلى سعة الوجود الكبرى؛ التي تحرر الكائنات من وصاية بعضها على بعض، وتحيل ترابطها إلى نواميس الفلك الرحبة؛ عوضا عن قوانين الأيديولوجيا البشرية؛ ولهذا كانت حاجة الذات الشاعرة الأنثوية لتوطين مبدأ الكونية ضمن قيم هويتها الافتراضية عاجلة، وماسة.

رابعا: مبدأ الجمالية

يتجدد السؤال للمرة الثانية في هذا المحور: كيف للجمالية أن تتحول إلى مبدأ؟

للجمالية تمظهرات خارجية، لكنها لا تُعتمد كأثر إبداعي فاعل إلا بتجاوب الذات الشاعرة معها عبر قوانين ذهنية، ونفسية تؤمن بها، وتبهها تشكل الباعث في العقل الواعي، والباطن للمرء، الذي من آثاره السلوكية تحقيق أعلى درجات السلام، والود، والمحبة؛ وما دام الأمر قد تمثل في تصور، وترجم إلى سلوك ملازم، فمن الأولى وصفه بالمبدأ الذي يحق لبعض الذوات ترسيخه في كينونتها، وتعريف نفسها به.

وبلغة إجرائية، فقد استندنا في تأسيس هذا المبدأ إلى علم الجمال الذي يبحث في لوازم الجمال، ونظرياته، وآثاره، وأحكامه، ومعاييره الفنية. وهو "علم قاعدي، أو معياري [...] يحدد القوانين التي بها يتميز الجميل من القبيح"[67]. وقد انخرطت الجمالية في الأدب بوصفها نزعة مثالية، تبحث في التشكيلية للإنتاج الأدبي، والفني، وترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية[68]. أما من حيث الإنتاجية فعلى كل جيل –ولا سيما المبدعون منهم- أن ينتج جماليته؛ فذلك ما يهبه استحقاق التسمية.

كل كينونة مبدعة تسعى إلى أن ترسخ في منظومة قيمها مبدأ الجمالية؛ وتتجاوز الذات الشاعرة الأنثوية الذات الشاعرة الذكورية في توقها إلى ذلك؛ إلا أن هذي الذات في معظم أقاليم

الجغرافيا العربية -وعلى وجه التعيين في شبه الجزيرة العربية، المعروفة بصرامة أعرافها- محاطة برقابة القوانين الأسرية، والاجتماعية؛ التي تُقَمِّطُ المبدعة بمسارات معلومة، ومتكررة، وتحُدُّ من انطلاقها، وتمنعها من التجاوز والمخاطرة؛ إن ألحَّت على المضي في اتجاه مجهول، قد يتعارض أحيانا -بقصد أو بدون قصد- مع بعض القيم السائدة.

تتقدم لترسيخ هذا المبدأ في نص الشاعرة عدد من الدوال، وتأتي في صدارتها:

1. عناصر الجمال الكتابية (القصيدة).
2. عناصر الجمال الفنية (الموسيقى، الغناء، الرقص).
3. عناصر الجمال الطبيعية (الفراشة، الوردة).

الشروع لدوال توحد الذات الشاعرة بعناصر الجمال الكتابية، ما دام المقام يخصُّ تجربة شاعرة؛ جاء في نصها:

لا بد أن تكون **وحيدا**

حتى تترك **باب بيتك مفتوحا**

للقصائد والكلام

تقدم العناوين على صواني القهوة

وتشرب سكر الخيال

تخيل

تخيل

كم أنت وحيد وبائس

أسمع صوتك

يلقي **نصا** ويصفق في آن

ويضحك إذ لا جمهور ولا بيت! (69)

تنخرطُ القصيدةُ بتسميتها في بداية المقطع "قصائد"، وفي نهايته "نص"؛ وبعناصرها في وسطه؛ وعلى وجه التعيين **الخيال** -الذي يتجلى كاسم "الخيال"، وكفعل متكرر "تخيل تخيل"- لتتوحد بالذات الشاعرة التي تعيش وحدتها الاختيارية، والإجبارية في آن واحد، وتترك الباب مفتوحا؛ استعدادا لاستقبال هذا الكائن الجمالي المدعو "القصيدة"؛ بقصد التعالق به، والانصهار في خلوة البيت الشبيهة بعزلة الرحم. إنه مشهد لتوحد كيانين: أحدهما إنساني، والآخر نصي.

مقطع آخر يستحضر **الكتابة** متوحدة بإرادة الذات الشاعرة:

تريد أن تكتب

أن تقول كلاما كثيرا

كلاما يفوق الكلام

لكنها سقطت من السطر

بين يدي **الممحاة** (70)

نؤوّل **الكتابة** الواردة في بداية المقطع -بصيغة الفعل "تكتب"- بالممارسة الشعرية؛ مادامت هذه الذات تُقَدِّمُ نفسها بوصفها ذاتا شاعرة. وكما سبق لها أن استزادت القصيدة؛ لتتوحد بها في أبيات سالفة، استحضرت الكتابة في بداية هذا المقطع موصولة بإرادتها "تريد أن تكتب"؛ لتعزز من توطين قيمتها الإبداعية؛ التي سترسخها في مقطع لاحق؛ أيضا:

أنت حين تصدق أنها تجيد **الكتابة**

بينما تلتصق بالكتب التي يسرقها الوقت

ولا تجيد غير البكاء![71]

تُثبتُ الذات الشاعرة في نهاية المقطع أنها "لا تجيد غير البكاء"؛ غير أن عملية الالتصاق التي يشير إليها فعل "تلتصق بالكتب" دالة على استمرار توحدها بما هو ثقافي حتى في حالة توتر علاقتها به.

توسع الذات الشاعرة عملية توحدها بحيثيات الجمال؛ فتحشد ما أمكنها من عناصره الفنية، والطبيعية، والشعرية؛ التي يتقاطع بعضها في هذا المقطع:

تُشرق من جهة **الموسيقى**

الوردة التي استوطنت **النوتة**

وتخلصت من الظل[72]

يستحدث المقطعُ تقاطع عناصر الجمال الفنية مع الطبيعية؛ ذلك ما يحيل إليه توسط مفردة "الوردة" لمفردتي: "الموسيقى"، و"النوتة". وتَرِدُ الموسيقى في البيت الأول بتسميتها العامة "الموسيقى"؛ ثم معبرا عنها بإحدى مفرداتها الجزئية "النوتة" في البيت الثاني؛ للإشارة إلى طبيعة علاقة الشاعرة الكلية والجزئية بهذا المكون الجمالي الموسوم بالبهجة؛ حسب إيماءة الفعل "تشرق"؛ المتصدر كلمات المقطع.

تُصَعِّدُ الذاتُ الشاعرة من تماهيها مع هذا العنصر الجمالي (الموسيقى):

أتكوّن من **الموسيقى**

التي تخرج في نزهة ليلية

إلى حديقة **المجهول**[73]

يعلن المقطع عن تكون الذات الشاعرة من الموسيقى؛ كما هو منطوق الجملة الأولى: "أتكوّن من **الموسيقى**"؛ ليجذِّر هذه القيمة الجمالية في وجود الشاعرة حَدّ الكينونة. من جمال الموسيقى الصوتي إلى جمال الرقص الجسدي/ الحركي:

أتعلق بأذيال **أغنية**

أهرب من **الأرقام** التي تنتظرني كل صباح

من الأرصدة، من الزائد والناقص

أرقص سهرا وأشرب كؤوس الأرق باستمتاع المدمن على التعب[74]

تنتقل الذات الشاعرة من تفعيل علاقتها بالغناء في البيت الأول: "أتعلق بأذيال أغنية " إلى تفعيل علاقتها بالرقص الذي يحضر بصيغة الفعل في البيت الرابع: "أرقص سهرا"؛ كمواجهة جمالية للغربة التي يؤسسها عالم الأرقام، والأرصدة المعروف بصرامته، وقسوته، ولا نهائية قلقه.

يتخطى فعل **الرقص** هذا الحدّ في علاقته بالذات الشاعرة؛ ليرتحل من تمظهره الجسدي في كينونتها إلى التمظهر الذهني:

ترقص القصيدة في رأسك

تدور

بياضها صوفي منسجم

في **الرقص**

على الخيط الذي بين الأرض والسماء! [75]

تتكرر مفردة **الرقص** مرتين في المقطع؛ إحداهما في البيت الأول: "ترقص"، وثانيتهما في البيت الرابع: "الرقص"؛ غير أن الفاعلية في الصيغة الأولى، المحملة بحركية الفعل؛ التي تعوزها

عملية الرقص، ولا تكون إلا بها، والمُحِيْلة إلى توحد الشاعرة بهذا الفعل على الصعيد الذهني؛ لأن مشهد الرقص الذي يرسمه النص يدور في الرأس "ترقص القصيدة في رأسك"؛ وليس في أطراف الجسد الخارجية.

توسع الذات الشاعرة دائرة توحدها بعناصر البهجة؛ لترسخ هذه القيمة (الجمالية) ضمن مبادئها التي تعرف بها:

إنني كثيرة

بالكاد أحتمل أن أنبش فيَّ

وأقبض صدفة على **فراشة**

أو وردة!

وغالبا تخرج يدي

فارغة من شدة الامتلاء! (76)

يبلور المقطع مشهدا بصريا متخيلا للشاعرة وهي تنبش في مخابئ ذاتها؛ فتقبض صدفة على "فراشة"، أو "وردة"؛ ليشير إلى أن هذه المفردات الجمالية الطبيعية ضمن تكوين هذي المبدعة؛ ومن مخزونات عقلها الباطن الذي تسافر فيه بين الحين والآخر.

يمتلك هذا المبدأ (الجمالية) -في علاقته بالذات الشاعرة- قدرة هائلة على التشكل؛ فالجمالية تناغم، وانجذاب، واحتواء، وتوحد، ولكنها من ناحية أخرى مواجهة؛ فثم من يصدُّ بالوردة الخطر الذي تعذّر على البندقية مواجهته. وبشكل عام فَوسْمُ الجمالية بالمبدأ يصرفنا إلى التعامل معها كمنظومة قيمية تستمد مرجعيتها من عالم الأحاسيس، والعواطف المقابل لعالم العقل، والمنطق، في تنظيمه لعلاقة الفرد بمفردات الحياة الطبيعية، والبشرية.

إنه مبدأ متناغم في معطياته مع تكوين الشاعر المعروف بنقائه، وشغفه بتعزيز سلوك الود، والتسامح، والتعايش، وترسيخ قيم المحبة، والسلام؛ ولذلك فهو من أكثر المبادئ التي تعوز المبدع بشكل عام، والمبدعة بشكل خاص، المتجاوزة لسابقها بحساسيتها، ورهافة وجدها، وقدرتها على التعاطي مع حيثيات هذا المبدأ. وبهذا تكون هذي الذات الشاعرة قد رسخت المبادئ الأربعة المحددة لهويتها الافتراضية التي تتطلع إلى تعريف نفسها بها، واستشراف مستقبلها، حسب ملفوظ نصها الإبداعي.

الخاتمة والنتائج:

رامَت الدراسةُ بلوغَ مقصدها البحثي بالاستناد إلى فرضية مؤداها أن الذات الشاعرة الأنثوية -وعلى وجه التعيين المنتسبة إلى محيط شبه الجزيرة العربية- تتطلع إلى ترسيخ قيم هويتها الافتراضية؛ لتستشرف بها مستقبلها من ناحية، ولتقوض بها بعض قيم هويتها المتحققة المعطوبة من ناحية ثانية. تجَلَّتْ هذه الإشكالية في ديوان "أشواك" للشاعرة العمانية (ريم اللواتي)؛ فآثر الباحث الاقتصار عليه؛ مراعاة لمحدودية مساحة عمله النقدي، الذي تيسر له كشف أبرز المبادئ، التي اعتمدت عليها هذي الشاعرة في بناء متخيلها لهويتها الافتراضية؛ المتمثلة في:

- مبدأ الاستقلالية: الذي يضمر رنو تلك الذات الشاعرة الأنثوية إلى الانفكاك عن تبعية السلطة الذكورية المتُّهمة بالتعصب لتكوينها النوعي، وتجنيد جُلّ القوانين الاجتماعية، والدينية؛ لتوطيد زعامتها التي تستفحل إشكاليتها يوما بعد يوم دون الإفادة من مستجدات المعرفة الإنسانية الساعية إلى تطوير الوعي الذكوري، وتهذيبه تجاه المرأة المعروفة برهافة وجدها، وتوقها للحرية.
- مبدأ المسؤولية: يترتب هذا المبدأ على سابقه، وفيه تتطلع الذات الأنثوية الإبداعية إلى توطين قدرتها على اتخاذ القرار، وتحمل تبعاته، وتبرئة كينونتها من تهم الضعف،

والهشاشة، والميل العاطفي الذي يفقدها توازنها؛ حسب التهم الملصقة بها من قبل الوعي الذكوري المُفَخَّخ بهاجس إقصائها، ورغبة التفرد في اتخاذ القرار.

- مبدأ الكونية: تصبو الذات الشاعرة من اقتراحها لهذا المبدأ إلى توسيع دائرة مساحتها الوجودية، المُحَاصَرَة بسلسلة من المبادئ المحلية، والقوانين الأيديولوجية التي تؤسسها الجماعة عبر تاريخها الطويل؛ لتعزيز ترابط أبنائها، وتوحيد صفوفهم؛ غير أن هذه القوانين لا تخلو من الانحياز للرجل، الذي توسع مساحة حريته مقابل تكثيف رقابتها على المرأة المسيجة بزخم هائل من المحاذير المتمنعة عن التأثر بتطورات الإنسان الحضارية؛ وحتى يتسنى للشاعرة ترسيخ هذا المبدأ توخَّدت عبر خطابها النثري بأكثر عناصر الكوكب فعالية، وامتدادا، وانبساطا؛ ابتداء بالأنهار، وانتهاء بالسماء، فالغيب، فاللانهائية، التي تحيل بدورها إلى الانصهار الكوني التام.

الأصل أن يتم الانتقال من المحلية إلى الكونية عبر وساطة العالمية التي يفيد النص بتجاوز الشاعرة لها؛ لأنها هي الأخرى موشومة بترسيم الحدود، ومسكونة بالقلق، الذي يطاردك من مدينة إلى أخرى.

- مبدأ الجمالية: تطمح الذات الشاعرة من خلال تأسيسها لهذا المبدأ إلى إثبات استحقاقها للهوية الشعرية، ورفد كينونتها بما يغذي مخزونها الإبداعي، ورسم خارطة تفاعلها مع حيثيات الوجود، وعناصره؛ فالجمال وحده هو موجهها، ومرجعها القانوني، بعيدا عن منظومة اللوائح المتعسفة التي تنمِّطُ علاقة المبدعة بالأشياء، وتفسدها.

وأخيرا وجب الإلماع إلى أن الدراسة لم تستهدف الدلالة بصورة مباشرة؛ فقد أجابت عن سؤال مفاده: ما متخيل الذات الشاعرة لهويتها الافتراضية؟ من خلال مساءلة النص عن العناصر التي نشطت في بناء المتخيل؛ وفق آلية تراعي تضام الخطاب، واتساق دواله، وذلك هو عمل فني يستهدف الكيف بامتياز. ومن جماليات المعرفة الإنسانية أنها قائمة على الاحتمالات، ومبنية على النقص، فهذا احتمال الباحث، وجهده الناقص.

الهوامش والإحالات:

(1) ريم اللواتي، أشواك، دار سما، الكويت،د.ط، 2017.

(2) Jean Burgos, Pour une Poétique de L'Imaginaire, Editions du Seuil, Paris, 1982.

(3) ينظر: عبد النبي ذاكر، الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب، رسالة دبلوم الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1989: 27.

(4) ينظر: ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، 2020: 122، 123.

(5) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، نشر الملتقى، حلب، 2005: 189، 190.

(6) ينظر لمجرد التمثيل من مؤلفات غاستون باشلار:

- النار في التحيل النفسي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984.
- جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984.

(7) . Jean Burgos, Pour une Poétique de L'Imaginaire, Op.Cit: 40.

(8) العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000: 273.

(9) Jean Burgos, Pour une Poétique de L'Imaginaire, Op.Cit: 40.

(10) Ibid: 52,53,82.

(11) Ibid: 52,53.

(12) فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، ترجمة: حميد لحمداني، والجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998: 12-13.

(13) جميل حمداوي، بولحوش، فاطمة، شعرية المتخيل الفضائي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2018: 9.

(14) ينظر: يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين: 145.

(15) ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج1، بيروت، ط1، 1982: 579.

(16) ينظر: جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، القسم الأول، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984: 116.

(17) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، مطبوعات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، 1984: 130.

(18) ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999: 117.

(19) ينظر: بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005: 67.

(20) معجم تحليل الخطاب، إشراف: باتريك شارودو، ودومينيك منغنو، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008: 35.

(21) حسن البنا عزالدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، سلسلة كتابات نقدية، ع 176، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008: 22.

(22) تزفيتان تودوروف، فتح أمريكا مسألة الآخر، ترجمة: بشير السباعي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط1، 1982 : 197.

(23) للتوسع في مفهوم الذات وعلاقتها بالمعنى، والعوالم الأخرى، ينظر: المؤلفان الآتيان:

- Henri Meschonnic, Critique du Rythme, Editions Verdier, Paris,1982, P116-117.
- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999: 26-28.

(24) سعيد البازغي، مقاربة الآخر مقارنات أدبية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1999: 11، 12.

(25) ينظر: المعري، اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، تقديم: عُمر أبو النصر ، دار الجيل، بيروت، 1969: 44، 45.

(26) ينظر: محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1999، 28(2): 100.

(27) بيتر كوزين، البحث عن الهوية، ترجمة: سامر جميل رضوان، الكتاب الجامعي، العين، الإمارات، 2010: 93.

(28) ينظر: جابر عصفور، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010: 103.

(29) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د.ط، 1991: 16.

(30) بيتر كوزين، البحث عن الهوية: 93.

(31) للاستزادة في المعنيين: المعجمي، والفلسفي، ينظر:

- جبران مسعود، المعجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992: 847.
- إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، ومحمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004: 998.
- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ط، د ت: 216.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 530.

(32) ينظر: سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية: 225.

(33) بيتر كوزين، البحث عن الهوية: 93.

(34) ينظر: أحمد الحذيري، الهوية ومؤتلف الاختلاف، مجلة الحياة الثقافية، ع 190: 27.

(35) ينظر: أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات، دمشق، د.ط، 1993: 18-20.

(36) ينظر: محمد السيد عبدالرحمن، مقياس موضوعي لرتب الهوية، دار قبا، القاهرة، د.ط، 1998: 15.

(37) ينظر: علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000: 9.

(38) ينظر: أمارتيا صن، الهوية والعنف - وهم المصير الحتمي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع352، يونيو 2008: 266.

(39) المرجع السابق: 181.

(40) للمس بعض مظاهر تجلي ذلك الجدل ينظر -لمجرد التمثيل- المؤلَّفان الآتيان:

- رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تخليص باريز، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ط، 2010.

- أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق في ما هو الفراق، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، 1966.

(41) ينظر: عبد البديع عبدالله، الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1995:35.

(42) ينظر: آمنة بلعلي، استيراد الأشكال في الشعر العربي المعاصر وتفاعل الهويات، مؤتمر الهوية والأدب الأول،ج2، 326، دار الانتشار العربي، بيروت، 2015: 17.

(43) جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 74/1.

(44) ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، المرجع السابق:37.

(45) ريم اللواتي، أشواك: 61.

(46) المصدر السابق:32.

(47) المصدر السابق: 63.

(48) المصدر السابق: 60.

(49) المصدر السابق: 66.

(50) المصدر السابق: 45.

(51) المصدر السابق: 47.

(52) ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 369/2.

(53) ريم اللواتي، ديوان أشواك: 13.

(54) المصدر السابق: 9.

(55) المصدر السابق: 56.

(56) المصدر السابق: 62.

(57) المصدر السابق: 28.

(58) المصدر السابق: 48.

(59) جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 248/2.

(60) ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية: 211.

(61) ريم اللواتي، ديوان أشواك: 75.

(62) المصدر السابق: 73.

(63) المصدر السابق: 69.

(64) المصدر السابق: 34.

(65) المصدر السابق: 48.

(66) المصدر السابق: 60.

(67) جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 481/1.

(68) للاستزادة في فهم المصطلح؛ ينظر:

- موسوعة المصطلح النقدي، مج1، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983: 321.
- رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 24.
- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990: 23-24.

(69) ريم اللواتي، أشواك: 19.

(70) المصدر السابق: 10.

(71) المصدر السابق: 60.

(72) المصدر السابق: 33.

(73) المصدر السابق: 27.

(74) المصدر السابق: 75.

(75) المصدر السابق: 12.

(76) المصدر السابق: 71.

قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم أنيس، عبدالحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.
- أبو العلاء المعري، اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، دار الجيل، تقديم: عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1969.
- أحمد الحذيري، الهوية ومؤتلف الاختلاف، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 190، فبراير 2008: 27.
- أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق في ما هو الفراق، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، 1966.
- أمارتيا صن، الهوية والعنف وهم المصير الحتمي، ترجمة: سحر توفيق، سلسلة عالم المعرفة، ع 352، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت يونيو 2008.
- آمنة بلعلي، استيراد الأشكال في الشعر العربي المعاصر وتفاعل الهويات، ورقة مقدمة إلى المؤتمر الدولي النقدي الأول (الهوية والأدب)، نادي أبها الأدبي، أبها، المملكة العربية السعودية، أبريل 2015، منشورات دار الانتشار العربي، بيروت، د.ط، 2017.
- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د.ط، 2005.
- بيتر كوزين، البحث عن الهوية،ترجمة: سامر جميل رضوان، الكتاب الجامعي، العين، الإمارات، د.ط، 2010.
- تزفيطان تودوروف،الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.
- تزفيطان تودوروف، فتح أمريكا مسألة الآخر، ترجمة: بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة، د.ط، 1992.
- جابر عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1677.

- جابر عصفور،الهوية الثقافية والنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010.
- جبران مسعود، المعجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.
- جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- جميل حمداوي، فاطمة بولحوش، شعرية المتخيل الفضائي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ط، 2018.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982.
- حسن البنا عزالدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، سلسلة كتابات نقدية، 176، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 2008.
- ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2020.
- رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تخليص باريز، مؤسسة هنداوي، القاهرة ، د.ط، 2010.
- رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1988.
- ريم اللواتي، أشواك إلكترونية، دار سما، الكويت، د.ط، 2017.
- سعيد البازغي، مقاربة الآخر مقارنات أدبية، دار الشرق، القاهرة، د.ط، 1999.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، د.ط، 1984.
- عبدالبديع عبدالله، الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 1995.
- عبدالواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1999.

- عبدالنبي ذاكر، الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب، رسالة دبلوم الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1989.
- العربي الذهبي، شعريات المتخيل - اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، د.ط، 2000.
- علي بن محمد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ط، د.ت.
- علي حرب، حديث النهايات - فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 2000.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984.
- غاستون باشلار، النار في التحيل النفسي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984.
- فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د.ط، 1998.
- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.
- محمد السيد عبدالرحمن، مقياس موضوعي لرتب الهوية، دار قبا، القاهرة، د.ط، 1998.
- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د.ط، 1991.
- محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، ديسمبر 1999، 28(2).
- معجم تحليل الخطاب، إشراف: باتريك شارودو، دومينيك منغنو، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، د.ط، 2008.
- موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، ط2، 1983.
- أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات، دمشق، د.ط، 1993.

- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، نشر الملتقى، حلب، د.ط، 2005.

- Jean Burgos, Pour une Poétique de L'Imaginaire, Editions du Seuil, Paris,1982.

- Henri Meschonnic, Critique du Rythme, Editions Verdier, Paris, 1982.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العـــدد السادس 6
يـــونيو 2020

الدُّرّة اليَتيمة لـ [دوقلة المَنْبِجيّ (ق2هـ)] بشرح ابن مسافرٍ الشّاميّ الأُمويّ، عمر بن الحسن بن عَديّ (ق7هـ) تحرير نسبةٍ وتحقيق نصٍّ

أ.م.د. مقبل التّامّ عامر الأحمديّ*
dr.moqbelalahmadi@gmail.com

ملخص:

يتناول هذا البحث قصيدةً دوّارةً مشهورة، وهي-على اشتهارها وجَرَيانها على الألسنة الأحقابَ عقب الأحقاب- يتيمةٌ، لم يُجمع أهل العِلْم على صحّة انتسابها إلى شاعرٍ بعينه، بل تنازعها سبعةَ عشرَ شاعرًا من عصورٍ مختلفة، فكان أنِ اقتُفي أثرُها قرنًا تلو آخر، وصُحّح في أثناء الاقتفاء تضارب الأخبار واختلاف الأدلّاء؛ كما اشتمل البحث أيضًا على تحقيق شرحٍ يتيمٍ لهذه القصيدة اليتيمة يُنشر لأوّل مرّة، وهو لابن مسافرٍ الشّاميّ الأُمويّ أحد أعلام القرن السّابع الهجريّ. وقد قُسم البحث قسمين، عُني الأوّل بتحقيق نسبة القصيدة، وصُدِّر هذا القسم بمِهادٍ تلاهُ توثيقٌ، ثمّ ترجمة لصاحبها الّذي أفضى إلى معرفته البحثُ، تلتها ترجمةٌ أخرى لصاحب شرح القصيدة، ثمّ خُتم هذا القسم بمسردٍ لأهمّ الدّراسات السّابقة للقصيدة مرتّبًا بحسب سِنِيْ نشرها.وأمّا ثاني القسمين فكان لتحقيق شرح القصيدة،وقد صُدِّر بصورتَي الصّفحتين الأُولَيَين من المخطوطين المعتمدين في التّحقيق، وقد سُعي إلى تحقيق النّصّ تحقيقًا جعله أقرب ما يكون إلى ما أراده

* أستاذ الأدب الجاهلي المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة صنعاء - الجمهورية اليمنية - الخبير اللغوي المشارك بمعجم الدوحة التاريخي للغة العربية - دولة قطر.

صاحبه، مع عِراض خلاف الرّوايات، وتصحيح التّصحيفات والتّحريفات ما أمكن. وقد أفضى البحث إلى ترجيح نسبة القصيدة إلى دَوْقلة المَنْبِجيّ، فأزال إشكالًا وفكّ تنازعًا وعرض نصًّا مستقيمًا محقّقًا، فضلًا عن اكتساء القصيدة، في هذا البحث، شرحًا نفيسًا، صانها عن التّبذّل والخروج عاريةً إلّا من اجتهادات المحقّقين، فأصبحت هي وشرحها بين يدي الباحثين مادّة غنيّة تُضاف إلى النّصوص التراثيّة الّتي خلّفها لنا أسلافنا.

الكلمات المفتاحية: الدرة اليتيمة؛ ابن مسافر؛ شرح نادر؛ دوقلة المنبجي.

Al-Ddūrrah Al-Yatīmah "The Orphaned Pearl" by [Dawglah Al-Manbajī (C. 2 AH)], explained by IbnMusafir Al- Shami al-ʾAmawiᶜumaribn al-HasanibnCodai (C. 7 AH)
Editing of the Ascribing and Revising the Text

Dr. Moqbel Al-Tam Amer Al-Ahmadi*
dr.moqbelalahmadi@gmail.com

Abstract:

This study deals with a famous poem, however, the scholars did not agree on the validity of its affiliation to a specific poet, rather; The research included the revising of a single explanation of this orphan poem, published for the first time, by Ibn Musafir, Al-Shami Al-Umawi, one of the famous figures of the seventh century AH.The study divides into two parts, the first deals with the editing of the poem ascribing, starting with a preface followed by documentation, and a biography of the writer who has been known

* Associate Professor of Pre-Islamic Literature - Department of Arabic Language and Literature - College of Arts and Humanities - Sana'a University - Republic of Yemen - Associate Language Expert at Doha Historical Dictionary of Arabic Language - Qatar.

as a result of this research, followed by another biography of the owner of the poem explanation, then this section was concluded with a glossary of the most important previous studies of the poem arranged according to its publication year.The second section, it revised the explanation of the poem. It was sought to revise the text as close as possible to what its owner wanted, with displays of contradictions, and corrections and misrepresentations as possible. The research resulted in the ascribing likelihood of the poem to Dawglah Al-Manbiji, as it removed a problematic and deconstructed a conflict and presented a verified straight text, in addition to gaining of the poem a precious explanation, so it and its explanation become in the hands of researchers, rich materials added to the heritage texts that our ancestors left for us.

Key Words: Al-Ddūrrah Al-Yatīmah "The Orphaned Pearl", Ibn Musafir, a rare .explanation, Dawglah Al-Manbajī.

-1-

مِهاد البحث:

وقفتُ قبل نحو عشرين عامًا على مخطوطٍ لابن مسافرٍ الشّاميّ، بمكتبة الأسد الوطنيّة بدمشق، وكان عنوانُه الّذي وضعه له مَن فهرسَهُ (كتاب يحتوي شرح عشر قصائد مشهورة)[1]، واستللتُ منهُ يومئذٍ شرحًا نفيسًا لرائيّة الأفوه الأوديّ، الّتي مطلعُها[2]:

إِن تَـــرَيْ رَأْســـيَ فيـــهِ قَـــزَعٌ وشَـــــواتي خَلَّـــــةً فيهـــــا دُوارُ

على أنّي كنت قد أصبت الرّائيّة قبل ذلك عاريةً من الشّرح وبزيادة أبياتٍ، في مكتبة الجامعة الأمريكيّة ببيروت[3]؛ أمّا خبيئة ابن مسافرٍ بالشّام فكان الّذي كشفها ودلّ عليها، هو صديقنا الدّكتور محمّد شفيق البيطار، الّذي سبق له أن استخرج عن ذلك الخبيء ميميّةَ حُميد بن ثورٍ

الهلاليّ، وهي دُرّة شعره وكثرتُهُ، ومطلعها[4]:

سَلَا الرَّبْعَ أَنْ يَمَّمَتْ أُمُّ سالِمٍ وهل عادَةٌ للرَّبْعِ أَنْ يَتَكَلَّما؟

ووقعت عيني في مجموع ابن مسافرٍ حينها على شرحٍ لـ(الدُّرّة اليتيمة)، ومطلعها:

هَـلْ بـالطُّلولِ لِسـائِلٍ رَدُّ أم هـل لهـا بِـتَكَلُّمٍ عَهْـدُ؟

وكانت فيه بلا نسبةٍ، على خلاف سائر القصائد، وكان شَرْحُها رصيفًا لطيفًا فيه عُلُوٌّ، أغراني كلُّ ما فيه بتَطْلاب غيره لهذه القصيدة، ولَأْيًا عرفتُ أنّ الشّرح يتيمٌ كما هي حال القصيدة، ثمّ سعيتُ إلى تحصيل نسخةٍ أخرى من المخطوط الموقوف عليه، ووُفّقت بعد دهرٍ دهير في الوقوف على توءمه بالعراق[5].

وعند اجتماع شَمْل التَّوءمين، وإنعام النّظر فيهما، وجدتُ المجتلَب من العراق آصلَهما وأوعبَهما مادّةً وأكثرَهما ترقيعًا لخُروق غيره، فعقدتُ العزم على تحقيق هذا العِلْق جاعلًا النّسخة العراقيّة أُمًّا، والشّاميّة أُختًا للعِراض؛ وما زلت أنتهب بين الحين والحين، من الوقت والجهد ما على الفراغ منه يُعين، وقد هُديت بعد تقادم العهد على عَقْد العَزْم، إلى نشر ما أفرغُ منه منجَّمًا مشفوعًا بدراسةٍ للنّص المنتخَب وترجمةٍ وافيةٍ لصاحبه، على أن يُلزّ متنُ كلّ قطعةٍ مفردة إلى غيرها ليخرج كلّ ذلك مِنْ بعدُ مجموعًا تامًّا، إن مُدّ في العمر؛ وقد اخترت منه للنّشر أوّلًا ما كان موقعُهُ في المخطوط آخرَ، وهو شرح (الدُّرّة اليتيمة).

وللدّرّة اليتيمة هذه على انتشارها قصّةُ يُتْمٍ طَغَت أحايين كثيرةً على القصيدة نفسها، وقد اشتُهرت في تراثنا العربيّ غيرُ ما قصيدةٍ باليَتيمة، وقيل في علّة اليُتْم أقوالٌ وتأويلاتٌ، وكان لكلّ قصيدةٍ حظُّها من التّأويل والتّفسير: **فقصيدةٌ يتيمةٌ لأنّه لم يُعرف قائلها، وأخرى لأنّه ازدحم عليها الشّعراء وكَثُر مدّعوها حتّى عَزَّ القَطْع بصحّة نسبتها لأحدهم، وثالثةٌ لأنّه لم يقل صاحبُها غيرَها، أو لم يُوقف له على سواها، ورابعةٌ لأنّها كانت مفقودة الكُفْء، لا أخت لها في بابها**، إلى غير ذلك من عِلّات اليُتْم لديهم.

ولعلّ من أقدم ما وُقف عليه من تلك القصائد اليَتامى عينيّةَ سويد بن أبي كاهل اليَشْكُريّ المقيّدةَ (60هـ)، الّتي عَدَّ بها الأصمعيُّ سويدًا من أصحاب الواحدة[6]، وكان يُفضّلها، ويروي تفضيل العرب لها، وتقديمهم إيّاها على غيرها؛ وفي ذلك يقول أبو نصرٍ أحمد بن حاتمٍ(231هـ): «قرأتُ شعر سويدٍ على الأصمعيّ، فلمّا بلغتُ قصيدتَهُ الّتي أوّلها:

بَسَـــطَتْ رابِعَـــةُ الحَبْـــلَ لَنـــا فَوَصَلْنا الحَبْلَ منها ما انْقَطَعْ

فَضَّلَها الأصمعيُّ، وقال: كانتِ العربُ تُفَضِّلُها وتُقَدِّمُها وتَعُدُّها مِن حِكَمها، **وكانت في الجاهليّة تُسمَّى اليتيمة، لما** اشتملتْ عليه مِنَ الأمثال»[7]. وعدّ ابن سلّام هذه العينيّةَ أبرزَ شعر سويدٍ، فقال: «وله قصيدةٌ أوّلها: بَسَطَتْ ... (البيت)، وله شعر كثيرٌ، ولكن بَرَّزَتْ هذه على شعره»[8].

ومن تلك القصائد أيضًا قصيدة ابن زُريق البغداديّ (420هـ) الّتي مطلعها[9]:

لا تَعْذِليـــهِ، فَـــإِنَّ العَـــذْلَ قـد قُلْتِ حَقًّا، ولكنْ لَيْسَ يَسْمَعُهُ

وقدِ انمازت الدُّرّة اليتيمة من قصيدتَي سويدٍ وابن زُريق بالحُظْوة عند الشّعراء، فتنازعوها تنازعًا عَسُر على الرُّواة فَكُّ لِكاكه، فاختلفوا في نسبتها إلى مَن نُسبت إليهم، كما لم يختلفوا في قصيدةٍ غيرها، على نحو ما سيأتي في توثيق الدُّرّة اليتيمة.

وعارضَ الدُّرّة اليتيمة غير واحدٍ من الشّعراء كالرُّصافيّ البَلَنْسيّ (572هـ)، الّذي انتهت إلينا له قصيدةٌ في ستّةٍ وأربعين بيتًا على الوزن والقافية أنفسهما، قالها يمدح الوزير أبا جعفرٍ الوَقَّشيّ (574هـ)، ومطلعها[10]:

أَلأَجْـــرَعِ تَحْتَلُّـــهُ هِنْـــدُ يَنْـــدَى النَّســـيمُ ويَـــأْرَجُ الرَّنْـــدُ؟

وعارضَها أيضًا بقصيدتين شاعرٌ من العراق، يُدعى الفصيح، ويُلقّب بأُعجوبة الفلك (كان حيًّا سنة 613هـ)؛ وترجَمَهُ القِفْطيُّ (646هـ)، فقال: «وكتبتُ من خطّ عُمر بن أحمد الحَلَبيّ: أن الفصيح له شعرٌ حَسَنٌ، **وعارضَ القصيدة اليتيمة بقصيدتين على وزنها وقافيتها**، وأَنْشَدَنيهما، وكان لا يسمح لأحدٍ بنسخهما، وأوّل إحداهما:

يـا دَعْـدُ، حَسْـبُكِ مـا جَنَى الوَجْـدُ»[11]

توثيق الدُّرّة اليتيمة:

ليس هيّنًا القَطْعُ بصحّة نسبة قصيدةٍ تُنوزعت تنازع الدُّرّة اليتيمة، إلى شاعرٍ من الشّعراء الّذين ابتزّوها تامّةً وتدافعوا عليها، أو الّذين اهتبلوها أبياتًا أبياتًا، ولا سيّما إذا سلك السّاعي إلى ذلك سبيل سابقيه، واستعار أدواتهم وآمن بأحكامهم وما انتهوا إليه، أو سلّم بشيءٍ منه.

وقد بان من وقوفي على دراساتٍ سابقة كثيرة لهذه القصيدة، رصينةً كانت أو ضعيفة، امتدادُ حبل النّقل، مع الإقرار بذلك والإحالة عليه حينًا، والنُّكْران وانعدام الإحالة أحايين كثيرة؛ ولأجل مفارقة النّهج المُتَّبع في الدّراسات السّابقة للدُّرّة اليتيمة، والبعد من المسلَّمات فيها قدر المستطاع، حاولت اقتفاء أثر الدُّرّة اليتيمة نفسها في مظانّها قبل أن تُحْبس في دواوين الشّعراء الّذين نُسبت إليهم، وتُقيّد ثمّة على أيدي جامعي تلك الدّواوين، وتتبّعت ذلك قرنًا قرنًا، على النّحو الآتي:

القرن الثّالث: رُفع إلى هذا القرن سَنَدٌ للدُّرّة اليتيمة ينتهي إلى الأصمعيّ[216هـ] وأبي عُبيدة[209هـ]، ساقه أبو القاسم التَّنوخيُّ[355هـ-447هـ]، وهو قوله ذاكرًا قراءته إيّاها: «وقَرَأْتُها[12] على أبي العبّاس أحمد بن محمّدٍ الموصلي الشّافعيّ، المعروف بالأخفش[كان حيًّا سنة 370هـ]، قال: أنشدني جماعةٌ عن أبي بكر ابن دُريدٍ[321هـ] عن أبي حاتمٍ السِّجِسْتانيّ[255هـ] عن الأصمعيّ[216هـ] وأبي عُبيدة[209هـ]، قالا: القصيدةُ اليَتيمةُ: هَلْ بالطُّلولِ لِسائِلٍ رَدُّ؟»[13].

ورواية الأصمعيّ وأبي عُبيدة للقصيدة وهما -وإن أدركا القرن الثّالث- من رجال القرن الثّانيّ، يدلّ على أنّ صاحبها أقدمُ منهما، وأنّها من شعر عصر الاحتجاج.

ورفع التَّنوخيُّ نفسُهُ سَنَدًا آخر إلى أبي العبّاس ثعلب[291هـ]، يذكر فيه سماعَهُ للقصيدة، قائلًا: «أنشدَناها أبو الحسن محمّدُ بن عُبيد الله بن محمّدٍ النَّصيبيُّ الأزديُّ[384هـ] مؤدّبي، وأخبرني أنّ أبا عُمر محمّد بن عبد الواحد الزّاهد، صاحب ثعلب[345هـ]، أنشدَهُ عن أبي العبّاس أحمد بن يحيى ثعلب[291هـ] **لدَوْقلة المَنْبِجيّ**»[14].

القرن الرّابع: أوّل ذكرٍ موقوفٍ عليه في هذا القرن لشيءٍ من الدُّرّة اليتيمة، هو ما ساقه ابنُ أبي عون (322هـ)؛ إذ عَقَّبَ على الأبيات السّيّارة للنّابغة الذُّبيانيّ في المتجرِّدة، بقوله: «وفي هذا المعنى ما ذُكِر **في القصيدة الّتي لم يُنْسَج على مِنْوالها، المشهورة بأنّها يتيمةٌ**، وقيل هي لزَوْبَعة المُلَجِّيّ[15]، الّتي أوّلها: هَلْ بِالطُّلولِ ... (الأبيات: 1، 32، 34)، وأخذ ابن الرُّوميّ هذا المعنى فقال ...:

لَهـــا حِـــرٌتَسْـــتَعيرُوَقْدَتَـــهُ مِنْ قَلْبِ صَبٍّ وصَدْرِذي حَنَقِ
كَأَنَّمـــــا حَـــــرُّهُ لِخِـــــابِرِهِ مـا أَلْهَبَتْ في حَشـاهُ مِـنْ حُـرَقِ
يَـزْدادُ ضِـيقًا على المِـراسِ كمـا تَـــزْدادُ ضِـــيقًا أُنْشـــوطَةُ

و ابن الرّوميّ متوفّى سنة 283هـ؛ أي إنّ اليتيمة من بنات القرن الثّالث أو قبله.

وفي القرن نفسه ساق ابن جنّيّ (392هـ) بيتًا للمتنبّيّ وعلّق عليه شارحًا بقوله:

«ويَـذيمُهُمْ وبِـهِ عَرَفْنَـا فَضْـلَهُ وبِضِـــدِّها تَتَبَـــيَّنُ الأَشْـــياءُ

...، وهذا كقول المَنْبِجيّ:

ضِـدّانِ لَمّـا اسْـتَجْمَعا حَسُـنا والضَّدُّ يُظْهِرُ حُسْـنَهُ الضِّـدُّ»[17]

وعنه أخذ الواحديّ (468هـ)، والعُكْبَريّ (616هـ)، وعنهما المهلَّبيّ (644هـ)، وذكر ابنُ وَكيع (393هـ) ما ذكرَهُ ابن جنّيّ، غير أنّه لم ينسب البيت[18].

أمّا الجُرْجانيّ (392هـ) عَصْريُّ ابن جنّيّ، فقد عزا ما استشهد به من الدُّرّة اليتيمة إلى بعض المحدَثين ولم يُسمِّه، وإنّما اكتفى بقوله: «وقد جاء في شعر المحدَثين ما أجروا فيه غير المصرَّع مُجرى المصرَّع، فقال شاعرهم: فالوَجْهُ مِثْل ... (البيت: 15)»[19].

وليس يخفى أن المتنبيَّ متوفّى سنة 354هـ، أي إن الدُّرّة اليتيمة كانت معمَّرةً قبله؛ واعتمادًا على ما ورد في هذا القرن على وَجازته، فإنّ الدُّرّة اليتيمة فيه من حظّ **دَوْقَلة المَنْبِجيّ** بلا مُزاحمٍ، رغم توهين ابن أبي عون والجُرْجانيّ.

القرن الخامس: وفيه ساق العبدلكانيّ الزَّوزنيّ (431هـ) ثلاثة أبياتٍ منَ الدُّرّة اليتيمة

منسوبةً إلى الأُخيطل المخزوميّ؛ فقال: «وقال الأُخيطلُ المخزوميُّ: أوَ ما تَرَى طِمْرَيْنِ بَيْنَهُما ... (الأبيات: 49-51)» [20].

وساق الثّعالبيّ (429هـ) من الدُّرّة اليتيمة بيتين بلا عزوٍ، فقال: «ولبعضهم: الوَجْهُ مِثْل ... (البيان: 15-16) » [21].

وساق ابن عبد البَرّ من الدُّرّة اليتيمة ثلاث أبيات بلا نسبةٍ، فقال: «ولبعضهم: وطَريدِ لَيْلٍ ساقَهُ ... (الأبيات: (65-66، 68) » [22].

وكذا ساق الخَفاجيّ الحلبيّ (466هـ) البيتين الّذين ساقهما الثّعالبيّ، فقال: «ولهذا كان البياضُ مع السّواد أحسنَ ...، وقد قال الشّاعر في هذا المعنى: فالوَجْهُ مثل... (البتيان: (15-16)» [23].

القرن السّادس: وفيه ساق نشوانُ بن سعيدٍ الحِمْيريّ (573هـ) أربعة أبياتٍ متفرّقة من الدُّرّة اليتيمة منسوبةً للعَكَوَّك الكنديّ؛ أوّل تلك الأبيات قولُهُ: أو نَضْحُ عَزْلاءِ الشَّعِيب ... (البيت: 11)» [24]، ثمّ الأبيات (22، 65-66) [25].

ثمّ رُزقت الدُّرّة اليتيمة في هذا القرن خيرًاوفيرًا أتاها من قبل ابنِ خيرٍ الإشبيليّ (575هـ)، إذ بسط الكلام على مَن نُسبت إليهم وفصَّلَهُ، وعَرَضَ رواياتِها ورفع أسانيدَها إلى علماء القرون الأولى، كأبي عُبيدة والأصمعيّ وابن حَبيب، فقال -أنقل كلامَهُ بتمامه لنَفاستِهِ، وقد مرّ منه طرفٌ مستشهدٌ به في القرن الثّالث -: «القصيدةُ اليَتيمةُ:

هَـــلْ بـــالطُّلولِ لِســـائِلٍ رَدُّ؟

حدّثني بها القاضي أبو بكر ابن العربيّ[543هـ]، رحمه الله، قال: حدثّنا المباركُ بن عبد الجبّار الصَّيرفيُّ[500هـ]، قال: أنشدنا جميعَ قصيدة **الحسين بن محمّدٍ المَنْبِجيّ، ولقبُهُ دَوْقَلة**، القاضي أبو القاسم التَّنوخيُّ[355هـ-447هـ]، قال:

- أنشدَناها أبو الحسن محمّدُ بن عُبيد الله بن محمّدٍ النَّصيبيُّ الأزديُّ[384هـ] مؤدّبي، وأخبرني أنّ أبا عُمر محمّد بن عبد الواحد الزّاهد، صاحب ثعلب[345هـ]، أنشدَهُ عن أبي

العبّاس أحمد بن يحيى ثعلب[291هـ] **لدَوْقلة المَنْبِجيّ**.

- وأنشدَنيها أبو الحسن عليّ بن محمّد النَّحْويّ الحَلَبيّ، المعروف بالوَزّان [بعد 370هـ] [(26)]، عن أبي النَّضْر الحَلَبيّ النَّحْويّ[(27)]، عن الزَّجّاج[311هـ]، عن محمّد بن حَبيب[245هـ]، قال: **مِنْ غُفْل شعر ذي الرُّمَّة** [117هـ] قولُهُ: هَلْ بالطُّلولِ لِسائِلٍ رَدُّ؟ وذَكَرَها.
- وقَرَأتُها[(28)] على أبي العبّاس أحمد بن محمّدٍ الموصلي الشّافعيّ، المعروف بالأخفش[كان حيًّا سنة 370هـ]، قال: أنشدني جماعةٌ عن أبي بكر ابن دُريدٍ[321هـ] عن أبي حاتمٍ السِّجِسْتانيّ[255هـ] عن الأصمعيّ[216هـ] وأبي عُبيدة[209هـ]، قالا: **القصيدةُ اليَتيمةُ**: هَلْ بالطُّلولِ لِسائِلٍ رَدُّ؟
- وأنشدنيها رجلٌ من الكُتّاب، يُعرفُ بأبي الحسن السُّورانيّ، كان يُكاثرُ[(29)] أبا الحسن النَّصيبيَّ[384هـ] مؤدِّبي، عن أبي محمّد ابن دُرُسْتَوَيْهِ[347هـ] عن أبي العبّاس المُبَرِّد،[285هـ] قال: **القصيدةُ الّتي لا يُعرفُ قائلُها، وهي اليتيمةُ**: هَلْ بالطُّلولِ لِسائِلٍ رَدُّ؟
- وفي الرِّوايات ألفاظٌ وزيادةٌ، ونقصانُ أبياتٍ منها، وعَرَضْتُها تصحيحًا على أبي القاسم عُبيد الله بن محمّد بن جَرْوٍ[(30)] الأسديّ (387هـ)؛ وقال أبو الحسن، عليُّ بن الحسن الرّازيُّ(391هـ): سمعتُ أبا عبد الله بن خالَوَيْهِ[370هـ] يُنشدُ هذه القصيدةَ، فسألتُهُ: لمن هِيَ؟ فقال: **تُرْوَى لسبعةَ عشرَ شاعرًا**»[(31)].

وساق أسامة ابن منقذٍ (584هـ) من الدُّرّة اليتيمة سبعة أبياتٍ لسعيد بن حُميد المَنْبِجيّ المَذْحِجيّ المعروف بالدَّوْقلة، فقال: «وقال سعيد بن حُميدٍ المَنْبِجيّ المَذْحِجيّ المعروف بالدَّوْقلة: هَلْ بالطُّلول... (الأبيات: 1-4، 6، 8، 10)[(32)].

القرن السّابع: وفيه ساق ابن العَديم (660هـ) من الدُّرّة اليتيمة رأسَها في ترجمتين، وأردف ثانيتهما بإحدى طُرُق إسناد القصيدة، على نحو ما ساق أبو القاسم التَّنوخيّ، فقال: «أحمد بن الحسين المَنْبجيّ، المعروف بدَوْقَلة بن العبد: شاعرٌ مُجيدٌ من أهل مَنْبِج، وإليه تُنسب القصيدة

اليتيمة الّتي أوّلها: هَلْ بالطُّلول... (البيت: 1)، وسنذكرُهُ، إن شاء الله تعالى، في حرف الدّال لأنّه اشتُهر بدَوْقَلة، وصار اسمُهُ مهجورًا[33].

وقال أيضًا: «الحسن بن حُميدٍ المَنْبجيّ، وقيل: الحسين بن حُميدٍ المَنْبِجيّ التُّجيبيّ، وسنذكرُهُ [في] مَنِ[34] اسمُهُ الحسينُ، إن شاء الله تعالى، وهو شاعرٌ مُجيدٌ، تُنسبُ إليه القصيدةُ اليتيمة؛ والأقرب أنّها له، والله أعلم. رَوَى أبو القاسم منصور بن النّعمان[451هـ]، قال: أنشدنا القاضي أبو الحسن عليُّ بن محمّد بن إسحاق الحَلَبيّ[بعد 370هـ]، قال: أنشدنا أبو سعيدٍ النَّصيبيُّ[35] عن أبي الحسن عليّ بن سليمان الأخفش[315هـ][36]، قال: أُنشدتُ هذه القصيدةَ المعروفة باليتيمة، ولم تُعرف لأحدٍ، فلذلك سُمّيت اليتيمة. ثمّ أُنشدتُها للحسن بن حُميدٍ المَنْبِجيّ، وهي: هَلْ بالطُّلولِ... (البيت: 1)، فذَكَرَها؛ وسنوردها في ترجمة دَوْقَلة بكمالها، إن شاء الله تعالى»[37].

وثمّة في القصيدة ما يُسَوّغ ذِكْر ابن العَديم لـ(التُّجيبيّ) في نسب دَوْقَلة، وهو قولُهُ مفتخرًا بتحدّرِهِ من قبيلة كندة الكَهْلانيّة اليمانية:

الجَــدُّ كِنْــدَةُ والبَنــونُ هُــمُ فَزكــا البَنــونُ وأَنْجَــبَ الجَــدُّ

إذ إن (تُجيب) من كندة؛ على أنّ في النّفس سحائب شكٍّ لا تنقضي من تقارب رسوم (المنبجي)، و(المذحجي)، و(التجيبي)، لاحتمال أن يكون لها أصلٌ واحدٌ أو ربما كان لها أصلان، نسبة إلى الجدّ ثمّ إلى القبيلة؛ أمّا توافق ثلاثة ألقاب ففي التّسليم بقَبولها عُسر.

القرن الثّامن: وفيه ساق محمّد بن أَيْدَمُر المستعصِميُّ (710هـ) من الدُّرّة اليتيمة بيتين فاحشين بلا نسبة[38]، وفي موضع آخر ساق البيت: أَجْمِلْ إذا بالَغْتَ ... (البيت: 62)، ثمّ عقّب عليه قائلًا: «هذا البيت من القصيدة الموسومة **بيتيمة الدّهر**، أوّلها: هَلْ بالطُّلولِ... (البيت:1)»[39]. ثمّ ساق بعده ثمانية عشر بيتًا، وعقّب عليها بقوله: «**والشّعرُ لدَوْقَلة**، وهي طويلةٌ»[40].

وساق أبو حيّان الأندلسيّ (745هـ) من الدُّرّة اليتيمة بيتًا بلا نسبة، فقال في تفسير آيةٍ

كريمة: «ولمعنى هذه الآية أشار الشّاعرُ في القصيدة الّتي تُسمّى باليتيمة، في قوله: لِيكُنْ لَدَيْكَ ... (البيت: 64) [41].

وساق ابن كثيرٍ (774هـ) من الدُّرّة اليتيمة رأسها بلا نسبة، فقال في معرِض كلامه على المعلّقات، بعد أن حَشَرَ فيها غيرَها: «فأمّا القصيدةُ الّتي لا يُعرفُ قائلها، فيما ذكرَهُ أبو عُبيدة والأصمعيّ والمُبَرِّد وغيرُهم، فهي قولُهُ: هَلْ بالطُّلولِ... (البيت: 1)، وهي مطوَّلةٌ، وفيها معانٍ حسنةٌ كثيرة» [42].

القرن التّاسع: وفيه ساق القلقشنديّ (821هـ) من الدُّرّة اليتيمة بيتين بلا نسبة، فقال: «وليس شيءٌ منَ الألوان يُضادُّ صاحبَهُ كمُضادَّة السّواد للبَياض، قال الشّاعرُ: فالوَجْهُ مِثْل ... (البيتان: 15-16) » [43].

القرن الثّاني عشر: وفيه ساق الحسن بن مسعودٍ اليوسي (1102هـ) ثلاثة أبياتٍ متفرّقة بلا نسبة، فقال: «وقال الآخرُ: أَجْمِلْ إذا طالَبْتَ ... (البيت: 62)» [44]، فقال: «وقال الشّاعرُ: السَّيْفُ يَقْطَعُ ... (البيت: 50)» [45]، فقال: «وقال: هَلْ تنْفَعَنَّ ... (البيت: 51)» [46].

يظهر ممّا تقدّم أنّ القصيدة لم تُسمَّ بالدُّرّة اليتيمة للجَهْل بصاحبها أو مَن تُنسب إليه، وإن كان ثمّة من ذهب إلى ذلك، وإنّما الرّاجح أنّها سُمّيت يتيمةً لأنّه لم يُوقف على مثلها، أو يُنسج على منوالها؛ أمّا الاختلاف حول نسبتها وتنازع الشّعراء عليها فلعلّه جاء بأَخَرَةٍ، وربمّا كان بعد الّذي ساقه أبو القاسم التَّنوخيّ من الكلام حول رواياتها وأسانيدها، يُضاف إلى ذلك أنّ رغبة كثيرٍ منَ الرُّواة في بقاء القصيدة يتيمةَ نسبٍ بلا أبٍ، أسيرُ لها وأدوم لسيرورتها، فضلًا عن كون صاحبها دَوْقَلة المَنْبِجيّ المَذْحِجيّ معدودًا في الخاملين، فلم يترجمه مترجمٌ، ولولا اشتهار القصيدة واقتران اسمه بها ما عرفه أحدٌ.

-3-

صاحب الدُّرّة اليَتيمة:

أفضى توثيق القصيدة السّالف إلى أنّ صاحبها -على الأرجح- هو دَوْقلة المَنْبِجيّ المَذْحِجيّ،

من رجال القرن الثّاني الهجريّ؛ فدَوْقَلةُ لقبٌ له، وربمّا طغى على الاسم وصار محلَّهُ، قال الصَّغانيّ، رحمه الله: «ودَوْقَلة: شاعرٌ»[49]، وتابعه في ذلك الفيروز أبادي والزَّبيديّ[50]. والمَنْبجيّ نسبةٌ إلى مَنْبج، وهو موضعٌ بالشّام معروفٌ، والمذْحِجيّ نسبةٌ إلى مَذْحِجٍ، وهي قبيلةٌ يمانية عظيمة الجِذْم، افترشت بطونها العراقَ والشّام بعد الإسلام.

على أنّه اختلف في اسمه كما سلف اختلافًا عَزَّ معه الفصل، فهو: الحسين بن محمّدٍ المَنْبِجيّ، ولقبُهُ دَوْقَلة، لدى أبي القاسم التَّنوخيّ (447هـ)[51]، وهو: سعيدُ بن حُميدٍ المَنْبِجيّ المَذْحِجيّ المعروف بالدَّوْقلة، عند أسامة ابن منقذٍ (584هـ)[52]، بينما ورد اسمه عند ابن العَديم مرّتين باختلافٍ، إحداهما: أحمد بن الحسين المَنْبجيّ، المعروف بدَوْقَلة بن العبد[53]؛ وثانيتهما: الحسن بن حُميدٍ المَنْبجيّ، وقيل: الحسين بن حُميدٍ المَنْبِجيّ التُّجيبيّ[54]؛ ومع أنّ ابن العَديم عقّب في الموضعين أنّه سيترجم الشّاعر ترجمةً شافيةً وافيةً في رسم (دَوْقَلة) من كتابه، فإنّ الموقوف عليه من ذلك الكتاب خِلْوٌ من تلك التّرجمة. أمّا قولُهُ: «التُّجيبيّ»، فبابٌ آخرُ من الاختلاف، وإن كان لا يخرجه من مَذْحج إلّا إلى كندة اليمانية.

-4-

صاحب شرح الدُّرّة اليتيمة:

هو عمر بن الحسن (644هـ) بن عَديّ بن أبي البركات بن صخر بن مسافرٍ الأُمويّ نسبًا الشّاميُّ مولدًا، وهو على اشتهار آبائه وأجداده الهَكّاريّين مسكنًا[47]، معدوم الذِّكْر فيما هو موقوف عليه، إلّا ما كان من ترجمةٍ يسيرةٍ أصبتها لمحدَثٍ لم يذكر مصدرَهُ، وفي تلك التّرجمة تحت عنوان (تقيّ الدّين عمر بن الشّيخ شمس الدّين حسن)، ما يأتي:

«ومن أولادِ الشّيخِ حسنِ بن أبي المفاخر عَديٍّ (**تقيُّ الدّين عمرُ**)، كان أديبًا له مجموعةٌ أدبيّةٌ جمع فيها مختاراتٍ أدبيّةً قديمة، وهي من المجاميع الأدبيّة النّافعة، وليس فيها شيءٌ من الغُلُوِّ الّذي أدخلَهُ والدُهُ الشّيخ حسن؛ وهي تبدأ بالحمد لله والصّلاة على النَّبيِّ وآله وصحبه. وعلى هذا فالّذي نراهُ أنّ أبناء الطّائفة العَدويّة لم يكونوا كلُّهم قدِ اتّبعوا طريقةَ الشّيخ حسن في الغُلُوِّ، وأنّ أقرب النّاس إليه ولدَهُ لم يسلك طريقتَهُ في الغُلُوِّ، بل كان ميّالًا إلى العلم والأدب»[48].

والمجموعة الأدبيّة الموصوفة، هي الّتي بين أيدينا لابن مسافرٍ، وعنوانها (مجموع أشعار العرب)؛ وسوف يأخذ هذا المجموع وصاحبُه حقّهما من العناية والتّرجمة، عند الفراغ من تحقيق

المجموع، وإنّما الّذي يحسن معرفته الآن، هو أنّ صاحب المجموع، وفيه شرح الدُّرّة اليتيمة، هو عمر بن الحسن/حسن، وهو من رجال القرن السّابع الهجريّ.

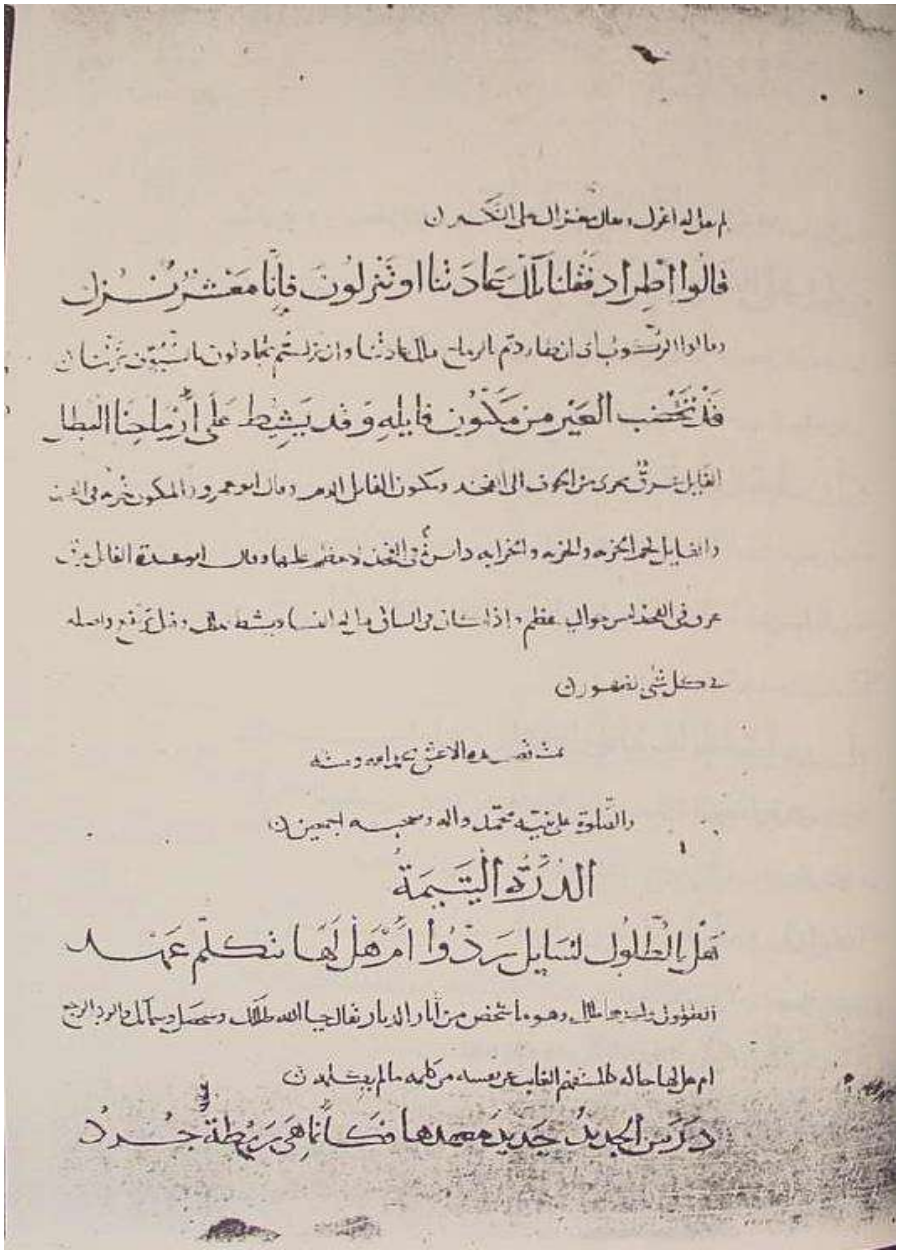
-5-

مسرد أهمّ الدّراسات والنّشرات السّابقة مرتّبًا بحسب سِنِيْ نشرها

تاريخ النّشر	النّاشر	العنوان	عدد الأبيات	النّسبة
1905م	جورجي زيدان(1914م)	اليتيمة	60	قصيدة جاهليّة[55]
1924م	محمود الآلوسيّ(1924م)	-	21	من الشّعر الجاهليّ[56]
1926م	عبد القادر المغربيّ (1956م)	الدُّرّة اليتيمة	دراسة+18	بلا نسبة[57]
1345هـ	عبد العزيز الميمنيّ(1979م)	القصيدة اليتيمة	دراسة	بلا نسبة[58]
1345هـ	عيسى معلوف (1956م)	القصيدة اليتيمة	دراسة	بلا نسبة[59]
1346هـ	عبد العزيز الميمنيّ(1979م)	القصيدة اليتيمة	63	دوقلة المَنْبِجيّ[60]
1930م	محبّ الدّين الخطيب (1969م)	القصيدة اليتيمة	61	بلا نسبة[61]
1967م	عبد الله الجبوري	الدّعديّة	66	أبو الشِّيص الخُزاعيّ[62]
1967م	أحمد نصيف الجَنابي(2013م)	-	60	العَكَوَّك الكنديّ[63]
1970م	صلاح الدّين المنجّد(2010م)	القصيدة اليتيمة	60	بلا نسبة[64]
1972	حسين عطوان	-	66	العَكَوَّك/أبو الشِّيص[65]
1984م	مصطفى طلاس (2017م)	اليتيمة	65	بلا نسبة[66]
1985م	عبد القادر زمامة	القصيدة اليتيمة	دراسة	دوقلة[67]
1991م	فاروق شوشة (2016م)	اليتيمة	54	دوقلة المَنْبِجيّ[68]
1995م	إبراهيم النّجّار	القصيدة اليتيمة	70	بلا نسبة[69]

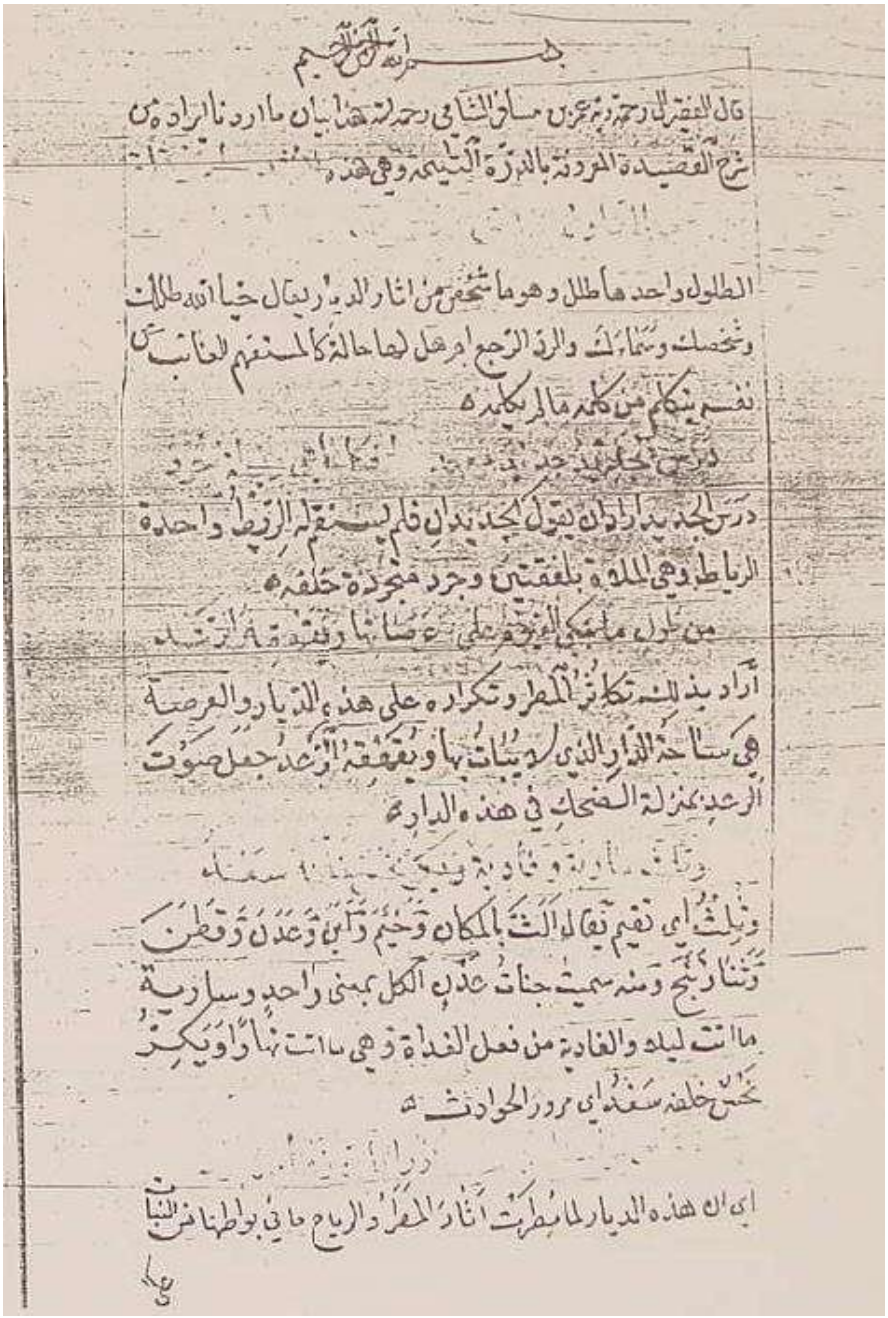
وقد ظهر من وقوفي على محتويات العنوانات المتضمَّنة في الجدول السّالف، أنّ الشّيخ الميمنيّ، بما أتى به في بحثَيه، كان صاحب سبقٍ وفضلٍ في الكلام على القصيدة وصاحبها، وقد أفاد منه – كما هي الحال في سائر تحقيقاته- مَن نشر القصيدة بعده؛ على تفاوتٍ بين تلك النّشرات، وكان أكثرها خدمةً طبعة النّجّار والجبوري، ثمّ صلاح الدّين المنجِّد، على أنّ ثمّة زيادةً ونقصانًا في عدد أبيات القصيدة كما مرّ، واختلافًا في ترتيب أبياتها[70].

-6-



الدرة اليتيمة

صورة الصّفحة الأولى من شرح الدُّرّة اليتيمة بمخطوط مكتبة المتحف العراقيّ ببغداد



صورة الصّفحة الأولى من شرح الدُّرّة اليتيمة بمخطوط معهد التّراث العلميّ العربيّ بحلب

تحقيق النّصّ:

الدُّرَّة اليَتيمة[71]

1 هَـــــلْ بـــــالطُّلولِ لِســـــائِلٍ رَدُّ أَمْ هَـــلْ لَهـــا بِـــتَكَلُّمٍ عَهْـــدُ؟[72]

«**الطُّلولُ**»: واحدُها طَلَلٌ، وهو ما شَخَصَ مِنْ آثارِ الدِّيار. يُقالُ: حَيّا اللهُ طَلَلَكَ وشَخْصَكَ وسَماءَكَ. و«**الرَّدُّ**»: الرَّجْعُ. «**أَمْ هَلْ لَها**»: حالُهُ كالمُسْتَفْهِمِ الغائبِ عَنْ نَفْسِهِ: [يَتَكَلَّمُ] مِنْ كَلِمِهِ ما لم يُكَلِّمْهُ[73]؟

2 دَرَسَ الجَديـــدُ، جَديـــدَ مَعْهَـــدِها، فَكَأَنَّمـــا هِـــيَ رَيْطَـــةٌ جَـــرْدُ[74]

«**دَرَسَ الجَديدُ**» أرادَ أَنْ يَقولَ (**الجَدِيدانِ**)، فلم يَسْتَقِمْ له. «**الرَّيْطُ**»: واحدةُ الرِّياطِ، وهي المُلاءَةُ بِلِفْقَين[75]. «**جَرْدٌ**»: مُتَجَرِّدَةٌ خَلِقَةٌ.

3 مِـــنْ طُـــولِ مـــا تَبْكـــي الغُيـــومُ عَلَـــى عَرَصـــاتِها ويُقَهْقِـــهُ الرَّعْـــدُ[76]

أرادَ بذلك كُثْرَ[77] المَطَرِ وتَكْرارَهُ على هذه الدِّيار. و«**العَرْصَةُ**»: هي ساحةُ الدّار الّتي[78] لا يُباتُ بها. «**ويُقَهْقِهُ الرَّعْدُ**»: جَعَلَ صوتَ الرَّعْدِ بمنزلَةِ الضَّحِكِ في هذه الدّار.

4 وتُلِـــــثُّ ســـــارِيَةٌ وغادِيَـــــةٌ ويَكُـــرُّ نَحْـــسٌ خَلْفَـــهُ سَـــعْدُ[79]

«**وتُلِثُّ**» أي: تُقيمُ. يُقالُ: أَلَثَّ بالمكان، وخَيَّمَ بالمكان، وأَبَنَّ بالمكان، وعَدَنَ وقَطَنَ وتَنَأَ وتَنَخَ - ومنه سُمِّيت (جَنّات عَدْنٍ)- الكلُّ بمعنًى واحدٍ[80]. و«**سارِيَةٌ**»: ما أَتَتْ ليلاً، و«**الغادِيَةُ**»: مِنْ فِعْلِ الغَداة، وهي ما أَتَتْ نَهارًا. «**ويَكُرُّ نَحْسٌ خَلْفَهُ سَعْدُ**» أي: مُرورُ الحَوادث[81].

5 فكَسَـــــتْ بَواطِنُهـــــا ظَواهِرَهـــــا نَـــــوْرًا كَـــــأَنَّ زُهـــــاءَهُ بُـــــرْدُ[82]

أي: إنَّ هذه الدّيار لمّا مُطِرت أَثارَ المَطَرُ والرِّياحُ ما في بَواطِنِها مِنَ النَّبات على ظَواهِرِها. و«**النَّوْرُ**»: الزَّهْرُ. و«**زُهاؤُهُ**»: نَوْرُهُ. و«**بُرْدٌ**»: مِنْ أَبْراد اليَمَن، وإنَّما خُصَّ به أَبْرادُ اليَمَن لكَثْرَةِ

أَلْوانِهِ[83].

6 تَقْفـــــو شَـــــآمِيَةٌ يَمانِيَـــــةً لَهُمـــا بمَـــوْرٍ تُرابِهـــا سَـــرْدُ[84]

«**تَقْفو شَآمِيَةٌ يَمانِيَةً**»: أراد بذلك الرِّياحَ. «**الشّاميّةُ**»: ما أَتَتْ مِنْ ناحية الشّام. و«**اليَمانيَة**»: ما أَتَتْ من ناحية اليَمَن. و«**المَوْرُ**»: التُّراب الرَّقيقُ. و«**السَّرْدُ**»: المُتابَعُ، يُقالُ سَرَدَ الكلامَ: إذا تابَعَهُ.

7 يَغْـــدو فَيُسْـــدي نَسْـــجَهُ حَـــدِبٌ واهـــي العُـــرى ويُنيـــرُهُ رَعْـــدُ[85]

«**يَغْدُو**» على هذه الدِّيارِ المَطَرُ، وهو مِنْ فِعْلِ الغَداة. «**فَيُسْدي**» و«**يَنْسِجُ**» بمعنى: ما تُسْدي المرأةُ على الثَّوب[86]. «**حَدِبٌ**»: مُنْعَطِفٌ بعضُهُ على بعضٍ[87]. «**واهي العُرَى ويُنيرُهُ**» أي: إنَّ هذا الزَّهْر يُسْدي ويُنيرُ، بمعنى: المرآة[88] على هذه الرِّياض.

8 فوَقَفْـــتُ أَسْـــأَلُها ولَـــيْسَ بِهـــا إِلّا المَهـــا ونَقـــانِقٌ رُبُـــدُ

وَقَفَ يُسائلُ الدِّيارَ. و«**المَها**»: بَقَرُ الوَحْش. و«**نَقانِق رُبْد**»: ذكر[89] النَّعام، و«**الأَرْبَدُ**»: الأسودُ.

9 ومُكَـــرَّمٌ فـــي عانَـــةٍ جَـــزَأَتْ حَتَّـــى يُهَـــيِّجَ شَـــأْوَهُ الـــوَرْدُ[90]

«**المُكَرَّمُ**»: المُعَظَّمُ. «**العانَةُ**»: اسمٌ لجماعةٍ خاصّة[91]، و«الخِيط»[92]: اسمٌ لجماعةِ النَّعام. وأمّا«السِّرْبُ» فيشتركُ فيه الظِّباءُ والقَطا والنِّساءُ. «**جَزَأَتْ**» أي: اجْتَزَأَتْ[93] بالرُّطْبِ عَنِ الماء. «**يُهَيِّجُ**»: يُحَرِّكُ. «**شَأْوُهُ**» أي: هِمَّتُهُ، ويُقالُ: شوطُهُ.

10 فَتَنـــاثَرَتْ دِرَرُ الشُّـــؤونِ علـــى خَـــدّي كَمـــا يَتَنـــاثَرُ العِقْـــدُ[94]

«**تَناثَرَتْ**»: تَساقَطَتْ. «**الشُّؤونُ**»: واحدُها شَأْنٌ، وهي: عُروقٌ في الأَنْفِ مُتَّصِلَةٌ بالرَّأس، فإذا هَمَّ الرَّجُلُ بالبُكاءِ تَقَلَّصَ ذلك العِرْقُ فَدَمَعَتِ العَيْنُ؛ شَبَّهَ تَناثُرَ دُموعِهِ بالعِقْدِ -وهو اللُّؤْلُؤُ- إذا تَناثَرَ.

11 أو نَضْـــحُ عَـــزْلاءِ الشَّـــعيبِ وقَـــدْ راحَ العَســـيفُ بِمِلْئِهـــا يَعْـــدو[95]

«النَّضْخُ»: دون النَّضْحِ مِنَ السَّيَلان. و«**العَزْلاءُ**»: فَمُ المَزادَةِ الأسفلُ. «**الشَّعيبُ**»: المَزادَةُ والرّاويةُ والسَّطيحَةُ[96] بمعنًى واحدٍ. و«**العَسيفُ**»: الأَجيرُ. «**يَعْدو**»: يُسْرِعُ.

12 لَهْفي على دَعْدٍ وما حَفَلَتْ بالًا بِحَرّ تَلَهُّفي دَعْدُ[97]

«**لَهْفي**»: وهو التَّلَهُّفُ، و«**التَّلَهُّفُ**»: التَّحَسُّرُ. و«**دَعْدٌ**»: اسمُ امرأةٍ، يُصرَف ولا يُصْرَفُ. «**بحَرّ تَلَهُّفي**»[98]: أَرادَ بذلك شِدَّةَ التَّحَسُّرِ.

13 بَيْضاءُ قَدْ لَبِسَ الأَدِيمَ أَدِيـ مُ الحُسْنِ فَهْوَ لِجِلْدِها جِلْدُ[99]

وقد لَبِسَ الحُسْنُ جِلْدَها، فبَقِيَ لها جِلْدًا[100] لا يَزولُ عنها أبدًا.

14 ويَزينُ فَوْدَيْها إذا حَسَرَتْ ضافي الغَدائِرِ فاحِمٌ جَعْدُ[101]

[يَزين:][102] يُحَسِّنُ. «**فَوْدَيْها**»: جانِبا رَأْسِها. «**حَسَرَتْ**»: كَشَفَتْ. «**الضّافي**»: الكثيرُ. «**الغَدائِرُ**»: الذَّوائبُ. و«**فاحِمٌ**»: أَسْوَدُ. و«**جَعْدٌ**»: فيه تَقَبُّضٌ، وهو حَسَنٌ في الشَّعَرِ.

15 فالوَجْهُ مِثْلَ الصُّبْحِ مُبْيَضٌّ والشَّعْرُ مِثْلَ اللَّيْلِ مُسْوَدُّ[103]

16 ضِدّانِ لَمّا اسْتَجْمَعا حَسُنا والضِّدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضِّدُ

17 وجَبينُها صَلْتٌ وحاجِبُها شَخْتُ المَخَطِّ أَزَجُّ مُمْتَدُّ[104]

«**الصَّلْتُ**»: الواضِحُ. و«**الشَّخْتُ**»: الدَّقيقُ. «**المَخَطُّ**»: المَنْبِتُ. و«**الأَزَجُّ**»: [فيه][105] دِقَّةٌ. و«**مُمْتَدٌّ**»: طويلٌ.

18 فَكَأَنَّها وَسْنَى إذا نَظَرَتْ أَوْ مُدْنَفٌ لَمّا يُفِقْ بَعْدُ[106]

«**الوَسَنُ**»: تَكَسُّرٌ في الأَجْفان، دون النَّوم. و«**المُدْنَفُ**»: المَريضُ.

19 بفُتورِ عَيْنٍ ما بِها رَمَدٌ وبِها تُداوَى الأَعْيُنُ الرُّمْدُ

«**الفُتورُ**»: رَخاوةٌ في الجَفْن مِنْ غير أَلَمٍ، وصُفْرَةٌ في بَياض العَيْن، ولا بالرّمداء[107].

20 وتُريـــــكَ عِرْنينًـــــا يُزَيِّنُـــــهُ شَـــمَمٌ وخَـــدًّا لَوْنُـــهُ الـــوَرْدُ[108]

«**العِرْنينُ**»: الأَنْفُ. «**يُزَيِّنُهُ**»: يُحَسِّنُهُ. «**الشَّمَمُ**»: ارتفاعٌ في القَصَبَة.

21 وتُجيـــلُ مِسْـــواكَ الأَرَاكِ عَلَـــى رَتِـــلٍ كَـــأَنَّ رُضـــابَهُ الشَّـــهْدُ[109]

«**الرَّتَلُ**»: وهو أَنْ يكون في الأسنان بُرودَةٌ[110]. و«**الرُّضابُ**»: الرِّيقُ.

22 والجِيـــدُ مِنْهـــا جِيـــدُ جازِئَـــةٍ تَعْطـــو إذا مـــا نالَـــهُ المَـــرْدُ[111]

«**الجيدُ**»: العُنُقُ. «**الجازِئَةُ**»: الّتي اجْتَزَأَتْ[112] بالرُّطْب عَنِ الماء. و«**تَعْطو**»: تَناوَل. و«**نالَها**»: طالها. و«**المَرْدُ**»: ثَمَرُ الأَراك.

شَبَّهَ عُنُقَها بعُنُقِ هذه البَقَرَة حيثُ تَناوَلَتْ هذا الثَّمَرَ.

23 وامْتَـــدَّ مِـــنْ أَعْضـــادِها قَصَـــبٌ فَعْـــمٌ زَهَتْـــهُ مَرافِـــقٌ دُرْدُ[113]

«**الأَعْضادُ**»: وهو ما بين المِرْفَقِ إلى الكَتِفِ. و«**القَصَبُ**»: قَصَبَةُ العَضُد. و«**فَعْمٌ**»: مُمْتَلِئٌ. و«**زَهَتْهُ**»: حَسَّنَتْهُ. «**مَرافِقٌ دُرْدُ**»: و«**الأَدْرَدُ**»: المُخْتَفي في اللَّحْم.

24 والمِعْصَـــمانِ فَمـــا يُـــرى لَهُمـــا مِـــنْ نَعْمَـــةٍ وبَضاضَـــةٍ زَنْـــدُ

«والمِعْصَمانِ»: وهو ما بين الزَّنْد والمِرْفق، وهما الزَّنْدان، وهو الكوع والكُرْسوع. و«**النَّعْمَةُ**»: اللِّينةُ. و«**البَضاضَةُ**»: الشَّيءُ الرَّخْصُ. و«**الزَّنْدُ**»: ما تقدَّم مِنْ ذِكْرِهِ[114].

25 ولَهـــا بَنـــانٌ لَـــوْ أَرَدْتَ بِـــهِ عَقْـــدًا بكَفِّـــكِ أَمْكَـــنَ العَقْـــدُ[115]

و«**البَنانُ**»: الأَصابِعُ.

26 فكَأَنَّمـــا سُـــقِيَتْ تَرائِبُهـــا والنَّحْـــرُ مـــاءَ الـــدَّرِّ، إِذْ تَبْـــدو[116]

«**التَّرائِبُ**»: عِظامُ الصَّدْرِ، لقولِهِ تعالى ﴿يَخْرُجُ مِنۢ بَيْنِ ٱلصُّلْبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ۝٧﴾ [الطّارق: 7]، وهي تَرائِبُ المَرْأَةِ. و«**النَّحْرُ**»: اللَّبَّةُ. و«**تَبْدو**» : تَظْهَرُ.

27 وبِصَدْرِها حُقّانِ خِلْتُهُما كافورَتَيْنِ عَلاهُما نَدُّ[117]

و«**الحُقّانِ**»: النُّهودُ. يَعْني: حَسِبْتُهُما كافورَتَيْنِ. «**عَلاهُما نَدُّ**» أراد بذلك: رُؤوسَ الأَبْزازِ.

28 والبَطْنُ مَطْوِيٌّ كَما طُوِيَتْ بِيضُ الرِّياطِ يَصونُها المَلَدُ[118]

«**الرِّياط**»: واحدُتها رَيْطَةٌ، وهي المُلاءة بِلِفْقَيْنِ[119]. و«**المَلَدُ**»: الصِّوانُ النّاعم[120].

29 وبِخَصْرِها هَيَفٌ يُزَيِّنُهُ فَإِذا تَنوءُ يَكادُ يَنْقَدُّ[121]

«**الهَيَفُ**»: الدِّقَّةُ. و«**تَنوءُ**»: تَتَهَيَّأُ للقيام. و«**يَنْقَدُّ**»: يَنْقَطِعُ.

30 والْتَفَّ حاذاها وفَوْقَهُما كَفَلٌ يُجاذِبُ خَصْرَها نَهْدُ[122]

«**حاذاها**»: فَخْذاها.

أَرادَ أنَّ هذا الكَفَلَ يُجاذِبُ هذا الخَصْرَ، ومِنْ دِقَّةِ هذا الخَصْرِ يُخْشَى عليه يَنْقَطِعُ. و«**النَّهْدُ**»: العِظَمُ، ومنه قَولُ عنترةَ[123]: (من الكامل)

نَهْدٌ مَرادِفُهُ نَبِيلُ المَحْزَمِ

31 فَقِيامُها مَثْنًى إذا نَهَضَتْ مِنْ ثِقْلِهِ وقُعودُها فَرْدُ[124]

«**فَقِيامُها مَثْنًى**» أي: إذا قامت لم تُطِقْ أَنْ تَقومَ في مرّةٍ واحدة، بل كَرَّتين، مِنْ ثِقْلِ هذا الرِّدْفِ، وفي القُعودِ تَنْحَطُّ في كَرَّةٍ واحدةٍ.

32 ولَها هَنٌ رابٍ مَجَسَّتُهُ ضِيْقٌ مَسالِكُهُ بِهِ وَقْدُ[125]

[33فَكَأَنَّهُ مِنْ كُبْرِهِ قَدَحٌ أَكَلَ العِيالُ وَكَبَّهُ العَبْدُ][126]

[34فإذا طَعَنْتَ طَعَنْتَ في لَبَدٍ وإذا نَزَعْتَ يَكادُ يَنْسَدُّ][127]

35 والسّاقُ خَرْعَبَةٌ مُنَعَّمَةٌ عَبِلَتْ فطَوْقُ الحِجْلِ مُسْتَدُّ[128]

و«**الخَرْعَبَةُ**»: **المُعْتَدلةُ**. و«**المُنَعَّمَةُ**»: اللَّيِّنة. و«**عَبِلَتْ**»: سَمِنَتْ. «**الحِجْلُ**»: الخَلْخالُ. «**مُسْتَدُّ**»: ممتلئٌ.

36 والكَعْـــبُ أَدْرَمُ مـــا يَبـــينُ لَـــهُ حَجْـــمٌ ولَـــيْسَ لِرَأْسِـــهِ حَـــدُّ[129]

«**الأَدْرَمُ**»: المُتَواري، وهو العَظْمُ الظّاهر في الإنسان، فبَقِيَ مكانَهُ حَوْرَةٌ بمعنى الطّابع، وهو حسن في الخِلْقة. و«**الحَجْمُ**»: النّادرُ مِنَ العِظامِ المُحَدَّدُ، أي: إنَّ كَعْبَها غائِصٌ في اللَّحْمِ فلا يَبينُ منه شيءٌ. و«**الحَدُّ**»: رَأْسُ كُلِّ عَظْمٍ نادرٍ.

37 ومَشَـــتْ علـــى قَـــدَمَيْنِ خُصِّـــرَتا وأُلِينَتـــــا فتكامَـــــلَ القَـــــدُّ[130]

«**الخَصَرُ**» في الأقدام، وهو: أَنْ يَمشي على مُقَدَّمِهِ ومُؤَخَّرِهِ، ويَرتفعُ وَسَطُهُ بحيث لا يَمَسُّ الأرضَ. و«**اللِّينَةُ**»: النُّعومةُ.

38 مـــا عابَهـــا طـــولٌ ولا قِصَـــرٌ فـــي قَـــدِّها فَقَوامُهـــا قَصْـــدُ[131]

و«**القَصْدُ**» أي: المعتدلُ.

[39تَنْفـي الرُّقـادَ عَـنِ الضَّـجيعِ فـلا مَلَـــلٌ يُلِـــمُّ بِـــهِ ولا بَـــرْدُ

40يـا مَـنْ لَـوِ اكْتَحَـلَ القَبـيحُ بِهـا لَغَـدا ولَـيْسَ لِحُسْـنِهِ ضِـدُّ][132]

[41قـد قُلْـتُ لَمّـا أَنْ كَلِفْـتُ بِهـا واقْتـادَني فـي حُبِّهـا الجَهْـدُ][133]**:**

42 إِنْ لـم يَكُـنْ وَصْـلٌ لَـدَيْكِ لَنـا يَشْـفي الصَّـبابَةَ فَلْـيَكُنْ وَعْـدُ

«**الصَّبابَةُ**»: رِقَّةُ الشَّوقِ.

43 قَـدْ كـانَ أَوْرَقَ وَصْـلُكُمْ زَمَنًـا فَـذَوَى الوِصـالُ وأَوْرَقَ الصَّـدُّ[134]

«**ذَوَى**» أي: ذَبَلَ.

44 للهِ أَشْـــــــــواقي إذا نَزَحَـــــــــتْ دارٌ بِنـــــا ونَـــأَى بِكُـــمْ بُعْـــدُ[135]

«**للهِ أشواقي**» أراد بذلك كَثْرَةَ الأشواق. «**نَزَحَتْ**»: بَعُدَتْ وفاتَتْ. و«**النَّأْيُ**»: هو البُعْدُ.

45 إِنْ تُتْهِمـــــي فَتِهامَـــــةٌ وَطَنـــــي أَوْ تُنْجِـــدي يَكُـــنِ الهَـــوَى نَجْـــدُ[136]

أي: إن تَطْلبي أرضَ تِهامةَ فأنا أطلبُ الّذي تطلبين[137]؛ وهي أَرْضٌ مِنْ أراضي مكّةَ،أو تُنْجدي فإنَّ طلبي نَجْدٌ؛ وهي أرض بني عُذْرَةَ، وهي بالقُرْب مِنَ الشّام.

46 وزَعَمْـــتِ أَنَّـــكِ تُضْـــمِرينَ لَنـــا وُدًّا، فَهَـــلّا يَنْفَـــعُ الـــوُدُّ!

«**وزَعَمْتِ**» أي: وظَنَنْتِ. و«**تُضْمِرينَ**»: وهو مِنَ الضَّمير في النَّفسِ. و«**الوُدُّ**»: هو مِنْ حِفْظ المَحَبَّة، فَهَلّا يَنفعُ الوِدادُ! أي: فما آن لذلك الضّميرِ الّذي زَعَمْتِ -إِنْ كان حقًّا[138]- أَنْ يَنْفَعَ؟

47 تَخْتَصُّـــها بالحُـــبِّ وهْـــيَ عَلَـــى مـــا لا تُحِـــبُّ، وهكَـــذا الوَجْـــدُ[139]

«**الوَجْدُ**»: هو الحُزْنُ المُقيمُ في الفؤاد، وهو الشَّديد.

48 وإذا المُحِـــبُّ شَـــكَا الصُّـــدودَ ولـــم يُعْطَـــفْ عَلَيْـــهِ فقَتْلُـــهُ عَمْـــدُ[140]

«**الصُّدودُ**»: وهو الإعْراضُ.

49 إمّـــا تَـــرِيْ طِمْـــرِيَّ بَيْنَهُمـــا رَجُـــلٌ أَلَـــحَّ بِهَزْلِـــهِ الجِـــدُّ[141]

واحدُ الأَطْمارِ «**طِمْرٌ**» وهو: الثَّوبُ الخَلِقُ. و«**الهَزْلُ**»: الضَّعْفُ، وقِلَّةُ اللَّحْم.

50 فالسَّـــيْفُ يَقْطَـــعُ وهْـــوَ ذُو صَـــدَإٍ والنَّصْـــلُ يَفْـــري الهـــامَ لا الغِمْـــدُ[142]

أراد بذلك: إِنْ تَكُنْ ثيابي خَلِقَةً فإنّي مثلُ السَّيف، والسَّيفُ لا يَعيبُهُ صَدَؤُهُ -وكذلك نَصْلُ السَّهْم- يَفْري الهامَ ولا يَفْري غِمْدُهُ.

51 هَـــلْ تَـــنْفَعَنَّ السَّـــيْفَ حِلْيَتُـــهُ يَـــوْمَ الجِـــلادِ إذا نَبـــا الحَـــدُّ؟[143]

... [144] «**الحِلْيَةُ**»: كلُّ ما يكون على السَّيف مِنَ الزِّينة. «**يَوْمَ الجِلادِ**» وهو: الضَّرْبُ. و«**نَبا**»:

لم يَقْطَعْ.

52 ولَقَـــــدْ عَلِمْـــــتِ بِـــــأَنَّني رَجُـــــلٌ فـــــي الصّـــــالِحاتِ أَروحُ أَوْ أَغْـــــدو

و«**الصّالِحات**» وهي: أَفْعالُ الخيرِ والمَكارم. «**أَروحُ**»: مِنْ فِعْلِ الرَّواحِ، و«**أَغْدو**»: مِنْ فِعْلِ الغَداة.

53 سِـــــلْمٌ عَلَـــــى الأَذْنَـــــى ومَرْحَمَـــــةٌ وعَلَـــــى الحَـــــوادِثِ مـــــارِنٌ جَلْـــــدُ[145]

«**سِلْمٌ**» يعني «**بَرْدٌ**»، لقولِهِ:﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا﴾ [الأنبياء: 69]. أرادَ على القَرابةِ بَرْدٌ وسَلامٌ، مِنَ الرَّأْفَةِ والرَّحمة وما أَشْبَهَ. «الحَوادِثُ» وهي: النَّوازلُ. و«المارِنُ»: الصَّبورُ. و«الجَلْدُ»: الصُّلْبُ الشَّديدُ.

[54مُتَجَلْبِـــبٌ ثَـــوْبَ العَفـــافِ وقـــد غَفَـــلَ الرَّقيـــبُ وأَمْكَـــنَ الـــوِرْدُ

55ومُجانِـــبٌ فِعْـــلَ القَبـــيحِ وقـــد وَصَـــلَ الحَبيـــبُ وســـاعَدَ السَّـــعْدُ][146]

56 مَنَـــــعَ المَطـــــامِعَ أَنْ تُثَلِّمَنـــــي أَنّـــــي لِمِعْوَلِهـــــا صَـــــفًا صَـــــلْدُ[147]

«**مَنَعَ المَطامِعَ أَنْ تُثَلِّمَني**» وهي مِنَ الاستعارات الحَسَنة: جعلَ نفسَهُ بمعنى الصَّخْر، وجَعَلَ المَطامِعَ بمنزلة المَعاوِلِ، فقال: «**إِنّي لِمِعْوَلِها صَفًا صَلْدُ**». و«**الصَّلْدُ**» هو: الصُّلْبُ الّذي لا تُؤَثِّرُ فيه المَعاوِلُ.

57 فأَظَـــــلُّ عَبْـــــدًا فـــــي تَطَلُّبِهـــــا والحُـــــرُّ حـــــينَ يُطيعُهـــــا عَبْـــــدُ[148]

معناهُ في هذا البيت: الدُّنيا. ويُروى:

فَأَظَـــــلُّ حُـــــرًّا مِـــــنْ مَـــــذَلَّتِها والحُـــــرُّ-حِـــــينَ يُطيعُهـــــا- عَبْـــــدُ[149]

يعني بذلك المَطامع الَّتي[150] تَقَدَّم ذِكْرُها.

58 أَلَيْـــــتُ أَمْـــــدَحُ مُقْرِفًـــــا أَبَـــــدًا يَبْقَـــــى المَـــــديحُ ويَنْفَـــــدُ الرِّفْـــــدُ[151]

«**الأَلِيّةُ**» وهي: اليَمينُ حُلِفَتْ. و«**المُقْرِفُ**»: الّذي يَكونُ أَبوهُ عبدًا[152] وأُمُّهُ حُرَّةً. والّذي يَكونُ أُمُّهُ أَمَةً وأَبوهُ حُرًّا[153] فهو [هَجينٌ][154]، والّذي يَكونُ أَبوهُ عَبْدًا[155] وأُمُّهُ أَمَةً فهو عَبْدٌ قَيْنٌ. و«**الرِّفْدُ**»: العَطِيَّةُ.

59 هَيْهـــاتَ يَـــأْبَى ذاكَ لـــي سَـــلَفٌ خَمَـــدوا ولـــم يَخْمُـــدْ لَهُـــمْ مَجْـــدُ

«**هَيْهاتَ**»: كلمةٌ أرادَ بها البُعْدَ. «**يَأْبَى ذاكَ لِي سَلَفٌ**» أي: إنَّ هذه الفِعالَ الّتي تَعَدَّى ذِكْرُها[156] مِنَ المَدْح يَأْباهُ أَجْدادي المُتَقَدِّمون. «**خَمَدوا ولم يَخْمُدْ لَهُمْ مَجْدُ**»: ولم يُطْفَأْ مجدُهُم، بل هو باقٍ.

60 الجَـــدُّ كِنْـــدَةُ والبَنـــونَ هُـــمُ فزكـــا البَنـــونَ وأَنْجَـــبَ الجَـــدُّ[157]

«**الجَدُّ كِنْدَةُ**»: وهو رَجُلٌ معروفٌ.

أي: إنَّهم لم يُخْمَدْ مَجْدُهُم لأنَّ أباهم كندةُ[158] وهم بَنوهُ، بل جاؤوا أَفْضَلَ وأَشْرَفَ.

61 فلَـــئِنْ قَفَـــوْتُ حَميـــدَ فِعْلِهِـــمُ بـــذَميمِ فِعْلـــي إِنَّنـــي وَغْـــدُ[159]

«**قَفَوْتُ**»: أَتْبَعْتُ، يُقالُ: قَفاهُ: إذا أَتْبَعَهُ، ويُقالُ: أَقْفو أَثَرَهُ: إذا تَبِعَ أَثَرَهُ[160]. و«**الوَغْدُ**»: الّذي لا خيرَ فيه، وهو الّذي يَخْدُمُ بطعامِ بَطْنِهِ.

62 أَجْمِـــلْ إِذا أَوْغَلْـــتَ فـــي طَلَـــبٍ فالجَـــدُّ يُغْنـــي عَنْـــكَ لا الكَـــدُّ[161]

ويُرْوَى «**أَجْمِلْ إِذا حاوَلْتَ**»: اطْلُبْ جميلاً[162] تُشْكَر عليه. «**إِذا أَوْغَلْتَ**»: إذا دَخَلْتَ مَدْخَلاً صَعْبًا[163]. «**فالجَدُّ**» هو التَّطلُّبُ «**يُغْني عَنْكَ لا الكَدُّ**»، وهو الكَدْحُ [و]التَّكَسُّبُ[164].

63 وإِذا صَـــبَرْتَ لجَهْـــدِ نازِلَـــةٍ فكَأَنَّمـــا مـــا مَسَّـــكَ الجَهْـــدُ[165]

«**وإِذا صَبَرْتَ لجَهْدِ نازِلَةٍ**»: «**الجَهْدُ**»: هو المَشَقَّةُ. و«**النّازلةُ**»: هو المصيبةُ الشَّديدةُ.

64 لِـــيَكُنْ لَـــدَيْكِ لِســـائِلٍ فَـــرَجٌ إِنْ لـــم يَكُـــنْ فَلْيَحْسُـــنِ الـــرَّدُّ

تقديرُهُ: هل عندك للسّائلِ الطّالبِ نِعَمٌ؟ ثمّ استثنى فَقالَ: «**إِنْ لَمْ يَكُنْ فلْيَحْسُنِ الرَّدُّ**»: «**الرَّدُّ**»: الرَّجْعُ، فليكنِ الرَّجْعُ حَسَنًا[166] أيضًا.

65 وطَرِيـــدِ لَيْـــلٍ ســـاقَهُ سَـــغَبٌ وَهْنًـــا إِلَـــيَّ وقـــادَهُ بَـــرْدُ[167]

«**الطَّرِيدُ**»: الخائف[168]. و«**السَّغَبُ**»: الجوعُ. و«**الوَهْنُ**»: بَعْدَ ساعةٍ أو ساعتين مِنَ اللَّيل.

66 أَوْسَـــعْتُ جُهْـــدَ بَشاشَـــةٍ وقِـــرًى وعَلَـــى الكَـــرِيمِ لضَـــيْفِهِ جُهْـــدُ[169]

«**الجَهْدُ**» بالفتح: المشقَّةُ، وبالضَّمّ: الطّاقة. و«**البَشاشَةُ**»: الطَّلاقةُ في الوجه.

67 وتَصَـــــرَّمَ المَشْـــــتَى، ومَنْزِلُـــــهُ رَحْـــبٌ لَـــدَيَّ وعَيْشُـــهُ رَغْـــدُ[170]

«**وتَصَرَّمَ**»: تَقَطَّعَ. «**المَشْتَى**»: المنزلُ الّذي يُشْتَى فيه. و«**الرَّحْبُ**»: الواسعُ. «**لَدَيَّ**» يعني: «**عِنْدي**». و«**الرَّغْدُ**»: الطَّيّبُ.

68 حَتَّـــى انْثَنَـــى ورِداؤُهُ نِعَـــمٌ أَسْـــدَيْتُها ورِدائـــيَ الحَمْـــدُ[171]

«**انْثَنَى**»: عادَ. و«**الرِّداءُ**»: الإزارُ. و«النِّعَمُ»: العَطايا. «**أَسْدَيْتُها**» يعني: مِنْ عندي. «**ورِدائي**»: إزاري. «**الحَمْدُ**» مِنْ عندِهِ.

69 يـــا لَيْـــتَ شِـــعْري بَعْـــدَ ذَلِكُـــمُ ومَحَـــلُّ كُـــلِّ مُعَمَّـــرٍ لَحْـــدُ[172]:-

70 أَصَـــرِيعَ كَلْـــمٍ أَمْ صَـــرِيعَ ضَـــنًى أُلْفَـــى، فلَـــيْسَ مِـــنَ الـــرَّدَى بُـــدُّ؟[173]

«**الكَلْمُ**»: واحدُ الكُلوم، وهي الجِراحُ. و«**الضَّنَى**»: المَرَضُ. و«**الرَّدَى**»: الهَلاكُ، وهو أَنْ يموت الرَّجُلُ حَتْفَ أَنْفِهِ على فراشِهِ[174].

-9-

تخريج القصيدة

القصيدة ما في **مخطوط مجموعة** (كذا) **أشعار العرب**، مكتبة المتحف العراقيّ ببغداد: عدا 33-34، 39-40، الورقة 190، **ومخطوط كتاب يحتوي شرح عشر قصائد مشهورة**، بمعهد

41، 54-55. التّراث العلميّ العربيّ بحلب: الورقة 46؛ وقد خرّجت الأبيات المزيدة في مواضعها من القصيدة.

(1) لأحمد بن الحسين المَنْبِجيّ المعروف بدَوْقَلة بن العبد في بغية الطّلب: 698/2، وفيه أيضًا: 2342/5 للحسن -وقيل: الحسين- بن حُميد المَنْبِجيّ التّجيبيّ. والبيت بلا نسبة في البداية والنّهاية: 273/3. وصدره بفهرسة ابن خير الأندلسيّ: 492، 493، مع فضل إيضاحٍ حول القصيدة واختلاف رواياتها، على نحو ما سلف في توثيق الدُّرّة اليتيمة.

(1-4، 6، 8، 10) لسعيد بن حُميد المَنْبِجيّ المَذْحِجيّ المعروف بالدَّوْقلة في المنازل والدّيار: 116.

(1، 12، 15-17، 42-43، 45، 48-50، 52-53، 56-57، 62، 63، 64) لذُوقلة -محرّفًا عن دَوْقَلة- في الدُّرّ الفريد: 161/2-161.

(1، 32، 34) لزَوْبَعة المُلَحّي -محرّفًا عن دَوْقَلة المَنْبِجيّ- في كتاب التّشبيهات: 97.

(11) للعَكّوك الكنديّ في شمس العلوم: 4514/7.

(13-15، 17-31، 36-38) بلا نسبة في بلوغ الأرب: 20/2-21.

(15) لشاعر من المحدَثين في الوساطة: 468،

(15-16) للمَنْبِجيّ في شرح ديوان المتنبيّ للواحديّ: 197/1، وشرح ديوان المتنبيّ للعُكْبَريّ: 22/1، وكلاهما يعزو إلى شرح ابن جنّي، على أنّه ليس في مطبوعه إلّا البيت الثّاني. والبيتان بلا نسبة في الظّرائف واللّطائف: 290، وسرّ الفصاحة: 64، وصبح الأعشى: 463/2.

(15-16، 18-19) لدوقلة في الدّرّ الفريد: 108/7.

(16) للمَنْبِجيّ في الفَسْر لابن جنّيّ: 101/1، وكتاب المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطّيّب المتنبّيّ: 142/2. وبلا نسبة في المنصف للسّارق والمسروق منه: 584.

(22) للعَكّوك في شمس العلوم: 4609/7.

(32، 34) بلا نسبة في الدّرّ الفريد: 131/1.

(49-51) للأُخيطل المخزوميّ في حماسة الظّرفاء:174/1.

(50-51، 62) بلا نسبة في زهر الأكم: 248/2.

(65-66) للعَكَوَّك الكنديّ في شمس العلوم: 3094/5.

(64) بلا نسبة في تفسير البحر المحيط: 28/6.

(65-66، 68) بلا نسبة في بهجة المجالس: 300/1-301.

الهوامش والإحالات:

(1) عمر بن الحسن بن مسافر، مخطوط كتاب يحتوي شرح عشر قصائد مشهورة، معهد التّراث العلميّ العربيّ بحلب، تحت رقم: 212/65.

(2) مقبل التّام عامر الأحمديّ، شعراء مذْحِج، أخبارهم وأشعارهم في الجاهليّة: مجمع العربيّة السّعيدة، صنعاء، ط2، 2014م: 376.

(3) مجهول، مخطوط الفاصل بين الحقّ والباطل، بيروت، رقم التّصنيف: 764، الورقة 150.

(4) محمّد شفيق البيطار، ديوان حُميد بن ثور الهلاليّ، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1423هـ/2002م: 216، وانظر فيه بالدّارسة الكلام على مخطوط ابن مسافر وصاحبه: 82، وما بعدها.

(5) عمر بن الحسن بن عديّ بن أبي البركات الشّاميّ، مخطوط مجموعة (كذا) أشعار العرب، مكتبة المتحف العراقيّ، بغداد، تحت رقم: 8938.

(6) الأصمعيّ، فحولة الشّعراء، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار القلم للتّراث، القاهرة، د.ط، د.ت: 69.

(7) البغداديّ، خزانة الأدب، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1417هـ/ 1997م: : 125/6-126، والبيت رأس مفضّليّةٍ انتهى إلينا منها مئةٌ وثمانيةُ أبياتٍ، قالها في الجاهليّة، وكان سويدٌ مُعَمَّرًا؛ المفضليّات: 190.

(8) ابن سلّام الجُمَحيّ، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، بجدّة والقاهرة، د.ط، 1974م: 153/1.

(9) عبد العزيز إبراهيم، ابن زريق البغداديّ، حياته وشعره، مجلّة التّراث العربيّ، الصادرة عن اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، مج29، ع115، 2009م: 227.

(10) إحسان عبّاس، ديوان الرّصافيّ البلنسيّ، دار الشّروق، بيروت، ط2، 1403ه/1983م: 58.

(11) عليّ بن يوسف القِفْطيّ، المحمّدون من الشّعراء وأشعارهم، تحقيق: حسن معمري، راجعه: الشّيخ حمد الجاسر، روّح الله روحه، دار اليمامة للبحث والتّرجمة، الرّياض،د.ط، 1390ه/1970م: 291، وفي مطبوعه: «...وأوّل أحدهما»! وفيه أيضًا: «... الوجدْ» بقافية مقيّدة، وهو خطأ.

(12) ابن خيرٍ الإشبيليّ، فهرسة ابن خير الإشبيليّ، تحقيق: بشّار عوّاد ومحمود بشّار عوّاد، دار الغرب الإسلاميّ، تونس، ط1، 2009م: 492، وفي مطبوعه: «وقرأها»، ولا يتّجه بها سياق الخبر، وهو على الصّواب عند الميمنيّ ومَن أخذ عنه؛ عبد العزيز الميمنيّ، بحوث وتحقيقات، إعداد محمّد عُزير شمس، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1995م: 456/1.

(13) ابن خيرٍ الإشبيليّ، فهرسة ابن خير الإشبيليّ: 492.

(14) نفسه: 492.

(15) قوله: «زَوْبَعَة المُلَحّيّ» كذا! وهو محرَّفٌ مصحَّفٌ عن دَوْقَلة المَنْبِجيّ، وقد أشار المحقّق إلى شكّه فيه.

(16) ابن أبي عون، كتاب التّشبيهات، تحقيق: محمد بن عبد المعيد خان، جامعة كمبردج، المملكة المتحدة، د.ط، 1369ه/1950م: 96-97.

(17) ابن جنّيّ، الفَسْر، شرح ابن جنّيّ الكبير على ديوان المتنبّيّ، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2004م: 101/1، ونحوه لدى الواحديّ، ديوان أبي الطّيّب المتنبّيّ وشرحه، تحقيق: العلّامة فريدرخ ديتريصي، برلين، 1861م: 197/1، والعُكْبَريّ، شرح ديوان المتنبّيّ، تحقيق: مصطفى السّقّا ورفاقه، مطبعة البابي الحلبيّ، القاهرة، 1355ه/1936م: 22/1، ولدى أبي العبّاس الأزديّ المُهَلَّبيّ، كتاب المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطّيّب المتنبّيّ، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدّراسات الإسلاميّة، الرّياض، ط2، 1424ه/2003م: 142/2.

(18) ابن وَكيع، المنصف للسّارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1994م: 584.

(19) القاضي الجرجانيّ، الوساطة بين المتنبّيّ وخصومه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعليّ محمّد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة: 468.

(20) العبدلكانيّ الزَّوزنيّ، حماسة الظُّرَفاء من أشعار المحدَثين والقدماء، تحقيق: محمّد بهي الله بن محمّد سالم، دار الكتاب المصريّ، القاهرة، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط1، 1420ه/1999م: 174/1، والأُخيطلُ هذا، هو محمّد بن عبد الله المخزوميّ ولاءً، الأهوازيُّ سكنًا، برقوقا لقبًا؛ من شعراء القرن الثّالث الهجريّ، أدرك أبا تمّامٍ وجرى بينهما حول شعره كلامٌ، ولعلّ وفاته كانت بالرّبع الثّالث من هذا القرن؛ وقد ترجَمَهُ ابن المعتزّ وأثنى عليه، فقال: «حدّثني أحمدُ بن زيادٍ الفارسيُّ قال: قال لي الأُخيطلُ: أنشدتُ يومًا أبا تمّامٍ شيئًا من شِعْري، فقال لي: اذهب إذا شئتَ، فليس للنّاس بعدي غيرُك. وحدّثني أبو يعقوبَ البصريُّ قال: كان الأُخيطلُ، المعروف ببَرْقوقا، يبيع الفلوس [كذا، وقد أشار المحقّق إلى احتمال كونها محرّفةً عن الفُؤوس أو الكُؤوس] لعلّه بباب الكَرْخ، وهو من المجيدين المحسنين»؛ ابن المعتزّ، طبقات الشّعراء، تحقيق: عبد السّتار فرّاج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م: 411، وانظر: المُبَرِّد، الكامل، تحقيق: محمّد الدّاليّ، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418ه/1997م: 944/2، والصَّفَديّ، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركيّ مصطفى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط1، 1420ه/2000م: 250/3؛ وفي: ابن أبي عون، كتاب التّشبيهات: 22: «المعروف ببرقوقاء».

(21) الثّعالبيّ، الظَّرائف واللّطائف واليواقيت في بعض المواقيت، جمعها أبو نصر المقدسيّ، تحقيق: ناصر محمّدي محمّد جاد، مراجعة حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة/ 1430ه/2009م: 290.

(22) ابن عبد البَرّ القرطبيّ، بهجة المجالس وأُنس المجالس، تحقيق: محمّد مرسي الخولي، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ت: 300/1-301.

(23) الخَفاجيّ الحلبيّ، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، د.ت: 46.

(24) نشوان بن سعيد الحِمْيَريّ، شمس العلوم ودواء كلام العَرَب من الكُلوم، تحقيق: حسين العَمْريّ ومطَهَّر الإريانيّ ويوسف محمّد عبد الله، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1420ه/ 1990م: 4514/7.

(25) نشوان بن سعيد الحِمْيَريّ، شمس العلوم: 3094/5، 4609/7.

(26) ياقوت الحَمَويّ، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1414ه/1993م: 1957/5، ترجمه ياقوتٌ الحَمَويُّ فقال: «سمع منه أبو القاسم عليُّ بن المُحَسّن التَّنوخيّ، وأظنّه كان في أيّام سيف الدّولة بن حَمْدان، وله كتاب في العَروض»، وفي ظنّ ياقوت ما يُعيننا على الظّنّ أيضًا بأنّ وفاة الوَزّان تأخّرت إلى ما بعد سنة 370ه، حتّى يصحّ سماع أبي القاسم

التَّنوخيّ منه، لأنّ التَّنوخيّ مولود سنة 355هـ.

(27) لم أقف له على أثرٍ أو خبر، على أنّ بالوسع إلحاقه بمن عُرف بأبي نصر الحلبيّ النّحويّ على التّكَهّن، وقد عقّب على كنيته الشّيخ الميمنيّ قائلا: «كذا بالضاد المعجمة؟»؛ الميمنيّ، بحوث وتحقيقات: 456/1.

(28) في مطبوع: ابن خير، فهرسة ابن خير: «وقرأها»، ولا يتّجه بها الكلام، وهو على الصّواب عند الميمنيّ، كما مرّ ذكرُهُ.

(29) قوله: «كان يكاثرُ أبا الحسن... »، لعلّ معناه كان يُباهيه بما لديه من الغريب.

(30) في الأصل: «حزم» وهو خطأٌ؛ انظر: الحَمَويّ، معجم الأدباء: 1577/4، والزِّرِكْليّ، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 2002م: 197/4.

(31) ابن خير ، فهرسة ابن خير: 492-493.

(32) أسامة بن منقذ، المنازل والدّيار، تحقيق: مصطفى حجازيّ، دار سعاد الصّباح، الكويت والقاهرة، ط1، د.ت: 116.

(33) ابن العَديم، بغية الطّلب في تاريخ حلب، تحقيق: سهيل زكّار، دار الفكر، بيروت، د.ت: 698/2.

(34) في المطبوع: «سنذكره من»، وهو خطأٌ.

(35) قوله: «أبو سعيد النَّصيبيّ» كذا، على أنّ المذكور في خبر التَّنوخيّ إنّما هو أبو الحسن النَّصيبيّ؛ أمّا المعروف بأبي سعيدٍ النَّصيبيّ فمن رواة الحديث، وهو عُبيد بن صدقة؛ ابن شاهين، مجموع فيه من مصنّفات ابن شاهين، تحقيق: بدر البدر، دار ابن الأثير، الكويت، ط1، 415 هـ/1994م: 133/1.

(36) المذكور في خبر التَّنوخيّ هو: أبو العبّاس أحمد بن محمّدٍ الموصلي الشّافعيّ، المعروف بالأخفش [كان حيًّا سنة 370هـ]، وفي سند ابن العديم اختلافٌ، وربّما فيه وَهْم.

(37) ابن العديم، بغية الطّلب: 2342/5، على أنّ الموقوف عليه من كتاب ابن العديم خِلْوٌ ممّا أحال عليه في الموضعين، وليس به أيّ ترجمة للحسين المنبجيّ أو لدوقلة المنبجيّ، ولعلّ ثمّة سقطًا في أصل الكتاب، أو أنهما تفلّتتا من بين يديّ المحقّق.

(38) محمّد بن أيدمر المستعصميّ، الدّرّ الفريد وبيت القصيد، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2015م: 131/1.

(39) ابن أيدمر، الدّرّ الفريد: 161/2.

(40) ابن أيدمر، الدّرّ الفريد: 162/2، وفي مطبوعه: «لذُوقلة»، وهو خطأٌ ضبطًا وإعجامًا.

(41) أبـو حيّـان الأندلسـيّ، تفسـير البحـر المحـيط، تحقيـق: عـادل عبـد الموجـود وعلي معـوض، دار الكتـب العلميّة، بيروت، ط1، 1413هـ/1993م: 28/6.

(42) ابـن كثـير، البدايـة والنّهايـة، تحقيـق: عبـد الله عبـد المحسـن التّركيّ، دار هجـر، القـاهرة، ط1، 1417هـ/1997م: 273/3.

(43) أبو العبّاس القلقشنديّ، كتاب صُبْح الأعشى، المطبعة الأميريّة، القاهرة، 1331هـ/1913م: 463/2.

(44) الحسن بن مسعود اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمّد حجي ومحمّد الأخضر، دار الثّقافة الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1401هـ/1981م: 247/2.

(45) اليوسي، زهر الأكم: 248/2.

(46) نفسه: 248/2.

(47) ابن المستوفي الإربلي، تاريخ إربل، تحقيق: سامي الصقار، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرّشيد للنّشر، العراق، د.ط، 1980م: 114/1، 116، 824/2، والذّهبيّ، تاريخ الإسلام، تحقيق: بشّار عوّاد، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 2003م: 499/14، والصّفَديّ، الوافي بالوفيات: 63/12.

(48) سـعيد الـديوه جي، اليزيديّـة، المؤسّسـة العربيّـة للدّراسـات والنّشـر، بيروت، ط1، 2003م: 89، وفي هامشه: «نسخةٌ منها في خزانة الأستاذ عبّاس العزاويّ، وهي على ما ذكر -أصل هذه النّسخة- من مجلّدٍ ضخمٍ يرجع إلى زمن جامعها»؛ ينظر وصف نسخة العزّاوي مفصّلًا في مجلّة المورد: ع3، 1986م: 201، وعنه في: البيطار، ديوان حُميد بن ثور الهلاليّ: 83.

(49) الصّـغانيّ، التّكملـة والـذّيل والصِّـلة (د ق ل)، ج5، تحقيـق: الأبيـاريّ، دار الكتـب، القـاهرة، 1977م. التّكملة والذّيل والصّلة: (د ق ل).

(50) الفيروز آبـادي، القـاموس المحـيط، مكتـب تحقيـق: التّراث في مؤسّسـة الرّسـالة، دار الرّسـالة، بيروت، ط8، 2005م، والزَّبيـديّ (1205هـ)، تـاج العـروس، تحقيـق: طائفـة مـن المحقّقين، نُشـر منجّمًـا بـوزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1965-2003م: (د ق ل).

(51) ابن خير، فهرسة ابن خير: 492-493.

(52) ابن منقذ، المنازل والدّيار: 116.

(53) ابن العديم، بغية الطّلب: 698/2، وقوله فيه: «بدوقلة بن العبد» كذا!

(54) ابن العديم، بغية الطّلب: 2342/5.

(55) مجلّة الهلال، القاهرة، 1905م، ج3، س14: 174.

(56) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق: محمّد بهجة الأثريّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، د.ت: 20/2.

(57) البيّنات في الدّين والاجتماع والأدب والتّاريخ، المطبعة السّلفيّة، القاهرة، 1926م: 204/1.

(58) مجلة الزّهراء، القاهرة، ربيع الآخر، 1345هـ، م3: 6/ 224، وأعيد نشر البحث في بحوث وتحقيقات: 455/1.

(59) مجلّة الزّهراء، القاهرة، جمادى الثّانية، 1345هـ، م3: 362/6، ثمّ أعقبها بمعارضة الرُّصافيّ لها: 364.

(60) مجلة الزّهراء، القاهرة، شعبان، 1346هـ، م4، 344/6، وأعيد نشر البحث في بحوث وتحقيقات: 217/2.

(61) مجلّة الحديقة، القاهرة، مارس 1930م: 196.

(62) ديوان أبي الشِّيص الخُزاعيّ وأخباره، المكتب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1404هـ/1984م: 117.

(63) أحمد نصيف الجَنابي، شعر عليّ بن جَبَلة المعروف بالعَكَوَّك، ساعدت وزارة الإعلام العراقيّة على نشره بمكتبة الآداب، النّجف، 1391هـ/1971م، ص: 108، ونشرته عارية من الضّبط إلّا السّتر الرّقيق.

(64) دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1970م، ص27. وقد أفاد من الشّيخ الميمنيّ، وأظنّه أفاد أيضًا من الجبوريّ، ولعلّه غَفَل عن الإحالة عليهما، ولذا لم يألُ الجبوريّ جهدًا في الغَمْز من المنجِّد ما وَسِعَهُ ذلك (ديوان أبي الشّيص الخُزاعيّ وأخباره: 134)؛ على أنّ ثمّة من قرَّظ بحث المنجِّد من أصحابه، كالأستاذ أحمد الجنديّ (مجلّة مجمع اللُّغة العربيّة بدمشق، مج46: 2: 410، 1971)؛ وقد طار بحثُ المنجِّد في الآفاق، وطوّح في الأنجاد، في حين حُبس بحث الشّيخ الميمنيّ في الأدراج!

(65) شعر عليّ بن جَبَلة الملقَّب بالعَكَوَّك، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1982م: 111، وهو بحثٌ اتّكل فيه صاحبه على من سبقه.

(66) ديوان العرب، دار طلاس، دمشق، ط3، 1995م: 460، ضَبَطَ القصيدة -بحسب مقدّمة الكتاب: 33- الشّيخ النّفّاخ.

(67) مجلة مجمع اللُّغة العربيّة بدمشق، مج60: 757/4، 1985م. ونُشر البحث مسروقًا، بقضّه وقَضيضه، في مجلّة الفيصل، الرّياض، ع151: 24، 1989م، باسم ناول عبدالهادي. وعقّب على البحث المسروق

علي جواد الطّاهر في مجلّة الفيصل نفسها، ع 160: 16، 1990م، من دون أن يفطن إلى أنه مسروق، وإنّما تناول البحث نقدًا وتحليلًا ومناقشة، ثمّ علّق، لمن ظنّه صاحبه، ثلاثَ فوائد، خالها تنفعه! وقد نبّه العلّامة شاكر الفحّام، رحمه الله، على تَطْواف هذا البحث في الآفاق في مجلّات كثيرة وأصقاعٍ شتّى؛ ينظر: مجلّة الفيصل أيضًا، ع188: 131، 1991م.

(68) أحلى عشرين قصيدة حُبّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1412هـ/1991م: 151.

(69) شعراء عبّاسيّون منسيّون، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1997م، ق2، ج2: 13، وعمله مخدومٌ خدمةً جليلة.

(70) ثمّة فضلٌ لبروكلمان وسزكين بذكرهما أماكن الدُّرّة اليتيمة؛ تاريخ الأدب: 2/ 37، 69، وتاريخ التّراث العربيّ: 155/4.

(71) بُدئ الكلام في (ب: ورقة 49) بلا عنوان، بقوله: «بسم الله الرّحمن الرّحيم، قال الفقيرُ إلى رحمة ربّه، عمرُ بنُ مسافر الشّاميُّ، رحمه الله: هذا بيانُ ما أردنا إيرادَهُ مِنْ شرح القصيدة المعروفة بالدُّرَّة اليتيمة، وهي هذه: دَرَسَ الجَديدُ...».

(72) في الأصل: «... ردوا» كذا! وفي طبعة الجبوري: «أو هل لها...».

(73) ما حُفّ بمعقوفين عن (ب).

(74) في طبعة المنجِّد: «أبلى الجديد... ... هو...»، وفي طبعة النّجّار: «ترك الجديد ... وكأنما ...» كذا! في الأصل والمنازل والدّيار ضُبط قوله: «جرْدُ» بضمّ الجيم، وهوخطأ، وفي المعجمات: «ثوب جَرْد» بفتح الجيم، أي: خَلَقٌ؛ التّاج (ج ر د).

(75) في (ب): «بلفقتين»، وإنّما هو اللِّفْقُ واللِّفْقان.

(76) في طبعة الجبوري: «... يبكي الغَمام ...».

(77) في (ب): «تكاثر».

(78) في الأصل و(ب): «الذي»، ومثله كثيرٌ في تضاعيف هذا الشّرح.

(79) في الأصل: «تَلُثّ ...» ومثله في طبعة النّجّار، وإنّما هو من قولهم: أَلَثَّ بالمكان يُلِثُّ: إذا أقام. والشّرح عُقْب البيت يدلّ على أنّه أراد: أَلَثَّ.

(80) انظر تفصيل ذِكْر الإقامة بالمكان في: أبي هلال العسكريّ، التّلخيص في معرفة أسماء الأشياء، تحقيق: عزّة حسن، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ط2، 1996م: 1/ 113.

(81) شرح أسامة بن منقذ العبارة بقوله (المنازل والدّيار: 116): «يعني الدَّبَران والعقرب».

(82) في الأصل: «فلست بواطنها ...» مصحّفًا. وفي طبعة الجَنابي: «وكست ...»، وفي طبعة النّجّار: «لونًا كأنّ...».

(83) في الأصل و(ب): «ألوانه تعد»، ولم يتّجه المعنى بهذا الرّسم.

(84) في الأصل: «تفقوا...» مصحّفًا. وفي طبعة الميمنيّ: «تلقاء...»، وفي المنازل والدّيار وطبعة الجبوريّ والمنجّد: «تلقى...»، وفي طبعة الجَنابي: «وتلت...».

(85) في طبعة الميمنيّ: «يعدى فيسري نهجه حدب وامي العرا ويزيده عهد»، وفي طبعة المنجّد: «...وينيره عهد»، وفي طبعة النّجّار: «... القُوى ويثيره عقد». وفي طبعة الجبوري: «...يَسدي ... ... ووئيده عقد»، وفي ضبطه خطأٌ.

(86) أسدى الثّوب: أقام سَداهُ، وهو ما مُدَّ منه؛ التّاج (س د س).

(87) في الأصل: «على بعضه بعض»، ولعلّه سَبْقُ نَظَرٍ، وهو على الصّواب في (ب).

(88) قولُهُ: «المراة» كذا في الأصل و(ب)، ولم يتّجه لي معناه.

(89) قوله: «ذكر» كذا، والمراد ههنا الجمع، والمعروف فيه: ذُكور وذُكورة وذِكار وذِكارة وذُكْران وذِكَرَة؛ التّاج (ذ ك ر).

(90) في طبعة الجَنابي والمنجّد والنّجّار: «ومكدّم ... ... شأوها ...»، وفي طبعة الجبوري أيضا: «... عانة خفرت».

(91) يريد بذلك أُتُنَهُ.

(92) في الأصل و(ب): «الحيض» محرَّفًا.

(93) في الأصل و(ب): «اجتزت»، وسيتكرّر في شرح البيت 22.

(94) في المنازل والدّيار: «فتناثرت دُرر ...» بضمّ الدّال، وفي طبعة الميمنيّ والجبوريّ والمنجّد: «فتبادرت درر ...»، وفي طبعة النّجّار: «فتناثرت دِرُّ...».

(95) في الأصل: «بعد» بالباء وبلا واو في آخره، خطأٌ. وفي طبعة الجبوري والجَنابي أيضًا: «... العسيب بمائها...» مصحّفًا.

(96) في الأصل و(ب): «الصطيحة» بالصّاد، مصحّفًا.

(97) في طبعة المغربيّ: «... وما خُلقت إلا لطول ...» ، وفي طبعة الميمني: «... وما خُلقت إلا لجرّ ...»، وفي

طبعة الجبوري والجَنابي: «... وما خلقت إلّا لطول بليّتي ...»، وفي طبعة المنجِّد: «إلّا بجر ...».

(98) في الأصل و(ب): «غير تلهّفي»، وهو غير الّذي في المتن، وإن كان له وجهٌ.

(99) في طبعة الميمني والجبوريّ: «... بهاء الحسن ...».

(100) قوله:«جلدٌ» بالرّفع كذا في الأصل و(ب) وله وجه، غير أنّ الوجه النّصب.

(101) في طبعة النّجّار: «وتزين ...».

(102) ما حُفّ بمعقوفين زيادةٌ يحتاج إليها السّياق.

(103) في الظّرائف واللّطائف: «الوجه مثل ...» كذا! وفي صبح الأعشى وطبعة المنجِّد والنّجّار: «والفرع مثل ...»، وفي طبعة الجبوري: «... الصّبح منبلجٌ». وقد جاءت عَروض البيت على (فَعْلُنْ) من غير تصريع، وقد نبّه على ذلك الجُرْجانيّ (القاضي الجرجانيّ، الوساطة: 468) فقال: «وقد جاء في شعر المحدَثين ما أجروا فيه غير المصرَّع مُجرى المصرَّع، فقال شاعرهم: فالوجه ... (البيت)».

(104) في طبعة النّجّار: «شخت المِقَطِّ ...»، وفي طبعة الجَنابي: «شحت المحطّ ...»، مصحّفًا.

(105) ما حُفّ بمعقوفين زيادة يحتاج إليها السّياق.

(106) في طبعة الميمني والجبوري والمنجِّد: «وكأنها ...»، وفي طبعة الجَنابي: «... وسنان إذا ...» مختلّ الوزن، وفي طبعة النّجّار: «وتخالها وسنى ...».

(107) في الأصل: «بالرامد»، وما أُثبت عن (ب).

(108) في الأصل: «لوانه الوردُ»، ولعلّه سهوٌ. وفي طبعة الجَنابي والمنجِّد: «... عرنينًا به شممٌ وتريك خدًّا ...».

(109) في طبعة الجبوري: «... الشُّهدُ»، بضمّ الشّين، وهو خطأٌ.

(110) البَرْد: الرّيق،؛ التّاج: (ب ر د)، ولم أقف على البُرودة بمعناه، ولعلّه أراده.

(111) في شمس العلوم وطبعة الجَنابي: «... جيد جاريةٍ» مصحّفًا، وفيهما وفي طبعة النّجّار: «... طالها المرد»، وفي طبعة الجبوري: «... طلّها البردُ».

(112) في الأصل و(ب): «اجتزت»، وقد سلف مثله في شرح البيت التّاسع.

(113) في الأصل: «قُضُب فُعْم... ... دَرْدُ» غير متّجه، وما أُثبت عن طبعة الميمنيّ، في طبعة الجبوري: «فعم تَلَثُهُ ...»، وفي طبعة النّجّار:.«... قَضَب»، وفي طبعة الجَنابي: «واشتدّ من أعضائها ...».

(114) النَّعْمة: التَّنَعُّم، أمّا شرحه بـ«اللِّيِّنة» فلا يتّجه إلّا بتأويل، على أنّه لو شرح (النَّعْمة) بـ(اللَّيان) لاستقام وأغنى.

(115) في طبعة المغربيّ الميمني والجبوريّ والمنجِّد والنّجّار: «... أردت له ».

(116) في طبعة الميمني والجبوري والجَنابي والمنجِّد والنّجّار: «وكأنما ... ... ماء الحسن ...»، وفي طبعة النّجّار أيضًا: «... الدّرّ والخَدُّ».

(117) رواية البيت في طبعة النّجّار: «والصَّدْرُ مِنْها قد يُزَيِّنُهُ ثَدْيٌ كَحُقِّ العاجِ إِذْ يَبْدو».

(118) في الأصل: «بيض الرّياض ...» ومثله في شرح البيت في الجمع والمفرد، ولا معنى له، ولا سيّما بعد شرحه إيّاه بالملاءة؛ وثمّة حاشية بعده تضعّف رواية المتن، كُتب فيها: «لعله الرّياط فلا تغفل». وقوله:«المُلْد» ضبط في الأصل بكسر الميم، وهو خطأ. وعجزه في طبعة الجَنابي: «ملس الرياط تزينها الملد».

(119) في (ب): «بلفقتين»، وإنّما هو اللِّفْقُ واللِّفْقان، وتقدّم التّنبيه عليه.

(120) الصِّوان: الوعاء تُصان فيه الثّياب؛ التّاج: (ص و ن). وقد فسّره الشّيخ الميمنيّ وتابعه المنجِّد بالرّجل النّاعم، ولا يتّجه به المعنى ههنا.

(121) في الجَنابي: «... هيف يحسنها». ، وفي طبعة النّجّار:«... هيف يُقَوِّمُهُ».

(122) في طبعة الميمني والجبوري والمنجِّد: «والتف فخذاها ...»، وعجُزُه في طبعة المنجِّد: «كَفَلٌ كَدِعْصِ الرَّمْلِ مُشْتَدُّ»، وفي طبعة الجَنابي: «... يحاذي خصرها».

(123) ديوانه: 199، ورواية البيت فيه:«وحشيَّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى نَهْدٌ مَراكِلُهُ ...».

(124) في طبعة الجَنابي: «فنهوضها مشي ...» تصحيفٌ، وفي طبعة المنجِّد: «فنهوضها ...»، وفي طبعة النّجّار: «فقعودها مثنًى إذا قعدت ... وقيامها فرد».

(125) في الدّرّ الفريد: «ضنك مسالكه ...»، في طبعة الجبوري: «... المسالك حرّه وَقْدُ»،

(126) ما حُفّ بمعقوفين عن طبعة الجبوريّ: 140.

(127) ما حُفّ بمعقوفين عن: ابن أيدمر، الدّرّ الفريد: 131/1، وابن أبي عون، كتاب التّشبيهات: 97، وروايته: «وإذا ... لُبَد»، وفي طبعة الجَنابي: «... في هدف والرّمح لم يخرق به اللبد»، وفي طبعة النّجّار: «وإذا سللت ...». وليست الأبيات بعيدة النُّجْعة من قول النّابغة الذُّبْيانيّ (محمّد أبو الفضل إبراهيم، ديوان النّابغة الذُّبيانيّ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977م: 96-97):

وإذا لَمَسْتَ لَمَسْتَ أَجْثَمَ جاثما مُتَحَيِّزًا بِمَكانِهِ مِلْءَ اليَدِ
وإذا طَعَنْتَ طَعَنْتَ في مُسْتَهْدِفٍ رابي المَجَسَّةِ بالعَبيرِ مُقَرْمَدِ
وإذا نَزَعْتَ نَزَعْتَ مِنْ مُسْتَحْصِفٍ نَزْعَ الحَزَوَّرِ بالرِّشاءِ المُحْصَدِ

(128) في طبعة الجَنابي والجبوري والمنجِّد:«... منسدّ»، وهي متّجهة. وفي طبعة النّجّار:«... مشتدّ»، وفي طبعة الجبوري والمنجِّد والنّجّار:«... خُرعُبَةٌ» بضمّ أوّله، وهو خطأٌ.

(129) في طبعة الميمني:«... لا يبين له».

(130) في طبعة الجَنابي:«... فتكامل العدُّ» مصحَّفًا.

(131) في طبعة المغربيّ:«ما شانها ... في خلقها ...»، وفي طبعة الجبوري:«في خلقها ...».

(132) ما حُفّ بمعقوفين نقله الجبوري عن مخطوطة مصريّة، وجعلهما مفردَين بالهامش: 141، وهما في هامش طبعة المنجِّد: 34، وطبعة النّجّار: 32، وثانيهما في طبعة الجَنابي: 112، وفيه: «...القبيح بحسنها».

(133) ما حُفّ بمعقوفين عن طبعة النّجّار: 32.

(134) في طبعة المغربيّ:«فزوى... »، مصحَّفًا، وقد نبّه عليه الشّيخ الميمنيّ.

(135) في طبعة المنجِّد: «...ونوَى بكم تَعْدو».

(136) في طبعة الجبوري: «... إنّ الهوى نجدُ».

(137) في الأصل و(ب): «تطلب» خطأ.

(138) في الأصل:«حقّ» بلا نصب.

(139) في طبعة الميمنيّ: «...فهكذا الوجد»، وفي طبعة الجَنابي والنّجّار: «يختصها... ما يحبّ...»، وفي طبعة المنجِّد: «نختصها ... ما لا نحب ...»

(140) في طبعة المنجِّد والنّجّار:«... الصّدود فلم».

(141) في الأصل:«... أجّ بهزله الجَدّ» مختلّ الوزن نافر المعنى. وفي العبدلكانيّ الزَّوزنيّ، حماسة الظُّرَفاء، وطبعة الميمني والجبوري والمنجِّد: «أو ما ترى طمرين ...»، وفي طبعة الميمني والمنجِّد: «أو ما ترى ...»، وفي طبعة النّجّار: «أمّا تري ...».

(142) في العبدلكانيّ الزَّوزنيّ، حماسة الظُّرَفاء، وطبعة الميمني: «والنّصل يبري ...»، وفي طبعة الجَنابي: «والنصل يغري ...» مصحّفًا، وفي طبعة الميمنيّ:«... يعلو الهام...».

(143) في العبدلكانيّ الزَّوزنيّ، حماسة الظُّرَفاء، وطبعة الميمني: «لن ينفعنّ ...»، وفي طبعة المغربيّ: «لا تنفعنّ ...»، وفي طبعة الجَنابي: «يوم الهياج ...»، وفي طبعة الجبوري والنّجّار: «هل ينفعن ... ».

(144) ثمّة عبارة قدر ثلاثة كلمات غير واضحة الرّسم في الأصل، وفي (ب): «استثناء تعريف لها»، ولم أجد لها

توجهًا.

(145) في طبعة الجَنابي والمنجِّد والنّجّار:«برد على ... »، وفي طبعة الميمنيّ:«... هادن جلدُ»، وقد قلّبها الشّيخ على وجوه شتّى لعدم رضاه عنها، وفي طبعة الجَنابي: «... مارد جلد»، وفي طبعة الجبوري: «... هادئ جلد».

(146) ما حُفّ بمعقوفين عن طبعة الميمنيّ، بحوث وتحقيقات: 221/2، والجبوري: 143، والنّجّار: 33.

(147) في طبعة النّجّار: «منع الحوادث ...»، وفي طبعة المنجِّد: «إنّي لمعولها ...» والوجه فَتْح الهمزة.

(148) صدره في طبعة الميمنيّ والجبوري:«فأروح حرّا من مذلتها»، وفي طبعة الجَنابي: «فأُطِلّ حرّا من مذلتها »، أمّا طبعة المغربيّ والمنجِّد والنّجّار فكالرّواية الواردة عقب البيت.

(149) في (الأصل): «... حر ... والحر من ...».

(150) في (الأصل)، و(ب): «الذي»، وهو خطأٌ.

(151) في طبعة المنجِّد: «... مقرَفًا أبدا»، بفتح الرّاء، وهو خطأٌ، وفي طبعة الجبوري: «... الرَّفْدُ» بفتح الرّاء، وهو خطأٌ.

(152) في الأصل و(ب): «عبدٌ» بالرّفع، وهو خطأٌ.

(153) في الأصل و(ب): «حرٌّ فهو» بالرّفع، وهو خطأٌ، وما بعده سقطٌ في (ب) حتّى قوله: «والرّفد ...».

(154) ما حُفّ بمعقوفين سقطٌ في الأصل و(ب)، وهو ما يدلّ عليه سياق الكلام؛ التّاج (ه ج ن).

(155) في الأصل: «عبدٌ» بالرّفع، وهو خطأٌ.

(156) في (الأصل): «الفعال الذي تعدى ذكره»، وهو على الصّواب في (ب)، وفيهما معًا: «إن هذا الفعال».

(157) في طبعة المغربيّ: «زكت البنون ...»، وفي طبعة المنجِّد: «الجدّ حارث ...».

(158) في الأصل: «لأن أبو كندة»، وهو على الصّواب في (ب). وقولُهُ: «الجدّ كندة ...»، يؤيّده ما ذكر ابنُ العَديم حين رفع نسب الشّاعر إلى تُجيب، وهم من كندة؛ فقال (ابن العديم، بغية الطّلب: 2342/5): «الحسن بن حُميدٍ المَنْبجيّ، وقيل: الحسين بن حُميدٍ المَنْبِجيّ التُّجيبيّ»، وقد تقدّم ذكره.

(159) في طبعة المنجِّد:«ولئن ...»، وفي طبعة الجبوري:«بجميل فعلهم...»، وفي طبعة النّجّار:«بذميم فعلٍ ...».

(160) قولُهُ: «أثره» سقطٌ في (ب).

(161) في الدّرّ الفريد: «أجمل إذا بالغت ...»، وفي طبعة المغربيّ الميمنيّ والجبوري:«أجمل إذا حاولت ... ... لا الجَدُّ»، وفي زهر الأكم وطبعة المنجِّد: «أجمل إذا طالبت ...»، وفي طبعة الجَنابي: «أجمل إذا ما كنت

...»، وفي طبعة الجبوري والمنجِّد أيضًا: «فالجِد ... لا الجَدّ».

(162) في الأصل و(ب): «جميل» بلا نصب.

(163) في الأصل و(ب): «مدخل صعب» بلا نصب.

(164) ما حُفّ بمعقوفين زيادةٌ يحتاج إليها السّياق.

(165) في طبعة الميمنيّ: «فلكاته ما مسّك ...»، وأنكر رسمه الشّيخ، رحمه الله. وفي طبعة الجَنابي: «وكأنه ...»، وطبعة المنجِّد والنّجّار: «فكأنّه ما ...».

(166) في الأصل: «حسن» بلا نصب، وهو على الصّواب في (ب).

(167) في الأصل: «طريدُ» بالرّفع. وفي طبعة الجَنابي: «... قاده شعث ... وشفه برد»، وفي نشوان الحميريّ، شمس العلوم، وطبعة المنجِّد: «... قاده سغبُ»، وفيها أيضًا وفي شمس العلوم وطبعة النّجّار: «... وساقه بَرْدُ».

(168) قوله: «الخائف» غير واضحٍ في الأصل، وفي (ب): «الخاطر»، وهو غير متّجه، وما أُثبت يتّسق به الكلام.

(169) في ابن عبد البَرّ القرطبيّ، بهجة المجالس، ونشوان الحميريّ، شمس العلوم، وطبعة الميمنيّ والجَنابي والجبوري والمنجِّد والنّجّار:«... لضيفه الجهد».

(170) في طبعة الميمنيّ: «فتصرم المثني ...»، تصحيفٌ. وفي طبعة الجبوري والمنجِّد والنّجّار: «فتصرّم...».

(171) في ابن عبد البَرّ القرطبيّ، بهجة المجالس، وطبعة الميمنيّ والجبوري: «ثم اغتدى ...»، وفي طبعة المنجِّد والنّجّار: «ثمّ انثنى...»، وفي طبعة الميمنيّ والجبوري أيضًا: «أسأرتها...».

(172) في طبعة الميمنيّ والجبوري:«ومصير ...»، وفي طبعة المنجِّد والنّجّار: «ومحار ...»، وفي طبعة الميمنيّ والجبوري والمنجِّد: «... كلّ مؤمّل ...».

(173) في الأصل: «ألقى» محرّفًا، وفي طبعة الميمنيّ والجبوري والمنجِّد:«أودى ...»، وفي طبعة المنجِّد: «... أم صريع ردى»، وفي طبعة النّجّار: «أصريع قتل ... أردى ...».

(174) كُتب بعده بهامش الأصل: «بلغ مقابلةً»، وكُتب بعده في (ب): «تمّ شرح الدُّرّة بحمد الله عزّ شأنه، على يد الفقير إليه تعالى، عمر بن رمضان، بشهر رمضان، سنة 1232»؛ وهو خطّاطٌ عراقيٌّ مشهور، كان له أدبٌ وشعرٌ، لقبه الهِيتيّ، توفّي سنة 1252هـ عن سنٍّ عالية؛ المسك الأذفر: 120، وتاريخ الأدب العربيّ في العراق: 51/2.

قائمة المصادر والمراجع:

المخطوطات:

1. عمر بن الحسن بن عديّ بن أبي البركات الشّاميّ، مخطوط مجموعة (كذا) أشعار العرب، مكتبة المتحف العراقيّ، بغداد، تحت رقم: 8938.
2. عمر بن الحسن بن مسافر، مخطوط كتاب يحتوي شرح عشر قصائد مشهورة، معهد التّراث العلميّ العربيّ، حلب، تحت رقم: 212/65.

الكتب:

3. ابن أبي عون (322)، كتاب التّشبيهات، تحقيق: محمد بن عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كمبردج، المملكة المتحدة، د.ط، 1369هـ/1950م.
4. ابن جنّيّ (392هـ)، الفَسْر، شرح ابن جنّيّ الكبير على ديوان المتنبّيّ، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2004م.
5. ابن خيرٍ الإشبيليّ (575هـ)، فهرسة ابن خير الإشبيليّ، تحقيق: بشّار عوّاد ومحمود بشّار عوّاد، دار الغرب الإسلاميّ، تونس، ط1، 2009م.
6. ابن سلّام الجُمَحيّ (231هـ)، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، بجدّة والقاهرة، د.ط، 1974م.
7. ابن شاهين (385هـ)، مجموع فيه من مصنّفات ابن شاهين، تحقيق: بدر البدر، دار ابن الأثير، الكويت، ط1، 415 هـ/1994م.
8. ابن عبد البَرّ القرطبيّ (463هـ)، بهجة المجالس وأُنس المجالس، تحقيق: محمّد مرسي الخولي، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ط، د.ت.
9. ابن العَديم (660هـ)، بغية الطّلب في تاريخ حلب، تحقيق: سهيل زَكّار، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.
10. ابن كثير (774هـ)، البداية والنّهاية، تحقيق: عبد الله عبد المحسن التّركيّ، دار هجر، القاهرة، ط1، 1417هـ/1997م.

11. ابن المستوفي الإربلي (637هـ)، تاريخ إربل، تحقيق: سامي الصقار، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرّشيد للنّشر، العراق، د.ط، 1980م.
12. ابن المعتزّ (296هـ)، طبقات الشّعراء، تحقيق: عبد السّتار فرّاج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م.
13. ابن وكيع (393هـ)، المنصف للسّارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1994م.
14. أبو حيّان الأندلسيّ (745هـ)، تفسير البحر المحيط، تحقيق: عادل عبد الموجود وعلي معوض، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1413هـ/1993م.
15. أبو العبّاس الأزديّ المهلّبيّ (644)، كتاب المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطّيّب المتنبّيّ، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدّراسات الإسلاميّة، الرّياض، ط2، 1424هـ/2003م.
16. أبو العبّاس القلقشنديّ (821هـ)، كتاب صُبْح الأعشى، المطبعة الأميريّة، القاهرة، د.ط، 1331هـ/1913م.
17. أبو هلال العسكريّ (395هـ)، التّلخيص في معرفة أسماء الأشياء، تحقيق: عزّة حسن، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ط2، 1996م.
18. إحسان عبّاس، ديوان الرّصافيّ البلنسيّ، دار الشّروق، بيروت، ط2، 1403هـ/1983م.
19. أسامة بن منقذ (584هـ)، المنازل والدّيار، تحقيق: مصطفى حجازيّ، دار سعاد الصّباح، الكويت والقاهرة، ط1، د.ت.
20. الأصمعيّ (216هـ)، فحولة الشّعراء، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار القلم للتّراث، القاهرة، د.ط، د.ت.
21. بروكلمان (1868هـ)، تاريخ الأدب العربيّ، نقله إلى العربيّة: عبد الحليم النّجّار، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.
22. البغداديّ (1093هـ)، خزانة الأدب، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي،

القاهرة، ط3، 1417هـ/1997م.

23. الثّعالبيّ (429هـ)، الظَّرائف واللّطائف واليواقيت في بعض المواقيت، جمعها: أبو نصر المقدسيّ، تحقيق: ناصر محمّدي محمّد جاد، مراجعة: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة، د.ط، 1430هـ/2009م.
24. الحسن بن مسعود اليوسي (1102هـ)، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمّد حجي ومحمّد الأخضر، دار الثّقافة الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1401هـ/1981م.
25. الخَفاجيّ الحلبيّ (466هـ)، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، د.ت.
26. الذّهبيّ (748هـ)، تاريخ الإسلام، تحقيق: بشّار عوّاد، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 2003م.
27. الزَّبيديّ (1205هـ)، تاج العروس، تحقيق: طائفة من المحقّقين، نُشر منجّمًا بوزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، د.ط، 1965-2003م.
28. الزِّرِكْليّ (1396هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 2002م.
29. سعيد الديوه جي، اليزيديّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2003م.
30. الصَّغانيّ (650هـ)، التّكملة والذَّيل والصِّلة، ج5، تحقيق: الأبياريّ، دار الكتب، القاهرة، د.ط، 1977م.
31. الصَّفَديّ (764هـ)، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركيّ مصطفى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط1، 1420هـ/2000م.
32. عبّاس العزّاويّ، تاريخ الأدب العربي في العراق، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، د.ط، 1382هـ/1982م.
33. عبد العزيز إبراهيم، ابن زريق البغداديّ: حياته وشعره، مجلّة التّراث العربيّ، الصادرة عن اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، مج29، ع115، 2009م.
34. عبد العزيز الميمنيّ (1398هـ)، بحوث وتحقيق:ات، إعداد: محمّد عُزيز شمس، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1995م.

35. العبدلكانيّ الزَّوزنيّ (431ه)، حماسة الظُّرَفاء من أشعار المحدَثين والقدماء، تحقيق: محمّد بهي الله بن محمّد سالم، دار الكتاب المصريّ، القاهرة، دارالكتاب العربيّ، بيروت، ط1، 1420ه/1999م.

36. العُكْبَريّ (616ه)، شرح ديوان المتنبيّ، تحقيق: مصطفى السّقّا ورفاقه، مطبعة البابي الحلبيّ، القاهرة، د.ط، 1355ه/1936م.

37. عليّ بن يوسف القِفْطيّ (646ه)، المحمّدون من الشّعراء وأشعارهم، تحقيق: حسن معمري، راجعه: الشّيخ حمد الجاسر، روّح الله روحه، دار اليمامة للبحث والتّرجمة، الرّياض، د.ط، 1390ه/1970م.

38. فؤاد سزكين (1439ه)، تاريخ التّراث العربيّ، راجع التّرجمة إلى العربيّة: محمود فهمي حجازيّ وسعيد عبد الرّحيم، جامعة الإمام محمّد بن سعود، الرّياض، 1411ه/1991م.

39. الفيروز آبادي (817ه)، القاموس المحيط، مكتب تحقيق: التّراث في مؤسّسة الرّسالة، دار الرّسالة، بيروت، ط8، 2005م.

40. القاضي الجرجانيّ (392ه)، الوساطة بين المتنبيّ وخصومه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعليّ محمّد البجاوي، مطبعةالبابي الحلبي، القاهرة، د.ط، د.ت.

41. المُبَرِّد (285ه)، الكامل، تحقيق: محمّد الدّاليّ، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418ه/1997م.

42. محمّد أبو الفضل إبراهيم، ديوان النّابغة الذُّبيانيّ، ديوان النّابغة الذُّبيانيّ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977م

43. محمّد بن أيدمر المستعصميّ (710ه)، الدّرّ الفريد وبيت القصيد، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2015م.

44. محمّد سعيد مولوي،ديوان عنترة، المكتب الإسلامي، بيروت، 1970م.

45. محمّد شفيق البيطار، ديوان حُميد بن ثور الهلاليّ، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1423ه/2002م.

46. محمود الآلوسيّ (1342ه)، المسك الأذفر، مطبعة الآداب، بغداد، 1348ه/1935م.
47. المفضَّل الضّبّيّ (168ه)، المفضّليّات، تحقيق: أحمد محمّد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، د.ت.
48. مقبل التّام عامر الأحمديّ، شعراء مذْحِج، أخبارهم وأشعارهم في الجاهليّة، مجمع العربيّة السّعيدة، صنعاء، ط2، 2014م.
49. نشوان بن سعيد الحِمْيَريّ (573ه)، شمس العلوم ودواء كلام العَرَب من الكُلوم، تحقيق: حسين العَمْريّ ومطَهَّر الإريانيّ ويوسف محمّد عبد الله، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1420ه/1990م.
50. الواحديّ (468ه)، ديوان أبي الطّيّب المتنبّيّ وشرحه، تحقيق: العلّامة فريدرخ ديتريصي، برلين، 1861م.
51. ياقوت الحَمَويّ (626ه)، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1414ه/1993م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

6 العـــدد السادس
يـــونيو 2020

بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي

د. فوزي علي علي صويلح*
Fawziali2000@yahoo.com

د.عبد الله علي صالح الجوزي**
dr.a.a.aljawzi72@gmail.com

ملخص:

يتبنى هذا البحث مهمة الكشف عن (بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي)، بوصفه أحد المبدعين الذين أسهموا في إثراء الحركة الإبداعية، وتطوير هذا الفن في المملكة العربية السعودية، حتى غدا نشاطه الفني في تعليم الجيل الجديد، وتجربته الإبداعية في الحرم المكي جزءًا لا يتجزأ من الإبداع العربي المعاصر. من أجل ذلك استحق هذا الجهد، وتهيأت أسبابه؛ إيمانًا منا بأن في لوحاته ما يستحق الإعجاب، ويثير الاشتغال النقدي بالصورة الخطية. وفي سبيله مضى البحث - في ضوء البلاغة الجديدة - لمقاربة الأمشاق التي جمعها في كتابه الموسوم بـ(مشق: ميزان الخط العربي). على أن المرتجى من وراء هذه المقاربة، هو الإجابة عن السؤال المنهجي الذي حدد مسار البحث، ورسم أفقه المعرفي، وأهدافه بالصيغة الآتية: ما الكفايات البلاغية التي منحت الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي طاقتها

*أستاذ البلاغة والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية. وقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة إب - الجمهورية اليمنية.

**أستاذ الأدب والنقد القديم المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية. وقسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة البيضاء - الجمهورية اليمنية.

نتقدم بخالص الشكر إلى عمادة البحث العلمي، جامعة الملك خالد، على دعم هذا البحث من خلال البرنامج البحثي العام برقم (238) لسنة 1440هـ. وهو مشروع مكوَّن من بحثين، يتناول الأول (بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي)، وينشغل الآخر بالبحث عن (تقنيات الانزياح البصري في أعمال الخطاط العرافي).

الإبداعية وفاعليتها الإقناعية؟ وبمقتضى السؤال الذي فرض سلطته الضمنية على جوهر البحث تحددت مساقاته، بين الشعرية بوصفها ثمرة للتخييل، والإقناع بوصفه حصيلة للتداول. ومن النتائج التي سجلها في خاتمته قدرة الخطاط السعودي على تصوير القيم الإنسانية في لوحات، وتمثيل الواقع بمرآة صادقة، تعكس التفاعل الخلاق مع إيقاع العصر وتحولاته المتسارعة.

الكلمات المفتاحية: البلاغة الجديدة، الصورة الخطية، المشق، الشعرية، التداول.

Rhetorical Style of Visual Calligraphy in the patterns of the Calligrapher Ibrahim Al-Arrāf

Dr. Fawzi Ali Ali Sweileh[*]
Fawziali2000@yahoo.com

Dr. Abdullah Ali Saleh Al-Jawzi[**]
dr.a.a.aljawzi72@gmail.com

Abstract:

This research aims at unveiling (the rhetorical style of visual calligraphy in the patterns of the calligrapher Ibrahim Al-Arrāfi) as one of the artists who enriched the creative movement in Saudi Arabia, and one of those who contributed in teaching the new generation at the Holy Mosque in Mecca until his artistic activity and innovative experiment became an integral part of the contemporary creative movement in the Arab world. The aims of the research are established and justified, having belief that calligraphic patterns possess features of creativity, admiration and critical works.In this way, the research went on -in the light of Modern rhetoric- to approach the compilation of the calligrapher Al-Arrafi titled "Pattern: the Scale of Arabic Calligraphy". Meanwhile, what is desired from comparing selected samples out of his

[*]Department of Arabic Language, College of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia· Department of Arabic Language, College of Arts, Ibb University, Republic of Yemen.

[**] Department of Arabic Language, College of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia· Department of Arabic Language, College of Education, Al-Bayda University, Republic of Yemen.

Calligraphic Patterns is to answer this methodological question that will determine the research direction and draw the critical engagement horizon and objectives of the research: What are rhetorical capabilities that granted the visual calligraphy in the patterns of the calligrapher Ibrahim Al-Arrāfi its creative power and conviction efficiency? From the question that imposed its implicit authority on the substance of the research, its interests were determined between poetry as the fruit of imagination and conviction as the fruit of pragmatics.

Key Words: Modern Rhetoric, Calligraphy, Patterns, Poetry, Pragmatics.

المقدمة:

يؤسس الوعي النقدي في مقاربة الخط العربي لمؤثرات الفهم ومنطلقات الدهشة في الكتابة الإبداعية، ويجري الأمر في هذا الشأن على الوعي بالمسافة الجمالية بين الحروف، وهندستها في الكلمات، وانتظامها النصي في اللوحات، على نحو يعكس العلاقة الباذخة بين المستوى الكتابي والوظيفة التأثيرية، التي يعيها الخطاط في سياق التعويض البصري عن المكتوب، والجمع بين الأصالة والانزياح المتجدد في الكتابة المعاصرة. بهذا التصور، يضعنا الخطاط السعودي إبراهيم بن علي العرَّافي[1] -معلم الخط العربي بالحرم المكي الشريف- من خلال كتابه الموسوم بـ(**مشق: ميزان فن الخط العربي**، 1432هـ) أمام مدونة فنية، لها ما يسندها من الرؤية الإبداعية والتشكيل الفني، إذ تقاربت فيها المسافات بين الأمشاق التعليمية والأعمال الفنية، وأخذت الصورة الخطية تشكيلاتها من الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والأمثال العربية القديمة، كما ترابطت الحروف بكلماتها ضمن الكتلة والفراغ؛ فطابت لها النفس وقرت بها العين. من أجل ذلك استوثقت الغاية، وتحدد الهدف نحو مقاربة هذا الكتاب؛ طبقًا لما نصت عليه الفرضية التي ترى أن: (**مثول الخطاب البصري في الصورة الخطية يزيد من حظ الخط العربي في التخييل والتداول**).

ومن هذا المنطلق، فإن بلاغة الصورة الخطية التي حملت هذا البحث على التفاعل معها في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي بمقتضى الفرضية السابقة تمنحه المشروعية في التناول والمعالجة، وتعطيه الاستحقاق الكافي للمضي في استكشاف ملامح الإبداع ومصادره في الخط العربي، على نحو يعزز أهمية البحث في هذا الفن العربي الأصيل، ويزيد من حظوظه في الدراسات النقدية الحديثة. وبالنظر في خارطة الدراسات السابقة، فإن الأثر المعرفي الذي اشتغلت به يبوئ هذا البحث منزلته التي يستحقها، ويؤيد مسعاه في هذا السياق؛ إذ لم تأخذ أمشاق العرَّافي حظها من الدراسة والتحليل، ولا تناولتها البحوث بوصفها نماذج ضمن بحوث أخرى. إلا أن ثمة دراساتٍ تقاربت فيها بعض الملامح بين دراستنا، ونماذج لخطاطين آخرين، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر:

- برهومة، عيسى عودة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة، الجامعة الأردنية، المجلد 45، العدد 1، 2018م.
- علي، إبراهيم جابر، شعرية الخطاب البصري، فصول، المجلد (25/ 1)، العدد (97)، خريف 2016م.
- فتيني، عبد الله بن عبده، الاتجاه الحروفي وعلاقته بالمضمون الكتابي في أعمال الفنان التشكيلي السعودي سالم باجنيد، دراسة حالة، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربوية والنفسية، المجلد 20، العدد 2، رجب1429هـ- يوليو2008م، الصفحات(12-82).

ولا ننكر فضل هذه البحوث في رسم المسار الفني، وسبقها في التناول النظري والمعالجة الإجرائية لنصوص أخرى من أعمال الخطاطين العرب المعاصرين، إلا أنها ظلت بعيدة عن الهدف الذي ننشده من وراء أمشاق العرَّافي، وخارجة عن بساط ما نشتغل به في الصورة الخطية.

وإذا كان لكل بحث إشكاليته المعرفية، وسبيله المنهجي في حلها؛ فإن المشكلة التي أثارت سحب القراءة النقدية في الخط العربي عامة، وتثيرها في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي خاصة تبرز من ثلاث جهات: أولها أن هذا الفن كغيره من الفنون التشكيلية، يصوّر جمال الحياة، ويرسم في نصوصه أفق الانتظار الجميل في النشاط الإنساني، كما يفتح عين المتلقي على قدر كبير من الإعجاب والإثارة بقواعده، وأصول كتابته، وبلاغته التي تتمايز بها في الأمشاق؛ لكن عين المتلقي ما زالت تخطئ أسرار هذه القواعد والأصول؛ إذ تجري عليها الأحكام الانطباعية غير الواعية بها، وثانيها أن بلاغة الخط العربي تمثل العلامة الفارقة في التمثيل البصري، وأن بلاغة الفنون البصرية ليست كبلاغة النصوص الأدبية؛ إذ لكل فن بلاغته التي يتقوى بها؛ لكنهما يلتقيان في مساحة الفعل الإبداعي المشترك؛ وتجمعهما خاصية التأثير والإقناع، بمعنى أن غاية البلاغة إنتاج ما يتزود به الخطاب الأدبي أو البصري من الكفايات التداولية والتخييلية، التي لها القدرة على "إحداث تغيير وتحويل في الاعتقاد والميول والرغبات والعادات وغيرها"[(2)]؛ الأمر الذي فرض حضوره في وعينا، وصار همًا معرفيًا جديرًا بالدراسة. ومن ثمَّ، فإن ما تهيأت له الأسباب من وراء هذا الجهد ينغرس في طياته، ويتولد من خلال الصورة الخطية، وثالثها أن بلاغة الصورة الخطية التي تفنن في إنتاجها الخطاط العرَّافي، وغيره من الخطاطين المعاصرين ليست موقوفة على علوم البيان والمعاني والبديع، بل تتسع لتشمل أكثر من ذلك؛ إيمانًا بأن البلاغة أو "النقد إنتاج لمعرفة، وإمساك بطاقة جمالية، وليس توصيفًا خارجيًا فحسب"[(3)].

تلك هي مؤشرات المشكلة التي خامرتنا في هذا السياق، ولها مسلك المساءلة، على النحو الآتي: (**ما الكفايات البلاغية التي منحت الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي طاقتها الإبداعية وفاعليتها الإقناعية؟**)، ويحمل هذا السؤال المعرفي محفزاتٍ، قادرة على المضي في هذا المشغل البصري؛ إيمانًا بأن السؤال مطية الهدف، والإجابة عنه تحقق الغرض والمقصد، ومن ثمَّ، فلا إجابة كافية تضيء المسلك، ما لم نقطع مسافة كافية من دروب البحث لاكتشاف بلاغة الصورة الخطية وفاعليتها الإقناعية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي. ويجري ذلك ضمن

مبحثين: الأول شعرية الصورة الخطية في أمشاق العرَّافي، ويتكفل بإنجاز المهمة حول أثر التخييل ومعاقده الرمزية في الأمشاق، وينهض الآخر برصد التداولية المنتجة للمضامين وفاعليتها الإقناعية في الصورة الخطية.

التمهيد:

لعل أدق وصف في تعريف الخط العربي Calligraphy أنه فن تشكيلي، له ما يميزه من الخصائص الفنية، والسمات الإبداعية، التي تتولد من طريقة توزيع الحروف، وانتظامها في تشكيلات نصية. وما ذهبت إليه الآراء قديمًا وحديثًا[4] لا يخرج عن هذا المفهوم، إذ توافقت على أنه رسوم وأشكال حرفية، تدل على الكلمات المرسومة في الذهن؛ فتصاغ في سياقات خاصة، لترجمة الأحاسيس العاطفية، والاهتزازات النفسية تجاه الموهبة، والتفاعل مع الملكة الإبداعية المنتجة للتمثيلات البصرية. ومن ثمَّ، فلا يمكن استنطاق جمال الصورة الخطية إلا بإدراك قيمة الحرف العربي، وفهم جمالياته وأسراره التي يتجلى من خلالها في اللغة العربية، ويتضاعف النظر إليه من خلالها. ومعنى ذلك أن جمالية الصورة الخطية متأصلة فيه، بعمقها الروحي، وفتنتها البصرية، أو بما استجمعه إقليدس في وصفه الجامع بين الدالتين (الروح) و(الآلة)، إذ يرى أن "الخط هندسة روحانية وإن ظهرت بآلة جسمانية"[5]؛ فنال بهذا الوصف حسن التشبيه وجمال العبارة. وبهذا التصور، لم نجد صعوبة في بلورة المصطلح، ولم تمس الحاجة لتحديد المفهوم؛ لاعتبارات الشكل الذي يتجاوب واستراتيجية الكتابة، ومقومات الصورة الخطية التي يجري عليها الوعي بشعرية الخطاب البصري، وتداوليته. أما المشق فهو الفعل الإجرائي والنشاط الإبداعي الذي انتهت إليه الخطوط في اللوحات، وتأطرت فيه بأشكال نصية.

وبمقتضى ما تقدم، فإن رصد الكفايات البلاغية في أمشاق العرَّافي منوط بمدى وعينا بآليات البلاغة الجديدة وآفاقها المعاصرة، ولا نقصد بلاغة بيرلمان و تيكاه في نظرية الحجاج فحسب، وإنما تنفتح الرؤية على كل الإمكانات المتاحة في البلاغة الموسعة، وفيها "يشترط علم

البلاغة في اللفظ شرطين أساسيين: الشعرية والتداولية، وهذا ما يعني أن النص البليغ هو الذي يستعمل الإمكانات الشعرية للألفاظ، ويمنحها دورًا ما في الإقناع، فالأمر يتعلق بشعرية وظيفية"[6]؛ لذلك فإن قياس ما يجري على الخطاب الأدبي وغيره من الخطابات يكتسب خصوصيته كذلك في الفنون البصرية الأخرى، ومنها الخط العربي. ويجعلنا على قناعة تامة بأن له بلاغته التي يتعاظم بها في المرجعيات الفنية، والنقدية، وله جمالياته التي يتنزل فيها، انطلاقًا من أن "البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير والإقناع، أو هما معًا، إيهامًا أو تصديقًا"[7]. والمستغلق في مسالك الفهم بالتخييل يمكن رده "إلى مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعالقة في مكوناتها وبنياتها ودلالاتها، ويشمل مختلف المظاهر الفكرية والعلامات الثقافية في حياة الإنسان"[8]؛ كما يجري عليه التداول والحجاج؛ إيمانًا بأن الجودة في الأمشاق يقوي الحجة لدى المتلقي بالإبداع و الإقناع، وبحسب محمد العمري، فإن "قوة الحجة مرتبطة بالشكل"[9]. وبهذه القوة يأخذ المشق استحقاقه التواصلي، ويحمل المتلقي على التفاعل وتعزيز الشعور بجمال الصورة الخطية، وأثرها في الاستجابة والتفكير.

وعلى هذا المنوال المنهجي، فإن دراسة الصورة الخطية في ضوء البلاغة الجديدة تعني "أن البلاغة تأثير لا يؤول إلى الحجج والتعبير والترتيب فقط، بل يؤول أيضًا إلى نوع الخطاب أو نمطه، وبناءً عليه؛ فدراسة التأثير البلاغي التخييلي والتداولي تعني دراسة كل مؤشرات هذا التأثير"[10]، ويستحيل ذلك ضمن التفاعل الخلاق بين المبدع والمتلقي إلى بناء الصورة، وتصميم الأشكال واللوحات، وترجمة ما تحيل إليه النصوص من المضامين؛ "لإنتاج واقعٍ متعالٍ، أو نموذجٍ مثالي لواقع آخر مستشرف"[11]. ويصبح الأمر في هذا السياق دالًا على أن الصورة الخطية ليست سوى نسخة متطورة عن الصورة التي يصنعها الإنسان لنفسه مع الأشياء أو ترجمة لما يختمر في ذهنه ويؤمن بها من القيم والمبادئ الإنسانية في الواقع، حتى لكأنها بهذا المنظور رسالة بصرية ذات فكرة وعلامة، وتتحول اللوحة المكتوبة إلى دالة سيميائية، لها بلاغتها الكافية، ومؤثراتها النفسية،

التي تحمل فكرة أو ترسم خطًا موازيًا للتفكير الإنساني. ومن المحقق في هذا التصور أن الفكرة قرينة العلامة، إذ "ليست هناك فكرة بدون علامة"[12]. وبذلك لا تنجز الصورة الخطية شعريتها، ولا يتحقق فيها الإقناع ما لم يسندها الفكر، أو يحميها الإطار التداولي. تلك هي الفضيلة التي تحسب للخطاط العرَّافي الذي جمع مدونته فأوعى، وأدرك أسرار أمشاقه فاستوعب أبعاد الفكرة والصورة معًا. ويمكننا إدراك هذا الوعي من خلال الصور الآتية:

إذ استفتح كتابه بهذا التمثيل البصري، الذي يترجم بهدوء نجاعة الصورة، ودورها في إثراء الفكرة، وما استقر في وعيه من المؤثرات لإجلاء مسارها الفني في الأمشاق. والمقصود أن الأمشاق وإنتاج الصورة الخطية ليستا بالسهولة التي يتصورها المتلقي، إذ يعوزهما التأمل والصبر على إكراهات النفس؛ مما يعني أن رسالة الخط العربي قديرة، والتفنن بأساليبه مبني على أفكار جادة، بل "إن تعدد أنماط الخطوط العربية جعل هذا الفن من أغنى مظاهر الإبداع"[13].

وبناءً عليه؛ فإن اختيار العنوان، وصياغته بعبارة (**مشق: ميزان الخط العربي1432هـ**)، وإشباعه باللون الذهبي على المساحة السوداء من الغلاف، وإرفاق صورة المبدع العرَّافي مستغرقًا

في التأمل، واستهلال الأمشاق بكتابة البسملة بخط الثلث، والزخرفة الملونة لآيات من سورة الملك، والتسلح بالقلم والموهبة، كلها تتناغم مع الأفكار، وتحكي أطرافًا من قصة الإبداع، ومراحل إنتاج الصورة الخطية. وبالحكاية يتعزز القول بتنكير المفردة، إذ بدت (**مشق**) بهذه الصيغة الموجزة جدًا؛ لتفتح الحديث واسعًا حول نشاطها الباذخ في المدونة، وارتباط الفكرة الأولى بميزان الخط العربي لتجري مع العروة الوثقى في المدونة، بوصفها مصدر التجاوز الإبداعي والرقابة الحسابية لأوزان الحروف، ونحسبها العلامة الفارقة في التمثيل البصري الذي يحفظ للأمشاق بقاءها، ويزيد منسوب نبضها في سياق الزمن، ويحمي القناعات والأحكام والنتائج من الانطباعية، في سياق الحديث عن العلاقة المتآزرة بين الفكرة والصورة الخطية.

وفي سياق التفكير الإبداعي الذي ارتسمت ملامحه على أمشاق العرَّافي ألفينا مساره الخطي يتشكل في اتجاهين لا ثالث لهما، الاتجاه الكلاسيكي، وهو مصدر القوة والأصالة، والالتزام بقوانين الخط العربي وأصوله، التي خصص لها القسم الأول من كتابه، وهذا الا تجاه يمثل معطى حضاريًا، ونشاطًا ثقافيًا، يجري طبقًا لقوانين النقطة والوزن، وهندسة الكتلة والفراغ، ولها خصوصيتها الفنية في الثقافة العربية والإسلامية، والاتجاه الآخر، اتجاه الحروفية، الذي يتسم بالانزياح البصري، ويغلب عليه التلوين، والتشكيل الهندسي، والرسوم المستلهمة من عناصر الطبيعة، وما يتدخل في إنتاجه الفوتوشوب، أو يزيد من زينته وصفائه.

المبحث الأول: شعرية الصورة الخطية في أمشاق العرَّافي

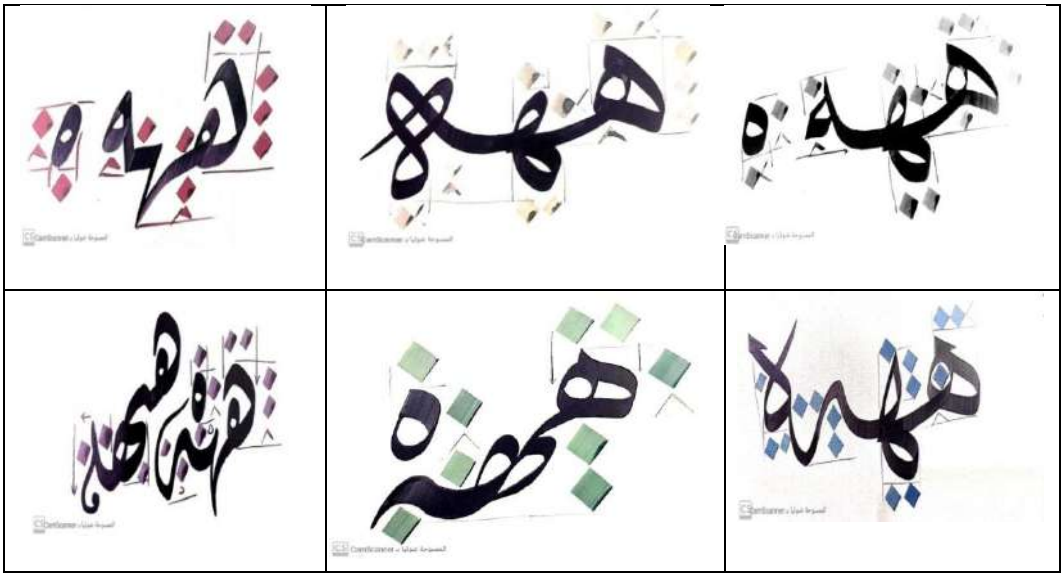
ينصرف الحديث عن الشعرية إلى البحث عن قوانين الإبداع في الخطاب الأدبي؛ لكنه في بعده المنهجي والمعرفي لا ينحصر في مجال نظريات الأدب- كما يذهب النقاد- بل اتسعت الشعرية لتشمل فنونًا إبداعية أخرى، ومنها الفن التشكيلي[14]. وبهذا المستند؛ فإن الشعرية في جوهرها بحسب ناظم تكمن في البحث عن قوانين الإبداع في كل الفنون المكتوبة والبصرية[15]. وهذا مسوغ كافٍ لأن "نبحث عن الشعرية خارج مملكة الشعر"[16]؛ ذلك أن الخطوط العربية تستجيب

لأفق الشعرية، وتدور في فلكها؛ لارتباطها بالفن التشكيلي، وقدرتها على التأثير والإقناع. ومن هذا المنظور المنهجي يمكن للشعرية أن تعمل جانبًا إلى جنب السيميائية بمنظورها اللساني السوسيري، وبمنظورها المنطقي البورسي؛ فإذا كان الأول قد عدّها أساس اللغة، بل عرف اللغة بها؛ فإن الثاني قد جعلها دائرة تشمل كل الموجودات، وجعل الإنسان مهدها ومنتجها ومستهلكها والمروج لها [17]. ونظرًا للتشابه الحاصل بين عملية الإبداع الشعري والرسم البصري للخطوط في تمثيل الواقع، من حيث أوزان الحروف وإيقاعاتها، ومضامين النصوص المكتوبة، والتعبير عن الذات المبدعة، وهمومها؛ فإن الأمر يدعم فرضيتنا حول سلطة الصورة الخطية في إنجاز المهمة لدى المتلقي، وتحقيق التواصل الجمالي والتداولي، إذ بقدر ثراء الأمشاق، واتساع معرفتها، وانزياحاتها تأخذ الصورة الخطية استحقاقها الفني، ويتسع أفقها المعرفي، بل إن التخييل يفتح مسالكها نحو الإبداع، ويكشف -وهي مهمته الكاشفة- أنساقًا "من العلاقات بين الصور وحركية منظمة لبنياتها ومركبة لعناصرها"[18]. ويمكن مقاربتها على النحو الآتي:

أولًا: التمثيل الرمزي

يعد الخط العربي بأنواعه المتعددة، وأساليب أمشاقه أحد مظاهر التمثيل الرمزي في النشاط الإنساني، إذ يعبر عن تمثيلات المبدع، ورؤيته للكون والحياة، عبر وسائط رمزية دالة، لها أساليبها الخاصة، وارتباطاتها المكانية والفنية التي ينتزعها من الواقع ويستمدها من الوعي بالكتابة، والقراءة والفهم والتفكير الإبداعي.

وفي هذا السياق تتمظهر رمزية الخط العربي في مصادر التكوين البصري للأمشاق، وهي (الحرف، النقطة، التوقيع، علامات الترقيم)، بوصفها دوال بصرية، وأيقونات تتعزز بعقد سيميائي تداولي، من أجل وظائف جمالية، وأولها الحرف العربي الذي يحيلنا إلى قيمته الإبداعية بين الماضي والحاضر، ويمكننا تمثيله رمزيًا بحرف الهاء؛ لتعدد صوره بين الخطوط، وميزانه النقطي المتنوع، وجاهزيته الفنية الباذخة في أمشاق العرَّافي.



وكما هو بادٍ من المربعات السابقة يستمد حرف الهاء رمزيته، وينتزع بنيته الشكلية من أشكاله وأوضاعه في النصوص والكلمات، ويشع من تكوينها البصري، على نحو يحيلنا في هذا المنوال الرمزي إلى أزمنة النشوء، وأعلام الريادة، بمعنى أن كل شكل من هذه الأشكال ينسحب على بقية الحروف العربية، وأمثالها في الخطوط الأخرى، إذ بنيت على تاريخ عريق من الحضارة العربية والإسلامية، وصار الحرف العربي رمزًا للقداسة التي يتعبد بها المسلم ربه حين يتلو القرآن، وتسبح روحه في ملكوته، بل لقد "كان القرآن الكريم بمثابة مؤسسة رمزية يسعى الفكر إلى تفكيكها وإنشاء لغة واصفة لإثبات قدرته على فهمها"[19]. مع أن الرموز التي يتم تداولها في مجتمع ما، تتمتع بوظيفة رمزية عامة، ولكن أيضًا لها رمزيات خاصة مرتبطة بتاريخ المجموعة البشرية[20].

ومعنى ذلك أن رمزية الخط العربي ليست محصورة في مجتمع معين، إذ تقاسم العرب والمسلمون رمزيته، وحافظوا على فنونه، وقد يذكر المؤرخون أن قطبة المحرر في العصر الأموي من أهم الخطاطين العرب الذين شهد الخط العربي على أيديهم نقلة نوعية من الشكل الكوفي

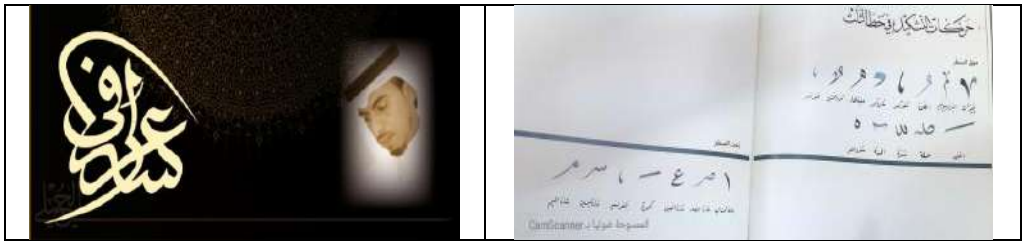
القديم إلى الأشكال الجديدة المتعارف عليها بين الخطوط[21]، ثم جاء بعده الخطاط إبراهيم الشجري، وانتهت رئاسة الخط العربي إلى الوزير أبي علي بن مقلة (327هـ)، الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها، وعنه انتشر في مشارق الأرض، ومغاربها[22]، وشهد لدى ابن البواب قوّته، وجمال هندسته، وتركزت مهمته على نسخ المصاحف، والعناية بإخراجها، والتأنق بجمالها؛ فكانت لوحاته آيةً في الجمال، ولم يكن الخطاط عبد الله المستعصمي البغدادي 686 هـ في العصر العباسي أقل شأنًا من سابقيه؛ فقد كان بارعًا مجيدًا في خطي النسخ والثلث[23]، ومن العثمانيين نبغ الخطاط عثمان بن علي أفندي المعروف بـ(الحافظ عثمان، ت:1110هـ- 1698م)، ويعد أشهر من أجاد خط النسخ، وتفنن فيه، وذاع صيته في الآفاق بفضل حفظ القرآن؛ فصار من أشهر الخطاطين الأتراك، وأغزرهم إنتاجًا[24]. ويعد الخطاط التركي الشهير ممتاز بك المستشار في عهد السلطان عبد المجيد خان 1280هـ، من ألمع الخطاطين العثمانيين في خط الرقعة، وسمي الخط الديواني لارتباطه بالديوان الهمايوني السلطاني، إذ كانت تكتب به جميع الأوامر الملكية، وصار سرًا من أسرار القصور السلطانية في الخلافة العثمانية، وارتبط في شهرته بالخطاط مصطفى بك غزلان، خطاط الملك فاروق. وفي المقابل تفوق الفرس في خط النستعليق، المسمى بالخط الفارسي، وكتبت به القباب وقصور الشاهات، والمساجد والحوزات في إيران، وباكستان، والهند، وأفغانستان[25]. وقد يطول الحديث عن تاريخه وأعلامه؛ لكن ما يهمنا في هذا المقام هو رمزية الخط العربي، وتنوع خطوطه، إذ لكل خط أعلامه، وبيئته التي استقى منها عطاءه الفني[26]. ومما يتمم رمزية الحرف العربي، واستحالته في الأمشاق أنه يمثل علامة إبداعية فارقة، ورمزًا سيميائيًا دالًا على النشاط الإنساني. ومن ثمَّ؛ فإن رمزية حرف الهاء أو أمثاله من الحروف العربية تتجلى في أنها ليست خطوطًا للزينة فحسب، تكتب كيفما اتفق، وإنما لها من الرمزية ما يجسد نشاط الإنسان ويعزز نبض روحه، بالنشاط والحيوية.

ومن جهة أخرى، **تمثل النقطة** إحدى الطاقات الإبداعية، والعلامات الآسرة في اللغة العربية، إذ لا يستقيم اللسان العربي، ولا يستغني القارئ، منذ مرحلة الإعجام على يد أبي

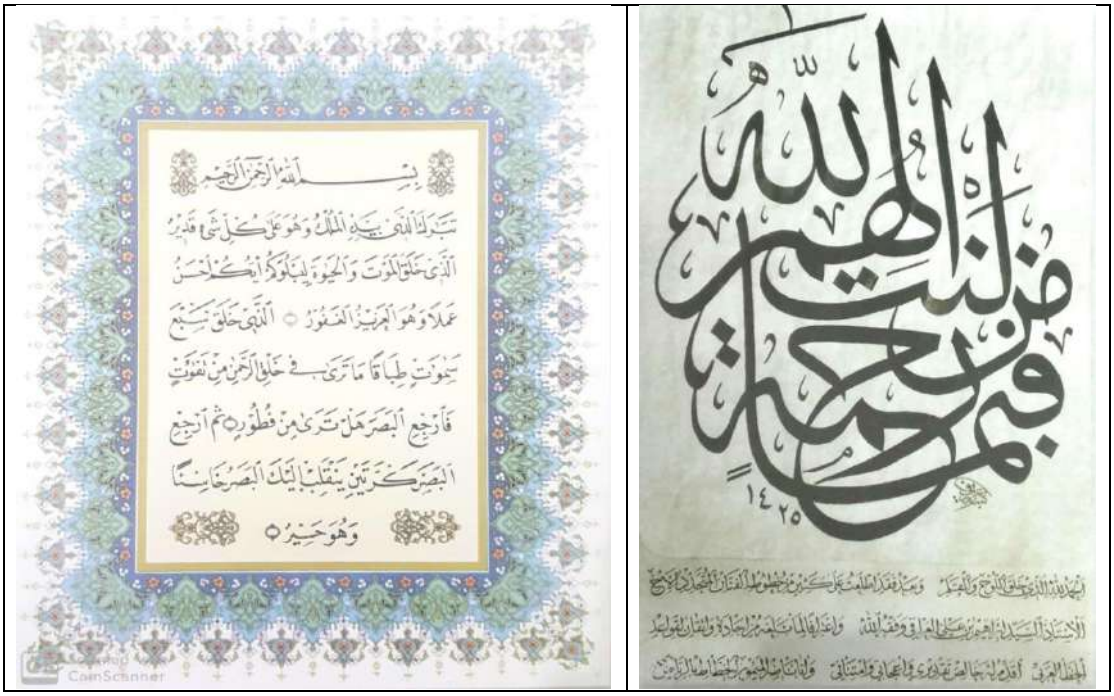
الأسود الدؤلي، عن التنقيط، وفي الخط العربي تعد لازمة جوهرية في إنتاج الصورة الخطية. وتستمد رمزيتها من المرجعية الشكلية في الكتابة المتنوعة، كما أن تعدد صورها بحسب تنوع الخطوط العربية يعمق الشعور بالرمز، وبه تتمايز الصورة الخطية من النسخ إلى الرقعة إلى الديواني، إلى النستعليق، وتكاد تتفق بين النسخ والثلث، من حيث قواعد الكتابة وآليات المشق، على النحو الآتي:

وبحسب النماذج أعلاه؛ فإن وضع النقاط على الحروف، وميزانها في النصوص يمنح الكلمات والجمل صلاحيتها في الفهم والقراءة، ويعطيها الاستحقاق الأمثل في معايير الجمال. وإن تموضعها في مكانها من الألفاظ بهذه الأشكال يرفع من قدر الخطاط إبراهيم العرَّافي، ويزيد من رصيده الفني، إذ أعطى كل حرف حقه ومستحقه من التشكيل، وحازت النقطة درجات متفاوتة طبقًا لتنوع الخطوط وتعدد أشكالها. ومن ثمَّ؛ يمكن القول بأن النقطة شرط وجود، ورمزيتها محملة بطاقة مدهشة من أسرار البلاغة ونظمها، إذ تظل الحروف لا معنى لها بدون التنقيط، ولولاها لما اجتمعت المحاسن للخط العربي، ولما نال الفضيلة والشرف بين الخطوط في اللغات الأخرى.

ونختم هذا البعد برمزية (**التشكيل الإملائي**)، و(**التوقيع**)، فلهما دلالتهما في ضبط النصوص، وإثبات هويتها، إذ تحفظ للقلم هيبته وتحمي الملفوظ واللسان العربي من فساد النطق، واعوجاج القراءة، ولها حقها الآسر في تعزيز لغة التفاهم و التواصل والإقناع، من فوق الحروف ومن أسفلها.



ولا نعني بالتشكيل الإملائي تلك الحركات والسكنات التي اعتمدها النحاة لضبط الإعراب، وإنما كل الرسوم التي اجتمعت عليها آراء الخطاطين في خطي (**النسخ والثلث**) لانتشارهما، وصعوبة كتابتهما، وقد فرضتها جماليات الكتابة واستحقت من خلالها الزينة، وهي تلك الأشكال الصغيرة التي استحسنها الخطاط العربي في الكتابة الإبداعية لخطي النسخ والثلث من أعلاها ومن أسفلها، وزادت الحاجة إليها في خط النسخ مع كتابة المصحف الشريف والأحاديث النبوية الشريفة، وضبط الأشعار والأمثال، كما اقتضت طبيعة الحروف في خط الثلث تزيينها. على أن الأمر ليس عشوائيًا، وإنما يندرج هذا النشاط البصري ضمن قانون جمالي، هو الأمتع، وقانون تداولي هو الأنفع والأجدى لإقناع المتلقي بجمال الصورة الخطية. ولعل ذلك من موجبات الأمور في أمشاق الخط العربي ليحافظ الخطاط على صورة مقبولة من التشكيل المرئي ويضبط حركة الحروف، وتحولاتها الإملائية والنحوية. لذلك تقاس درجة فاعليتها الرمزية بوضع كل رسم أو حركة في موضعها الملائم، الذي يقتضيها، كما هو مبين في اللوحتين الآتيتين، الأولى بخط الثلث، والثانية بخط النسخ:



وليس هذا التشكيل الإملائي أو البصري الذي أخذ حظه من سورة تبارك بخط النسخ، ونال عناية الخطاط في قوله تعالى: (فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ) آل عمران: 159. بخط الثلث إلا صورة من جمال الروح، وجمال البصيرة، إذ فرضتها المتعة الجمالية في هذين الخطين، ولا تحتملها خطوط أخرى، مثل: الرقعة والفارسي والديواني والكوفي، مع قبول جزئي لخط الجلي الديواني. وبذلك تبرز رمزيتها، وتتجلى شعريتها في ابتكارها، واشتغال المتخيل بها، في سياق الزينة وإضفاء البهاء على الكلمات.

أما **توقيع الخطاط إبراهيم العرّافي** المدرج على يسار المستطيل السابق، وصورته المرفقة على يمينه، فإنه علامة دالة على الهوية والعطاء الإبداعي الذي يقدمه الخطاط، وتنشأ رمزيته في سياق حماية الحقوق الفكرية والفنية للمبدعين. ومن جهة أخرى يكشف الخط والتوقيع عن نفسية صاحبه، من حيث السهولة والتعقيد، ويرسم في بعض الأحيان موجهات القراءة النفسية لمشاعر الخطاط، ومواجيده وميوله نحو الخطوط التي يعشقها، وما يسكنه من أبجدياتها.

ثانيًا: تجريد الأمشاق وتشخيصها

يعد التجريد من أهم التقنيات الفنية التي اعتمدها الخطاط إبراهيم العرَّافي في أمشاقه، إذ انتهى منها إلى ضرب من الانزياح البصري المؤيد برغبة في التعاطي مع الحروف والعبارات؛ مما يترجم الرغبة في التحديث، والتجريب، والانطلاق نحو آفاق رحبة من التفنن في الأساليب الحروفية، التي اعتمدها المختصون في الفن التشكيلي؛ الأمر الذي يجعلنا أمام نسخة متطورة من الكتابة العربية المعاصرة عند هذا المبدع، وغيره من الفنانين الحروفيين[27]. على أن مفهومه لا يمكن اختزاله في صيغة اصطلاحية معينة؛ لتفاوت النظرة بين الرؤية الغربية والإسلامية، وتباين التصور الحديث والقديم لهذا الأسلوب؛ لكن ما يهمنا أن التجريد أسلوب فني يعتمد في إنتاج الأشكال والرسوم على التخييل، الذي ينأى به الفنان عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية. ويتحول النص البصري التجريدي إلى إشارات مختزلة بكل معانيها[28]، والمسألة الأهم في التجريد أنه يتخلى عن الفراغ في اللوحة الفنية، وبذلك يحفل بعلامات سيميائية ودوال بصرية تملأ الإطار، والتركيز على الدلالات الذهنية المعمقة؛ "نتيجة تخليه عن الفراغ والصورة المجسمة"[29]، وليس هذا التخلي عبثيًا، وإنما هو ضرب من الانزياح البصري في تمثل الأشياء وتمثيل الأفكار، والانعتاق عن المألوف من الأساليب؛ لمواكبة تطورات العصر وتحولاته المدهشة. ويمكننا تمثله في أمشاق العرَّافي من خلال اللوحات الآتية:

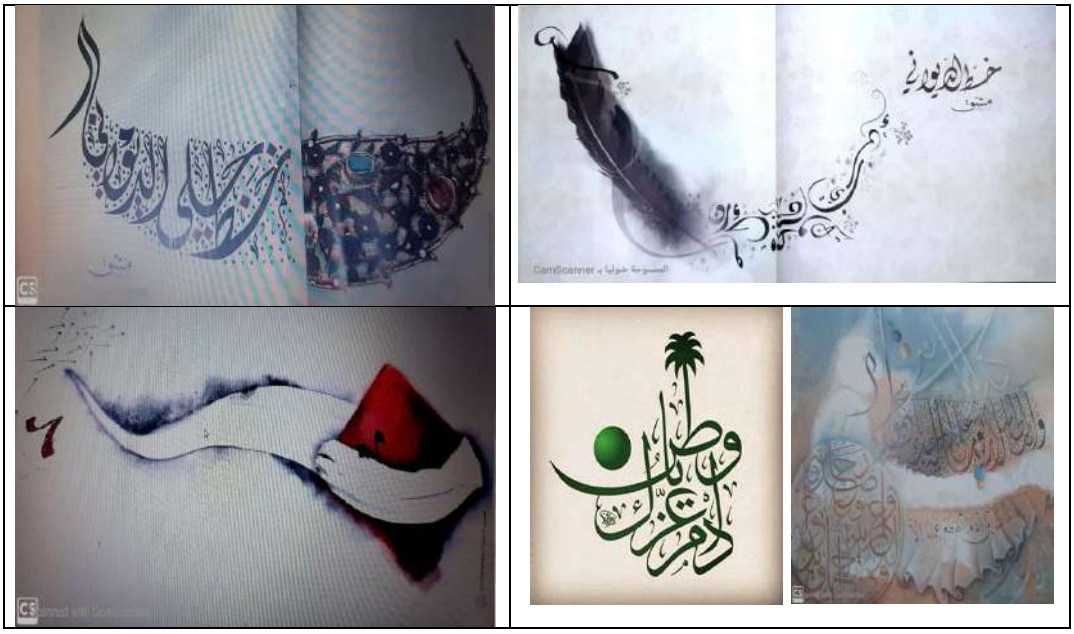
ففي هذه اللوحات تتجلى ملامح التجريد من خلال العلامات البصرية التي أسكنها المبدع في إطار الصور، ومنها استغلال الفراغ، وشغل حيزها الواسع بصورة بديعة، لا علاقة لها بالواقع في رسوماتها و أشكالها المألوفة، التي ألفنا حضورها في رموز بصرية دالة على النشاط الإنساني وسلوكياته. كما لا يتنزل نشاطها داخل الطبيعة، بل مضى في تعزيز القيم الإسلامية، وتثوير الأبعاد الإنسانية والأخلاقية و الجمالية، في مسعى من المبدع لرفع منسوب الشعرية في الصورة الخطية، التي اختصها باللوحة الأولى، واستلهم معانيها المجردة من قوله تعالى: **(وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ)** الأعراف، 156 [30] ، ولعل المبدع بهذا التلوين والتجريد قد منح اللوحة فرصة أقوى في ذهن المتلقي لترسيخ مبدأ الرحمة مع كل شيء يحيط به، إذ بها تحصل النفوس على مبتغاها من التطهير والتزكية، كما أعطى لوحة **(كل معروف صدقة)**[31] شيئًا من جمال اللوحة السابقة، بشكل لا علاقة له بالواقع، ولا برموزه، ونقصد أنه لم يصوّر المعروف أو الصدقة بعلاماته المألوفة، كاليد السابغة، أو شكل العطاء بين شخصين، على نحو يعمق الشعور بقيمة الجمال المتخيل، ويرفع من شأن التجريد. كما تستمد العناصر التجريدية دهشتها في لوحة الحديث الشريف من الصورة البصرية لحديث (سيد الاستغفار،[32]، الذي ينص على الدعاء والابتهال بقوله- صلى الله عليه وسلم-: "اللَّهُمَّ أَنْتَ رَبِّي لاَ إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ، خَلَقْتَنِي وَأَنَا عَبْدُكَ، وَأَنَا عَلَى عَهْدِكَ وَوَعْدِكَ مَا اسْتَطَعْتُ، أَعُوذُ بِكَ مِنْ شَرِّ مَا صَنَعْتُ، أَبُوءُ لَكَ بِنِعْمَتِكَ عَلَيَّ، وَأَبُوءُ لَكَ بِذَنْبِي فَاغْفِرْ لِي، إِنَّهُ لاَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا أَنْتَ". رواه البخاري، إذ تواشجت فيها الألوان مع النص الحديثي، وتوزعت بمقادير متناسبة؛ فتقاربت فيها المسافة الجمالية بين الصورة الخطية والمضامين،

وارتقى فعل الكتابة فيها حتى بدت اللوحة شكلًا معقدًا يتناظر مع اللوحة الأخرى التي رسمت معالم نص آخر بعنوان: (**الإخلاص شيمة خير الناس**)[33]. وكأن الأمر في هذا السياق منوط بحالة الاستواء في المتخيل الفني للمبدع، وقدرته على التصوير بالألوان الإكريلك[34]، ولا يتوقف جمال الصورة عند التفكير في بنيتها أو سيمائيتها بل في مقومات إنتاجها، ومنها اللون، الذي يمثل بنية نشطة في تثوير شعريتها.

تلك هي معاقد الجمال ومواطن الفتنة البصرية في بنية الصور، ليتحول الأمر في التجريد إلى تجربة إبداعية ونشاط فني مضاعف، يعكس التجريب والتحديث في الأفكار لدى الخطاط العرَّافي. وكذلك الشأن في لوحة الحروفيات[35]، ولوحة الخط الفارسي[36]، وغيرها من اللوحات التي استوت هيئتها في صورة نقط واستحالت خريطة جغرافية؛ لترجمة الوعي بالمكان والانتشار الجغرافي في البلاد الإسلامية: (الهند، باكستان، أفغانستان، إيران). ومرتكز السمات الشعرية فيها مضمر غير مرئي، إذ حملت اللوحة رسائل بصرية كونية، تتجاوز القومية العربية إلى البعد الإسلامي، ثم تحولت الخريطة إلى علامة سيميائية كبرى، ذات هندسة بديعة، يستضيء فيها الفكري بالتخييل، ويثمر الكوني في مرامها. وطبقًا لهذا التصور؛ فإن التجريد يقدم للمتلقي دلالات زاخرة في الصورة الخطية، ويوسع بلاغتها، كما يقربها من الابتكار الأصيل الذي ارتبط تاريخيًا وجغرافيًا بالفكر الإسلامي، وموجهاته الإبداعية. وبذلك يبعث لدينا إحساسًا قديرًا بأن الخطاط السعودي ليس خارجًا عن المسار المتطور للبلاغة الجديدة، وما يتحصل من إيقاع العصر وتحولاته المتسارعة.

وفي سياق التفكير بشعرية الصورة الخطية، وما يتساوق مع فكرة البلاغة الموسعة نجد أنفسنا أمام خاصية (**التشخيص**) التي تدعم هذا المساق، ونعني بها ما ينصرف بالتخييل إلى إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على الصورة البصرية عمومًا، والصورة الخطية على وجه الخصوص. وهو إجراء مجازي تستجيب له البلاغة، وتعززه في الخطاب

البصري؛ بما يزيد من شعرية الصورة الخطية، ويرفع منسوب التأثير و الإقناع في مثيراتها البصرية. ولعل الغاية من وراء هذا الإجراء المجازي في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي إضفاء الحيوية والدينامية في الحروف والكلمات، والانتقال من حالة السكونية إلى حالة النبض و الإيقاع البصري، كما هو بادٍ في المشخصات الآتية:



لقد بدت اللوحات على قدرٍ كبيرٍ من التشخيص، بدءًا من اللوحة الأولى التي اقترن فيها الخط الديواني بريشة الطائر[37]، وتذيلت بالزخرفة المترسلة بالمشق، ومنه أخذت الصورة موقعها الملائم في التمثيل الحسي، ونالت شحنتها المتخيلة، وانتزعت كفايتها من الأشياء والعناصر التأثيرية. كما تعاظمت الصورة الحضارية المؤسسة على التخييل في اللوحة الثانية، وزادت قوتها بالإيحاء، من خط الجلي الديواني[38]، وهي صورة رمزية مستوحاة من لباس السلاطين أيام الدولة العثمانية، والوشاح ذي الفصوص اللامعة، في إشارة مشخصة للبعد التاريخي الذي وثق منشأ خط الجلي الديواني، واستوثق فنيته وجماله من المكان والشخوص التي نشرتها في الآفاق. وبذلك

تكتسب الصورة تبجيلها من مداها التاريخي والحضاري الذي جرت عليه ملامح الأنسنة والتشخيص. ولا يبتعد كثيرًا ما عبرت عنه اللوحة الخامسة [39]، التي اختزلت صورة الخطاط العربي والعثماني في الطربوش، وتماثلت صورته في النقطة الحمراء، والعمامة البيضاء؛ فارتسمت على بساطها البصري معالم الحيوية، وأنتجت شعريتها وفق ما تخيله المبدع من الأثر الفعال والدور الفني، والحضاري الذي قدمه الخطاط المسلم في خدمة هذا الفن المقدس، سواء كان من العرب أم من البلدان المشهورة بكتابة الخط العربي.

وفي اللوحة الثالثة دلالات دامغة على حالة الفناء التي ينتهي إليها بنو آدم، وفيها استوحى الخطاط العرَّافي صورة رمزية مشخصة، لقول النبي- صلى الله عليه وسلم-: "إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له"، رواه مسلم، مقترنًا بقول كعب بن زهير:

كلُّ ابْنِ أُنْثَى وإنْ طالَتْ سَلامَتُهُ يَوْماً على آلَةٍ حَدْباءَ مَحْمولُ

واجتماع النصين: الحديث الشريف والبيت الشعري في اللوحة، وتلوينهما بالأبيض والطيني الترابي، واستثمار الخطوط الأربعة :(النسخ، الثلث، الفارسي، الجلي الديواني[40] في كتابتهما يعكس الرغبة لدى المبدع في تشخيص الصورة، وأنسنتها، إذ تكفل اللون الأبيض برسم صورة الميت المكفن، وتقاربت باللون الترابي دائرة القبر ومن حوله، في إشارة رمزية إلى شعرية الصورة الخطية، ودوالها البصرية ودلالاتها الذهنية المكثفة حول الموت والفناء، وكلها تقرب الوعي بقيمة الخط العربي وشعريته الباذخة في تصوير الأشياء والقيم الإنسانية. كما حملت اللوحة الثالثة (دام عزك يا وطن) قدرًا من التبجيل للوطن، واستدعاء اللون الأخضر في الكتابة يعبر عن البعد الوطني الذي يغمر الصورة، ويترجم منزلة الوطن في نفسه؛ لكن ما يعنينا بصورة عميقة، وما يهمنا أكثر هو تصور الألف في رمزية الوطن، واستدعاء صورته في جذع النخلة؛ فيتحول الألف إلى كائن حي، واستقامته بهذا الشكل يتمم الوعي بالهوية الوطنية والانتماء إلى المملكة العربية

السعودية، ومنها تستمد الصورة الخطية شعريتها، وتحكي عن أثقالها المدهشة، من الرؤيا والتشكيل الفني.

المبحث الثاني: تداولية الصورة الخطية وفاعليتها الإقناعية

من القواعد الأساسية، والفرائد الجوهرية في البلاغة الجديدة أن "تداولية الخطاب مبدأ راسخ في التفكير البلاغي، فالكلام فعل إنساني اجتماعي نفعي، لكن هذه التداولية لا تلغي شعرية الخطاب"[41]. كما أن شعرية الخطاب المؤسسة على التخييل، لا تلغي تداوليته ومساره الإقناعي، بل إن مبدأ الشعرية، ومبدأ التداول يكمل بعضهما بعضًا في إنتاج الخطاب. ومعنى ذلك أن "البلاغة يحددها الإقناع كما يحددها التخييل، والاختلاف القائم بين المفهومين ينبغي ألا يحجب ما بينهما من اشتراك؛ فكلاهما يقوم على مبدأ الاحتمال"[42].

ومقاربة الصورة الخطية بهذا التصور يتأسس على مبدأ تحليل الخطاب؛ إيمانًا بأن الخط العربي، وما ينتجه الخطاط من الأمشاق يندرج ضمن هذا المبدأ، فالمشق هو خطاب بصري "تم بناؤه بقصد الإقناع، أي بقصد التواصل والتفسير وإضفاء المشروعية على وجهة نظر ما واقتسامها"[43]. وللخطاط رهانات المبدع، إذ له طريقته الخاصة التي يسلكها في إنتاج الصورة الخطية، وتسويق فكرته الإبداعية في الأمشاق، كما هو حال الشاعر الذي ينظم القصيدة بإجراءات ضابطة، إذ لها من الميزان العروضي والقافية ما للخط العربي من الميزان النقطي والنسبة الفاضلة. ولعل ما يمكن تصوره ضمن هذا المسلك يتحدد بالكفايات التداولية التي حققت فاعليتها في الأشكال والمضامين، وتأخذ في تأملنا مسارين، هما: **(كفايات الإنتاج)، و(كفاءة الإنجاز).**

أولًا: كفايات الإنتاج

تتحدد كفايات الإنتاج في الخط العربي بالقدرات المكتسبة من المعارف والمهارات والاتجاهات، التي يتقوّى بها الخطاط في هندسة اللوحات، والتفنن في أساليب إنتاج الصورة

الخطية. ولاشك في أن ما يتفنن به الخطاط في العملية الإبداعية يجري طبقًا للأصول و القواعد والقوانين التي سنها أعلام الخط العربي قديمًا وحديثًا، وتواضعت عليها أقلامهم. على أن المنظور من الأدوات التي حفل بها الخطاط إبراهيم العرّاقي، واستهل بها كتابه لا يتجاوز القلم، والمداد، والمحبرة، والألوان، وأداة القط، والحافظة التي تجمعها، وكلها مسجلة ضمن الكفايات المادية. وتبرز قيمتها التداولية بوصفها علامات سيميائية لا غنى للخطاط وأمشاقه عنها، إذ تعزز موقفه، وتزيد من حظوظ إبداعه لدى المتلقي، كما أنها تتلاقى في هذا السياق مع منهج الدراسة، ومساقها البلاغي، بوصف "التداولية هي دراسة العلامات في علاقتها بمستعمليها"[44].

وكما هو منظور في اللوحة السابقة، تمثل الأدوات باعثًا على تبجيل النشاط الإبداعي، الذي يقوم به الخطاط إبراهيم العرّاقي، وغيره من الخطاطين العرب والمسلمين، كونها أسبابًا، ولوازم ضرورية لإنتاج الكفايات الفنية، ومصدرًا مهمًا لتحقيق الجودة في العملية الإبداعية، ولذلك لا تكمن قيمتها في ذاتها وقطعها المادية، وإنما تكمن في القيمة الوظيفية للصورة الخطية. ومع الأيام تنشأ علاقة حميمة، عضوية ونفسية بين الخطاط وأدواته، وخاصة الأقلام التي يتباهى بها في المشق؛ فيزداد تعلقه بها، وتصير برشاقتها وأسنانها، وقوة يراعها وشفراتها سلاحه وثروته. قال بعضهم:

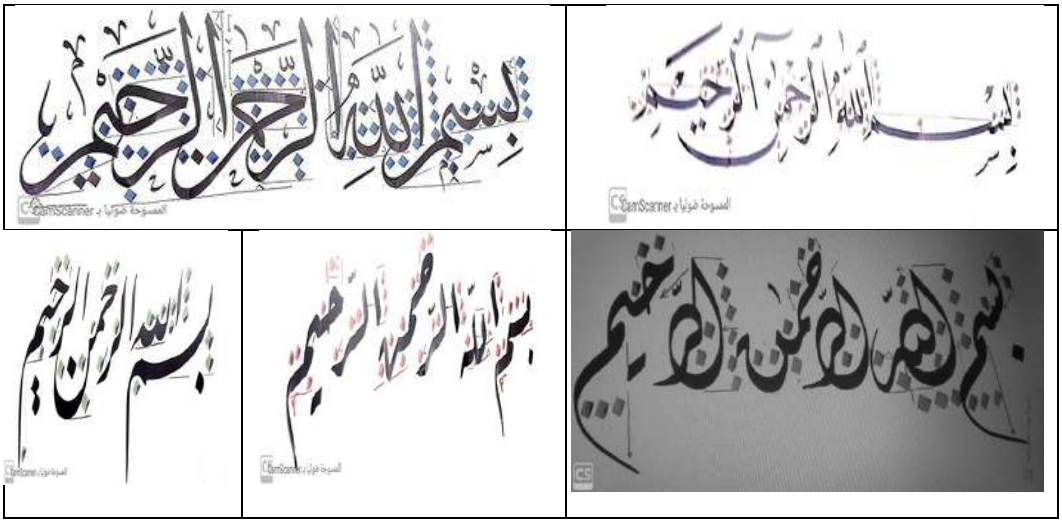
ربع الكتابة في سواد مدادها والربع حسن صناعة الكتاب
والربع من قلم سويّ بريُه وعلى الكواغد رابع الأسباب[45]

ومن الكفايات الفنية التي يتمتع بها الخطاط العرَّافي، وغيره من المبدعين في هذا الفن، وتعد مؤشرًا على التفوق والتنافس في هذا المسار إدراك أسرار الحروف وعلاقتها بغيرها من حيث الوصل والفصل، والأصالة والجودة، وتقدير المسافات، والتعاطي مع الفضاء المكاني، على النحو الذي يحفظ هيبة الكتلة، ولا يفسد الفراغ، كما يتراءى في النماذج الآتية:

إن التأمل في النماذج السابقة يمنحنا قدرًا من الإعجاب؛ لدقتها ووضوحها، وإدراك المسافة الجمالية، وفهم الوزن، وحصول الفهم، والتمايز بين الحروف في جميع أنواع الخطوط، على نحو يحيلنا إلى الحروف الأخرى التي لا يتيسر إدراجها في هذا المقام؛ لكثرتها وتنوع خطوطها، كما أن الوزن النقطي الذي يجسم أبعادها يعكس ما انتهت إليه العملية الإبداعية من الآراء قديمًا وحديثًا، وسميت بـ (**النسبة الفاضلة**)؛ إذ اجتمعت الأعلام على اعتماد النقطة معيارًا لوزن الحروف العربية، ومقياسًا لتوزيعها على الورق، وتحقيق التوازن والاعتدال في الجمل والعبارات، ونيل المعاني، والتحرر من العشوائية في الأمشاق؛ حتى صار "الخط بجميع أنواعه

المتعددة هو أرقى وأجمل خطوط العالم البشري على وجه البسيطة؛ فإن له من حسن شكله وجمال هندسته وبديع نسقه وجاذبية صورته ما جعله محبوبًا محترمًا حتى لدى الأجانب الغربيين فضلًا عن مكانته بين المسلمين الذين هم في مشارق الأرض ومغاربها"[46].

ولا يتوقف الأمر عند الحرف فحسب، بل يجري ذلك على ترابط الحروف بغيرها، ومؤانستها لجاراتها، لإنتاج المعاني، اتصالًا وانفصالًا. ولنا في البسملة خير مثال على هذا التصور، إذ لا تعلق لشيء من هذه الأفكار، ولا تساوق بين الصورة والفكرة، ولا تكتسب الفضيلة إلا بإجادتها؛ لأنها علامة الاستهلال، ومصدر الإلهام، ومقياس التفنن في خطوط العرَّافي على نحو ما نرى في الصور الآتية:



ذلك أن للبسملة أثرها في تجويد الخط العربي وتحسينه، وتعد من مقاييس الجمال والجودة في التشكيل، ولم يبلغ الخطاط قديمًا وحديثًا هذا المستوى من الإبداع إلا بما حازه من مقاليد الفهم ومرونة الأمشاق. ولعل في كتابة البسملة بخطي الثلث والنسخ فضلًا كبيرًا، بوصفه مؤشرًا على إجازته في الخط العربي، ومعيارًا على تفوقه، لصعوبة المسلك في هذين الخطين،

وتنوع الأشكال والارتباطات، وعمليات التداخل والتخارج بين الحروف. والمتأمل بعمق في أمشاق العرَّافي يكتشف بجلاء هذه النتيجة؛ الأمر الذي يحملنا على الشهادة بتفوقه، وجودة أمشاقه في البسملة وغيرها بجميع الخطوط. وهي لاشك من الثمرات التي أحرزها منذ ستة عشر عامًا قضاها في طِلابه بالحرم المكي. وبالعودة إلى البسملة وما يهمنا منها في التمثيل البصري لاتصالات الحروف، والمسافات الموزونة بالنقط نصل إلى القول: إن كل نقطة وضعت في موقعها الملائم، وإن حسابها بعدد النقط بين كل حرف وآخر منحها الانضباط والدقة والوضوح في المقاييس، وأن الأمر ليس عبثيًا، إذ لها من الحساب ما يدعم إنتاجها في كل خط على حدة، وطبقًا لقواعد الكتابة بين الخطوط تتجلى مؤازرة البصري للمعاني، وتحقيق الأصالة والجودة في اتفاق المعنى مع تنوع الأشكال والمباني، أو ما يمكن تسميته بإنتاج الصورة الخطية للمعنى بأشكال مختلفة.

ثانيًا: كفاءة الإنجاز

إن ما بسطناه من أفكار حول كفايات الإنتاج في هذه المدونة يؤسس لوعي جديد حول روافد الإبداع في الخط العربي، ويمنحنا فرصة إكمال الفكرة حول الكفايات التداولية في الأمشاق، التي تجعل من الصورة الخطية ثمرة سيرورة هذا النشاط الإبداعي، إذ ليست بنية عشوائية، وإنما لها ما يدعم سيرورتها، وتناسقاتها، وترابطها الهادف. وقياسًا بالنصوص الكلامية وخطابات التلفظ، فلا معنى للحروف ما لم تنتظم في كلمات، وتتشكل ضمن نصوص، إذ التناسق بين المباني والمعاني يمثل سبيل المقاصد، وكما أن "كل كلام ينطوي على قصدٍ أو يعبر عن قصدٍ أو تصوغه بالأحرى مقاصد متكلميه وأغراضهم"[47]؛ فإن كفاءة الإنجاز في الخط العربي تجري على هذا المنوال من قصدية المضامين، ويتلاقى ذلك ومنطوق النظرية التداولية لدى غرايس، إذ عدها "نظرية في الإنجاز"[48]، وعلى هذا الأساس؛ فإن كفاءة الإنجاز تمثل الخطوة النوعية في معمار اللوحات، ومصدر فاعليتها الإقناعية، إذ يغذي بعضها بعضًا، ويقيم جسورها، كما هو موضح في المخطط الآتي:

وسبيل هذا التمثيل المرسوم يسلمنا إلى مصادر القوة الإنجازية في الأمشاق، ويعطي مؤشرات دامغة على روافدها الأساسية، التي أسهمت في تلقيها، على أن النصوص لا تعنينا في حد ذاتها، ومقاصدها بقدر ما يهمنا مسالك إنتاجها، وهي: (**الملاءمة و الانسجام، والإيجاز والتخزين النشط، و الحجاجية**). وهكذا يتسنى لنا النظر في الرافد الأول من خلال النماذج الآتية:

ومجمع النظر في النماذج يكمن في قدرة الخطاط العرَّافي على التشكيل الفني، وإنتاج الصور الخطية بهذا المستوى البديع، إذ تعكس في مثولها البصري البساطة والتوازن والدقة والتناسب المؤيد بعمق التآخي والمؤازرة بين الحروف وانسجامها في النصوص. ومرد ذلك إلى

القياس الضمني للمسافة الجمالية التي يتمتع بها كل حرف، وامتداداته المحسوبة ضمنيًا في وعي الخطاط، وكذلك مسالك التداخل والتخارج، من حيث تقديم بعض الحروف على بعض، والصعود والهبوط إلى الأعلى والأسفل، كما هو ماثل في نصوص: (**علو الهمة من الإيمان**)[49]، و(**أهل مكة أدرى بشعابها**)، و(**القناعة كنز لا يفنى**)[50] التي كتبت كلها بخط الثلث، فضلًا عن تحرك الياء إلى الأمام في نص (**القناعة كنز لا يفنى**)[51] التي مشقها بالخط الفارسي. كما أن لوحة (**حديث الشفاعة**)[52] تأخذ مسارًا معقدًا، يشف عن امتلاك الذهنية العالية في إحداث الملاءمة والانسجام داخل النص نفسه، وكتابته بخط النسخ مسلك طبيعي في تاريخ الخط العربي، إذ اعتمده الخطاطون في كتابة النصوص المقدسة، وفيها برع الخطاطون في كتابة القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، وبدت مهارة الخطاط إبراهيم العزّافي منسجمة وما خطه الآخرون. إذ فرضت طبيعة التمثيل البصري للنص الطويل معالجة التوقيع وإثبات التاريخ بخط الإجازة، لتناسقه مع الخطوط المذيلة في نهاية اللوحات؛ لكنه يفاجئنا بدهشة في كتابة ثلاثة أسطر أخرى من المتن النصي للحديث بخط الثلث، وهي الثلاثة التي استجمعت مراكز الثقل البصري و المقاصدي في الحديث الشريف.

وعلى سبيل الإجراء فإن الملاءمة والانسجام ليسا خاصية نظرية، بل هما صورة مترجمة للعلاقة بين المبنى والمعنى، والأهم في هذا السياق أن الانسجام والملاءمة في الخطاب التداولي يتحصلان في الانفتاح على التأويل، ويكمنان في قدرة المخاطب على بناء سياق يواكب مناسبة الاتصال، إذ "يحيل الانسجام على خصائص النص أو الخطاب التي تضمن قابليته للتأويل"[53].

ومن هذا المنطلق؛ فإن تجسيم الصورة الخطية، وتعدد أشكالها يخدم معانيها، ويتيح للخطاط استلهام المعاني من الواقع الذي فرض التمثيل القصدي بهذه النصوص، وغايتها معالجة الطمع بأنموذج القناعة، ورفع منسوب الأمل بعلو الهمة، وتحفيز المتلقي باقترانها بالإيمان، وكذلك بث الطمأنينة والرجاء بحديث الشفاعة، وبدت بخط الثلث جامعة لأكثر

المقاصد حضورًا في وعي المتلقي، وهي: (**يجمع الله الناس يوم القيامة...**)، و(**عند ربك حتى تريحنا من مكاننا هذا...**)، و(**يعلمنيه ثم أشفع فيحد لي حدًا فأخرجهم من النار**).

أما فضل (**الإيجاز النشط، والحجاج**)، بوصفهما رافدين أساسيين في إنجاز مضامين الصورة الخطية فمرده إلى جهتين: **الأولى شعرية**، وفهمها وتجلياتها في الأمشاق يعد مسوغًا كافيًا للتفنن في أساليب الخط، وباعثًا على الإبداع في معمارها الفني، **والثانية تداولية**، وتؤول في صورتها الخطية إلى مخزون نشط من المعاني والمقاصد النصية، وتأخذ مسارها التداولي ضمن استراتيجية خاصة، لها متواليات السياقية الآتية:

1. **متوالية التعبد** : (بسم الله الرحمن الرحيم [54]، واعبد ربك حتى يأتيك اليقين[55]، الإخلاص شيمة خير الناس[56]، ويزيد الذين اهتدوا هدى. بخط الثلث[57]، كل ابن أنثى وإن طالت سلامته. الجلي الديواني[58]، سبحان الله وبحمده. الديواني[59]، دعاء كفارة المجلس، الديواني[60]، ورحمتي وسعت كل شيء، الجلي الديواني[61]، والله غالب على أمره، الفارسي[62]، فليعبدوا رب هذا البيت، الديواني والثلث[63]، سيد الاستغفار، النسخ والثلث والإجازة،[64]، فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون)[65].
2. **متوالية المعرفة:** (علو الهمة من الإيمان[66]، حسن الخط من مفاتيح الرزق[67]، طلب العلم فريضة على كل مسلم[68]، من سار على الدرب وصل[69]، العلم نور[70]، قيمة كل امرئ ما يحسنه، الثلث)[71].
3. **متوالية الأخلاق**: (البر حسن الخلق[72]، حسن الخلق غنيمة[73]،الحلم سيد الأخلاق[74]، القناعة كنز لا يفنى[75]، أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم***فطالما استعبد الإنسان إحسان، الثلث [76]، ازرع جميلًا ولو في غير موضعه*** فلا يضيع جميل أينما زرعا، الديواني و الإجازة[77]، كل معروف صدقة. الديواني[78]، ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن[79]، فبما رحمة من الله لنت لهم.)[80].

والمعتبر في هذه المتواليات الثلاث هو الطاقة النشطة، وفعلها الإنجازي الموجز، الذي فرض سلطته، شكلًا ومضمونًا في إنتاج النصوص واستدعائها على هذا النحو من التمثل الإبداعي. كما أن اختصاص هذه المتواليات بأبعادها التعبدية والأخلاقية والمعرفية يقيم الحجة، ويزيد من ثقافة القول وسعة مراميه بين الذات والآخر، بوصفها متواليات الاستقامة، وعلامات الاهتداء في تكوين العلاقة الرشيدة، وتمثيل أواصر الفضيلة والتأدب بعلو الهمة، ويرى في العلم نورًا وبرهانًا، ويضع الأمور في نصابها من جهة الوعي بالتقدم، ونبذ الجهل والتخلف، على نحو يؤسس بين طرفي التخاطب لهذه المبادئ القيمة، والفضائل العظيمة.

وبمقتضى ما تقدم، رسمت المتوالية الأولى (**متوالية التعبد**) حدود العلاقة بين العبد وربه في سياق الضرورة الدائمة لحسن التعبد، ونحوه من تفعيل جهاز الرقابة الذاتية، وجودة العمل الصالح، وبواعث الابتهال إلى الله، من الإخلاص والتسبيح، والاستغفار، وغيرها من الدعائم الأصيلة في السلامة الفكرية. وتتحول متوالية المعرفة إلى حافز إبداعي، وتدعيم حجاجي لما ينبغي أن يكون عليه المبدع، وغيره، ونقصد بالغير الآخر الذي يتمثل علو الهمة، وجودة الخط، ومن يسلك سبيل العلم فقد نفع نفسه، وسار الدرب القويم؛ ومن سار على الدرب وصل. وبذلك فإن هذه المتوالية على وجه خاص تدعم الطامحين إلى المجد، وتفتح مسالك السير على دروب التقدم، وتنبذ الجهل والتخلف. وأما المتوالية الثانية (**متوالية الأخلاق**) فقد أنجزت أشكالًا متعددة من الصور الخطية، وحازت معانيها النشطة على مكارم الأخلاق بالصيغ الآتية:

إن اختيار هذه النصوص، وإنتاجها في الصورة الخطية كما وردت في الأمشاق يؤطر مكارم الأخلاق في مؤشرات دالة، تختزن الكثير من المعاني الضمنية ذات الأسلوب الحجاجي. واستثمارها مقصود لتأثيل الخطاب البصري، وتثوير فاعلية الصورة الخطية لدى المتلقي. وهذا الأسلوب الذي بدت عليه النصوص الخطية يقيم الحجة، ويزيد من ثقافة القول وسعة مراميه، كما أن صناعة التمثيل البصري للملفوظات على هذا النحو يمنح الخطاط درجة عالية في المشق، وقدرة على التواصل مع الآخر، وهذا التصور من أهم معاقد النظرية التداولية، إذ تسلمنا إلى القول بأن أسلوب المبدع في نقل المعلومات ونشر المقاصد جزءٌ من حجاجية الخطاب[81]، وبحسب عبد الله صولة، "فالأسلوب حجاجي، والحجاج يحمله الأسلوب"[82]، وقس على ذلك حين تتنوع الصورة الخطية، ويتوحد المقصد الأخلاقي في مضمراتها، كما هو بادٍ في النصوص السابقة.

ومن ثم؛ فإن تحويل هذه النصوص إلى مثيرات بصرية بارتباطاتها الاستعارية والتمثيلية نحو: (**حسن الخلق غنيمة، الحلم سيد الأخلاق، القناعة كنز لا يفنى، أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم، ازرع جميلًا ولو في غير موضعه**)، وأمثالها من التي رسخت مفهوم الأخلاق، وحفزت المتلقي للتفاعل معها، يعد من صميم الحجاج؛ لأن مكارم الأخلاق التي عظمها القرآن، وأكبرها في النبي- صلى الله عليه وسلم- تعد إحدى الأدلة الحجاجية القاهرة، التي أقنعت المجتمع

الإسلامي، وأسهمت في انتشار الإسلام؛ ذلك أن حصول الغنيمة من وراء حسن الخلق، وإثبات سيادة الحلم، وصورة الكنز في القناعة، واستعباد الناس بالإحسان، وزراعة الجميل في كل موضع يستحقه، كل ذلك يرتقي إلى مستوى الدعائم الحجاجية التي ينشدها الخطاط العرَّافي وغيره من الخطاطين لإقناع المتلقي برسالته الإبداعية. ومما يتمم هذه الرؤية أن كل لوحة حظيت بالعناية من الخطاط، ونالت قدرًا من التفنن في تصميمها يعزز موقعها الإشهاري، إذ إن مراحل إنتاج الصورة الخطية تستهلك من التفكير أكثر من الأداء، كما لا تتجسد في اللوحات إلا بمخطط ذهني عميق، وتصور باذخ لهندستها الذهنية، وحالها كحال بناء بيت، إذ يتطلب وعيًا ذهنيا، وتصورًا للمداخل والمخارج قبل إقامة جسوره أو تنفيذ مخططه الهندسي، وهكذا أحوال الفنون الإبداعية والنشاط الجمالي.

النتائج والتوصيات:

بمقتضى ما تقدم انتهى البحث إلى النتائج الآتية:

أولًا: يمتلك الخطاط إبراهيم بن علي العرَّافي تجربة فريدة في تجريب الأساليب الحديثة، التي أسهمت في إنتاج الصورة الخطية، على نحو يبعث في المتلقي إحساسًا متناميًا وإعجابًا رفيعًا بالحركة الفنية المتطورة والنشاط الإبداعي المطرد في المملكة العربية السعودية.

ثانيًا: تتجلى بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي في مشاغلها الإبداعية التي تقاربت في البحث، وأثمر التخييل عن شعريتها من حيث التمثيل الرمزي، وأنسنة اللوحات وتشخيصها، واكتملت أبعادها الاستراتيجية في وسائط الإقناع، التي شملت الكفايات البلاغية، وتنازعتها كفايات الإنتاج، وكفاءة الإنجاز، واستوت معالم إبداعها في خطابها البصري، المؤيد بالإقناع والتأثير.

ثالثًا: ليست الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي لوحات للزينة والزخرفة فحسب، وإنما هي مشغل بصري ذو نشاط إبداعي، له ما يميزه من الروافد الأصيلة، كالتلوين،

والـنقط، والانسـجام بـين الكتلـة والفـراغ، ومـا يسـكنها مـن المضـامين، ودعائمهـا الحجاجيـة والإشهارية التي جعلتها قادرة على استيعاب شروط التعبد، والمراقبة الذاتية، ومكارم الأخلاق، وكل ما له تعلق مخصوص بهموم الحياة وظروفها الإنسانية.

التوصيات:

يوصي الباحثـان النقـاد والمختصـين والجهـات ذات العلاقـة في المملكـة العربيـة السـعودية بالعناية والاهتمام بالفنون البصرية، ومنها الرسم والخط العربي لإنجاز مشاريع بحثية تخدم هذا الفن الأصيل؛ لأن استعادة التراث، وإحياء المكتسب، ومقاربته في ضوء المناهج الحديثة، وحمله على هذا المنوال سيزيد من حظه في الفهم، ويثري أبعاده، ويرفع من قدر العربية، ويحقق فاعليتها في هذا الحقل الفني.

هوامش البحث:

(1) هـو الخطـاط إبـراهيم بـن علي عبـده العرّافي مـن مواليـد مكـة المكرمـة، في العـام 1391هـ، يعمـل معلّمًـا للخـط العربي بالحرم المكي الشريف منذ ستة عشر عامًا، ومن الخطاطين المرموقين في المملكة العربية السـعودية، وقـد اكتسـب هـذا الفـن بـالتعلم والممارسـة على يـد عـدد مـن الخطـاطين الـدوليين، ولـه حضوره الفعال في الساحتين العربية والإسلامية؛ محكمًا للمسابقات الفنية والتشكيلية، ورائدًا لكثير من الأنشطة الفنية في المعارض المحلية والدولية. ينظر السيرة الذاتية: إبراهيم بن علي عبده العرافي، مشق: ميزان فن الخط العربي، طبعة خاصة، مكة المكرمة، ط1، 1432هـ: 15.

(2) محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث - نحو بلاغة موسعة، داركنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020م: 15.

(3) سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م: 8.

(4) ينظر: محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط1، 1939م: 7، 8، وينظر: عيسى عودة برهومة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة، الجامعة الأردنية، المجلد 45، العدد 1، 2018م: 141.

(5) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت: 335هـ)، أدب الكتاب، نسخه وعني بتصحيحه والتعليق على حواشيه: محمد بهجة الأثري، ونظر فيه: محمود شكري الآلوسي، المطبعة السلفية، مصر، المكتبة العربية، بغداد، د.ط، 1341هـ: 41.

(6) حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م: 153.

(7) محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2005م: 6، 17.

(8) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2005م: 142.

(9) محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول: 227.

(10) محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث - نحو بلاغة موسعة: 69.

(11) ينظر: حسين خالقي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011م: 109.

(12) جيرار دولودال، وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن أبو علي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2000م: 51.

(13) عفيف بهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م: 11.

(14) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994م: 5.

(15) ينظر: المرجع نفسه: 8.

(16) إبراهيم جابر علي، شعرية الخطاب البصري، فصول، الهيئة المصرية العامة لكتاب، المجلد (25/ 1)، العدد (97)، خريف 2016م: 304.

(17) ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م: 17، وسعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م: 29، 30، وإبراهيم جابر علي، شعرية الخطاب البصري: 304.

(18) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين: 7-8.

(19) آمنة بلعلي، سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2013م: 27.

(20) ينظر: جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، نيسان (أبريل)، 2013م: 239-241.

(21) ينظر: محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه: 68.

(22) ينظر: المرجع نفسه: 70.

(23) ينظر :المرجع نفسه: 70 وما بعدها.

(24) ينظر: عفيف بهنسي، الخط العربي: 49.

(25) ينظر: محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه: 68، 105.

(26) على أن جرد الأعلام والخطاطين من العرب والمسلمين ليس من مهمتنا في هذا البحث، ومع ذلك فلابأس بذكر الأسماء التي كلِف بها، واعترف الخطاط إبراهيم العرَّافي لأعلامها بالفضل والتأثير في مسيرته الإبداعية، سواء كانوا من المدارس العربية (بغدادية، شامية، مصرية) أم من المدرستين التركية والفارسية، ومنهم: مصطفى عزت قاضي العسكر العثماني، محمد عزت، حافظ تحسين، محمد عبد العزيز الرفاعي، حافظ الآمدي، هاشم البغدادي، غزلان بيك، بدوي الديراني، أحمد كامل، إسماعيل حقي، مصطفى حليم، مصطفى راقم، سامي أفندي، حسن الفارسي، ميرعلي التبريزي، عماد الحسين، خلوصي أفندي، أحمد الباري، ينظر: إبراهيم بن علي العرَّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 32، 72، 110، 156.

(27) الحروفيّون، جماعة مرتبطة بتقاليد الخط العربيّ العريقة، وفي التأويل الشعبيّ والصوفيّ الذي يتحدث عن تأثير الحرف في مصائر الناس وعواطفهم وأحاسيسهم وعقولهم، لما يحمل من أبعاد إيحائية بصريّة ومضمونيّة كبيرة. وهذه الفكرة بدأت تأخذ مكانها في فضاء الهوية العربية، ولها روادها، أمثال: نجا المهداوي، ورشيد القريشي، وشاكر حسن آل سعيد، ووجيه نحلة، وغيرهم كثير ممن استهوتهم هذه الفلسفة الفنية. ينظر: محمود شاهين، الحروفيّة والحروفيون بين القديم والجديد، مجلة الكويت، الكويت، العدد 293، آذار 2008م: 50، وعمر مقدادالجمني، الخط العربي وجماليته، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المجلد (5)، العدد (9)، يونيو، 2001م: 50، 51.

(28) ينظر: مازن عصفور، سيمولوجيا الفن الإسلامي - مقاربة تحليلية للدوال البصرية ودلالاتها الرمزية، إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الأردن، السنة الخامسة والعشرون، المجلد (25)، العدد (98)،خريف 2019م، الصفحات: 124- 147: 130.

(29) المرجع نفسه: 142-145.

(30) إبراهيم علي العرّافي، مشق - ميزان الخط العربي: 185.

(31) المصدر نفسه: 189.

(32) المصدر نفسه: 196.

(33) المصدر نفسه: 177.

(34) استعمل الخطاط إبراهيم بن علي العرَّافي تقنية التلوين في كل التقنيات المشار إليها، واعتمد ألوان الإكريلك صبغة لمعظم لوحاته الفنية، وهي مجموعة ألوان تعني بالإنجليزية (Acrylic paint) تتسم بسرعة الجفاف، والثبات على اللوحات، إذ تقاوم التغيرات المناخية، ولا يصيبها الاصفرار أو الأكسدة،

والتحلل، كما لا يزيلها الماء، وهي ملائمة لأبسط القماش والخيام والأخشاب والكراتين والورق، وتدهن مباشرة، وتناسب الفرشاة والآلات الخاصة بالتلوين. ينظر: الوكيبيديا، على الرابط الآتي:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D9%88%D9%86_%D8%A3%D9%83%D8%B1%D9%8A%D9%84%D9%83

(35) ينظر: إبراهيم علي العرّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 176.

(36) ينظر: المصدر نفسه: 155.

(37) ينظر:المصدر نفسه: 70، 71.

(38) ينظر: المصدر نفسه: 88، 89.

(39) ينظر: المصدر نفسه: 212.

(40) ينظر: المصدر نفسه: 174.

(41) حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب: 20.

(42) حسين خالقي، تحولات النسق البلاغي الغربي بين التراث والتجديد، مجلة فصول، ملف البلاغة الجديدة، المجلد 26/ 1، العدد (101)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، خريف 2017م: 254، 255.

(43) حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي: 22.

(44) حمو الحاج ذهبية، من اللسانيات إلى اللسانيات التداولية في إشكالية التحول والتطور، التداوليات وتحليل الخطاب (بحوث محكمة)، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، ومنتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م: 171.

(45) ينظر : محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه: 421.

(46) ينظر : المرجع نفسه: 160.

(47) عبد الواسع الحميري، آفاق الكلام وتكلم النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م: 294.

(48) جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الباحثين، إشراف عز الدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، د.ط، 2010م: 34.

(49) إبراهيم علي العرّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 128.

(50) المصدر نفسه: 128.

(51) المصدر نفسه: 168.

(52) المصدر نفسه: 200.

(53) ينظر: المرجع نفسه: 500.

(54) ينظر: إبراهيم علي العرّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 44، 62، 80، 100، 124،146،166.

(55) ينظر: المصدر نفسه: 47، 65، 83، 103، 129،149، 169.

(56) ينظر: المصدر نفسه: 47، 65، 83،103، 129، 149،169.

(57) ينظر: المصدر نفسه: 172

(58) ينظر: المصدر نفسه: 174

(59) ينظر: المصدر نفسه: 179.

(60) ينظر: المصدر نفسه: 180.

(61) ينظر: المصدر نفسه: 185.

(62) ينظر: المصدر نفسه: 186.

(63) ينظر: المصدر نفسه: 195.

(64) ينظر: المصدر نفسه: 196.

(65) ينظر: المصدر نفسه: 197.

(66) ينظر: المصدر نفسه: 46، 64، 82، 102، 128، 148،168.

(67) ينظر: المصدر نفسه: 48، 66، 84، 104، 130،149، 170.

(68) ينظر: المصدر نفسه: 48، 66، 84، 104، 131، 150، 171.

(69) ينظر: المصدر نفسه: 49، 67، 85،105،130، 151،170.

(70) ينظر: المصدر نفسه: 49، 67، 85، 105، 126، 151،

(71) ينظر: المصدر نفسه: 189.

(72) ينظر: المصدر نفسه: 44، 62، 80، 100، 126،146، 166.

(73) ينظر: المصدر نفسه: 45، 147، 63، 81، 101، 127، 167.

(74) ينظر: المصدر نفسه: 45، 80، 81، 101، 127، 148،167،

(75) ينظر: المصدر نفسه: 46، 64، 82، 102، 128، 168.

(76) ينظر: المصدر نفسه: 175.

(77) ينظر: المصدر نفسه: 182.

(78) ينظر: المصدر نفسه: 183.

(79) ينظر: المصدر نفسه: 190.

(80) ينظر: المصدر نفسه: 198.

(81) ينظر: المرجع نفسه: 83، 92.

(82) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007م: 58/1.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، مصحف المدينة المنورة، مجمع خادم الحرمين الشريفين الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المملكة العربية السعودية.

1. آمنة بلعلي، سيمياء الأنساق - تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2013م.
2. إبراهيم جابر علي، شعرية الخطاب البصري، فصول، المجلد (25/ 1)، العدد (97)، خريف 2016م، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة.
3. إبراهيم بن علي عبده العرافي، مشق: ميزان فن الخط العربي، طبعة خاصة، مكة المكرمة، ط1، 1432هـ.
4. جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م.
5. جيرار دولودال، وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن أبو علي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2000م.
6. حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.
7. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994م.
8. حسين خالقي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011م.
9. حسين خالقي، تحولات النسق البلاغي الغربي بين التراث والتجديد، مجلة فصول، ملف البلاغة الجديدة، المجلد 26/ 1، العدد (101)، خريف 2017م الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
10. حمو الحاج ذهبية، من اللسانيات إلى اللسانيات التداولية في إشكالية التحول والتطور، التداوليات وتحليل الخطاب - بحوث محكمة، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، ومنتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م.

11. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م.
12. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م.
13. عبدالله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007م.
14. عبد الواسع الحميري، آفاق الكلام وتكلم النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م.
15. عفيف بهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م.
16. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004م.
17. عيسى عودة برهومة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة، الجامعة الأردنية، المجلد 45، العدد 1، 2018م.
18. مازن عصفور، سيمولوجيا الفن الإسلامي - مقاربة تحليلية للدوال البصرية ودلالاتها الرمزية، إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الأردن، السنة الخامسة والعشرون، المجلد (25)، العدد (98)،خريف 2019م.
19. محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط1، 1939م.
20. محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث - نحو بلاغة موسعة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020م.
21. محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط2، 2005م.
22. أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت: 335هـ)، أدب الكتاب، نسخه وعني بتصحيحه والتعليق على حواشيه: محمد بهجة الأثري، ونظر فيه: محمود شكري الآلوسي، المطبعة السلفية بمصر، المكتبة العربية، ببغداد، د.ط، 1341هـ.

23. محمود شاهين، الحروفيّة والحروفيون بين القديم والجديد، مجلة الكويت، الكويت، العدد 293، (آذار 2008م)، عمر مقداد الجمني، الخط العربي وجماليته، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المجلد (5)، العدد (9)، يونيو، 2001م.
24. جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الباحثين، إشراف: عزالدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2010م.
25. يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2005م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Contents

- **Dual and Plural Terms Semantic and Grammatical Study**
  Dr. Hamoud bin Hammad Al-rabei.....7
- **Questions of 'AL-Ishtighaal' in Grammar By Jamaal Ad-Diin Abdullah Ibn Yousif Ibn HishamAl-Anṣaari**
  Dr. Hassan bin Abdullah AL-Ghonaiman.....40
- **The Effect of Modern Phonetic Lesson on Renewing the Arab Morphology**
  Dr. Hamza Bou Jamal.....98
- **The Language of Colors and Using it to Teach Non-Arabic Speaker**
  Dr. Ali JasserAlshaya.....120
- **Words of agricultural tools In the dialect of the tribes of Al-Abad Mountains in Al-Ardah Governorate (Semantic lexical study)**
  Hussain Salem Jaber Allaghabi.....155
- **The Ibtiyar in the Poetry of ʿUmar Ibn AbīRabīʿah: Its Causes and Manifestations**
  Dr. Hind AbdulrazaqAL-Mutairi.....195
- **The Literary Discourse Approximation between the Rhetoric of Argumentation and the Rhetoric of Style**
  Dr. Abdul-Latif bin Mohammed al-Jafen.....237
- **The Features of the Social Curriculum in the Arab critics studies of the Saudi Novel**
  Abdul Rahman bin Khalaf Al-Rashidi, Dr. Ibrahim bin Ali al-Dogheiri.....261
- **The Child Image in the Novel *The path's children* by Taher Al-Zahrani**
  Dr. Aishahyahya O. Hakami.....305
- **The poetic self-Imagination of its Virtual Identity in the Collection poems 'Ashwaq' (i.e. Thorns) by Reem Al-Lawati**
  Dr. Taher Musaed Saleh Al-Galob.....359
- **Al-Ddūrrah Al-Yatīmah "The Orphaned Pearl" by [Dawglah Al-Manbajī (C. 2 AH)], explained by IbnMusafir Al- Shami al-ƆmawiCumaribn al-HasanibnCodai (C. 7 AH) Editing of the Ascribing and Revising the Text**
  Dr. Moqbel Al-Tam Amer Al-Ahmadi 408
- **Rhetorical Style of Visual Calligraphy in the patterns of the Calligrapher Ibrahim Al-Arrāf**
  Dr. Fawzi Ali Ali Sweileh, Dr. Abdullah Ali Saleh Al-Jawzi.....452

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Pubishing Rules

The scientific peer reviewd journal 'Al-Adab" (i.e. Arts) is issued by the Faculty of Arts, Thamar University. It is written in Arabic, English and French according to the following rules:

1. The research paper must be original, follow the proper scientific methodology, and has not been published elsewhere.
2. The research paper will be refereed according to high scientific standards.
3. The research paper has to be written in perfect language with respect for latest research design and accuracy of forms and figures – if included – in word form; font size (14) in (simplified Arabic) for Arabic papers and (Time New Roman) for English and French papers. Title and subtitles has to be boldfaced in (16) font size.
4. To be linguistically corrected by the Researcher.
5. To be attached with two abstracts; English and Arabic and not exceeding each of them more than 200 words. They should include the following elements: subject, methodology, and results. They should be accompanied with key words that extends from 4 to 6 in both languages.
6. To be attached with a translation for the Title, author's profile, author's institution and his email.
7. Maximum number of pages is (25) including charts, figures and appendix. In case of more than 30 pages, YR 1000 should be paied as extra fees for each page.
8. Documentation has to be at the end of the research paper as follows:
   a. Manuscripts: Name of manuscript, its place, its number and type of paper.
   b. Books: Name of the author, title of the book, place and date of publishing, page number.
   c. Periodicals: Author's name, title of the article, name of the Periodical, date and number of issue, page number.
   d. Theses: Researcher's Name, title of the thesis, faculty, University, Date, Page, number.
9. Research papers are required to be sent in Word and PDF forms to the editor journal's emails, info@jthamararts.edu.ye.
10. The journal will inform the researchers with the initial approval of their papers after receiving them. Later on, they will be informed with referees reports about validity of publishing, rquested changes, or rejection, and then the No. in which his/her paper will be publishedin.
11. Research papers will be organized according to the date of their receiving by the journal.
12. Publishing fee is YR 25000 inside Yemen and $ 150 or its equivalence outside Yemen. Thamar University teaching staff has to pay YR 15000. The scholar also has to pay sending fee for hard copies of the jounal.
13. Money has to be deposited to the Journal's account No.(211084) at Yemen Commercial Bank, Thamar, Yemen. The fees must no be payed back whether the research is publiched or rejected.

Note: For having a look on the previous issues of the journal, please viit the journal's website as follows:

http://jthamararts.edu.ye

Jornal Address: Faculty of Arts, Thamar University, Tell: 00967-509584

P.O. pox. 87246, Faculty of Arts, Thamar University, Dhamar, Republic of Yemen.

العـــدد السادس 6
يـــونيو 2020

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Arts

for Linguistic and Literary Studies

A Quarterly Peer Reviewed Journal

Issued by the Faculty of Arts,

Thamar University, Dhamar,

Republic of Yemen,

(Vol. 6)

June : 2020

ISSN: 2707-5508

EISSN: 2708-5783

Local No:

(1631- 2020)

- All rights reserved.

- It is strictly prohibited to republic any of the papers of the journal without permition of the commission.

-Citation of any of the journal's papers is not allowed without referring to the sources.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Scientific and advisory board

Prof. Ibrahim Mohammed Al-Solwi (Yemen)	Prof. Abdulkareem Ismail Zabiba (Yemen)
Prof. Ibrahim Tajaldeen (Yemen)	Prof. Alwi Al-Hashemi (Bahrain)
Prof. Ahmed Ali Al-Akwa'a (Yemen)	Prof. Fekry Abdelmonm EL-Sayed EL-Nagar (UAE)
Prof. Ahmed Moqbel Almansori (UAE)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
Prof. Aunt David Sallom (Iraq)	Prof. Mohammed Ahmed Sharaf Aldeen (Yemen)
Prof. Panchanan Mohanty (India)	Prof. Mohammed Khair Mahmoud Al-Beqai (Saudi Arabiya)
Prof. Gamal Mohammed Ahmed Abdullah (Yemen)	Prof. Mohammed Abdulmajeed Al-Taweel (Egypyt)
Prof. Hafiz Ismaili Alawi (Morocco)	Prof. Mohammed Mohammed Al-kharbi (Yemen)
Prof. Halima Ahmed Amayreh (Jordan)	Prof. Munir Abdo Anam (Yemen)
Prof. Hayder Mahmoud Ghailan (Qatar)	Prof. Najm Abdullah Kadhim **(Iraq)**
Prof. Rasheed Bin Malek (Algeria)	Prof. Nasr Mohammed Al-Hogaili (Yemen)
Prof. Salal Ahmed Al-Maktari (Yemen)	Prof. Hajid Bin Demethan Al-Harbi (Saudi Arabiya)
Prof. Adel Abdulghani Al-Ansi (Yemen)	Prof. Yahya Ahmed Yahya Al-sohbani (Saudi Arabiya)
Prof. Abdul Hamid Bourayou (Algeria)	
Prof. Abdulkareem Asa'ad Kahtan (South Korean))	

This version is corrected by:

English Part	Arabic Part
Dr. Ahmed Alhussami	Dr. Abdullah Al-Ghobasi

العـــدد السادس 6
يـــونيو 2020

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Arts

for linguistics and literary studies

Quarterly Peer Reviewed Scientific Journal for linguistics and literary studies issued by the Faculty of Arts

General Supervision

Dr. Talib Al-Nahari

Editor

Dr. Abdulkareem Mosleh Al-Bahlah

Deputy Chief Editor

Dr. Esam Wasel

Editorial Manager

Dr. Fuad Abdulghani Mohammed Al-Shamiri

Deputy Editorial Manager

Dr. Fadl Al-Omaisi

Editorial Board

Dr. Ahmed Saleh AL-NAhmi (Yemen)	Dr. Slawa AL-Saadawi (Tunisia)	Dr. Aziz Ali Al-Agra (Yemen)
Prof. Ameen Abdullah Mohammed Al-yazedi (Yemen)	Prof. Atef Abdulaziz Moawadh (Egypt)	Prof. Mohammed Al-brkani (Saudi Arabiya)
Dr. Basheer Ali Zindal (Yemen)	Prof. Abdulhameed Saif Al-Hosami (Saudi Arabiya)	Dr. Mohammed Salih AL-Mahfali (Sweden)
Prof. Hamid Al-Awdhi (America)	Dr. Abdulrahman Abdullah Abdurabo (Yemen)	Dr. Najeeb Abdo Al-warafi (Yemen)
Prof. Khaled Yaslm Blakhsher (Yemen)	Prof. Abdulstar Abdullah Saleh (Iraq)	Prof. Naima Sadia (Algeria)
Prof. Suliman Al-Abed (Saudi Arabiya)	Dr. Abdullah Mohammed Khalil (Yemen)	Prof. Yaqoob Al-Shammary (Kuwait)

Editorial Secretary	Financial Officer	Technical Output
Dr. Ahmed Al-Hussami Nada Ezz Al-Din Al-Osaimi	Ali Ahmed Hassan Al-Bakhrani	Mohammed Mohammed Subia

Arts

ISSN: 2707-5508
EISSN :2708-5783

for Linguistic & Literary Studies

A Quarterly peer Reviewed Scientific Journal for Linguistic & Literary Studies

**Published by the Faculty of Arts,
Thamar University**

The Effect of Modern Phonetic Lesson on Renewing the Arab Morphology

The Language of Colors and Using it to Teach Non-Arabic Speaker

The Ibtiyar in the Poetry of ʿUmar Ibn AbīRabīʿah: Its Causes and Manifestations

The Literary Discourse Approximation between the Rhetoric of Argumentation and the Rhetoric of Style

Rhetorical Style of Visual Calligraphy in the patterns of the Calligrapher Ibrahim Al-Arrāf

6